Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa
Mestrado em Som e Imagem

O Impacto do Grande Plano na Narrativa Cinematográfica: da Construção de Significado à sua Interpretação

Especialização em Cinema e Audiovisual

Ana Rita Madeira Barros Pinheiro

Professor Orientador: Carlos Sena Caires

Junho de 2015

Dedicatória

Quero dedicar este trabalho à minha família, ao meu pai e à minha irmã, mas principalmente à minha mãe que sempre me incentivou a fazer tudo com o máximo de organização e empenho. O melhor ensino que ela me deu foi valioso nesta altura "não deixes para amanhã o que podes fazer hoje". Dedico-lhe acima de tudo porque me ensinou que tudo se consegue com esforço, basta quereremos.

Agradecimentos

Agradecer é um ato que nem sempre nos vem à memória. Apenas nos lembramos de o fazer no final de todo o processo de trabalho. Mas, aqui ficam os meus agradecimentos que, valem por todos os dias de apoio que cada pessoa me deu. Agradeço primeiramente aos meus pais pelo apoio desde o início do ano até agora, à minha irmã por conseguir levantar-me a cabeça nos dias em que chego a casa mais desanimada. Quero também agradecer ao meu namorado pela paciência, dedicação durante este período mais complicado e por acreditar sempre em mim. Quero agradecer também ao meu professor orientador da dissertação Carlos Sena Caires que me incentivou sempre a escrever uma linha todos os dias e não desanimar.

Por último, quero agradecer a todos os meus amigos, professores, que me apoiaram para que esta entrega se realizasse.

Resumo

"O impacto do grande plano na narrativa cinematográfica: da construção de significado à sua interpretação" é o tema da presente dissertação de Mestrado em Som e Imagem, (especialização em Cinema e Audiovisual).

O grande plano é considerado um dos planos mais expressivos do cinema. No entanto, devido ao seu impacto na narrativa cinematográfica, pareceu-me necessário investigar sobre a sua interpretação e sentido. Por um lado temos o editor, que tem como função construir a narrativa e montar o filme de forma a que passe uma certa mensagem, por outro lado temos o espetador que irá interpretar a mensagem e dar sentido à narrativa fílmica. A nossa investigação é suportada pela análise de vários filmes de épocas distintas, que utilizam grandes planos. Colocamo-nos na posição do editor, na qual montamos excertos de três filmes com grande planos. Através da realização de questionários, conseguimos apurar o impacto do grande plano nos respetivos filmes.

Enquanto editora do *Marasmo*, projeto final do Mestrado, foram feitas várias experiências de montagem de grandes planos e todo o processo de edição foi tido em conta para avaliar as decisões que tomamos.

< Palavras Chave: Grande Plano, Narrativa Cinematográfica, Cinema, Montagem>

Índice de Conteúdos

PARTE I

A TEORIA DO GRANDE PLANO

Introdução **7**

1. O que é um grande plano no cinema? **10**
- **1.1. Tipologia dos planos cinematográficos** **11**
- **1.2. Do grande plano ao plano pormenor** **17**

2. O significado do grande plano no cinema **24**

3. A construção de significados através do Grande Plano **33**
- **3.1. Os primórdios da Edição: De Porter a Griffith** **33**
- **3.2. Eisenstein, Vertov e Kuleshov** **36**
- **3.3. The Sick Kitten, George Albert Smith** **40**
- **3.4. Psycho, Alfred Hitchcock** **43**
- **3.5. The Good The Bad And The Ugly, Sergio Leone** **45**

4. Conclusão Primeira Parte **47**

PARTE II

A PRÁTICA DO GRANDE PLANO E O SEU IMPACTO

5. Estudo experimental empírico **49**
- **5.1. Metodologia** **49**
- **5.2. O questionário** **49**
- **5.3. Análise dos resultados** **50**
- **5.4. Conclusões** **59**

6. O Grande Plano no Estudo de Caso *Marasmo* **61**

7. Conclusão Segunda Parte **67**

Conclusão **68**

Bibliografia **69**

Referências **70**

Lista de Figuras

Figura 1. Corte entre dois planos (faixa de edição do Final Cut Pro X). 10

Figura 2. Esquema de tipologia de planos cinematográficos (a – Muito grande plano; b – Grande plano; c – Insert). 12

Figura 3. Plano Geral. Fotograma do filme *The Birds* (1963), de Alfred Hitchcock. 14

Figura 4. Plano Muito Geral. Fotogramas do filme *North by Northwest* (1959), de Alfred Hitchcock. 14

Figura 5. Fotograma do filme *The Imitation Game* (2014), de Morten Tyldum. 15

Figura 6. Fotograma do filme *The Wild Bunch* (1969), de Sam Peckinpah. 15

Figura 7. Fotograma do filme *The Imitation Game* (2014), de Morten Tyldum. 16

Figura 8. Fotograma do filme *The Theory of Everything* (2014), de James Marsh. 17

Figura 9. Fotogramas do filme *La Passion de Jeanne D'Arc* (1928), Carl Theodor Dreyer 18

Figura 10. Fotograma do filme *La Passion de Jeanne D'Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer 19

Figura 11. Fotograma do filme *The Marriage of Maria Braun* (1979) de Rainer Werner Fassbinder. 19

Figura 12. Fotogramas do filme *Taken* (2008), de Pierre Morel. 21

Figura 13. Fotogramas do filme *Taken* (2008), de Pierre Morel. 22

Figura 14. Fotogramas dos filme *Frenzy* (1972), de Alfred Hitchcock. 22

Figura 15. Fotogramas do filme *Frenzy* (1972), de Alfred Hitchcock. 23

Figura 16. Fotograma do filme *Frenzy* (1972), de Alfred Hitchcock. 23

Figura 17. Fotograma do filme *Three Mokeys* (2008), de Nuri Bilge Ceylan. 24

Figura 18. Fotogramas do filme *Notorious*. 26

Figura 19. Fotogramas do filme *Notorious*. 26

Figura 20. Fotograma do filme *Notorious*. 27

Figura 21. Fotogramas do filme *Hidden Fortress* (1958), de Akira Kurosawa. 28

Figura 22. Fotograma do filme *Les Miserables* (2012), de Tom Hooper. 29

Figura 23. Fotogramas do filme *Apocalypse Now* (1979) de Francis Copolla. 30

Figura 24. Fotogramas do filme *Die Buchse der Pandora* (1929), de Georg Wilhelm Pabst. 31

Figura 25. Fotogramas do filme *Die Buchse der Pandora* (1929), de Georg Wilhelm Pabst. 32

Figura 26. Fotograma do filme *The Life Of An American Fireman* (1903), de Edwin S. Porter 34

Figura 27. Fotogramas do filme *Broken Blossoms* (1919), de D. W. Griffith. 36

Figura 28. Fotogramas do Efeito Kuleshov. 38

Figura 29. Fotogramas do Efeito Kuleshov. 39

Figura 30. Fotogramas do filme *A Man With a Movie Camera* (1929), de Dziga Vertov. 40

Figura 31. Fotograma do filme *Grandma's Reading Glasses* (1900), de George Albert Smith 41

Figura 32. Fotogramas do filme *The Sick Kitten* (1903), de George Albert Smith. 41

Figura 33. Fotogramas do filme *Battleship Potemkin* (1925), de Eisenstein. 42

Figura 34. Fotograma do filme *La Passion de Jeanne D'Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer 42

Figura 35. Fotogramas do filme *A Place in The Sun* (1951), de George Stevens. 42

Figura 36. Fotogramas do filme *Mother India* (1957), de Mehboob Khan. 43

Figura 37. Fotogramas do filme *Once Upon a Time in the West* (1968), de Sergio Leone. 43

Figura 38. Fotogramas do filme *Psycho* (1960), de Alfred Hitchcock. 44

Figura 39. Fotogramas do filme *Battleship Potemkin* (1925), de Eisenstein. 44

Figura 40. Fotogramas do filme *The Good The Bad And The Ugly* (1966), de Sergio Leone 45

Figura 41. Fotogramas do filme *The Good The Bad And The Ugly* (1966), de Sergio Leone 46

Figura 42. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos sobre ao reconhecimento do Filme 1 51

Figura 43. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos relativamente ao reconhecimento do Filme 2. 51

Figura 44. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos relativamente ao reconhecimento do Filme 3. 51

Figura 45. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos sobre a versão do Filme 1 que mais gostaram. 52

Figura 46. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos sobre a versão do Filme 2 que mais gostaram. 52

Figura 47. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos sobre a versão do Filme 3 que mais gostaram. 52

Figura 48. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos sobre a versão do Filme 1 com mais impacto. 53

Figura 49. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos sobre a versão do Filme 2 com mais impacto. 53

Figura 50. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos sobre a versão do Filme 3 com mais impacto. 54

Figura 51. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos sobre a versão que resulta melhor do ponto de vista da história contada neste fragment (Filme 1). 54

Figura 52. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos sobre a versão que resulta melhor do ponto de vista da história contada neste fragmento (Filme 2). 55

Figura 53. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos sobre a versão que resulta melhor

do ponto de vista da história contada neste fragmento (Filme 3). 55

Figura 54. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos sobre a relevância da montage no Filme 1. 56

Figura 55. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos sobre a relevância da montage no Filme 2. 56

Figura 56. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos sobre a relevância da montage no Filme 3. 56

Figura 57. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos à questão "Na segunda versão foram retirados alguns planos, teve consciência disso?" no Filme 1. 56

Figura 58. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos à questão "Na segunda versão foram retirados alguns planos, teve consciência disso?" no Filme 2. 57

Figura 59. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos à questão "Na segunda versão foram retirados alguns planos, teve consciência disso?" no Filme 3. 57

Figura 60. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos à questão "Sabe como se chama o tipo de plano retirado em cada filme?" 58

Figura 61. Fotograma do filme *Marasmo* 62

Figura 62. Fotograma do filme *Marasmo* 62

Figura 63. Fotograma do filme *Marasmo* 62

Figura 64. Fotograma do filme *Marasmo* 63

Figura 65. Fotograma do filme *Marasmo* 64

Figura 66. Fotograma do filme *Marasmo* 65

Figura 67. Fotograma do filme *Marasmo* 66

Figura 68. Fotograma do filme *Marasmo* 66

Glossário

***Raccord* -** O *raccord* é a continuidade das ações de um filme de um plano para o outro. Quando um realizador está a filmar, através do guião, tem que ter em atenção pormenores de *raccord* para que num outro plano feito de uma outra perspetiva apresente os atores na mesma posição ou as decorações no mesmo local.

***Insert* -** é um plano que pretende desviar a atenção do público do personagem para pormenores que estejam relacionados com a ação do momento.

Plano – é a imagem captada desde o momento em que a câmara começa a filmar até ao momento em que pára.

Edição – processo de montagem e corte de várias imagens captadas de forma a criar uma ordem lógica.

Montagem – ordenar e coordenar as várias cenas de um filme através da edição dos seus planos.

Película – é um tipo de filme fotográfico utilizado antigamente para produzir filmes.

Panorâmica – movimento de câmara em que esta se desloca sobre o seu eixo horizontal ou vertical.

***Western* –** Género de filme cinematográfico ligado aos filmes do faroeste. Género de filme norte-americano.

***Take* –** refere-se a uma versão de um plano ou ação em particular, ou seja, um plano com a mesma situação pode ser gravado em vários *takes,* várias vezes.

***Cross-cutting* –** é uma técnica de edição que consiste no corte de uma ação para outra.

***Freeze frame* –** *termo utilizado na montagem de um filme que significa congelar uma imagem, manter uma imagem parada.*

***Frame* –** O frame é a imagem individual ou fotograma que compõe um filme.

***Travelling* –** movimento de câmara em que esta apenas se desloca no espaço, ao contrário da panorâmica que se desloca no eixo.

***Flashback* ou analepse–** é a interrupção de uma ação cronológica para um evento num espaço de tempo anterior.

***Flashforward* ou prolepse –** é uma interrupção de uma ação cronológica para um evento num espaço de tempo posterior.

***Jump cut* –** é um corte num mesmo plano.

***Dissolve* –** é um efeito de transição através da justaposição de uma imagem para outra.

Introdução

O tema desta dissertação, denominado "O Impacto do Grande Plano na Narrativa Cinematográfica: da Construção de Significado à Sua Interpretação" é fruto de um trabalho contínuo de investigação teórica, nomeadamente pesquisas bibliográficas e investigação e análise de filmografia e de dados através de outras metodologias. No primeiro capítulo, fixamo-nos no estudo do plano. O mesmo é explicado de acordo com a definição de vários autores, de forma a chegarmos a uma delimitação do seu significado. Existem várias tipologias de planos, as quais são analisadas e apresentadas, servindo-se de exemplos de vários filmes para uma melhor percepção do significado de cada. Abordamos mais pormenorizadamente três planos: Plano de Pormenor (ou *insert*), Grande Plano e Muito Grande Plano, que nos parecem necessitar de uma melhor delimitação.

Fizemos, inicialmente, uma rápida distinção desses três planos e abordamos mais aprofundadamente cada um com referências cinematográficas para os distinguir. Isto porque, estes são os planos que aparentam mais similitudes, por serem planos mais aproximados e fechados. Em seguida, foi realizada uma investigação do plano pormenor ao grande. No segundo capítulo, percebemos o plano na sua forma de construção, enquadramento e na sua forma visual, centrando-nos no significado do grande plano no cinema. Expomos vários filmes nos quais temos presente o grande plano e o significado que os realizadores pretendiam transmitir com ele (que pode variar de emoções entre as mais alegres e as mais assustadoras). Posteriormente, faço algumas referências de realizadores ou cinéfilos que foram, de alguma forma, importantes para o desenvolvimento da montagem e da edição no cinema.

No terceiro capítulo, mencionamos os primórdios da edição com Edwin S. Porter e a sua montagem inovadora com planos no interior e exterior e David W. Griffith, considerado o pai da edição e o descobridor dos planos cinematográficos, inclusive do grande plano. Mencionamos ainda as teorias de montagem de Eisenstein, as experiências de Vertov e os efeitos e teorias de Kuleshov. Todos estes realizadores, de alguma forma, contribuíram para a evolução da montagem cinematográfica. No estudo empírico (capítulo 4) foi feita uma seleção de três filmes com cenas de grandes planos, que consideramos importantes para a narrativa, para explicar, mais detalhadamente, o impacto do grande plano. Os filmes são: *The Sick Kitten* (1908) de George Smith, o filme que foi primeiro a dar utilização ao grande plano; o filme *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock, o filme que marca a história da montagem pela forma como Hitchcock retrata visualmente a morte de Marion Crane e, por fim, *The Good The*

Bad And The Ugly (1966) de Sergio Leone, um filme de *western* que contém uma das cenas mais memoráveis deste género cinematográfico, o combate entre os três *cowboys*, onde, numa cena de três minutos, o realizador fez uso do grande plano e do plano pormenor de forma intensiva para criar tensão. Finalmente, no capítulo 5, apresentamos a parte prática onde fazemos ligação ao projeto final de Mestrado, a curta-metragem *Marasmo*, na qual desempenhei a função de editora ao longo do ano. Analisamos o filme do ponto de vista do grande plano, da sua interpretação e construção tendo em conta todo o capítulo anterior referente à teoria do grande plano. Para terminar o capítulo da prática do grande plano apresentamos o questionário, que tem como objetivo perceber a interpretação dos espetadores em relação ao grande plano e o tipo de emoção que é sentida com ou sem o grande plano. Para este questionário utilizamos dois excertos de três filmes e fizemos uma segunda versão. As mesmas foram lançadas no questionário apresentado seguindo-se de perguntas relativas a essas versões. No final, existe uma questão mais direcionada para o grande plano.

PARTE I
A Teoria do Grande Plano

1. O que é um grande plano no cinema?

A escolha de cada plano deve ser condicionada para narrativa, ou seja, consoante o conteúdo é preciso adequar-se a dimensão do plano à história que queremos contar. Normalmente, a dimensão de um plano determina o tempo de duração da sua visualização. Por exemplo, um plano geral para ser compreendido precisa de durar mais tempo para que o espetador possa interpretar cada aspeto do mesmo. No entanto, e segundo Marcel Martin "é evidente que um grande plano pode também ser longo, até mesmo muito longo, se o realizador quiser exprimir uma ideia determinada"[1]. Antes de referir o significado do grande plano no cinema é importante investigar o que é um plano no cinema. João Mário Grilo explica-o de uma forma simples e sucinta, oferecendo-nos três perspetivas de conceito deste plano. Do ponto de vista de rodagem, João afirma que um plano é "o fragmento de película impressionada entre o momento em que o motor da câmara arranca e o momento em que pára"[2], ou seja, aquela imagem que focamos e apanhamos desde o momento em que colocamos a câmara a gravar até que paramos. Do ponto de vista da montagem, o plano é "o fragmento de filme entre dois cortes e colocado entre duas colagens"[3]. Isto é, no momento onde o editor faz um corte, entre esse corte tem um plano antes e outro depois (Figura 1).

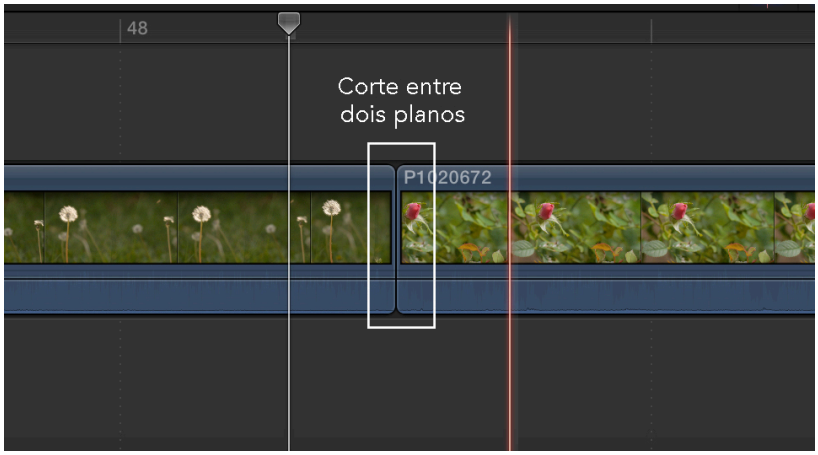


Figura 1. Corte entre dois planos (faixa de edição do Final Cut Pro X).

Por fim, do "ponto de vista do espectador, o plano é, simplesmente, o fragmento de filme que medeia entre dois *raccords*"[4]. Por outras palavras, o espetador ao ver um plano geral se, de seguida aparecer um outro plano mais fechado do mesmo local que o anterior com a mesma disposição de objetos, a mesma luz e mesmo momento, há uma conexão entre esses planos. Isso quer dizer que existe continuidade entre os dois.

[1] Martin, Marcel (2005) – *Linguagem cinematográfica.* Lisboa: DinaLivro, p. 47.
[2] Mário Grilo, João (1958) – *As Lições do Cinema Manual de Filmologia*. [S.I.]: Edições Colibri, p. 12.
[3] IDEM, Ibidem
[4] IDEM, Ibidem

O grande plano no cinema é considerado um plano aproximado do rosto humano. É um plano ampliado, no qual podemos visualizar o rosto dos personagens com expressões mais acentuadas. No cinema, este é considerado o plano com mais intensidade dramática, onde podemos entrar na alma do personagem e no seu íntimo. O grande plano permite observar de perto as expressões faciais, de forma a que as interpretemos de um modo mais aprofundado e menos superficial (subjetivamente). Permite que o público se sinta mais inquieto, nervoso, curioso e atento ao ecrã, pois é neste plano que as emoções mais fortes são apresentadas.

1.1. Tipologia dos planos cinematográficos

Existe uma grande variedade de planos cinematográficos, desde o plano muito geral até ao muito grande plano e podemos dividi-los da seguinte forma: Plano Muito Geral, Plano Geral, Plano Americano, Plano Médio, Plano de Peito (ou Médio Curto), Grande Plano, Muito Grande Plano, Plano Pormenor (ou *Insert*).

