

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



**O *Jump-Cut* no Cinema de Ficção Português:
Recurso Artístico ou Técnica Narrativa?**

Cinema e Audiovisual 2011/2012

Luís Miguel dos Santos Ferreira

Professor Orientador: Prof. Doutor Carlos Sena Caires
Professor Co-Orientador: Prof. Doutor Carlos Ruiz Carmona

Novembro de 2012

Dedicatória

Dedico este trabalho a todos aqueles cujo trabalho só está bem feito quando é invisível. Em segundo lugar, não menos importante, à minha família cujo esforço, para mim, ficará para sempre visível.

Agradecimentos

À Prof. Alexandra Serapicos, ao Prof. Carlos Lobo e ao Prof. Rui Nunes pelo seu apoio na redação deste trabalho, pelas obras e material bibliográfico sugerido.

Ao meu Co-Orientador, o Prof. Doutor Carlos Ruiz pela aprendizagem constante de dois anos e meio e pelo apoio incondicional na redacção deste trabalho.

Ao meu Orientador, Prof. Doutor Carlos Caires, pela paciência demonstrada na redacção deste trabalho, pelo incentivo constante e pelo apoio incondicional que me permitiu concluir esta monografia.

À Renata Ramos pelo incentivo na altura necessária para a conclusão da redacção deste trabalho.

Ao João Ribeiro, pelo companheirismo durante noites e noites de trabalho.

Ao Pedro Barbosa, realizador da curta-metragem “Entre Margens” e meu amigo. Nunca poderia ter redigido esta monografia, nem postular as relações que nela se encontram, sem as discussões constantes, dúvidas colocadas e, acima de tudo, excelente companheirismo profissional que me permitiram fazer parte de uma obra fílmica que ficará para sempre na minha memória.

Aos meus pais, pelo apoio e paciência demonstrados durante 6 longos anos na minha procura de seguir uma vertente artística.

A todos vós, muito obrigado.

Resumo

Neste trabalho procuramos postular o papel do *jump-cut* no léxico da linguagem cinematográfica portuguesa, verificando se constitui uma técnica narrativa ou se é utilizado enquanto recurso artístico. Para tal, efectou-se um estudo teórico e uma aplicação das relações num projecto prático, uma curta-metragem.

Principiamos por analisar o papel do corte no cinema, examinando a montagem contínua ao longo da história do meio. Numa segunda fase, verificamos a evolução do *jump-cut* desde a sua primeira utilização por George Méliès, ao seu uso, pela primeira vez com propósitos estilísticos, por parte de Jean-Luc Godard em *O Acossado* (1960), onde este tipo de corte foi utilizado. Na terceira parte do nosso trabalho, estudamos brevemente anacronias e anisocronias (conforme Gérard Genette). Em seguida, algumas das definições do que constitui um *jump-cut* e postulamos uma própria, com base nas existentes, que divide o uso deste tipo de corte em dois tipos: ***jump-cut* elíptico** e ***jump-cut* sonoro**. Assim, procuramos aplicar as nossas relações do que constitui um *jump-cut* no cinema português, primeiramente estudando o que constituem alguns dos princípios da escola portuguesa de cinema. Procuramos através de uma passagem por seis filmes de seis realizadores de relevo no contexto nacional e internacional, verificar a existência deste tipo de corte nas obras e, caso exista, de que forma é utilizado. As relações retiradas deste estudo permitiram-nos postular a fraca aposta dos realizadores portugueses neste tipo de corte, com apenas dois filmes a revelarem o uso deste tipo de corte, embora com o mesmo propósito. Por último, colocamos em prática as relações retiradas do estudo efectuado neste trabalho no filme “Entre Margens” realizado por Pedro Barbosa.

Em conclusão, consideramos que, no panorama cinematográfico actual, este tipo de corte se assume como parte da linguagem fílmica. Postulamos que o *jump-cut* é utilizado não só como técnica narrativa como também enquanto recurso artístico, em resposta à nossa problemática.

No entanto, consideramos também que um estudo mais aprofundado deste tipo de corte é necessário para verdadeiramente definir o seu papel no léxico fílmico enquanto anisocronia fílmica, isto é, uma elipse.

Palavras Chave: *jump-cut*, cinema português, elipse, anisocronia

Índice de Conteúdos

Lista de Figuras 1

Glossário 4

1 Introdução 5

 1.1 Apresentação da Proposta de Trabalho 5

 1.2 Estudo e Desenvolvimento do Projecto Final 7

 1.3 Organização e Temas Abordados na Presente Dissertação 9

2 Caracterização da Dissertação 10

 2.1 Objectivos da Dissertação 10

 2.2 Definição de Ideia Central da Dissertação: Contexto e Percurso 11

 2.3 Tipo de Pesquisa Efectuada para a Dissertação 12

3 O Jump-Cut no Cinema de Ficção Português 13

 3.1 O Corte no Léxico Cinematográfico 13

 3.1.1 - Como Definimos Corte? 14

 3.1.2 - Tipos de Corte 17

 3.1.3 - A Montagem Contínua no Cinema de Ficção 23

 3.2 A Evolução do *Jump-Cut* na Linguagem do Cinema de Ficção 31

 3.2.1 - Génese do Jump-Cut: Méliès e Eisenstein 32

 3.2.2 – Na Nouvelle Vague: Jean-Luc Godard 36

 3.2.3 – O Estilo de Montagem MTV e no Cinema Contemporâneo 40

 3.3 O *Jump-Cut* na Linguagem Cinematográfica do Cinema de Ficção de Narrativa Clássica 47

 3.3.1 – Anacronias e Anisocronias no Cinema de Ficção de Narrativa Clássica 48

 3.3.2 - Reflexão Sobre a Definição de Jump-Cut 52

 3.4 O *Jump-Cut* no Cinema de Ficção de Narrativa Clássica Português 55

 3.4.1 – Introdução: A Escola Portuguesa 56

 3.4.2 – OS VERDES ANOS de Paulo Rocha, 1963 59

 3.4.3 – UMA ABELHA NA CHUVA de Fernando Lopes, 1971 62

 3.4.4 – O LUGAR DO MORTO de António-Pedro Vasconcelos, 1984 65

 3.4.5 – RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA de João de César Monteiro, 1989 67

 3.4.6 – VALE ABRAÃO de Manoel de Oliveira, 1993 69

 3.4.7 – SANGUE DO MEU SANGUE de João Canijo, 2011 73

 3.4.8 – Conclusão 75

| | | |
|-----|--|-----|
| 4 | O Jump-Cut no Filme “Entre Margens” | 76 |
| 4.1 | Produção do Projecto | 77 |
| 4.2 | Desmontando “Entre Margens” | 83 |
| 4.3 | O <i>Jump-cut</i> em “Entre Margens” | 96 |
| 5 | Conclusões: <i>Jump-Cut</i> , Uma Anisocronia Fílmica..... | 103 |
| | Referências e Bibliografia | 105 |
| | Bibliografia Electrónica | 107 |
| | Filmografia..... | 108 |
| | ANEXO A: Comparativo PÁSSAROS (1963) e COURAÇADO DE POTEMKIN (1925)..... | 110 |
| | ANEXO B: Teste da Segunda Cena de “Entre Margens” | 111 |
| | ANEXO C: DVD com Conteúdos “Entre Margens” | 112 |

Lista de Figuras

Fig.1 – A separação física de uma tira de película de 35mm conforme visto em *O Homem da Câmara de Filmar* (1929) de Dziga Vertov

Fig.2 – Corte Directo, conforme visto em *Yojimbo* (1961) de Akira Kurosawa

Fig.3 – A fusão encadeada ou fade, conforme visto *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha

Fig.4 – A fusão a negro, conforme visto *A Febre de Ouro* (1921) de Charles Chaplin