Podemos considerar dois aspetos fundamentais que caracterizam a tipologia dos planos: "a escala, que resumidamente, resulta da distância a que a câmara é colocada do objecto"[5] e "o ângulo, que, simplisticamente, resulta da posição da câmara em relação ao objecto"[6]. Nesta secção faremos uma alusão aos vários planos cinematográficos existentes, como estes são compostos e exemplos em que estes estejam inseridos em vários filmes, embora o grande plano continue a ser o que pretendemos salientar. O primeiro critério é a escala, considerada uma forma de caracterização mais objetiva e geométrica. O plano ou o enquadramento, de acordo com Roberto Schiavone "é a delimitação do campo visual, feita através da câmara de filmar"[7] e também "o pedaço da película que vai do batimento de claquete do início até ao STOP, sem interrupção alguma da filmagem"[8]. Há uma variedade de significados para este termo técnico que podem ser apresentadas. Luís Nogueira, afirma ainda que "a noção de plano por nós adoptada designa a unidade mínima de linguagem cinematográfica, isto é, um segmento ininterrupto de tempo e espaço fílmico, ou seja, uma imagem contínua entre dois cortes ou duas transições"[9]. Os planos e a sua utilização deve ser pensada de forma a que, a combinação destes, seja lógica, coerente e justificada, ou seja, cada plano tem uma razão de ser e de estar numa certa ordem. Por isso, é importante conhecermos as diferentes tipologias, ainda que possa haver uma indeterminada lista de tipos de planos que poderíamos criar e

[5] Nogueira, Luís (2010) – *Planificação e Montagem*. Covilhã: Livros LabCom, p. 34.
[6] IDEM, Ibidem.
[7] Schiavone, Roberto (2003) – *Montar um filme*. [S.I.]: Edições Cine-Clube de Avanca, p. 8
[8] IDEM, Ibidem
[9] Nogueira, Luís (2010) – *Planificação e Montagem*. Covilhã: Livros LabCom, p. 13.

falar. No entanto, ao conhecer cada tipo de plano podemos facilmente criar uma cena e justificar a forma como a criámos. Por exemplo, ao passarmos de um plano geral para um plano mais fechado criamos tensão, enquanto se formos de um plano fechado para um mais aberto tornamos o ambiente mais calmo. "Assim, uma cena de grande intensidade dramática tende a ser mostrada através de planos cada vez mais apertados, com o objectivo de aproximar mais e mais o espectador da personagem, ao passo que uma cena preponderantemente de ação tende a viver de planos cada vez mais rápidos, de modo a enfatizar a tensão da mesma."[10]

No esquema apresentado na figura 2, visualizamos mais destacadamente os seguintes planos:

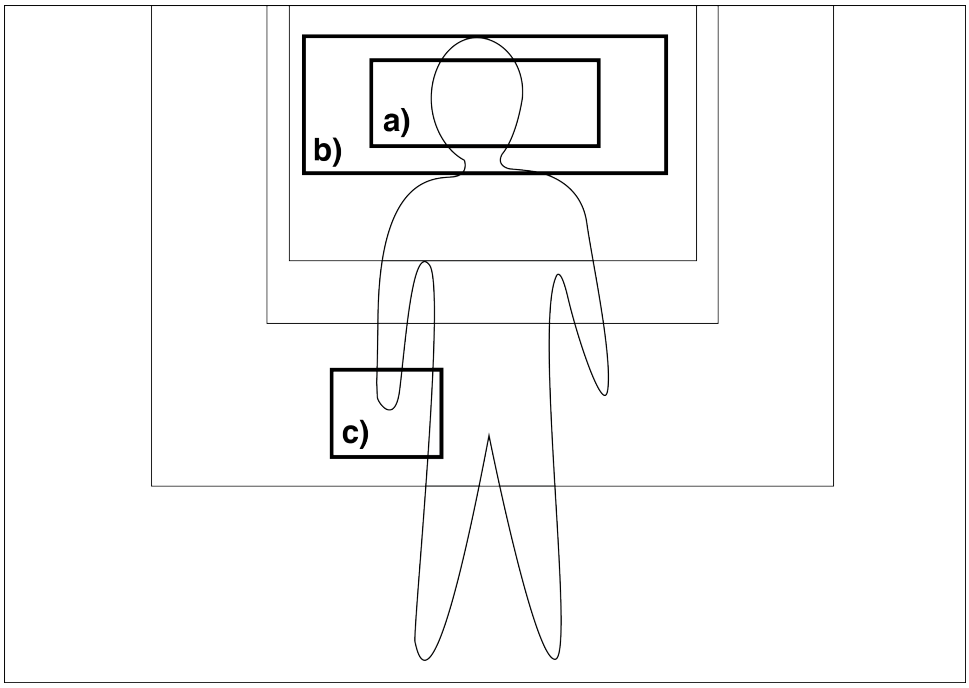


Figura 2. Esquema de tipologia de planos cinematográficos (a – Muito grande plano; b – Grande plano; c – Insert).

a) Muito Grande Plano

O muito grande plano é um dos planos mais expressivos do rosto do ser humano no cinema. Mostra as expressões faciais no primeiro plano, olhares dos personagens, movimentos característicos do rosto de cada um. É um plano que não permite muito espaço visual para outros objetos ou qualquer outra distração no fundo, além do rosto do personagem, para que estes não desviem a atenção do espetador.

[10] Nogueira, Luís (2010) – *Planificação e Montagem*. Covilhã: Livros LabCom, p. 23.

b) Grande Plano

O grande plano é um plano relativamente mais aberto que o plano anterior. Permite revelar os pensamentos da vida interior do personagem. É um plano que apresenta as expressões faciais e caracteriza-se pela mesma intimidade que o muito grande plano, mas pode permitir mais algumas informações em volta do rosto dependendo da forma como o plano está feito visualmente. A expressão é mais nítida e todo o plano se torna muito forte.

c) Plano pormenor (ou *Insert*)

O plano de pormenor ou *insert* é um plano que pretende desviar a atenção do público, do personagem para pormenores, que estejam relacionados com a ação do momento.

Depois de enumerar estes planos achamos necessário contextualizar os restantes planos do mundo cinematográfico. Cada plano tem um significado e uma razão para ser colocado em determinado local. É por isso, necessário perceber todas as tipologias, para posteriormente conseguirmos particularizar a problemática da nossa investigação.

Plano muito geral (PMG) e Plano geral (PG)

O plano geral é um plano com um enquadramento aberto, onde temos uma visão ampla de todo o ambiente e do local onde se desenrola a ação. Pode ser usado como um plano de introdução, de modo a situar a história; por outro lado, utiliza-se também para oferecer uma maior visão do terreno e do que está a acontecer. O plano geral é também utilizado, quando se quer destacar um personagem num determinado ambiente. Na figura 3, vemos a atriz Melanie Daniels a sair da igreja, no filme *The Birds* (1963) de Alfred Hitchcock.



Figura 3. Plano Geral. Fotograma do filme *The Birds* (1963), de Alfred Hitchcock.

Na figura 4 a imagem é retirada do filme *North by Northwest* (1959), de Alfred Hitchcock onde vermos o personagem no centro do plano. Este plano contextualiza o local onde o personagem vai passar de autocarro e sair. É um plano aberto que nos permite ter a percepção de todo o espaço. Tem como principal função situar o espetador, neste caso concreto desta narrativa, a ideia é mostrar-nos o local deserto.

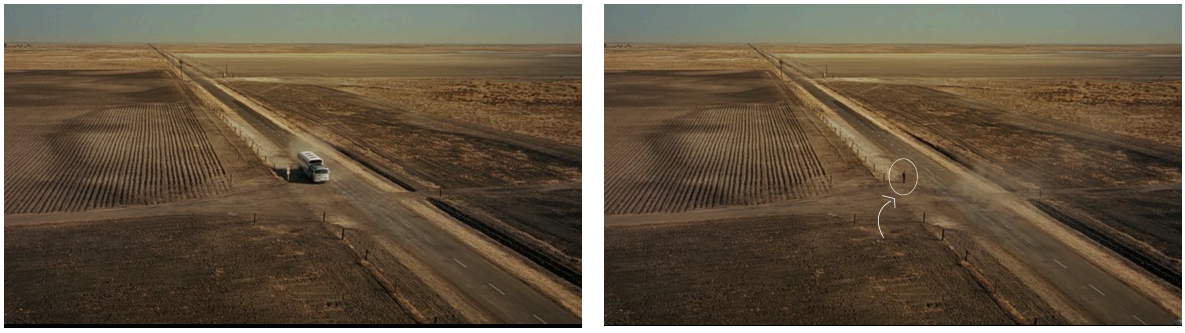


Figura 4. Plano Muito Geral. Fotogramas do filme *North by Northwest* (1959), de Alfred Hitchcock.

Plano de conjunto (PC)

O plano conjunto é quase um plano geral onde apresenta o espaço e as personagens. Na figura 5, vemos os vários personagens principais do filme *The Imitation Game* (2014) de Morten Tyldum, durante uma das reuniões de trabalho. Neste plano, vemos os personagens no local onde estão, grande parte do tempo, a tentar descodificar um enigma, que poderá travar a guerra dos alemães. Este tipo de plano permite uma contextualização do espaço, bem como o envolvimento dos personagens na ação.



Figura 5. Fotograma do filme *The Imitation Game* (2014), de Morten Tyldum.

Plano americano (PA)

O plano Americano é o típico plano mais conhecido das cenas de *western* onde se apresenta a figura humana "cortada" pelos joelhos. (Figura 6)



Figura 6. Fotograma do filme *The Wild Bunch* (1969), de Sam Peckinpah.

Plano aproximado de tronco (PAT) e Plano Médio (PM)

O plano médio, é um plano que permite apresentar a figura humana. É utilizado para mostrar a relação entre duas personagens, ainda que seja um plano de pouca intensidade psicológica. No fotograma apresentado na Figura 7, vemos um personagem que apresenta alguma autoridade durante uma conversa.



Figura 7. Fotograma do filme *The Imitation Game* (2014), de Morten Tyldum.

Plano aproximado de peito (PAP)

O plano aproximado de peito proporciona ao público uma maior proximidade do personagem, tentando isolá-la um pouco do resto do cenário. Serve para salientar mais as atitudes, expressões, mas nunca se torna tão íntimo em relação ao grande plano. Este é o mais utilizado no diálogo entre personagens através da utilização do plano e contra-plano. Na figura 8, Stephen Hawking, o personagem representado na imagem, é um físico que tenta combater a sua doença e, ao mesmo tempo, evoluir enquanto cientista no mundo da física. Neste plano, no início do filme, Stephen chega à sua aula com um trabalho para casa que fez pouco antes de chegar à sala. Mais nenhum colega conseguiu responder às dez perguntas, tendo Stephen respondido a nove. O professor ao ver o resultado fica impressionado e Stephen responde que apenas conseguiu responder a nove perguntas. Di-lo da forma mais simples, natural e espontânea. Este plano mostra toda essa naturalidade, simplicidade e genuinidade do personagem.



Figura 8. Fotograma do filme *The Theory of Everything* (2014), de James Marsh.

Além destes planos que, são definidos pela escala, existem também os planos que se definem pela inclinação da câmara, ou seja, o ângulo em que os planos são filmados (contrapicado e picado). Existem também os planos que dependem da questão temporal: plano sequência, *travelling*, panorâmica. Finalmente, temos a categoria de planos que depende do ângulo ou ponto de vista: plano picado, plano contra-picado, plano frontal, plano zenital, plano oblíquo, plano subjetivo.

1.2. Do grande plano ao plano pormenor

O grande plano pode ser muitas vezes confundido com o plano de pormenor. Existem vários livros que falam entre as diferenças entre ambos. O que difere estes planos não é apenas a dimensão, mas também a sua intensidade e o seu significado.

Terence St. John afirma que o grande plano se foca no rosto humano, nas suas expressões e em tentar revelar emoções do personagem. É um plano "revelador dos pensamentos ou da vida interior do protagonista"[11]. Terence refere ainda um muito grande plano que se pode aproximar ainda mais do rosto de forma a causar um impacto ainda maior, mas este deve ser utilizado com cuidado e em caso de necessidade.

No entanto, o grande plano, na perspetiva de Marcel Martin pode ser também de um objeto. Dependendo do que o plano apresenta este pode ter significados diferentes. Se o grande plano apresentar um objeto, este plano pode querer apresentar um ponto de vista de um personagem ou uma outra ideia. Quando é um rosto de um personagem, adquirimos um ponto de vista do espetador. "Se se trata do plano de um rosto humano, ele pode, evidentemente, ser o 'objecto' do olhar de uma outra personagem da ação, mas, em geral, o

[11] Marner, Terence St. John (1999) – *A realização cinematográfica*. Lisboa: Edições 70, p. 75.

ponto de vista é o do espectador através da interpretação da câmara. Então, o grande plano sugere uma forte tensão mental da personagem"[12]. Eis o exemplo dos grandes planos de *La passion de Jeanne D'Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer**.** Este é um dos filmes mais intensos já feitos pela sua quantidade de grandes planos durante todo o filme. No período mudo, Carl Dreyer conseguiu prender o espetador ao ecrã e criar nas imagens uma forma de comunicar muito mais intensa e forte através dos grandes planos neste filme, capturando a essência de cada rosto, principalmente, de Renee Maria Falconetti, a atriz que interpreta a personagem principal Jeanne. Os juízos também são colocados em grande plano, ainda que as suas expressões sejam completamente contrárias à de Jeanne, expressando o poder que sentem, a alegria, felicidade em condenar a jovem. (Figura 9) Temos, portanto, dois grandes planos distintos nas suas emoções que pretendem passar desde o riso mais soberano aos olhares mais esbugalhados de sofrimento.



Figura 9. Fotogramas do filme *La Passion de Jeanne D'Arc* (1928), Carl Theodor Dreyer.

Todo este filme é feito com recurso aos grandes planos dos rostos dos personagens. *Le Passion de Jeanne D'Arc* é um filme quase de um retrato espiritual. Apresenta o julgamento e a condenação de uma jovem de 19 anos e todo o percurso no tribunal para decidir a sua sentença, incluindo as questões do juiz e o sofrimento da jovem enquanto depõe. As suas expressões do rosto tornam-se as palavras de Jeanne, pois caracterizam o seu estado de forma angustiante e sofredora até para quem está a assistir. Já sem vida, o realizador apresenta o mesmo rosto e olhar da personagem num grande plano (Figura 10).

[12] Martin, Marcel (2005) – *Linguagem cinematográfica.* Lisboa: DinaLivro, p. 50.



Figura 10. Fotograma do filme *La Passion de Jeanne D'Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer.

"O intercalamento de planos de pormenor é, pelo seu lado, visualmente estimulante, não tendo estes obrigatoriamente de estar associados a uma tensão progressiva ou um clímax rápido"[13]. Terence fala dos planos de pormenor como sendo detalhes que ajudam a criar tensão, distinguindo estes do muito grande plano. Gustavo Mercado, no seu livro, por outro lado, fala apenas do grande plano como sendo um plano poderoso visualmente e emocionalmente para a narrativa se o foco for um rosto humano e, fala do muito grande plano (*extreme close up*) que concentra o olhar do espetador num pormenor que terá uma importância para a história. Um dos planos que Gustavo Mercado considerou um muito grande plano está no filme *The Marriage of Maria Braun* (1979) de Rainer Werner Fassbinder. O plano (Figura 11) apresenta um maço de cigarros utilizados na Alemanha depois da segunda guerra mundial.



Figura 11. Fotograma do filme *The Marriage of Maria Braun* (1979) de Rainer Werner Fassbinder.

[13] Marner, Terence St. John (1999) – *A realização cinematográfica*. Lisboa: Edições 70, p. 77.

Inicialmente o plano parece não fazer muito sentido, mas no final da história revela-se importante.

Todavia, Terence faz referência a outro plano que é denominado *insert*. Este plano pretende desviar a atenção da ação principal para mostrar pequenos detalhes que poderão fornecer mais informações ao filme, ou que simplesmente não fornecem mais informação, mas servem como planos de corte e transição para outros planos. Este autor faz a distinção das várias utilizações dos grandes planos. Distingue pelo objeto que é apresentado e a forma como este é utilizado na montagem. No entanto, penso que serão todos grandes planos, os que estarão aproximados de algo/alguém, planos com pouca profundidade de campo, pouca informação à sua volta e que pretendem que o público não se disperse daquele objeto/personagem.

Luís Nogueira no seu livro afirma também que há alguma semelhança e ligação entre o plano de pormenor ou detalhe e o grande plano. Ambos são planos mais aproximados e mais fechados, "o plano de detalhe pode ser visto como uma intensificação dramática do grande plano, uma vez que permite um escrutínio ainda mais pormenorizado dos elementos de uma acção ou das qualidades de um objecto do que aquele"[14]. Ou seja, ambos os planos permitem intensificar alguma coisa. São, por vezes, esses elementos que se apresentam nos planos de pormenores que dão mais sentido à narrativa, como por exemplos planos de pistolas, facas e outros objetos. *Taken* (2008) de Pierre Morel apresenta um desses momentos de plano pormenor em que está numa máquina a descarregar umas fotos e a analisá-las através dos botões dessa mesma máquina. Para isso, o realizador utilizou o plano de pormenor que intensifica o momento de procura em que pressiona as teclas para visionar pormenores da foto em que procura o raptor da sua filha (Figura 12).

[14] Nogueira, Luís (2010) – *Planificação e Montagem*. Covilhã: Livros LabCom, p. 37.



Figura 12. Fotogramas do filme *Taken* (2008), de Pierre Morel.

Os planos de pormenor de duas formas: uma de uma perspetiva da narrativa, em que o plano nos apresenta algo que interfere na história, (pistola, faca, chaves, telefone, etc), e outra, de uma perspetiva meramente descritiva (boca, olhos, torneira, etc). "É possível, então, falar de duas modalidades do plano de detalhe: uma que remete para uma função essencialmente descritiva e outra que remete para uma função essencialmente narrativa."[15] Nesta figura, o plano de pormenor, é apenas descritivo. Um outro plano pormenor neste filme é o plano da boca de um dos suspeitos de rapto. Este plano traz um pouco mais à narrativa, sendo que, pode ser um influenciador na narrativa. Liam Neeson, o ator que interpreta o pai da personagem raptada, antes de ir à procura da sua filha ouviu a voz do raptor e, por isso, utilizou esse trunfo para identificar o indivíduo. Ao encontrar vários suspeitos da rede de tráfico de mulheres que possam tê-la levado, interroga um deles para traduzir uma frase que tem num papel, a frase que ouviu pela última vez do raptor. Neste momento temos o grande plano do personagem e, posteriormente, o grande plano da boca que salienta o momento em que viremos a descobrir se é este o raptor.

[15] Nogueira, Luís (2010) – *Planificação e Montagem*. Covilhã: Livros LabCom, p. 37.



Figura 13. Fotogramas do filme *Taken* (2008), de Pierre Morel.

Frenzy (1972) de Alfred Hitchcock, é um dos exemplos de mais sofrimento e agressividade nos grandes planos. Barry Foster é um assassino em série que atormenta as mulheres da cidade de Londres. A sua etiqueta é a forma como as mata. Primeiro viola-as e de seguida estrangula-as com as suas gravatas. Na primeira vez em que, no filme, Hitchcock apresenta Barry como sendo o assassino ao cometer um homicídio, Barry vai-se dirigindo à vítima normalmente. Apresenta todo o processo até chegar ao momento de estrangulamento que é apresentado através de grandes planos e planos de pormenores, tanto do assassino como da vítima. O grande plano do assassino apresenta a sua expressão agressiva e algum esforço para matar a mulher (Figura 14).



Figura 14. Fotogramas dos filme *Frenzy* (1972), de Alfred Hitchcock.

Também depois, são apresentados os planos que conferem um caráter muito mais agressivo, assustador e forte desta cena de violência. São estes os planos da vítima a ser estrangulada. Na figura 15, temos vários planos de pormenor das mãos da personagem numa tentativa de parar o estrangulamento, mas sem sucesso. O plano pormenor do olhos abertos também se torna um pormenor importante e é um dos planos característicos dos filmes de Hitchcock. À medida que vai perdendo a vida o olhar modifica e mostra todo o seu sofrimento e aflição durante o estrangulamento (Figura 16).



Figura 15. Fotogramas do filme *Frenzy* (1972), de Alfred Hitchcock.



Figura 16. Fotograma do filme *Frenzy* (1972), de Alfred Hitchcock.

2. O significado do grande plano no cinema

O grande plano permite "atingir a máxima intensidade dramática"[16] através da proximidade do rosto dos personagens que demonstra mais expressões e coloca o espetador mais perto dos sentimentos do personagem. É um plano que permite entrar na cabeça do personagem em momentos de maior intensidade. Estes podem ser momento de raiva, de reflexão, de medo ou de lembranças. O grande plano surge no cinema como forma de criar uma concentração no rosto humano e em pormenores do mesmo: olhar, sorriso, expressões, etc. Mas porque não utilizar um plano geral ou médio? O grande plano cria uma barreira muito maior entre o espetador e o cenário e tudo o que gira à volta do personagem e do rosto, focando-o apenas num rosto. O efeito dramático e emocional perder-se-ia num plano mais aberto.

No final do filme *Three Monkeys* (2008) de Nuri Bilge Ceylan, o personagem Eyup, interpretado por Yavus Bingol, leva com a culpa de um acidente de carro, depois do seu patrão lhe oferecer dinheiro em troca do seu silêncio. Um grande plano era extremamente necessário aqui (Figura 17), pois só desta forma podemos tentar definir o seu estado de espírito. Segundo Gustavo Mercado, "O estado de espírito psicológico complexo exibido no seu rosto é difícil de definir; está esperançoso? Zangado? Arrependido? Só um grande plano é capaz de transmitir tal complexidade de sentimentos."[17] De facto, ao analisarmos este grande plano é realçada uma dificuldade de interpretação das expressões neste grande plano, o que torna este tipo de enquadramento muito mais forte e intenso. Cada parte do rosto ganha uma importância extrema e um significado.



Figura 17. Fotograma do filme *Three Mokeys* (2008), de Nuri Bilge Ceylan.

[16] Marner, Terence St. John (1999) – *A realização cinematográfica.* Lisboa: Edições 70.
[17] Mercado, Gustavo (2011) – *The Filmmaker's Eye: Learning (and breaking) the rules of cinematic composition.* Elsevier: Focal Press, p. 36.

Há ainda uma perspetiva mais visual e uma composição mais trabalhada. Um grande plano não é sempre igual e Gustavo Mercado apresenta vários elementos visuais que são devidamente pensados para que a imagem passe a mensagem que se pretenda. Neste caso estes elementos são: (1) a pouca profundidade de campo na imagem, que permite que não haja mais nenhum elemento que possa vir a distrair o público do que é mais importante e do que é pretendido; (2) a escolha correta das lentes para que, se o grande plano for feito em rostos humanos, este não seja distorcido e passe uma imagem o mais real possível; (3) o efeito simples, mas essencial de um brilho nos olhos, entre outros. Há várias formas de criar um grande plano e vários pontos que devemos definir consoante a narrativa. Neste grande plano, o fundo da imagem está em maior quantidade do lado direito contrariamente ao lado esquerdo. Desta forma, percebemos que o personagem está a olhar para o lado direito do enquadramento e isto deve-se à regra dos três terços. Ainda neste plano específico temos um corte da testa do personagem. Porque é que foi feito este corte? A composição é um dos elementos mais importantes para a criação de um grande plano. É preciso saber o que devemos evitar ou colocar imprescindivelmente. "Dependendo do tamanho do plano, a quantidade de espaço livre deve ser ajustado em conformidade. Neste grande plano, que mostra a parte superior da cabeça resultaria numa composição irregular e estranha"[18]

No filme *Notorious* (1946) de Hitchcock, este utiliza vários planos de pormenor e o grande plano para dar enfâse a uma das cenas do filme e ao que está prestes a acontecer. A história fala de Alícia, uma espiã que é contratada por um agente de governo Devlin para espiar Alex, um homem poderoso do qual desconfiam de negócios ilícitos. Alicia casa-se com Alex para o espiar enquanto trabalha com Devlin às escondidas. Ao longo do filme tenta obter a chave para a sala dos vinhos do seu marido, onde este esconderá provas das suas atividades. A sequência tem vários planos de intensidade numa sequência de 10 minutos na festa em casa de Alicia. A cena começa com Alicia a segurar nas chaves que, desde o início, se tornam o ponto forte desta cena e o centro das atenções através dos planos que Hitchcock faz das chaves. Alex aparece e Alicia esconde a chave na sua mão, que se mantém sempre como motivo principal dos planos. O medo de que se descubram as chaves na sua mão é cada vez mais evidente, deixando o próprio espetador ansioso (Figura 18).

[18] Mercado, Gustavo (2011) – *The Filmmaker's Eye: Learning (and breaking) the rules of cinematic composition.* Elsevier: Focal Press, p 37.



Figura 18. Fotogramas do filme *Notorious*.

Ao longo de toda esta cena destacam-se várias situações, das quais os ciúmes de Alex, que impedem Alicia e Devlin de irem facilmente às caves e faz com que este esteja mais atento aos movimentos do casal. Com a chegada do momento de Devlin ir às caves, Alícia aproxima-se do agente durante a festa. Alex permanece atento à cumplicidade da sua mulher com outro homem e dirige-se a eles. Vemos um grande plano de Alícia e Alex. Ele está com ciúmes e desconfiado da sua mulher e ela quer afastá-lo para puder continuar a sua investigação. Apesar disso, Alex mantém sempre uma feição mais séria e controlada, enquanto Alicia demonstra-se mais inquieta e agitada neste grande plano (Figura 19).



Figura 19. Fotogramas do filme *Notorious*.

Ao longo desta cena há um plano que aparece várias vezes e que acrescenta uma emoção muito maior, não à narrativa, mas sim ao momento de tensão. Esse é o plano de pormenor das garrafas (Figura 20). Cada vez que aparece esse plano existem menos garrafas, o que significa que, quando houver pouco vinho na festa, alguém terá que ir à cave para reabastecer. A oportunidade de Alicia e Devlin está neste momento enquanto existe vinho suficiente, mas durante toda a sequência os planos vão aparecendo com a caixa mais vazia. Isto cria tensão no espetador que quer saber se Alex vai apanhar a sua mulher e o agente ou se eles vão conseguir terminar o trabalho a tempo. No final, as garrafas terminam e, Alex já desconfiado, dirige-se à cave com o seu empregado e, observa o momento em que a sua mulher e o agente se beijam, mas já sairam da sala dos vinhos. É uma cena de extrema preocupação, medo, insegurança, nervosismo. Através da utilização destes planos, o espetador acaba por sentir o mesmo nervosismo que os personagens.



Figura 20. Fotograma do filme *Notorious*.

O grande plano assume um carácter muito mais íntimo e, por vezes, perturbador tendo em conta a narrativa que é contada e aproxima o espetador do personagem de uma forma quase perturbadora. Deixa de haver qualquer ecrã entre eles e o público quase sente o que o personagem está a sentir. Torna-se num momento íntimo entre duas pessoas e Marcel Martin descreve-o de uma forma metafórica, mas explicita quando diz: "Entre o espetáculo e o espectador não há qualquer rampa. Não se olha a vida, penetra-se nela. Esta penetração permite todas as intimidades. Um rosto, ampliado pela lente, pavoneia-se, revela a sua geografia fervente... É o milagre da presença real, a evidência da vida, aberta como uma bela romã descascada, a vida assimilável e bárbara. Teatro da pele."[19]

Segundo Terrence St. John, "A expressão do actor apresenta-se mais nítida e as características da personagem projetam-se com mais força. Este plano pode ser muito revelador dos pensamentos ou da vida interior do protagonista."[20] Por outro lado, o grande plano não enfatiza apenas aquelas emoções e aquele rosto. A dimensão deste plano elimina qualquer outra informação à volta do personagem, " força a audiência a ver o que o realizador quer que se veja"[21].

O grande plano pode ser utilizado de diversas formas e dando vários sentidos, de acordo com o que o realizador pretende transmitir. Akira Kurosawa, um realizador japonês,

[19] Martin, Marcel (2005) – *Linguagem cinematográfica.* Lisboa: DinaLivro, p. 48.
[20] Marner, Terence St. John (1999) – *A realização cinematográfica.* Lisboa: Edições 70, p. 75.
[21] Knight, Arthur (1979) - *The Liveliest Art: A Panoramic History of the movies.* Canada: New American Library.

tem como ponto característico nos seus filmes o movimento. No seu filme *The Hidden Fortress* (1958), existe uma cena em que a escala de planos varia com o movimento do personagem e leva-nos de um plano geral para um grande plano e depois novamente o plano geral. Neste caso o grande plano do rosto do personagem tem um impacto diferente dos que vimos anteriormente. Não existe um corte para aquele plano e, por isso, parece que o personagem se dirige para o espetador (Figura 21).



Figura 21. Fotogramas do filme *Hidden Fortress* (1958), de Akira Kurosawa.

Porém, o grande plano não deve ser utilizado em demasia e sem justificação. Durante a pesquisa por filmes com grandes planos e o significado dos mesmos deparamo-nos com algumas críticas ao filme *Les Miserables* (2012) de Tom Hooper, baseado no anterior musical de Victor Hugo. O filme, além de ter uma estrutura musical completamente diferente de todos os filmes relatados até este ponto da dissertação, é, na nossa opinião, um dos mais intensos e fortes. As emoções que advém do visionamento deste filme devem-se, com certeza à música, mas também aos planos que Tom Hooper escolheu. *Movieline*, uma revista online de fãs de cinema, publicou uma entrevista dada a Tom acerca do filme e da sua experiência perante este género musical. Numa das questões desta entrevista, a *Movieline* questionou o realizador sobre as últimas críticas que havia recebido por causa do número excessivo de grandes planos no filme. Uma das respostas de Tom Hooper foi que, inicialmente, no caso específico da canção *I Dreamed a Dream*, interpretada por Anne Hathaway, não era para ser utilizado apenas um grande plano. No entanto, na sala de edição, segundo Tom, o grande plano ganhou pela sua "intimidade emocional". "E depois Eddie Redmayne, que tem sido um amigo meu desde que trabalhei com ele em *Elizabeth I*, disse-me: 'Porque não estás a utilizar aquele grande plano que utilizadas no *trailer teaser*?'. Ele estava a falar sobre a forma como todos os músculos do pescoço da Anne funcionam enquanto ela canta e a força bruta disso e eu pensei 'Meu Deus isto é interessante'."[22] Tom Hooper revelou ainda que, depois de reexaminar toda essa cena e colocar o grande plano "o nível de emoção subiu cem por

[22] FRANK DIGIACOMO - Tom Hooper Defends His 'Les Misérables ' Close-Ups & Reveals Who's The Bigger Musical Geek: Jackman or Hathaway. [Em linha]. [Consult. 21 Mar. 2015] Disponível na internet: <http://movieline.com>

cento"[23] e que o "o processo de mudança para esses grandes planos foi um processo de descoberta"[24]. De facto, esta cena é das mais intensas e íntimas do filme. Anne Hathaway representa uma mãe que perdeu o seu trabalho e, para sustentar a sua filha, vende o seu cabelo, dentes e entrega-se à prostituição. Toda esta cena representa a dor materna e a forma como ela vê a vida daí para a frente (Figura 22).

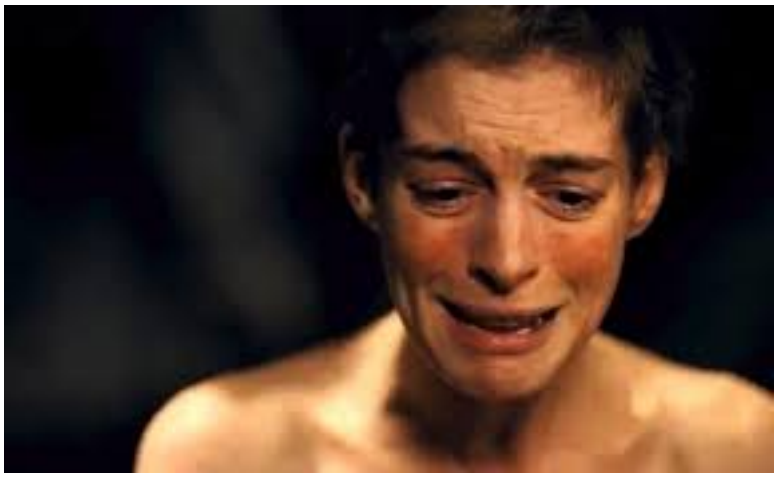


Figura 22. Fotograma do filme *Les Miserables* (2012), de Tom Hooper.

Existe um outro grande plano conhecido pela justaposição de imagens que o realizador utilizou para iniciar o filme. No filme *Apocalypse Now* (1979) de Francis Copolla a sequência inicial do filme apresenta um grande plano que abre o filme de uma forma poderosa. Copolla colocou o seu personagem principal, o Capitão Willard, num grande plano virado de cabeça para baixo e, sobrepôs uma quantidade de imagens flamejantes da floresta, fumo, helicóptero (Figura 23). Através deste grande plano realizador apresenta-nos o interior do personagem. As imagens aparecem primeiro de uma selva calma até que começam a aparecer chamas, helicópteros e então o rosto do personagem, um grande plano que que se mantém ligado à imagem justaposta também pelo seu olhar que vagueia pelo enquadramento. As imagens e sons do helicóptero são associadas à ventoinha que aparece do tecto, localizando o personagem num hotel. Aparecem vários planos de pormenor de um copo de whisky, um cigarro e uma arma. Deste modo, podemos perceber que isto é uma vivência do personagem e a ligação que Copolla faz é facilmente perceptível. Apesar de ser o primeiro plano do filme, ou seja, quando ainda não conhecemos o personagem, a audiência fica muito mais atenta e presa ao ecrã. Cria-se uma intimidade entre o espetador e o personagem, o qual ainda temos uma história por desvendar. Através destes pequenos detalhes do rosto e dos pormenores que aparecem ficamos a saber apenas um pouco da sua vida naquele hotel.

[23] IDEM, *Ibidem*.
[24] IDEM, *Ibidem*.



Figura 23. Fotogramas do filme *Apocalypse Now* (1979) de Francis Copolla.

Gilles Deleuze aborda o grande plano numa perspetiva mais filosófica, acrescentando ao já enunciado nesta dissertação, uma forma mais profunda de ver o grande plano no cinema e o seu significado. Afirma que "a imagem-afeição é o grande plano e o grande plano é o rosto..."[25]. No seu livro "Cinema I: A Imagem-Movimento", Deleuze fala de três variedades da imagem-movimento, enquadradas no cinema clássico. A cada uma dessas imagens é associado um determinado plano cinematográfico. O grande plano é associado à imagem-afeição, à imagem-percepção corresponde o plano geral e à imagem-ação corresponde o plano médio. Deleuze explica uma questão fundamental na tipologia do "imagem-afeição" que se prende com a presença de dois polos de ação: numa referência a uma imagem de um grande plano com um relógio, um primeiro polo diz respeito aos micro-movimentos feitos pelos

[25] Deleuze, Gilles (1986). *Cinema 1: The Movement-Image*. [S. I.]: University of Minnesota Press, p. 89.

ponteiros, ainda que movimentos virtuais, estes ponteiros são marcadores de intervalos e tempos; um segundo polo, corresponderia ao mostrador do relógio, "um rosto como uma superfície receptora imóvel, placa receptora de inscrição, suspense impassível"[26]. Estes polos são, portanto, a unidade refletora e a unidade refletida, e é disso que, segundo Deleuze, trata o afeto: de um movimento e de uma superfície imóvel sobre a qual o movimento se realiza. "É este conjunto de uma unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos que constitui o afeto"[27]. Segundo Deleuze existe uma ligação profunda entre o grande plano e o rosto das personagens. O rosto tem esses dois polos originários da pintura e das técnicas do retrato. Muitas vezes o rosto é feito através de uma linha de contorno, uma linha que faz um círculo que depois "traça o nariz, a boca, a borda das sobrancelhas"[28]. Isto é a superfície de *rostificação*. Depois, temos os traços de *rosticidade* que são os traços e fragmentos que indicam o brilho nos olhos, o estremecer dos lábios.

Num dos exemplos tratados por Deleuze, *Die Buchse der Pandora* (1929) de Georg Wilhelm Pabst, no final do filme, Jack o estripador e Lulu apresentam rostos felizes, descontraídos e abraçam-se (Figura 24). Por cima do ombro de Lulu, Jack vê a faca que transforma o seu rosto. O grande plano que se segue e "entra numa ascendente série de terror"[29]. Jack "reflete a morte como sua qualidade comum à sua máscara de assassino, a viabilidade da vítima e a chamada irresistível do instrumento"[30] (a faca).



Figura 24. Fotogramas do filme *Die Buchse der Pandora* (1929), de Georg Wilhelm Pabst.

Ao ver a faca Jack torna-se o que realmente é, a sua expressão facial muda e o grande plano mostra também como ele relaxa e aceita o destino que tem que aceitar. É um assassino, é quem ele é, temos a unidade refletora.

[26] Deleuze, Gilles (1986). *Cinema 1: The Movement-Image*. [S. I.]: University of Minnesota Press, p. 89.
[27] IDEM, *Ibidem* p. 87.
[28] IDEM, *Ibidem*, p. 88.
[29] IDEM, *Ibidem* p. 91.
[30] IDEM, *Ibidem* p. 91.



Figura 25. Fotogramas do filme *Die Buchse der Pandora* (1929), de Georg Wilhelm Pabst.

Os olhos ficam esbugalhados, as narinas abertas a expressão da boca esboça um sorriso quase maléfico e alegre.

3. A construção de significados através do Grande Plano

O grande plano pode adquirir vários significados, como já referimos em alguns exemplos anteriores. Mas, antes de adquirir todos estes significados foi necessário descobrir-se o grande plano e em que circunstâncias este poderia ou deveria ser utilizado. A construção do seu significado advém de vários anos de estudo da edição, montagem e da experiência de vários realizadores que começaram a utilizar o plano em determinadas situações e que depois estas se foram modificando com o tempo. Nos próximos tópicos abordamos os primeiros passos da montagem e da criação de significados através do grande plano. Isto porque, segundo vários autores, o primeiro filme a utilizar o grande plano foi *The Sick Kitten* (1903) de George Albert Smith com a intenção de apenas obter uma maior aproximação do motivo. A partir daí, foram-se criando vários significados que também são referidos mais adiante. Walter Murch afirma que, o editor "deve tentar ver apenas o que está no ecrã como a audiência irá. Apenas desta forma as imagens conseguem ser libertadas do contexto da sua criação. Focando-se no ecrã, o editor irá, espera-se, utilizar os momentos que devem ser usados"[31]. Completando o que o autor diz, neste ponto iremos perceber as razões do editor utilizar cada plano.

3.1. Os primórdios da Edição: De Porter a Griffith

Muito antes de surgir o grande plano, o mundo das imagens em movimento precisou de nascer e de se desenvolver. O cinema começou com curtos filmes com menos de um minuto, sem edição e sem som. Os irmãos Lumière apresentaram nos finais do século XIX a primeira revolução do cinema, *L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat* (1896). Conhecemos este filme recordando que foi na apresentação deste filme que o público se assustou ao pensar que o comboio viria contra eles. Mas, não era mais que uma "disposição fotográfica em movimento que permitia captar a vida ao vivo"[32]. Tão simples como este está também *La Sortie de l'Usine Lumière* (1895) e também *The Kiss* (1896), dos mesmos realizadores.