Fig.5 – Cortina sobre a forma de íris, conforme em *Guerra das Estrelas, Episódio VI: O Regresso de Jedi* (1983) de Richard Marquand

Fig.6 – A fusão encadeada entre dois planos, conforme visto visto em *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock

Fig.7 – Relação rítmica entre planos, conforme visto em *Primavera Tardia* (1949) de Yasujiro Ozu

Fig.8 – Relações espaciais e rítmicas entre planos, conforme visto em *Pássaros* (1963) de Alfred Hitchcock

Fig.9 – Regra dos 180 graus, conforme visto na página 233 do livro de Bordwell e Thompson, *Film Art: An Introduction, 8th Edition*

Fig.10 – Sequência do filme *Pássaros* (1963) de Alfred Hitchcock, onde o realizador demonstra como utiliza a montagem paralela para criar suspense

Fig.11 – O uso do *jump-cut* enquanto artifício de montagem, conforme visto em *Escamotage D'une Dame Chez Robert-Houdin* (1896) de George Méliès

Fig.12 – O uso do *jump-cut* enquanto artifício de montagem, conforme visto em *Le Magicien* (1898) de George Méliès

Fig.13 – O uso do *jump-cut* enquanto artifício de montagem, conforme visto em *Viagem à Lua* (1902) de George Méliès

Fig.14 – O leão “acorda”, conforme visto em *O Couraçado de Potemkin* (1926) de Sergei Eisenstein

Fig.15 – O *jump-cut* na sua cena mais famosa conforme visto no filme *O Acossado* (1960) de Jean-Luc Godard

Fig.16 – O *jump-cut* na cena do café, cortando o diálogo do personagem do editor, conforme visto no filme *O Acossado* (1960) de Jean-Luc Godard

Fig.17 – O *jump-cut* antecede o corte por associação visual que gera um elipse milenar conforme visto em *2001: Odisseia no Espaço* (1968) de Stanley Kubrick

Fig.18 – A utilização do *jump-cut* no vídeo musical *Gangnam Style* do cantor coreano Psy, um fenómeno do ano 2012, atingindo acima de 400 milhões de visualizações em dois meses

Fig.19 – Um conjunto de elipses, unidas ideologicamente, como forma de estilo em *Snatch: Porcos e Diamantes* (2000) de Guy Ritchie

Fig.20 – O clímax do filme, onde através de uma sucessão de *jump-cuts* o realizador nos transporta para dentro da batalha. Conforme visto em *Snatch: Porcos e Diamantes* (2000) de Guy Ritchie

Fig.21 – O uso do *jump-cut* estilisticamente para demarcar uma sequência num espaço irreal, conforme visto em *O Despertar da Mente* (2004) de Michel Gondry

Fig.22 – O uso do *jump-cut* enquanto elipse no filme *A Criatura* (2006) de Joon-ho Bong

Fig.23 – Fotogramas do filme *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha

Fig.24 – Excerto da sequência final do filme *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha

Fig.25 – Fotogramas do filme *Uma Abelha na Chuva* (1971) de Fernando Lopes

Fig.26 – O *jump-cut* conforme visto em *Uma Abelha na Chuva* (1971) de Fernando Lopes

Fig.27 – Fotogramas do filme *O Lugar do Morto* (1984) de António-Pedro Vasconcelos

Fig.28 – Fotogramas do filme *Recordações da Casa Amarela* (1989) de João de César Monteiro

Fig.29 – Elipse temporal em *Recordações da Casa Amarela* (1989) de João de César Monteiro

Fig.30 – Fotogramas do filme *Vale Abraão* (1993) de Manoel de Oliveira

Fig.31 – O *jump-cut* em *Vale Abraão* (1993) de Manoel de Oliveira

Fig.32 – Fotogramas do filme *Sangue do Meu Sangue* (2011) de João Canijo

Fig.33 – Paralelismo entre o filme *Rashomôn: Às Portas do Inferno* (1950) de Akira Kurosawa com o filme *Os Quatrocentos Golpes* (1960) de François Truffaut