George Méliès, outro dos percursores do cinema, começou a criar as suas histórias, algumas das quais nos são tão familiares, como *The Trip To The Moon* (1902). Estes primeiros filmes foram feitos sem edição, ou seja, eram filmados apenas com um plano e não havia qualquer tipo de estudo de iluminação e posicionamento das câmaras. Os tamanhos dos

[31] Murch, Walter (2001) – *In the Blink Of an Eye*. Beverlly Hills: Silman James Press, p. 24
[32] Pinel, Vincent (2001) – *El montaje El espacio y el tiempo: la invención de un linguaje De la planificiación al montaje La evolución de las prácticas*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, p.7.

filmes começaram a aumentar e Méliès chegou a ter catorze minutos de fita. No entanto, não havia um ritmo, uma intenção. Em *The Trip to the Moon* temos apenas a junção de vários planos, como também explica Dancyger, "Os filmes foram editados na medida em que eles consistiram em mais de um plano, mas *A Trip To the Moon* não é mais que uma série de fotografias interessantes, cada cena em si mesmo" [33].

Em 1903, Edwin S. Porter veio revolucionar a montagem nos filmes e a forma como estes se podem tornar mais dinâmicos. Porter descobriu que o plano é a "unidade básica de construção do filme"[34] e que a organização dos planos poderia ter um impacto diferente da narrativa para o público. "Porter demonstrou que um único plano, gravando apenas um pedaço incompleto da ação, é a unidade da qual cada filme deve ser construído e assim se estabeleceu a principal ideia da edição"[35]. O seu filme *The Life On An American Fireman* (1903) foi feito apenas com 20 planos. Entre 1944 e 1985, circulou uma versão diferente deste filme, na qual o filme é apresentado com planos no interior e no exterior intercalados (Figura 26).

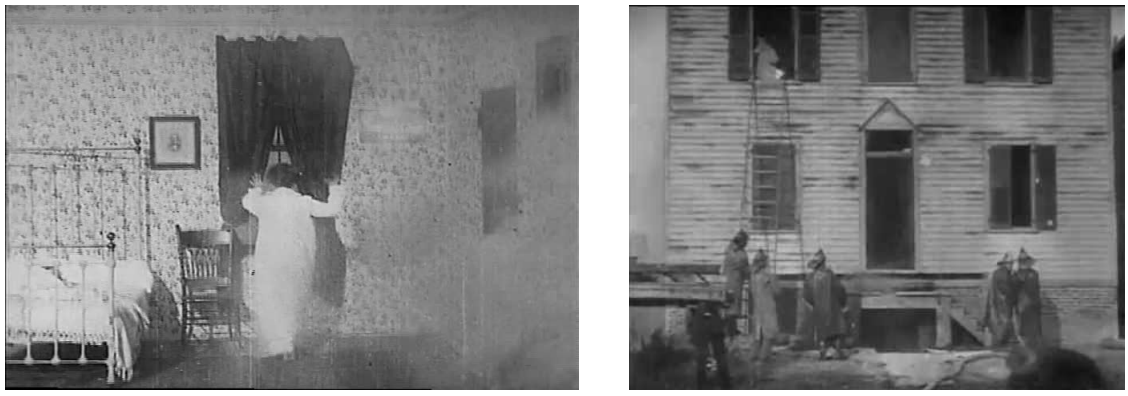


Figura 26. Fotograma do filme *The Life Of An American Fireman* (1903), de Edwin S. Porter.

Com isto, a história tornou-se mais dinâmica aos olhos do espectador. Ken Dancyger afirma que, depois da inovação de Porter se chegou à conclusão que "dois planos filmados em localizações diferentes, com objetivos diferentes, quando se juntam significam algo maior que a soma das duas partes. A justaposição podia criar uma nova grande realidade maior que cada plano individualmente"[36]. Porter contribuiu, portanto, para a continuidade na edição dos planos e para o início da edição. Mais tarde, *The Great Train Robbery* (1903), um filme de

[33] Dancyger, Ken (1997). *The Technique of Film And Video Editing Theory and Practice*. Butterworth-Heinemann: Focal Press, p. 3.
[34] IDEM *Ibidem*, p. 4
[35] IDEM *Ibidem*, p. 4
[36] Dancyger, Ken (1997). *The Technique of Film And Video Editing Theory and Practice*. Butterworth-Heinemann: Focal Press, p. 4.

doze minutos, também incluía planos de interiores e exteriores. Nestes filmes começou a haver edição, no sentido em que os planos funcionam como um conjunto. Anteriormente, cada plano contava a sua própria história e o tempo e a localização mantinha-se a mesma. Neste último filme de Porter já se pensa em mudança de tempo e locais e todos os planos juntos representam uma cena a acontecer.

Apesar de Porter ser um dos grandes inovadores e um pioneiro para a história da edição no cinema, é David Llewelyn Wark Griffith que é considerado o pai da edição. Ken Dancyger afirma que Edwin Porter clarificou a narrativa cinematográfica no seu trabalho, mas que Griffith é que mostrou como utilizar os planos para criar impacto dramático na história. Este criou os vários planos que hoje conhecemos como os mais comuns: plano geral, plano de corte, grande plano, plano sequência. Segundo Ken Dancyger, "Griffith demonstrou que uma cena podia ser fragmentada em planos gerais, planos médios e planos aproximados para permitir que a audiência se movesse gradualemnente para o coração emocional da cena."[37] Apesar do grande plano ter sido, primeiramente, feito por George Albert Smith no filme *The Sick Kitten* (1903), que será abordado mais à frente, foi Griffith quem inovou a justificação de mudança dos planos. A justificação do grande plano era que este deveria ser utilizado para momentos mais dramáticos, íntimos e emocionais do personagem para a narrativa.

Broken Blossoms (1919) é um dos primeiros trabalhos de Griffith que faz uso desse tipo de edição e dos cortes para vários tipos de planos. Este filme fala de uma história de amor situada em Londres entre uma jovem caucasiana e um jovem chinês que se mudou recentemente para lá. Depois de visionar este filme digamos que é quase uma primeira versão de *Romeu e Julieta.* A jovem Lucy é agredida pelo seu pai Battling Burrows, um homem poderoso. Do outro lado do mundo, Richard, um chinês, prepara-se para ir para Londres como missionário, mas acaba por ficar a trabalhar numa loja. Durante um dos momentos de fragilidade de Lucy, que sofre várias agressões pelo pai, Richard aproxima-se da jovem e estes apaixonam-se. Battling, é um homem preconceituoso e quando descobre o romance entre os dois, mata a sua filha e, no fim, é assassinado por Richard, que se suicida de seguida. Mas, passando a história um pouco à frente e avançando para os elementos mais cinematográficos e a forma como esta história é representada, afirmamos que todas as capacidades de Griffith foram colocadas em cena, principalmente o grande plano. O uso do grande plano é feito neste filme e nas partes mais intensas e dramáticas como era de esperar. Quando Battling descobre que Lucy está em casa de Richard e a vai buscar, é criada uma grande tensão, um reencontro entre ambos depois de Battling descobrir a verdade. O momento

[37] IDEM, *Ibidem* p. 6.

é de enorme *stress*. Griffith corta para dois planos subjetivos do pai e da filha onde observamos os seus rostos e expressões. Apesar de serem dois grandes planos, é notória a diferença entre emoções que nos sugerem, tendo em conta as expressões de cada um. Lucy transborda medo, pavor e receio e Battling mostra a sua raiva que vai ganhando enfâse consoante a sua aproximação à câmara transformando o grande plano num muito grande plano (Figura 27).



Figura 27. Fotogramas do filme *Broken Blossoms* (1919), de D. W. Griffith.

3.2. Eisenstein, Vertov e Kuleshov

Muitos dos realizadores da União Soviética foram influenciados pelo trabalho de D. W. Griffith na sua forma de contar as histórias e criar uma narrativa através da sua montagem de planos. No entanto, vários tentaram, posteriormente, criar novos métodos de edição que sentiram que seriam mais adequados para o que eles pretendiam que, não era apenas contar histórias, mas também interpretar e tirar conclusões dos seus filmes.

Segundo Dancyger, nenhum outro realizador Soviético fora tão crítico em relação a Griffith como Vsevold I. Pudovkin. Ele levou a teoria de Griffith, que afirma que a fragmentação de uma cena com vários planos é mais poderosa do que uma cena sem qualquer tipo de construção, um pouco mais adiante e tentou desenvolver uma teoria a partir desta premissa. Pudovkin afirmava que era possível criar novas realidades com as suas imagens, tal como afirma Dancyger "ele não adapta a realidade, mas usa-a para a criação de uma nova realidade"[38]. Segundo a expressão utilizada no livro de Dancyger "como o poeta usa as palavras para criar uma nova percepção da realidade, o cineasta usa os planos como a sua matéria-prima"[39], ou seja, através da montagem dos planos podem-se transmitir diversas ideias para narrativa alterando a sua ordem e tempo. Além de Pudovkin, também Sergei Eisenstein pretende desenvolver a sua teoria de montagem que vai mais além dos dois

[38] Dancyger, Ken (1997). *The Technique of Film And Video Editing Theory and Practice*. Butterworth-Heinemann: Focal Press, p. 14.
[39] Dancyger, Ken (1997). *The Technique of Film And Video Editing Theory and Practice*. Butterworth-Heinemann: Focal Press, p. 14.

realizadores anteriormente mencionados. Eisenstein foi um dos realizadores russos que continuou a estudar o trabalho de edição de Griffith. Foi um dos maiores e dos mais importantes realizadores da sua geração. Começou por traduzir as lições de Griffith e, mais tarde, começou a estudar a teoria da montagem. Começa com o seu filme *Strike* (1924) em que Eisenstein editou o filme com uma colisão de imagens e ideias. A sua ideia era fazer filmes relacionados com a revolução e eventos relacionados com esta. Desenvolveu a teoria de montagem criando cinco componentes da edição: montagem métrica, montagem rítmica, montagem tonal, montagem atonal e montagem intelectual. A sua teoria da montagem baseava-se na premissa que na edição um plano mais um plano não era dois, mas que produzia um terceiro significado. Todas estas montagens de edição estão presentes no seu filme *Potemkin* (1925). "Eisenstein aponta que as técnicas como *cross-cutting*, planos aproximados, *flashbacks*, *dissolves* têm paralelismos e que tudo o que Griffith fez foi descobri-los"[40].

Em 1910, Lev Vladimirovich Kuleshov para demonstrar a teoria da montagem fez uma experiência para mostrar o significado da montagem e as emoções que o espetador pode sentir com pequenas mudanças de planos. A esta experiência foi dado o nome de Efeito Kuleshov ou Efeito K. Nessa montagem, "Kuleshov justapôs vários planos tirados de diferentes pedaços de filmes, que depois editou numa sequência"[41]. O primeiro plano é um grande plano fixo do rosto de Ivan Mozzhukin facialmente inexpressivo. Seguido deste plano em três sequências diferentes colocou três motivos diferentes: um prato de sopa, uma mulher e uma criança num caixão. Através destas imagens os espetadores sentiam fome, desejo e tristeza. "Kuleshov percebeu que eram as expectativas emocionais da audiência que causavam as observações específicas que recontavam"[42]. Foram atribuídos significados diferentes para a mesma imagem facial e Kuleshov percebeu que a imagem seguinte é que dava sentido a cada emoção que o espetador sentia (Figura 28).

[40] Reisz, Karel; Millar, Gavin; Dickinson, Thorold (2010) - *The Technique of Film Editing*. USA: Focal Press, p. 12.
[41] DiMar, Philip C. (2011) – *Movies in American History: And Enciclopedia*. California: ABC-CLIO, p. 993.
[42] LoBrutto, Vincent (2012) – *The Art of Motion Picture Editing: An Essential Guide to Methods, Principles, Processes, and Terminology*. New York, Allworth Press, p. 35.

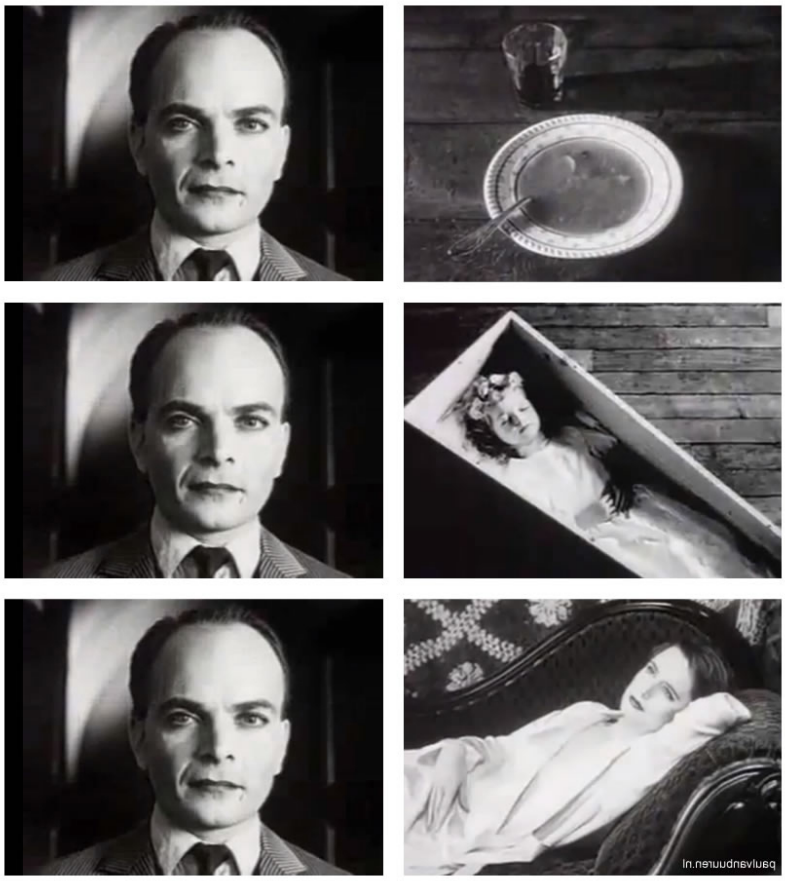


Figura 28. Fotogramas do Efeito Kuleshov.

Através da organização de diferentes planos três sequências, o público interpretou cada uma com uma emoção diferente. Foi aqui que Kuleshov percebeu a importância e o impacto da montagem na resposta emocional do espetador. Vincent Pinel acrescenta ainda que "é como se o olhar do espetador substituísse o olhar de Mozzhukin desaparecido do ecrã e esse olhar introduzira *a posteriori* as suas próprias emoções no rosto imaginado do ator."[43]

Kuleshov desenvolveu ainda uma outra experiência de nome "geografia criativa" que consistia em apresentar à audiência "imagens sucessivas de: um homem a correr, uma mulher a correr e ambos a abraçarem-se, todas filmadas em locais e tempos distintos, as quais o espectador assumia, através da montagem, como tendo sido filmados num mesmo local e contiguamente."[44] Ambas as experiências apresentam o poder da montagem, mas também mostram o cinema como algo completamente diferente do mundo real. Kuleshov "Envolveu uma sequência de cinco planos: um homem caminha da direita para esquerda do ecrã, uma mulher caminha da esquerda para a direita do ecrã, encontram-se, vemos um grande edifício

[43] Pinel, Vincent (2001) – *El montaje El espacio y el tiempo: la invención de un linguaje De la planificiación al montaje La evolución de las prácticas*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, p. 69.
[44] Nogueira, Luís (2010) – *Planificação e Montagem*. Covilhã: Livros LabCom, p. 104.

ao longe e, finalmente, vemos o casal a subir umas escadas no exterior"[45]. Segundo Jon Lewis, nenhum dos cinco planos foi filmado no mesmo local e o edifício ao longe era a Casa Branca. No entanto, ao vermos a sequência aparenta realmente ser o mesmo sítio.

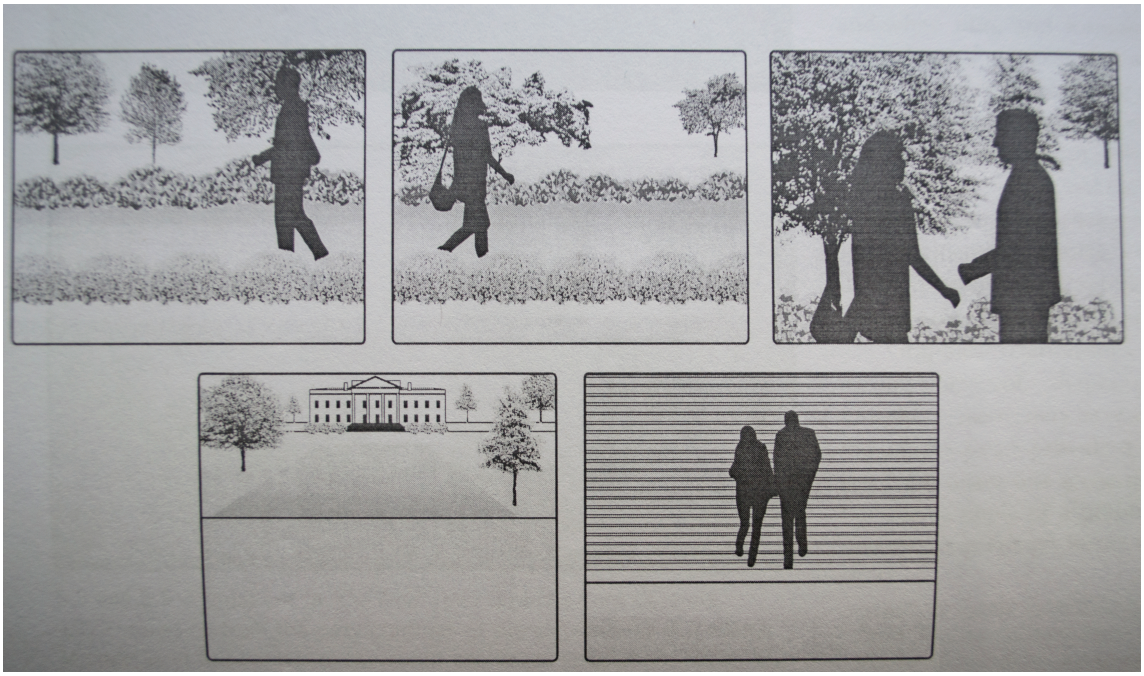


Figura 29. Fotogramas do Efeito Kuleshov.

Em 1929, Dziga Vertov produziu a tão conhecida peça fílmica *A Man With a Movie Camera*. Este filme é um dos mais marcantes na história do cinema e da montagem cinematográfica no sentido em que traz uma diversidade de elementos técnicos utilizados e pela forma como também os consegue conjugar na edição de uma forma tão natural e harmónica através da música ambiente presente em todo o filme. *A Man With a Movie Camera* consegue ser uma mistura de filme experimental, ficção e documental. Segundo Vicent LoBrutto, "eles filmaram estilo documentário, filmando mais do que precisavam e permitindo que alguns *takes* fossem tão longos quando o objeto pedisse"[46]. Estão presentes os vários elementos cinematográficos como uma variedade escala de planos, desde o plano geral ao muito grande plano, os vários tipos de técnica de montagem como *jump cuts*, *intercutting*, *freeze frames*, entre muitos outros. Foram utilizados vários efeitos ópticos. A rápida forma de intercalar duas imagens parece muitas vezes criar apenas uma imagem e existem muitos significados que surgem da justaposição de várias imagens que, por vezes, nada têm a ver umas com as outras (Figura 30).

[45] Lewis, Jon (2014) – *Essential Cinema – An Introduction to Film Analysis*. Wadsworth: Cengage Learning, p. 122.
[46] LoBrutto, Vincent (2012) – *The Art of Motion Picture Editing: An Essential Guide to Methods, Principles, Processes, and Terminology*. New York, Allworth Press, p. 221.



Figura 30. Fotogramas do filme *A Man With a Movie Camera* (1929), de Dziga Vertov.

Outra das curiosidades deste filme é a forma como vemos as filmagens e a forma como é filmado ao verificarmos os pormenores das lentes e do personagem com a câmara a preparar-se para filmar. Este filme é quase que um documentário sobre o que podemos fazer com uma câmara, o improviso e tudo o que a edição nos pode levar a pensar e criar histórias completamente aleatórias de filmagens sem conexões diretas umas com as outras. Isto vemos a partir de várias filmagens feitas de paisagens intercaladas com imagens no interior de uma casa de uma jovem que está a dormir inicialmente. Ao ver estas imagens parece que vemos a rua e pessoas a dormir num banco, sem abrigos e dentro de casa há alguém a dormir. No entanto ninguém dos confirma que fora tudo filmado no mesmo dia ou à mesma hora, mas a edição resulta na perfeição. Vertov apresenta nesta peça o verdadeiro poder da edição pegando em vários pedaços da realidade. O realizador criou o conceito *Kino Eye*, "kino" em russo significa "cinema", portanto ficaria o Olho do Cinema. *A Man With A Movie Camera* traz um pouco essa ideia do olho humano ser a peça para captar todos os momentos, a câmara. "O filme torna-se uma celebração do poder documental do realizador para controlar a nossa percepção da realidade por meios de edição e efeitos especiais"[47].

3.3. The Sick Kitten, George Albert Smith

O período mudo foi a época de revolução do cinema, onde modificaram todas as formas de linguagem cinematográficas, desde movimentos de câmaras, planos, edição, entre outras. Segundo Mark Cousins, os primeiros grandes planos foram feitos com a visão das personagens através de um telescópio ou um buraco de fechadura. Vemos o exemplo de *Grandma's Reading Glasses* (1900) de George Albert Smith. É este filme em que Mark

[47] Bordwell, David; Thompson, Kristin (2012) – *Film Art An Introduction*. [S.I.]: McGraw-Hill, p. 410

considera terem aparecido os primeiros grandes planos (Figura 31).



Figura 31. Fotograma do filme *Grandma's Reading Glasses* (1900), de George Albert Smith.

No entanto, Mark Cousins afirma que este não terão sido estes os primeiros grandes plano da história porque as imagens dessas dimensões eram apenas criadas com a justificação de uma fechadura ou uns óculos.

Apesar disso, foi um primeiro passo para a ampliação das imagens no cinema. Mais uma vez, uma experiência feita por George Albert Smith em 1901, de nome *The Little Doctor* e, dois anos depois, refeito com o nome *The Sick Kitten* (1903). "O primeiro grande plano que não envolvia personagens a observar através de coisas, cuja única função era mostrar ao público um elemento da história com mais detalhes"[48].



Figura 32. Fotogramas do filme *The Sick Kitten* (1903), de George Albert Smith.

O primeiro plano mostra uma sala com duas crianças, uma delas com um gato no colo. (Figura 32) Smith corta para um grande plano do gatinho ao qual é dado uma colher de remédio e, desta vez, não há nenhum telescópio para justificar este corte. Smith simplesmente quis aproximar o espetador do detalhe do gatinho doente. No livro de Mark Cousins, este afirma que os realizadores na altura não acharam que o corte seria indicado para uma

[48] Cousins, Mark (2011) – *The Story of Film*. [S.I.]: Pavilion Books, p. 67.

"audiência acostumada, no teatro, a ficar a uma distância constante da ação"[49]. Nesse momento, Smith rompeu a conexão entre estas duas artes, o cinema e o teatro. A intimidade no cinema surgiu aqui. A partir daí, muitas imagens dos filmes internacionais mais memoráveis foram grandes planos, como é o caso dos participantes *Battleship Potemkin* (1925), principalmente a figura de uma mãe que vê o filme ser morto (figura 33), Maria Falconetti em *La Passion de Jeanne D'Arc* (1928), onde interpreta a personagem principal Jeanne, já apresentada anteriormente no tribunal à espera da sua execução (figura 34), Elizabeth Taylor e Montgomery Clift em *A Place in The Sun* (1951) (figura 35) nos momentos de cumplicidade do casal, Nargis (figura 36) em *Mother India* (1957) e os cowboys em Once *Upon a Time in West* (1968) de Sergio Leone (figura 37).



Figura 33. Fotogramas do filme *Battleship Potemkin* (1925), de Eisenstein.



Figura 34. Fotograma do filme *La Passion de Jeanne D'Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer.



Figura 35. Fotogramas do filme *A Place in The Sun* (1951), de George Stevens.

[49] Cousins, Mark (2011) – *The Story of Film*. [S.I.]: Pavilion Books, p. 68.



Figura 36. Fotogramas do filme *Mother India* (1957), de Mehboob Khan.



Figura 37. Fotogramas do filme *Once Upon a Time in the West* (1968), de Sergio Leone.

Apenas depois destas imagens, destes grandes planos com rostos dos atores, é que os realizadores começaram a utilizar os grandes planos para um fim mais dramático e emocional. Alguns utilizaram-nos de uma forma mais polémica, como o caso do *Battleship Potemkin* de Eisenstein e outros de uma forma mais dramática como o filme de *western* de Sergio Leone *Once Upon a Time In The West* (1968). Portanto, o filme *The Sick Kitten* foi considerado um dos marcos mais importantes do cinema para a sua evolução em termos técnicos e em termos de representação da história.

3.4. Psycho, Alfred Hitchcock

Psycho (1960) é um dos filmes mais famosos de Hitchcock e o mais marcante deste realizador. Mas neste filme queremos fixar-nos na cena que sinaliza este filme: a morte de Marion Crane no chuveiro. Os grandes planos aqui estão centrados no rosto de Marion. Hitchcock utiliza muito grandes planos nesta cena que "demora dois minutos e tem cinquenta

cortes"[50]. Primeiro, o primeiro plano da faca que parece acertar Marion tornam-se planos quase subjetivos em que o espetador se sente como se lá estivesse e fosse o atacante. Depois disso são colocados apenas um planos médios curtos de Marion (Figura 38).

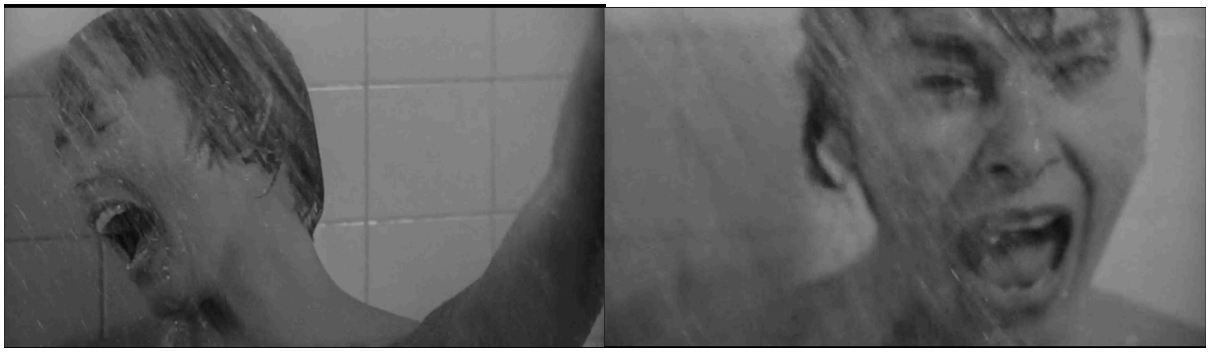


Figura 38. Fotogramas do filme *Psycho* (1960), de Alfred Hitchcock.

Hitchcock intercala depois vários grandes planos do rosto, das pernas, água a correr, boca, pés. Grande parte dos planos são pormenores da vítima ou grandes planos da mesma. Todos estes grandes planos aparecem com a faca que, na verdade, se nota que não atinge a jovem, mas que a forma como esta cena está editada causa uma grande aflição no espetador. Alguns desses planos como a boca e a mão mostram o medo que Marion Crane apresenta (Figura 39).



Figura 39. Fotogramas do filme *Battleship Potemkin* (1925), de Eisenstein.

[50] Dancyger, Ken (1997). *The Technique of Film And Video Editing Theory and Practice*. Butterworth-Heinemann: Focal Press, p. 102.

No final, temos um grande plano da mão e outros planos aproximados dos pés. Depois há um *dissolve* do esgoto para o olho da vítima. Representa a metáfora da vida a ir, passando a expressão, pelo cano abaixo. Os rápidos cortes com os grandes planos torna a morte muito mais lenta, dolorosa e demorada. Os planos não demoram mais que um segundo causando uma maior angústia no espetador. Como disse anteriormente, os grandes planos podem sufocar. Nestes planos de Marion Crane em *Psycho* há um sufoco visual em que o espetador fica centrado àquele espaço, os grandes planos são apertados e tornam-se mais asfixiantes dirigindo-se para pequenas partes do corpo da personagem. O rosto da personagem a sofrer um ataque que não consegue evitar.

3.5. The Good The Bad And The Ugly, Sergio Leone

O filme *The Good The Bad And The Ugly* (1966) é um filme de *western* de Sergio Leone e que se distingue pelos seus grandes planos na hora do combate entre os três *cowboys*. Este final é muito enérgico e poderoso. Leone capta todos os rostos dos três personagens começando com planos mais abertos até aos mais fechados em que só visualizamos os seus olhos. O realizador captou os planos das suas armas encadeando com os grandes planos e com as mãos mais perto de agarrarem as armas (Figura 40). De certo modo, posso comparar esta cena com a sequência de *Notorious* (1946) de Hitchcock que falamos no capítulo anterior. As armas são um plano de pormenor que pretendem passar o mesmo efeito que as garrafas de vinho. Fazem crescer a ansiedade de quando vão ser retiradas. Há medida que o tempo passa as mãos vão-se aproximando das armas, tal como as garrafas de vinho iam terminando.



Figura 40. Fotogramas do filme *The Good The Bad And The Ugly* (1966), de Sergio Leone.

Ken Dancyger afirma que o realizador quase se abusou dos grandes planos. "Ele apresentou o sujeito completamente em dois terços do enquadramento, permitindo o vazio, alguns fundos, ou de outro combatente a ser exibido no equilíbrio do quadro. Leone pareceu apreciar os grandes planos avassaladores, como se estivesse a estudar ou dissecar um evento importante."[51] Sergio Leone vai-se aproximando cada vez mais dos personagens. É uma agitação crescente desde o plano geral do local de combate até ao grande plano. Intercalando com os planos de pormenor das armas temos uma aproximação da qual não nos apercebemos conscientemente. Nos fotogramas da figura 41, visualizamos o momento em que começa com o plano geral do local e, sucessivamente, passa pelo plano americano, plano médio, grande plano e muito grande plano.



Figura 41. Fotogramas do filme *The Good The Bad And The Ugly* (1966), de Sergio Leone.

[51] Dancyger, Ken (1997). *The Technique of Film And Video Editing Theory and Practice*. Butterworth-Heinemann: Focal Press, p. 120.

4. Conclusão Primeira Parte

Finalizamos a primeira parte relativamente à teoria do grande plano. Ao longo deste capítulo abordamos o grande plano ao nível da sua origem, como foi criado, porquê e a sua evolução ao longo dos anos. A forma como era utilizado antes e agora é completamente diferente. É necessário haver uma justificação para um plano desta intensidade. Como referimos ao longo de toda a primeira parte, este é um plano que é capaz de revelar as personalidades das pessoas como no filme *Die Buchse der Pandora* (1929) de Georg Wilhelm em que Jack se revela o psicopata. É também criador de tensão, como no último filme de *western* de Sergio Leone *The Good The Bad And The Ugly* (1966) em que há uma crescente evolução dos planos até ao plano pormenor que cria alguma pressão e inquietude. Neste caso, vamo-nos aproximando dos rostos dos combatentes e, também com um auxilio da música, vamos criando uma maior ansiedade partilhada com os *cowboys.* Noutros casos, também vimos como o grande plano pode tornar-se um momento de reflexão, quase de relaxamento, em que entramos na mente do personagem como no filme *Three Monkeys* (2008) de Nuri. Concluindo, o grande plano vê-se em várias formas, mas sempre com a intenção de reforçar uma emoção que é necessária para a narrativa e para a cena. Por isso, é que esta primeira parte é considerada tão importante para, posteriormente apresentarmos o capítulo seguinte desta dissertação. No primeira parte, falámos um pouco do lado do editor e da sua forma de criar uma narrativa através de uma montagem, da edição. Na Parte II – A prática do grande plano e o seu Impacto, abordamos o lado do espetador, a sua forma de ver o grande plano em alguns filmes e como veria se o retirássemos, qual seriam as diferenças, de modo a sabermos o impacto que estes têm na visão do público. Tudo isto é feito através de uma análise a um inquérito que construímos, partilhámos e analisámos para vir de encontro às questões principais desta dissertação.

PARTE II
A prática do grande plano e o seu impacto

5. Estudo experimental empírico

Para esta dissertação achamos necessário um estudo experimental que pudesse suportar toda a investigação feita em torno da montagem e da utilização do grande plano. Este estudo permitiu-nos ter uma ideia mais precisa do impacto do grande plano na montagem e qual a interpretação do espetador em relação à sua utilização. Alguns dos pontos deste estudo abordam também a forma como o público interpreta a importância da montagem e, neste caso especifico, do grande plano. Portanto, para este estudo era pretendido uma experiência da audiência. É importante conhecer o espetador para sabermos como agir para que estes interpretem o filme da forma que devem. Tal como diz Dmytryk, "as audiências não são inconstantes, mas o nosso conhecimento delas, por vezes é incompleto. Um artista que não lê adequadamente a sua audiência pode perdê-la tão rapidamente como a ganhou"[52]. Quando o editor conhece a sua audiência já é capaz de utilizar o seu conhecimento para utilizá-la e esse é o pretendido com este estudo.

5.1. Metodologia

A metodologia que acordamos ser mais adequada para preencher os requisitos pretendidos para esta dissertação, foi a realização de um inquérito em forma de questionário. Deste modo, resolvemos colocar no inquérito excertos de três filmes em duas versões cada um. A primeira versão é o excerto original do filme e a segunda versão foi alterada em termos de montagem. Ou seja, nesta segunda versão retiramos os grandes planos presentes no excerto original. Os inquiridos tiveram que visionar as versões dos filmes e, posteriormente, responder a algumas questões fechadas. Escolhemos trechos de filmes que não contivessem diálogo, para que, na versão modificada não tivéssemos que os retirar com os cortes, os quais poderiam alterar ou influenciar de outra forma a história daquele pequeno intervalo.

5.2. O questionário

O questionário foi realizado online e construído na plataforma *Google* que permite construir formulários (apêndice A). Este é constituído por uma rápida análise de um trecho de três filmes em duas versões. Uma das versões é o trecho original e a segunda versão é esse mesmo trecho de vídeo sem os grandes planos que a versão original apresenta. Foi pedido aos inquiridos para responder a uma série de questões para cada filme. Ao todo foram feitas vinte e quatro questões, seis para cada filme e duas questões finais. Os filmes escolhidos para fazer

[52] Dmytryk, Edward (1984) – *On Film Editing: An Introduction to the Art of Film Construction*. United Kingdom: Focal Press, p. 78.

esta edição foram *The Good The Bad and The Ugly* (1966) de Sergio Leone, mais especificamente na cena de tiroteio entre os *cowboys* onde se destacam os grandes planos e os *inserts* durante o momento de tensão; *Broken Blossoms* (1919) de David Griffith, na cena em que o pai encontra a sua filha e temos presente um confronto agressivo entre ambos e, finalmente, *Three Monkeys* (2008) de Nuri Bilge Ceylan, na cena final do filme que termina com um plano geral e um grande plano que encerra a história do personagem.

- **Objetivos do questionário**

Os principais objetivos do questionário foram responder à questão principal da dissertação, ou seja, saber se o grande plano tem impacto na narrativa cinematográfica, mas no que toca ao espetador que assiste ao filme. Isto porque, o editor, ao fazer a montagem do filme, coloca cada plano com uma intenção e foca-se no que o público poderá sentir, neste caso, ao colocar o grande plano. No entanto, o público nem sempre se apercebe que as emoções que sentiu estiverem na origem dessa montagem e nessa escolha de planos. Através deste questionário, percebemos a forma como a audiência encara o grande plano em termos emocionais e, se o espetador percebe a sua intenção.

5.3. Análise dos resultados

Do ponto de vista da definição do nosso questionário a nossa população[53] caracterizou-se da seguinte forma:

- 450 alunos da Escola das Artes
- 20 professores da Escola das Artes
- 957 membros da página de *Facebook* da Escola das Artes – Som e Imagem

O tamanho da população estabelecida é de 1500 indivíduos e a amostra[54] (conseguida) de 126. A primeira questão pretende concluir quantas pessoas reconhecerem de que filmes os fragmentos apresentados tinham sido retirados.

Dos resultados obtidos, no Filme 1, *Broken* Blossoms de David Griffith conclui-se que a grande maioria dos inquiridos (88.1%, N=111) reconheceu de que filme se tratava. Apenas

[53] Entende-se por "população ou Universo Estatístico: conj. de elementos sobre o qual incide o estudo estatístico". BASTOS, N., - Estatística Descritiva. [Em linha]. [Consult. 21 junho. 2015]. Disponível na internet: http://www.estgv.ipv.pt/paginaspessoais/nbastos/20062007/MMII/Descritiva_05_07.pdf

[54] Entende-se por "Amostra: o subconjunto finito da população (razões para a recolha de uma amostra: dimensão excessiva da população, estudo de natureza destrutiva, economia e tempo)". BASTOS, N., - Estatística Descritiva. [Em linha]. [Consult. 21 junho. 2015]. Disponível na internet: http://www.estgv.ipv.pt/paginaspessoais/nbastos/20062007/MMII/Descritiva_05_07.pdf

11.9% (N=15) disse não ter reconhecido (Figura 42).

O Filme 2, *The Good The Bad and The Ugly,* de Sergio Leone foi filme mais reconhecido da seleção de filmes presente no questionário, tendo uma percentagem de reconhecimento de 70,4% (N=88) e 29,6% (N=37) de população que não reconheceu (Figura 43).

No filme 3, *The Three Monkeys*, de Nuri Bilge Ceylan, tal como o filme 1, foi pouco reconhecido pelos inquiridos com uma percentagem de 88,8% (N=111) de respostas negativas e 11,2% (N=14) de respostas positivas (Figura 44). Nos filmes 1 e 3 anteriores a percentagem de reconhecimento, em relação ao filme 2, foi abaixo de 15%.

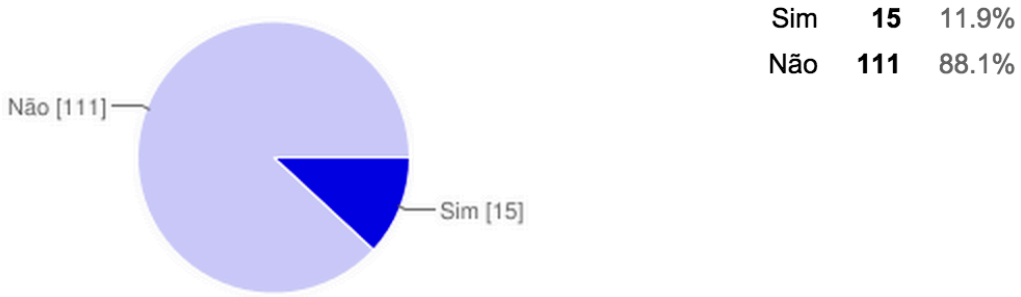


Figura 42. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos sobre ao reconhecimento do Filme 1.

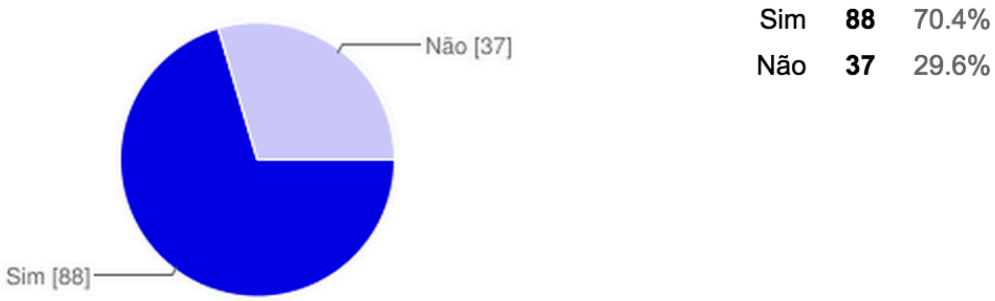


Figura 43. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos relativamente ao reconhecimento do Filme 2.