Fig.34 – Exemplos de fotogramas da curta-metragem “Entre Margens” que estabelecem um paralelismo com os filmes acima descritos na Fig.33

Fig.35 – O espaço etéreo ocupado pelas personagens principais, conforme visto na curta-metragem “Entre Margens”

Fig.36 – A verticalidade na composição dos enquadramentos, conforme visto na curta-metragem “Entre Margens”

Fig.37 – Enquadramentos das personagens Filho e Amigo, respectivamente, conforme visto na curta-metragem “Entre Margens”

Fig.38 – O cenário da cena principal, conforme visto na curta-metragem “Entre Margens”

Fig.39 – Cenários das personagens Irmã e Ex-Namorado, conforme visto na curta-metragem “Entre Margens”

Fig.40 – Primeira fusão encadeada, conforme visto na curta-metragem “Entre Margens”

Fig.41 – Segunda fusão encadeada, conforme visto na curta-metragem “Entre Margens”

Fig.42 – Fusão encadeada final, conforme visto na curta-metragem “Entre Margens”

Fig.43 – O primeiro *jump-cut*, conforme visto na curta-metragem “Entre Margens”

Fig.44 – O segundo *jump-cut*, conforme visto na curta-metragem “Entre Margens”

Fig.45 – O terceiro *jump-cut*, conforme visto na curta-metragem “Entre Margens”

Glossário

Dolly In – Movimento de câmara onde esta avança, de forma suave, em direcção da acção, do ponto de fuga do enquadramento ou determinado local do espaço, colocando-o em grande plano, isto é, conferindo-lhe destaque.

Mainstream – No contexto fílmico, refere-se ao cinema de grande público.

Mise-en-Scène – É uma expressão utilizada em cinema em referencia a todos os aspectos que são colocados em frente à câmara e o seu arranjo: composição, cenários, adereços, actores, guarda-roupa e iluminação. Também inclui a posição e movimento dos actores.

Key Light – Refere-se à fonte principal de luz (e geralmente a mais importante) numa determinada cena que o director de fotografia utiliza na seu esquema de iluminação. O seu propósito consiste em sobressair a forma e dimensão do sujeito, embora a sua utilização não seja estritamente obrigatória.

Falso Raccord – Consiste numa passagem entre dois planos que não corresponde às convenções da continuidade da montagem clássica, isto é, contínua. Surge quando existe um “salto” temporal ou espacial no choque de duas imagens ou quando as acções não constituem um *raccord* lógico. Pode ser encarado como um erro, embora, desde a sua utilização estilística na *Nouvelle Vague*, é frequentemente utilizado como escolha estética.

Final Cut – Assinala a fase final da montagem, sendo esta a montagem final do filme. A partir da criação desta montagem, não se efectuam mais alterações.

Freeze Frame – Consiste em congelar uma imagem do filme, estendendo o seu tempo. Podemos considerar como equivalente da pausa na literatura.

Insert – Um grande plano inserido na montagem (normalmente de carácter contínuo) com o propósito de realçar um determinado aspecto de uma dada acção, personagem ou situação.

Raccord – O termo refere-se, de uma forma simples, à construção de uma ligação formal entre dois planos sucessivos. Pode reforçar a continuidade representativa, provocando um efeito de ligação entre duas imagens.

Rough Cut – Assinala uma fase de montagem inicial onde ainda existem possibilidades de alteração da estrutura e de cenas da narrativa. Um equivalente em português desta terminologia seria a montagem base.

Take – No contexto de realização de obras cinematográficas, este termo é referente ao número de um dado plano/enquadramento filmado integralmente. Começando no número 1, à medida que se volta a gravar do mesmo enquadramento a mesma cena, incrementa-se um valor.