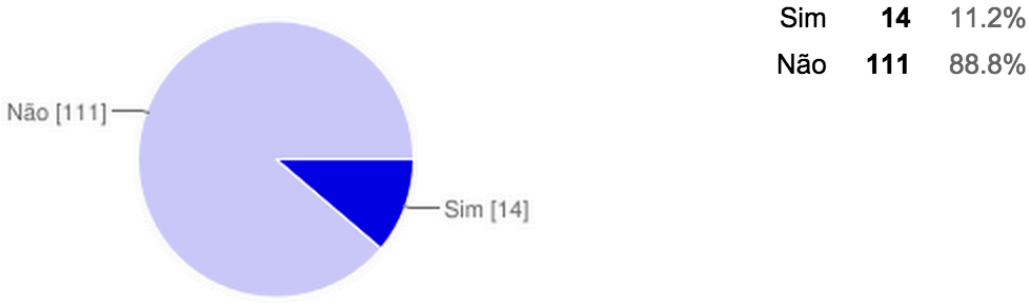


Figura 44. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos relativamente ao reconhecimento do Filme 3.

Na segunda questão "Qual das duas versões gostou mais?" no Filme 1, a maioria, cerca de 61,9% (N=78) respondeu ter gostado mais da versão 1, ou seja, a versão original. Houve

ainda uma pequena percentagem de 38,1% (N=48) que respondeu que preferiu a versão 2 (Figura 45).

No Filme 2, cerca de 54,9% (N=67) dos inquiridos respondeu ter gostado mais da versão 1 e 45.1% (N=55) responderam gostar mais da versão 2 (Figura 46).

O Filme 3, teve as mesmas percentagens que o filme 1 com 63,2% (N=79) para a Versão 1 e 36,8% (N=46) para a Versão 2 (Figura 47).

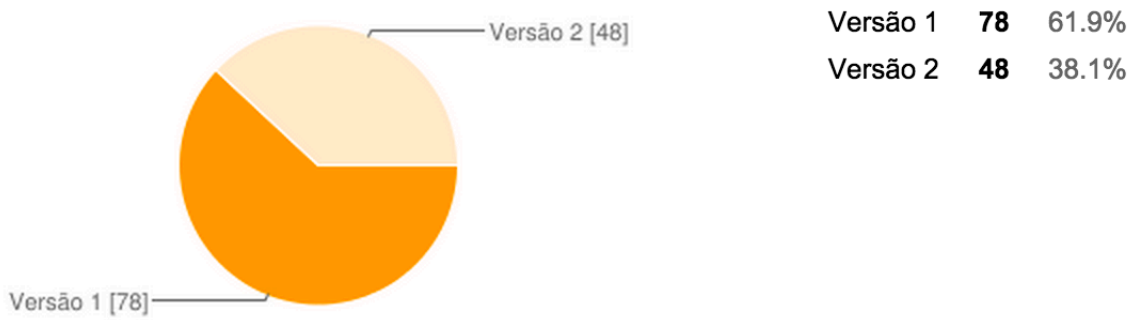


Figura 45. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos sobre a versão do Filme 1 que mais gostaram.

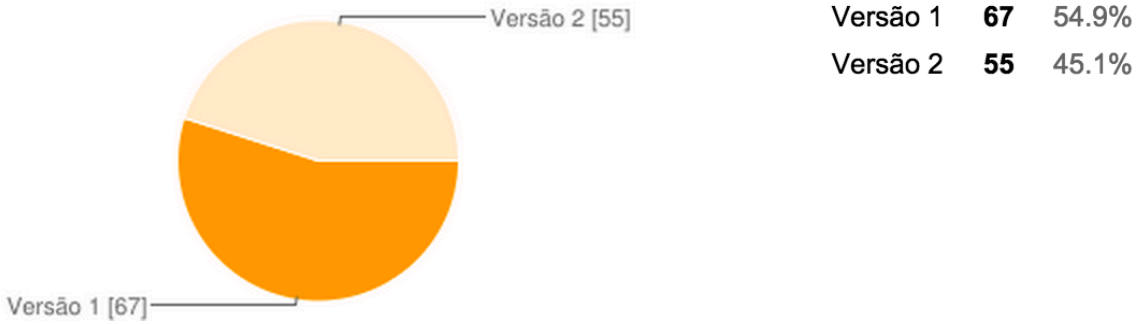


Figura 46. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos sobre a versão do Filme 2 que mais gostaram.

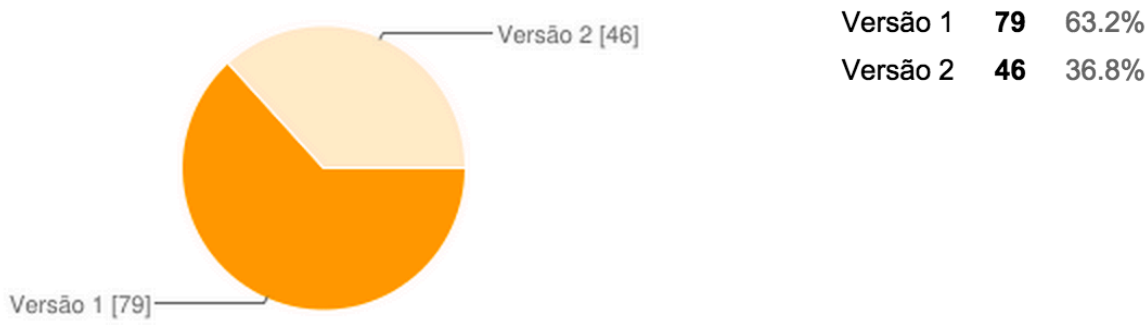


Figura 47. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos sobre a versão do Filme 3 que mais gostaram.

A próxima questão é "Qual das duas versões teve mais impacto para si?" Esta questão

foi colocada porque o espetador pode gostar mais de uma montagem em termos visuais, porém pode sentir que a outra tem mais impacto no que toca à mensagem e à sua narrativa. Apesar de serem muito similares, houve uma variação nas respostas dos três filmes, embora pouco significativa. Portanto, tal como nos gráfico anteriores, a maioria escolheu a versão 1 nos três filmes. No entanto, houve algumas variações. Percebemos que houve uma quantidade maior de pessoas a considerar, nesta questão, que a versão 1 teve mais impacto do que anteriormente gostaram. No filme 1, mais de 1/3 dos inquiridos selecionou a Versão 1 como sendo a que transmitiu mais impacto com a sua montagem. Neste caso, houve uma minoria que considerou que a versão 2 tivesse mais impacto numa percentagem de 24,8% (N=31) e 75,2% (N=94) que escolheu a versão 1 (Figura 48). No filme 3, a percentagem que escolheu a versão 1 foi de 70,4% (N=88) e 29,6% (N=37) escolheram a versão 2, uma pequena percentagem acima do filme 1 (Figura 50). O filme 2, sendo o mais reconhecido como vimos nos gráficos anteriores, foi no entanto, o que teve uma percentagem mais diversificada entre as duas versões, apesar da versão 1 estar em maioria com 62,4% (N=78) e a versão 2 com 37,6% (N=47) (Figura 49).

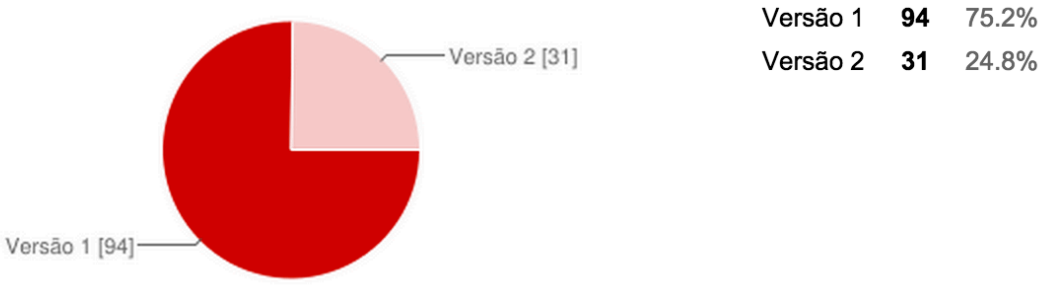


Figura 48. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos sobre a versão do Filme 1 com mais impacto.

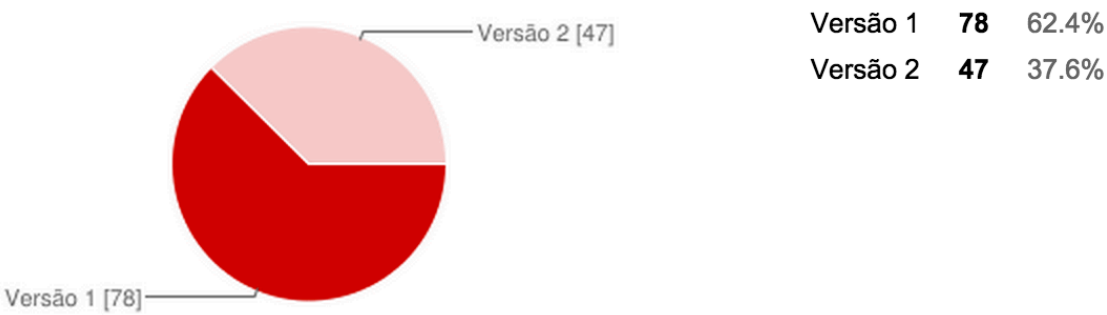


Figura 49. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos sobre a versão do Filme 2 com mais impacto.

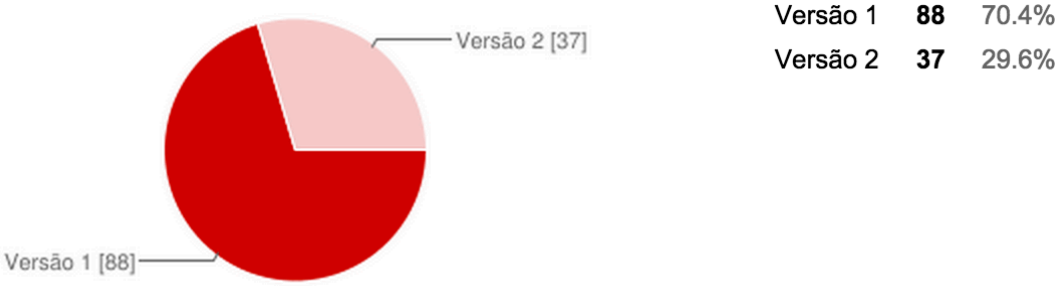


Figura 50. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos sobre a versão do Filme 3 com mais impacto.

Ao longo da distribuição do inquérito tive oportunidade de falar com algumas das pessoas que responderam ao questionário e pedir a opinião sobre o mesmo, mais precisamente sobre as respostas que deram e porquê essas escolhas. Na primeira e na segunda questão houve uma variação nas respostas de quase 15%. No filme 1, *The Broken* Blossoms as pessoas que afirmavam gostar mais da versão 2, respondiam que, o grande plano do personagem masculino, na versão original, era feio e assustador (00:50 a 00:54) e, por isso, escolhiam a versão 2 onde esse plano estava ausente. No entanto, algumas dessas pessoas sentiram que essa montagem com o rosto tinha mais impacto, considerando a versão 1 como a que tinha mais impacto na segunda questão.

Na próxima questão, "Qual das duas versões resulta melhor do ponto de vista da história contada (neste fragmento)?" manteve-se a maioria inclinada para a Versão 1 com 64,8% (N=81), mas com alguma percentagem significativa do lado da Versão 2 com 35,2% (N=44) no Filme 1 (Figura 51). No filme 3, as percentagens foram idênticas ao primeiro filme com 68,5% (N=85) de respostas para a Versão 1 e 31,5% (N=39) de respostas na Versão 2 (Figura 53). O Filme 2, saiu um pouco mais do padrão dos demais. O público considerou mais a versão dois do que nos filmes 1 e 3 ficando a versão 1 com 69% (N=69) e a versão 2 com 43,9% (N=54) (Figura 52).

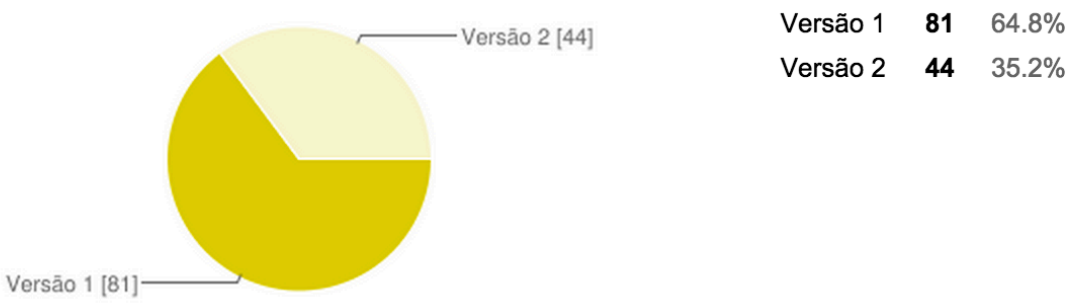


Figura 51. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos sobre a versão que resulta melhor do ponto de vista da história contada neste fragment (Filme 1).

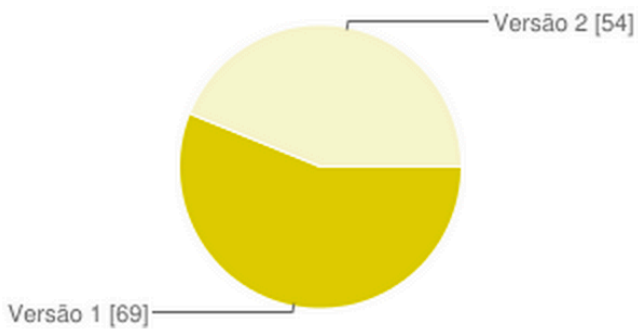


Figura 52. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos sobre a versão que resulta melhor do ponto de vista da história contada neste fragmento (Filme 2).

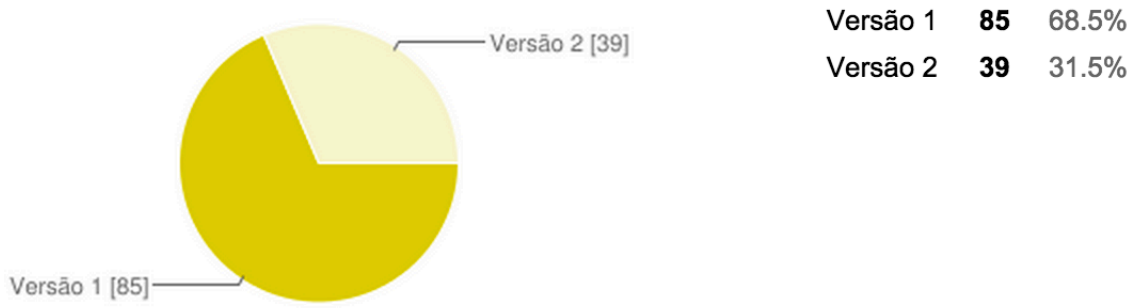


Figura 53. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos sobre a versão que resulta melhor do ponto de vista da história contada neste fragmento (Filme 3).

A próxima questão deste inquérito é "Considera que a montagem (acrescentar ou retirar planos ou cenas), tem relevância para a história?". A grande maioria, nos três filmes, considerou relevante, tendo a percentagem de respostas positivas ficado nos 80%. No Filme 1, 86,5% (N=109) responderam que sim e 13,5% (N=17) responderam que não (Figura 54). No Filme 2, 84,8% (N=103) responderam que sim e 16,3% (N=20) responderam que não (Figura 55). No último filme, 84,8% (N=106) responderam que sim e 15,24% (N=19) responderam que não, sendo este último o que teve mais percentagem de respostas negativas, embora a diferença seja quase nula (Figura 56).

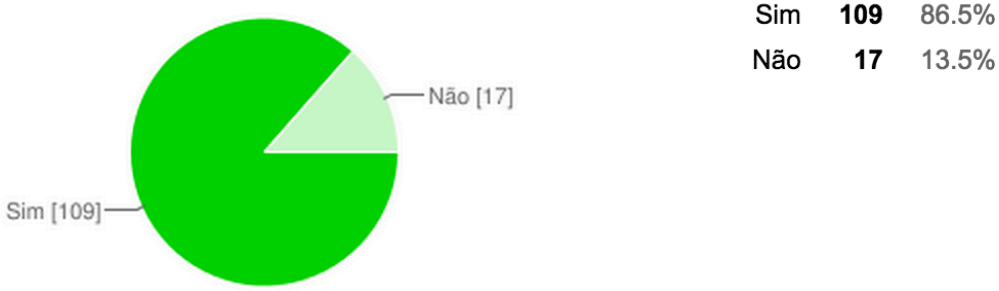


Figura 54. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos sobre a relevância da montage no Filme 1.

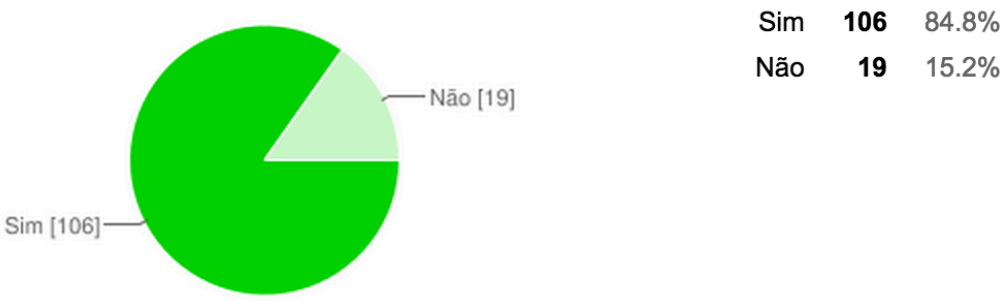


Figura 55. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos sobre a relevância da montage no Filme 2.

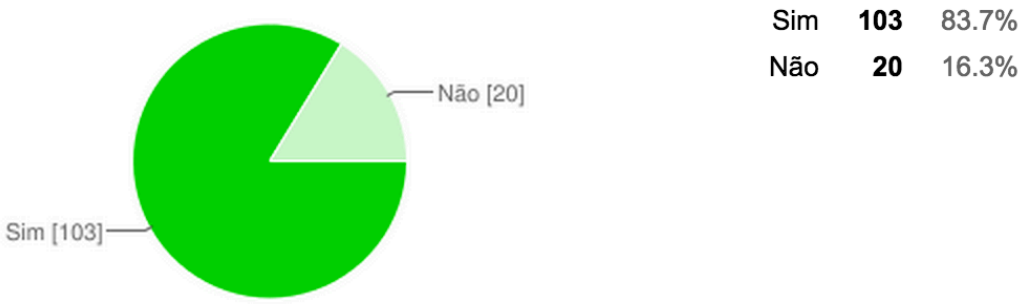


Figura 56. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos sobre a relevância da montage no Filme 3.

É importante também perceber se o público percebe as diferenças entre cada versão e o peso que tem cada plano retirado da versão 1 (original) para a versão 2 (modificada). A próxima pergunta interroga isso mesmo, se o inquirido teve consciência que foram retirados planos na versão 2 de cada filme. Nestas respostas não há margens para dúvidas. Quase todos os inquiridos deram pela falta de planos nos três filmes. Falamos de 90,4% (N=113) contra 9,6% (N=12) no caso do filme 1 (Figura 57). No filme 2, 92,8% (N=116) disseram que tiveram consciência e 7,2% (N=9) não tiveram (Figura 58). No filme 3 a percentagem é idêntica à do segundo filme (Figura 59). Muitos dos inquiridos afirmaram também que percebiam que faltavam planos, mas não sabia especificar exatamente quais.

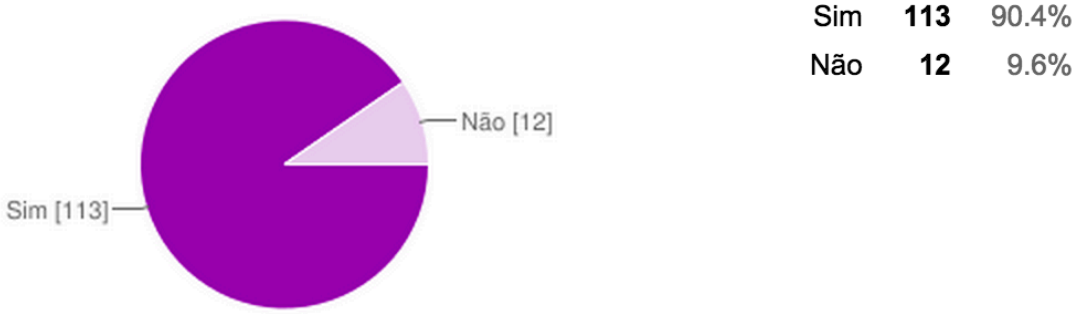


Figura 57. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos à questão "Na segunda versão foram retirados alguns planos, teve consciência disso?" no Filme 1.

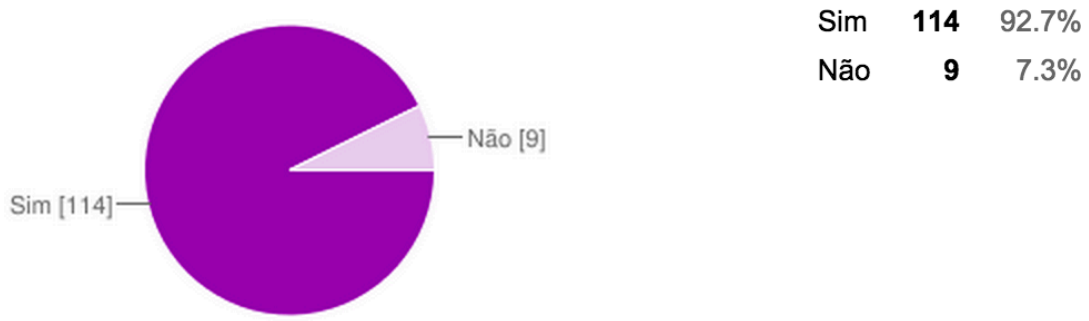


Figura 58. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos à questão "Na segunda versão foram retirados alguns planos, teve consciência disso?" no Filme 2.

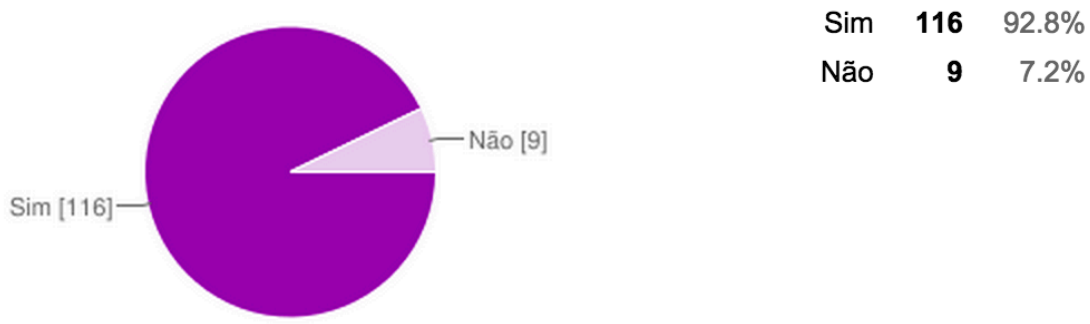


Figura 59. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos à questão "Na segunda versão foram retirados alguns planos, teve consciência disso?" no Filme 3.

A última questão é "Sabe como se chama o tipo de plano retirado em cada filme?". Ao responder "Sim" a pessoa teria que escrever na caixa de texto abaixo o nome que consideraria ser o correto. Houve uma grande percentagem de respostas negativas com uma percentagem de 57,6% (N=72) e 42,4% (N=53) das pessoas responderam que sabiam qual o nome (Figura 60). No entanto, apesar desta questão, ao analisar os nomes que foram colocados pelo público que achava saber o nome, percebi que, pelo menos 1/3 dos inquiridos que responderam que sabiam, não souberam responder corretamente em relação ao nome do plano.

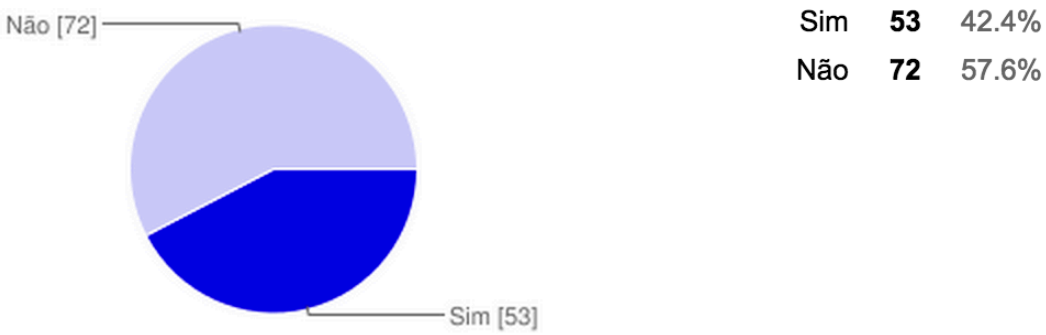


Figura 60. Distribuição absoluta e relativa dos inquiridos à questão "Sabe como se chama o tipo de plano retirado em cada filme?"

5.4. Conclusões

Como verificámos, o filme mais reconhecido foi o filme 2 *The Good The Bad And The Ugly* (1966), de Sergio Leone com uma percentagem de 70,2% (N=87), como foi referido anteriormente. Os Filmes 1 e 3, pelo contrário, tiveram uma percentagem muito menor de reconhecimento, respetivamente 11,2% (N=14) e 10,5% (N=13) na resposta *Sim*.

O filme 2, portanto, apesar de ter sido o mais reconhecido, foi o que teve uma maior variação de percentagem no que toca à questão sobre a versão que tem mais impacto. Enquanto que, nos outros filmes a percentagem pendia muito mais para uma versão, este filme foi o que mais se equilibrou entre as duas versões, apesar da Versão 1 (original) ter-se mantido com valores superiores como a que teve mais impacto com 62,9% (N=78).

Uma das outras curiosidades e conclusões neste questionário e, particularmente no filme *The Good The Bad And The Ugly* (1966) foi que, apesar de ser o mais reconhecido pelo público, na questão "Qual das duas versões gostou mais?" houve uma grande quantidade de inquiridos que escolheu a Versão 2 (versão modificada). A percentagem da versão 1 foi de 44,6% (N=67) e da versão 2 foi de 55,4% (N=54). Como se pode verificar, as percentagens são relativamente próximas, ou seja, houve quase tantas pessoas a escolherem uma versão como a outra. Neste filme, a curiosidade que se coloca é que e os inquiridos, apesar de já terem um conhecimento prévio do filme, penderam mais para a versão 2 (versão modificada) neste filme do que nos outros o que não seria de esperar.

Também na pergunta "Qual das duas versões resulta melhor do ponto de vista da história contada (neste fragmento)?" a balança esteve relativamente equilibrada com 56,1% (N=69) de respostas para a Versão 1 (original) e 43,9% (N=54) para a Versão 2 (modificada).

As respostas a este filme e as diferenças foram interessantes, tendo em conta que o inquirido já viu o filme e, possivelmente não aceitaria tão bem a versão modificada.

Em relação à última questão do inquérito para saber se os inquiridos sabiam o tipo de plano que foi retirado houve uma maior percentagem que respondeu que não sabia (57,3% N=71) e uma percentagem pouco mais pequena de 42,7% (N=53) que respondeu que sabia. De seguida, as pessoas que responderam "Sim" nessa questão tiveram que escrever no espaço seguinte o nome desse mesmo plano. No entanto, houve uma grande percentagem desses inquiridos que não soube escrever corretamente o nome do plano, por isso, considero que mais de 50% da amostra não conseguiu ou não soube responder à pergunta sobre o nome do plano que retiramos dos excertos.

Eis alguns exemplos das respostas dadas à pergunta "Sabe qual foi o tipo de plano retirado em cada filme?":

- *Close-up*
- "Headshoot"
- Grande Plano
- Muito Grande Plano
- Plano Pormenor
- Long Shot
- Plano fechado
- Primeiríssimo plano
- Plano aproximado

Percebe-se uma ligeira confusão entre a terminologia dos planos, sobretudo no que diz respeito ao Grande Plano, *Close-up* e Muito Grande Plano.

6. O Grande Plano no Estudo de Caso *Marasmo*

Passemos então à parte prática da nossa curta-metragem, o projeto final *Marasmo* no qual desempenhei a função de editora, papel que me permitiu adquirir mais conhecimentos acerca da montagem e poder analisar e responder também a certas questões da nossa dissertação. Primeiramente, é necessário conhecer um pouco esta história. *Marasmo* fala de José, um camionista de longo curso, pai e marido, que passa muito tempo fora de casa pelo seu trabalho e acaba por se desprender da família psicologicamente, deixando de ter qualquer relação com a mãe e a filha. A estética do filme é composta por muitos planos gerais e poucos cortes nas cenas, com algumas exceções que falarei mais adiante. A história é linear, portanto não houve casos de *flashbacks* ou *flashforwards*. A parte mais complexa da edição deste filme foi, com certeza, ligar cenas tão diferentes. Desde o início até pouco mais de meio do filme aparecem várias cenas em vários locais e a várias horas do dia e com os personagens separados no espaço e no tempo fílmico. Foi preciso criar ligações entre cada cena para conectar os personagens e as suas histórias que, inicialmente não se unem na narrativa. Esses vínculos, entre cada cena, foram criados a partir de conexões na imagem, ao enquadramento, e aos poucos diálogos.

Relativamente ao grande plano no caso *Marasmo*, como referi anteriormente, o filme tem uma estética muito própria mas, na minha opinião, carece de grandes planos e planos médios em algumas cenas que seriam vitais para dar mais profundidade e intimidade à cena. A primeira cena do filme passa-se na discoteca, onde temos muitos grandes planos do rosto do personagem e pormenores. Aqui há uma aproximação acelerada de um personagem que ainda está a ser apresentado (Figura 61 e 62). Os planos são rápidos, mas apresentam os pormenores mais importantes do personagem que revelam ser um homem com alguma idade e que está a observar as jovens na discoteca de forma perversa e um pouco invasiva através dos gestos, risos e atitudes que interpreta. Os planos das jovens também aparecem intercalados com os planos de José. Nesta cena, decidimos jogar um pouco com o observador e o observado de forma a revelar aos poucos as jovens e todos os pormenores que José fixava através de pormenores das pernas, decote e cabelo. Mais tarde apresentamos ainda grandes planos dos rostos de uma das jovens mas sem enaltecer demasiado a sua personagem.



Figura 61. Fotograma do filme *Marasmo*.

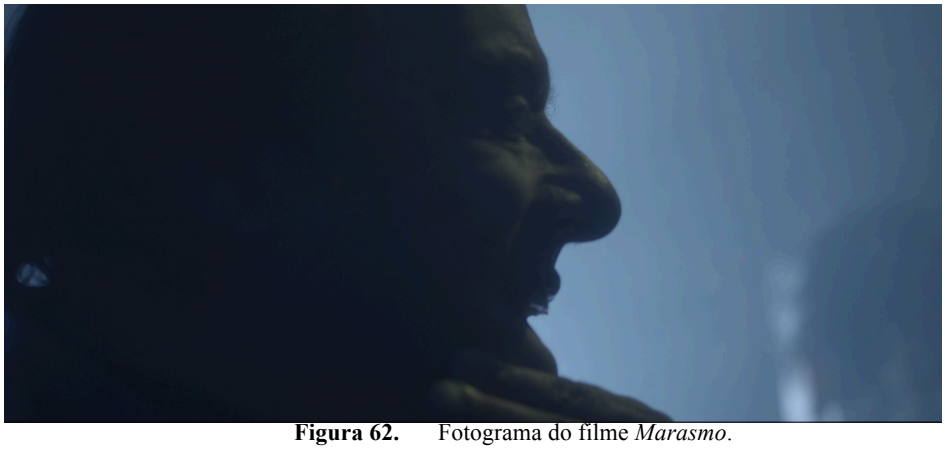


Figura 62. Fotograma do filme *Marasmo*.



Figura 63. Fotograma do filme *Marasmo*.

O pormenor do colar pode ser considerado um plano pormenor que, não traz interesse em termos narrativos, ou seja, acrescenta pouco à história, mas complementa-a (Figura 63). Tal como analisamos no capítulo anterior, os planos de pormenor podem ser vistos de uma forma descritiva ou narrativa. Neste caso, o plano do colar e os restantes planos das pernas e cabelo que acrescentamos no filme, são meramente para descrever o tipo de jovens que este personagem observa.

Na cena da bomba de gasolina com o camião e a prostituta. Nesta parte em que se encontram em frente ao café das bombas, durante o diálogo temos apenas este plano geral que nos distancia muito do que se passa entre os dois personagens (Figura 64). Nesta parte, como editora, senti que havia a falta de mais planos médios ou grandes planos para nos aproximarmos dos rostos e para tornarmos a cena mais chocante e íntima (mas não foram acrescentados por opções do realizador).



Figura 64. Fotograma do filme *Marasmo*.

Ao colocarmos um grande plano ganhamos intimidade com os personagens quer de ódio ou afinidade. Existe sempre um sentimento que o espetador cria com o personagem quanto mais próximo deste. De acordo com o inquérito que apresentamos, por exemplo, *Broken Blossoms* (1919) de Griffith, muitos dos inquiridos afirmaram não gostar da primeira versão devido ao grande plano do personagem masculino que suscitava medo. Ao observar esta cena do *Marasmo* apercebemo-nos que, possivelmente, a opção de colocar um grande plano poderia criar demasiada intimidade e importância para a personagem da prostituta que, neste caso, não é tão relevante para a narrativa.

Depois do camionista se encontrar com a prostituta há um momento mais particular em que o protagonista a leva no seu camião. Aqui utilizamos o grande plano dos dois rostos que aparentam reações completamente diversas um do outro, mas torna este momento muito mais forte também pela diferença de idades que ambos têm. Temos, portanto, um grande

plano de José onde ressalta rapidamente a sua expressão pérfida e onde notamos as suas rugas e expressões de idade (Figura 65). De seguida, temos uma panorâmica para a prostituta onde temos o grande plano dela mais iluminado, mas mais sofredora na sua expressão (Figura 66). Tal como no filme *La Passion de Jeanne D'Arc* (1928) de Carl Theodor Dreyer, temos aqui dois grandes planos, mas duas personagens diferentes em expressões e intenções. José, de um lado, quer obter prazer, a sua expressão apresenta um riso quase "esfomeado", fazendo lembrar os juízes no tribunal a rirem-se de Jeanne quando sabem que esta será condenada e eles têm todo o poder para o fazer. Por outro lado, temos Ana a prostituta, no papel de Jeanne. A prostituta sente que não tem opção senão passar por aquele sofrimento e a sua expressão de choro mostra claramente o seu sofrimento, embora sem um grande plano mais lateral. No entanto, não é um grande plano tão forte como o grande plano de *Psycho* de Alfred Hitchcock, onde os planos são frontais e mais aproximados. No grande plano da prostituta, temos aqui um grande espaço no lado esquerdo que nos permite direcionar o olhar da personagem para a estrada e também concentrar-nos nas luzes da estrada que aparecem como desfocado das luzes no fundo. Como verificámos na análise ao filme *The Three Monkeys* (2008) de Nuri Bilge Ceylan, é importante definir o espaço que queremos para estes planos, saber o que é mais importante para mostrar ao espetador. Este planos apresenta um grande espaço do lado esquerdo, permitindo ver o fundo e que estamos em movimento. Vemos a noite e as luzes ao fundo. É importante ter em consideração toda a construção visual do grande plano porque enquanto no caso de *The Three Monkeys*, o realizador quis somente o rosto do personagem numa fase de meditação e reflexão, o fundo não acrescenta nada à narrativa, nem àquele plano, enquanto que no *Marasmo* não queremos focar-nos demasiado na personagem da prostituta. É apenas um personagem secundário que permite construir a personagem de José, mas também queremos que se perceba a sua expressão. Queremos mostrar que é uma jovem.



Figura 65. Fotograma do filme *Marasmo*.



Figura 66. Fotograma do filme *Marasmo*.

Um último momento de grande plano no *Marasmo* é o final do filme na feira popular onde aparecem grandes planos do pai e da filha. O final, além de ser um final aberto, dá mais algum protagonismo à relação de José com a filha. É criada uma espécie de espaço para que esta relação se possa voltar a cultivar ou talvez nunca mais. Inicialmente estes dois grandes planos eram suposto apresentarem os dois personagens no mesmo carrossel um em frente ao outro (Figura 67 e 68). No entanto, durante o processo de edição percebemos que esta ideia não resultava. Apesar disso, achamos que as expressões e estes dois grandes planos se ligam um com o outro, tanto pelos rostos e expressões, como também pela ideia de distância que se causa entre eles, uma distância que não é visível, mas que percebemos. Na primeira parte desta dissertação, explicamos o efeito Kuleshov que, neste caso, creio ser importante para a interpretação desta cena. Estes dois grandes planos mostram-nos expressões de dois personagens quase nulas. Não há um sorriso, uma lágrima. Existem apenas alguns olhares longínquos, mas juntámos estes dois planos do pai e da filha. Se colocássemos um grande plano da mãe em vez da filha, certamente o resultado seria diferente. Tal como Vincent LoBrutto afirma "Kuleshov percebeu que eram as expectativas emocionais da audiência que causavam as observações específicas que recontavam"[55]. Sendo um final em aberto, podemos concluir que estes dois grandes planos funcionam de uma forma muito mais inquietante.

[55] LoBrutto, Vincent (2012) – *The Art of Motion Picture Editing: An Essential Guide to Methods, Principles, Processes, and Terminology*. New York, Allworth Press, p. 35.



Figura 67. Fotograma do filme *Marasmo*.



Figura 68. Fotograma do filme *Marasmo*.

7. Conclusão Segunda Parte

Este segundo capítulo encerra com uma outra perspetiva do grande plano, do lado do espetador. Como foi referido nos parágrafos anteriores, é importante conhecermos o nosso público, é importante sabermos porque sem isso, todo o processo será inútil e a narrativa não será passada da forma devida. Relativamente ao inquérito, foram tiradas conclusões muito interessantes a partir das respostas que nos foram dadas. Como era de calcular, os gráficos pendiam sempre para a versão original como sendo a preferida em termos de montagem, de história contada ou de impacto. Porém, o interessante foi a variação de respostas que houve em relação a uma e outra questão, porque nem sempre a versão original terminava com a mesma percentagem. Também houve várias curiosidades acerca do reconhecimento do filme em que um dos filmes, sendo o mais reconhecido, teve mais variação de respostas entre as duas versões. Concluímos que, foi muito aliciante receber respostas tão diferentes em certos casos, mas perceber que o público também percebeu o impacto que cada excerto tinha. No final, as pessoas perceberam o que era pretendido com o grande plano, perceberam que a emoção que sentiam, quer de medo no primeiro filme, ansiedade no segundo filme e angustia no terceiro filme, estes eram os que tinham mais impacto, embora não fosse apresentado muito do filme para entendermos a narrativa.

Por fim, apresentamos a parte prática do projeto final do Mestrado em Som e Imagem: Cinema e Audiovisual que foi a curta-metragem *Marasmo* na qual cumpri a função de editora. Apesar de serem poucos os grandes planos, pudemos fazer algumas comparações a nível teórico abordado no primeiro capítulo. O final aberto, permitiu-nos uma abordagem maior ao nível de comparação de filmes e de análise do filme.

Conclusão

Chegados ao final desta dissertação e, através da análise dos dados recolhidos e analisados em todos os capítulos, podemos, por fim, responder à questão inicial e principal levantada pela nossa problemática. O impacto do Grande Plano pode ser analisado segundo duas condições fundamentais: (1) do ponto de vista do sentido que lhe é dado através da montagem (edição) e, (2) do ponto de vista da interpretação emocional aferida pelo espetador, o qual acrescenta ou não significado à narrativa fílmica visionada. Temos aqui presentes os dois pontos essenciais desta investigação, a construção de significado e a sua interpretação. Assim sendo, o impacto do Grande Plano na ótica do editor é construído através da mensagem que este quer fazer passar ao espetador, sabendo ele que, por vezes, é necessário a inclusão de um grande plano para transmitir determinadas emoções ou para criar uma certa tensão narrativa. Neste caso, há também uma ligação do lado da construção do significado com a sua interpretação porque, como falamos anteriormente, o editor precisa de conhecer o seu público alvo para escolher a melhor forma de montar o seu filme. Este precisa de saber como utilizar o grande plano e em que situação. Como vimos no exemplo do filme *The Good The Bad And The Ugly* (1966) de Sergio Leone, citado no capítulo 3, caso o grande plano não fosse utilizado num crescente aumento de tensão, (i.e. ao aproximar visualmente os enquadramentos dos rostos dos personagens), talvez a cena não tivesse tanto impacto nos espetadores. Por outro lado, a tensão conseguida nessa cena, pode ser causadora de um certo nervosismo levando a que o espetador se sinta ainda mais ansioso. Daí termos constatado no nosso questionário que a maioria dos inquiridos teria preferido a versão apresentada sem os Grandes Planos. Os resultados obtidos às questões: "Qual das duas versões gostou mais?" e "Qual das duas versões teve mais impacto para si?" demonstram isso mesmo. No caso deste exemplo específico, concluímos que podem existir sequências fílmicas em que o Grande Plano não acrescenta tensão à cena visionada. O Grande Plano, utilizado enquanto criador de emoções, introspeção das personagens, reflexos dos seus sentimentos e pensamentos, dois polos de ação (G. Deleuze), nem sempre é interpretado como tal pelos espetadores, apesar das intenções do editor.

Bibliografia

Bordwell, David; Thompson, Kristin (2012) – *Film Art An Introduction*. [S.I.]: McGraw-Hill.

Cousins, Mark (2011) – *The Story of Film*. [S.I.]: Pavilion Books. Dancyger, Ken (1997). *The Technique of Film And Video Editing Theory and Practice*. Butterworth-Heinemann: Focal Press.

Deleuze, Gilles (1986). *Cinema 1: The Movement-Image*. [S. I.]: University of Minnesota Press..

DiMar, Philip C. (2011) – *Movies in American History: And Enciclopedia*. California: ABC-CLIO

Dmytryk, Edward (1984) – *On Film Editing: An Introduction to the Art of Film Construction*. United Kingdom: Focal Press.

Knight, Arthur (1979) - *The Liveliest Art: A Panoramic History of the movies*. Canada: New American Library.

Lewis, Jon (2014) – *Essential Cinema – An Introduction to Film Analysis*. Wadsworth: Cengage Learning.

LoBrutto, Vincent (2012) – *The Art of Motion Picture Editing: An Essential Guide to Methods, Principles, Processes, and Terminology*. New York, Allworth Press. Mário Grilo, João (1958) – *As Lições do Cinema Manual de Filmologia*. [S.I.]: Edições Colibri.

Marner, Terence St. John (1999) – *A realização cinematográfica.* Lisboa: Edições 70.

Martin, Marcel (2005) – *Linguagem cinematográfica.* Lisboa: DinaLivro.

Mercado, Gustavo (2011) – *The Filmmaker's Eye: Learning (and breaking) the rules of cinematic composition.* Elsevier: Focal Press.

Murch, Walter (2001) – *In the Blink Of an Eye*. Beverlly Hills: Silman James Press,

Nogueira, Luís (2010) – *Planificação e Montagem*. Covilhã: Livros LabCom.

Pinel, Vincent (2001) – *El montaje El espacio y el tiempo: la invención de un linguaje De la planificiación al montaje La evolución de las prácticas*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Reisz, Karel; Millar, Gavin; Dickinson, Thorold (2010) - *The Technique of Film Editing*. USA: Focal Press.

Schiavone, Roberto (2003) – *Montar um filme*. [S.I.]: Edições Cine-Clube de Avanca.

Referências

FRANK DIGIACOMO - Tom Hooper Defends His 'Les Misérables ' Close-Ups & Reveals Who's The Bigger Musical Geek: Jackman or Hathaway. [Em linha]. [Consult. 21 março 2015] Disponível na internet: <http://movieline.com>

BASTOS, N., - Estatística Descritiva. [Em linha]. [Consult. 21 junho 2015]. Disponível na internet: <http://www.estgv.ipv.pt/paginaspessoais/nbastos/20062007/MMII/Descritiva_05_07.pdf>

Filmografia

- *Broken Blossoms* (1919) de D. W. Griffith
- *The Marriage of Maria Braun* (1979) de Rainer Werner Fassbinder
- *The Life Of An American Fireman* (1903) de Edwin S. Porter
- *The Sick Kitten* (1903) de Albert Smith
- *The Passion of Joan of Arc* (1928), de Carl Theodore Dreyer
- *Three Monkeys* (2008) de Nuri Bilge Ceylan
- *Intolerance* (1916) de D. W. Griffith
- *La Sortie de l'Usine Lumière* (1895), de Lumière
- Frenzy (1972) de Alfred Hitchcock
- The Birds (1963) de Alfred Hitchcock
- *The Wild Bunch* (1969) de Sam Peckinpah
- *La Passion de Jeanne D'Arc* (1928) de Carl Theodor Dreyer
- *Apocalypse Now* (1979) de Francis Copolla
- *L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat* (1896) de Lumière
- *The Trip To The Moon* (1902) de George Méliès
- *The Good The Bad And The Ugly* (1966) de Sergio Leone
- *The Imitation Game* (2014) de Morten Tyldum
- *The Theory of Everything* (2014) de James Marsh
- *North By Northwest* (1959), de Alfred Hitchcock
- *Strike* (1924), de Eisenstein
- *Notorious* (1946) de Alfred Hitchcock
- *Grandma's Reading Glasses* (1900) de George Albert Smith
- *Les Miserables* (2012) de Tom Hooper
- *Hidden Fortress* (1958) de Akira Kurosawa
- *A Place in the Sun* (1951) de George Stevens

- *Mother India* (1957) de Mehboob Khan

- *Battleship Potemkin* (1925) de Eisenstein

- *Once Upon a Time in the West* (1969) de Sergio Leone

- *Mother India (1957),* de Mebboob Khan

- *A Place in The Sun (1951)* de George Stevens

- *A Man With a Movie Camera (1929)* de Dziga Vertov

- *Psycho (1960)* de Alfred Hitchcock

- *Die Buchse der Pandora* (1929) de Georg Wilhelm Pabst

- *Taken* (2008) de Pierre Morel

- Apocalypse Now (1979) de Francis Copolla

APÊNDICE A

A Montagem e a Narrativa Cinematográfica

Este inquérito faz parte de um projeto de investigação em Cinema e Audiovisual inserido no programa de Mestrado em Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Este pretende responder a questões sobre o impacto da montagem na narrativa cinematográfica do ponto de vista da receção dos públicos. É constituído por 20 questões fechadas e dividido em três partes.

Muito Obrigado pela colaboração.

Instruções:
Este inquérito é de preenchimento voluntário e anónimo.
Depois de visualizar duas versões de cada filme deverá responder às questões respetivas.
O tempo estimado de preenchimento é de 13 minutos.

Filme 1 - versão 1



http://youtube.com/watch?v=G9NstLwutcs
Duração: 1m 22 s

Filme 1 - versão 2



http://youtube.com/watch?v=ODBF7BTXEy4
Duração: 1m 14 s

1. **1. A partir dos dois excertos visionados, reconheceu de que filme se trata?**
   Marcar apenas uma oval.
   - ◯ Sim
   - ◯ Não

2. **2. Qual das duas versões gostou mais?**
   Marcar apenas uma oval.
   - ◯ Versão 1
   - ◯ Versão 2

3. **3. Qual das duas versões teve mais impacto para si?**
   Marcar apenas uma oval.
   - ◯ Versão 1
   - ◯ Versão 2

4. **4. Qual das duas versões resulta melhor do ponto de vista da história contada (neste fragmento)?**
   Marcar apenas uma oval.
   - ◯ Versão 1
   - ◯ Versão 2

5. **5. Considera que a montagem (acrescentar ou retirar planos ou cenas), tem relevância para a história?**
   Marcar apenas uma oval.
   - ◯ Sim
   - ◯ Não

6. **6. Na segunda versão foram retirados alguns planos, teve consciência disso?**
   Marcar apenas uma oval.
   - ◯ Sim
   - ◯ Não

(continuação)

Filme 2 - Versão 1



http://youtube.com/watch?v=ejJ6UG8kV-0
Duração: 2m 38 s

Filme 2 - Versão 2



http://youtube.com/watch?v=F_2nbE4WJPM
Duração: 1m 19 s

7. **7. A partir dos dois excertos visionados, reconheceu de que filme se trata?**
   Marcar apenas uma oval.
   - ◯ Sim
   - ◯ Não

8. **8. Qual das duas versões gostou mais?**
   Marcar apenas uma oval.
   - ◯ Versão 1
   - ◯ Versão 2

9. **9. Qual das duas versões teve mais impacto para si?**
   Marcar apenas uma oval.
   - ◯ Versão 1
   - ◯ Versão 2

10. **10. Qual das duas versões resulta melhor do ponto de vista da história contada (neste fragmento)?**
Marcar apenas uma oval.

- ◯ Versão 1
- ◯ Versão 2

11. **11. Considera que a montagem (acrescentar ou retirar planos ou cenas), tem relevância para a história?**
Marcar apenas uma oval.

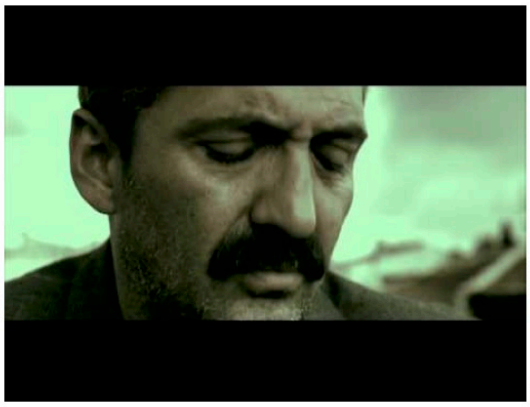
- ◯ Sim
- ◯ Não

12. **12. Na segunda versão foram retirados alguns planos, teve consciência disso?**
Marcar apenas uma oval.

- ◯ Sim
- ◯ Não

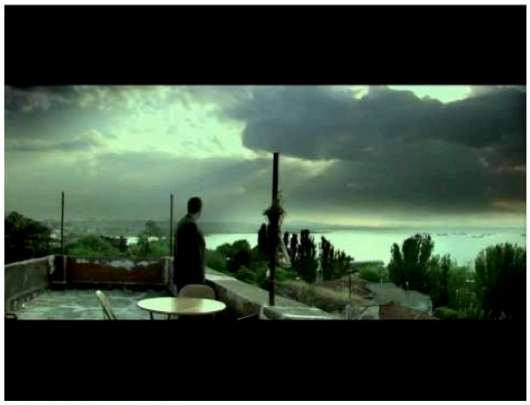
(continuação)

Filme 3 - Versão 1



http://youtube.com/watch?v=YuPiYF61MIY
Duração: 2m 09 s

Filme 3 - Versão 2



http://youtube.com/watch?v=YOqpwHgmFjM
Duração: 1m 28 s

13. **13. A partir dos dois excertos visionados, reconheceu de que filme se trata?**
Marcar apenas uma oval.

- ◯ Sim
- ◯ Não

14. **14. Qual das duas versões gostou mais?**
Marcar apenas uma oval.

- ◯ Versão 1
- ◯ Versão 2

15. **15. Qual das duas versões teve mais impacto para si?**
Marcar apenas uma oval.

- ◯ Versão 1
- ◯ Versão 2

16. **16. Qual das duas versões resulta melhor do ponto de vista da história contada (neste fragmento)?**
Marcar apenas uma oval.

- ◯ Versão 1
- ◯ Versão 2

17. **17. Considera que a montagem (acrescentar ou retirar planos ou cenas), tem relevância para a história?**
Marcar apenas uma oval.

- ◯ Sim
- ◯ Não

18. **18. Na segunda versão foram retirados alguns planos, teve consciência disso?**
Marcar apenas uma oval.

- ◯ Sim
- ◯ Não

19. **Sabe como se chama o tipo de plano que foi retirado em cada filme?**
Marcar apenas uma oval.

- ◯ Sim
- ◯ Não

20. **Se respondeu SIM, qual o nome?**

.....

Com tecnologia
Google Forms

APÊNDICE B

Caminho de dataflux	1. A partir dos dois exe	2. Qual das duas versões gosto mais	3. Qual das duas versões	4. Qual das duas versões	5. Considera que a morte	6. Na segunda versão foi	7. A partir dos dois exe	8. Qual das duas versões	9. Qual das duas versões	10. Qual das duas versões	11. Considera que a mo	12. Na segunda versão	13. A partir dos dois exe	14. Qual das duas versões	15. Qual das duas versões	16. Qual das duas versões	17. Considera que a mo	18. Na segunda versão foram retratados alguns planos, teve considerável dife	Sabes como se chama o	Se respondeu SIM, qual o nome?
20150326 18:54:05	Não	Versão 2	Sim	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 2	Versão 2	Sim	Sim	Não	Não	Versão 2	Versão 2	Versão 2	Sim	Sim	Não	Não
20150326 19:01:49	Não	Versão 1	Versão 1	Não	Sim	Não	Sim	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Sim	close up, headshot
20150326 19:16:59	Não	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Sim	Grande Plano
20150326 20:09:30	Não	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Sim	Grande Plano
20150326 21:52:36	Não	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não
20150326 22:05:30	Não	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não
20150326 22:08:33	Não	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 2	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não	Versão 2	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	close up ou plano aproximado
20150326 22:08:33	Não	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 2	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não	Versão 2	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Sim	Grande Plano
20150326 22:28:26	Não	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não
20150326 22:38:28	Não	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não
20150326 23:52:11	Não	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Sim	Grande Plano
20150327 00:13:03	Não	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não	Versão 2	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	plano pormenor/ detalhe
20150327 00:13:47	Não	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	close up
20150327 00:52:20	Não	Versão 1	Versão 2	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 2	Versão 1	Não	Sim	Não	Não	Versão 2	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	close up ou plano aproximado
20150327 00:52:20	Não	Versão 1	Versão 2	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 2	Versão 1	Não	Sim	Não	Não	Versão 2	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não
20150327 11:22:28	Não	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Sim	Grande plano
20150327 12:06:32	Sim	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 2	Versão 1	Não	Sim	Não	Não	Versão 2	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não
20150327 13:31:38	Não	Versão 1	Versão 2	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não	Versão 2	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não
20150327 14:25:49	Não	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Close-up
20150327 14:25:49	Não	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não
20150327 18:31:59	Não	Versão 2	Versão 2	Sim	Não	Não	Sim	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Não	Sim	Não	Não
20150327 20:12:42	Não	Versão 2	Versão 1	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 1	Versão 1	Não	Sim	Não	Não	Versão 2	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não
20150327 20:58:00	Não	Versão 2	Versão 2	Sim	Não	Não	Sim	Versão 2	Versão 2	Sim	Sim	Não	Não	Versão 2	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não
20150327 22:07:47	Não	Versão 2	Versão 2	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 2	Versão 2	Sim	Sim	Não	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Sim	close-up
20150327 22:07:01	Não	Versão 1	Versão 2	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 2	Versão 2	Sim	Sim	Não	Não	Versão 2	Versão 2	Versão 2	Não	Não	Não	Não
20150327 22:22:46	Não	Versão 2	Versão 2	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 2	Versão 2	Sim	Sim	Não	Não	Versão 2	Versão 2	Versão 2	Não	Não	Não	Não
20150327 22:27:21	Sim	Versão 2	Versão 1	Não	Sim	Não	Sim	Versão 1	Versão 1	Não	Sim	Não	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Não	Não	Não	Não
20150327 22:14:36	Não	Versão 1	Versão 1	Sim	Não	Não	Sim	Versão 2	Versão 2	Sim	Sim	Não	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não
20150327 22:42:07	Não	Versão 1	Versão 1	Não	Sim	Não	Sim	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não
20150327 22:52:45	Não	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não
20150327 23:11:46	Não	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não
20150328 00:12:47	Sim	Versão 2	Versão 1	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 2	Versão 2	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 2	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não
20150328 01:05:28	Não	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não
20150328 01:46:31	Não	Versão 2	Versão 2	Sim	Sim	Não	Sim	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não	Versão 2	Versão 2	Versão 2	Sim	Sim	Não	Não
20150328 01:46:31	Não	Versão 1	Versão 1	Sim	Não	Não	Sim	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1

Carimbo de data/hora	1. A partir dos dois exce	2. Qual das duas versões gostou mais	3. Qual das duas versão	4. Qual das duas versão	5. Considera que a mont	6. Na segunda versão fo	7. A partir dos dois exce	8. Qual das duas versão	9. Qual das duas versão	10. Qual das duas versõ	11. Considera que a mo	12. Na segunda versão f	13. A partir dos dois exc	14. Qual das duas versõ	15. Qual das duas versõ	16. Qual das duas versõ	17. Considera que a mo	18. Na segunda versão foram retiradas alguns planos, teve consciência dos	Sabe como se chama o	Se respondeu SIM, qual o nome?
2015/03/26 18:41:53	Não	Versão 2	Versão 1	Versão 2	Sim	Sim	Sim	Sim	Versão 1	Versão 2	Sim	Sim	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	
2015/04/23 16:55:45	Não	Versão 2	Versão 2	Versão 2	Sim	Sim	Sim	Sim	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Sim	Grande plano
2015/04/24 03:12:47	Não	Versão 2	Versão 2	Versão 2	Sim	Não	Sim	Sim	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	
2015/04/24 21:45:08	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Sim	Sim	Versão 2	Versão 2	Sim	Sim	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	
2015/04/25 00:51:58	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Sim	Sim	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Sim	close-up
2015/04/27 21:08:58	Sim	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Não	Não	Sim	Versão 2	Versão 2	Sim	Não	Não	Versão 1	Versão 2	Versão 2	Sim	Não	Não	
2015/05/01 20:04:27	Não	Versão 2	Versão 2	Não	Sim	Sim	Sim	Não	Versão 2	Versão 2	Não	Sim	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	
2015/05/01 20:11:19	Não	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Sim	Não	Versão 2	Versão 2	Sim	Sim	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	
2015/05/01 20:14:52	Não	Versão 2	Versão 2	Sim	Não	Não	Não	Não	Versão 2	Versão 2	Sim	Não	Não	Versão 2	Versão 2	Versão 2	Não	Não	Não	
2015/05/01 20:27:24	Não	Versão 1	Versão 1	Sim	Não	Sim	Não	Não	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Sim	Primeiríssimo plano ou big close-up
2015/05/01 21:45:22	Não	Versão 2	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Sim	Não	Versão 1	Versão 2	Não	Sim	Não	Versão 2	Versão 1	Versão 1	Não	Sim	Não	
2015/05/01 21:57:28	Não	Versão 2	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Sim	Sim	Versão 2	Versão 2	Sim	Sim	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Sim	Close up
2015/05/02 01:25:58	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Sim	Sim	Versão 1	Versão 1	Não	Sim	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	
2015/05/02 13:39:22	Não	Versão 1	Versão 2	Versão 1	Sim	Sim	Sim	Sim	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	
2015/05/02 15:02:09	Não	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Sim	Sim	Versão 1	Versão 1	Não	Sim	Não	Versão 2	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Sim	grande plano
2015/05/11 18:13:51	Sim	Versão 2	Versão 2	Versão 2	Sim	Sim	Sim	Sim	Versão 2	Versão 2	Sim	Sim	Sim	Versão 1	Versão 1	Versão 1	Sim	Sim	Não	