1 Introdução

1.1 Apresentação da Proposta de Trabalho

Podemos considerar que as curtas e longas-metragens de carácter narrativo apresentam, hoje em dia e do ponto de vista da montagem, um estilo que se mantêm desde a sua génese (que atribuímos a David Wark Griffith e a sua montagem invisível, i.e. *O Nascimento de Uma Nação*, 1915). No entanto, foi pela adopção de características chave de outros estilos, que foram surgindo ao longo do século passado, que a montagem atingiu a forma em que se apresenta no cinema de ficção contemporâneo. Uma dessas características narrativas utilizada nos dias de hoje, e cada vez mais frequentemente, é o *jump-cut*.

Este tipo de corte, supostamente descoberto por acidente no início do século XX, foi utilizado como truque de magia (George Méliès) até ser transposto para longas-metragens com fins estéticos e narrativos inovadores, décadas mais tarde, pelos realizadores da *Nouvelle Vague*, tornando-se uma das características desta corrente do cinema (David Bordwell).

Partindo desta corrente, que influenciou o cinema a nível mundial, esta característica em particular foi pouco a pouco incorporando-se nas longas-metragens narrativas tornando-se parte do léxico da linguagem cinematográfica. Na década de 1990, com o advento da MTV (*Music Television*), o uso deste tipo de corte estendeu-se aos vídeos musicais, adquirindo um significado distinto daquele que lhe era conferido até então. Criou-se assim um novo estilo de montagem, apelidado de Estilo MTV. (Ken Dancyger).

O *jump-cut*, de acordo com David Bordwell, é um tipo de corte utilizado na montagem vídeo e cinematográfica onde dois planos sequenciais que contêm o mesmo sujeito são fotografados de posições de câmara que variam ligeiramente entre si. Neste tipo de corte, quando existe uma sobreposição dos planos, o resultado consiste numa translação espacial e/ou temporal dentro do quadro cinematográfico. Este tipo de corte, ao contrário do utilizado na montagem contínua clássica, chama à atenção para os aspectos técnicos do filme.

Em contrapartida, Ken Dancyger apresenta uma definição distinta, onde o *jump-cut* não é nada mais que a junção de dois planos descontínuos. Quer os dois planos reflectam uma mudança de direcção, se foquem numa acção inesperada, ou simplesmente não mostrem a a acção de um plano que prepara o espectador para o conteúdo do próximo plano, o resultado do *jump-cut* é o foco na descontinuidade, com o objectivo de chamar à atenção dos espectadores para o facto de que estão a ver um filme.

Assim, tendo em conta a discrepância entre as definições deste tipo de corte, considera-se relevante o estudo deste tipo de corte, dada a sua importância histórica e contemporânea no cinema, particularizando esta questão para a linguagem cinematográfica portuguesa.

Pretende-se estudar o uso do *jump-cut* no cinema de ficção português, partindo da sua descoberta acidental e do seu uso primário (George Méliès) até ao uso que lhe é conferido nos dias de hoje nos vídeos musicais e narrativas cinematográficas. Através desse estudo, verificando a evolução dos significados do *jump-cut* e das consequências/benefícios gerados pela sua utilização, procurar-se-á o seu lugar na gramática da linguagem cinematográfica narrativa, dado que, pelas características que lhe são inerentes, este tipo de corte pode ser encarado como uma anacronia ou anisocronia. (Gérard Genette)

Assim, procurar-se-á nas narrativas clássicas cinematográficas portuguesas, o uso e o significado que lhe são conferidos, estudando as possibilidades deste tipo de corte, de forma a responder à problemática colocada.

1.2 Estudo e Desenvolvimento do Projecto Final

No âmbito da dissertação “*O Jump-Cut no Cinema de Ficção Português: Recurso Artístico ou Técnica Narrativa?*” realizou-se um projecto prático que consiste numa curta-metragem de ficção produzida no âmbito das unidades curriculares de Pré-Produção de Projecto Final e Produção de Projecto Final, com o nome de “Entre Margens”. O projecto em questão foi orientado pelo Professor Doutor Carlos Ruiz Carmona, ao longo do ano lectivo de 2011/2012.

A curta-metragem é baseada num argumento original de Pedro Barbosa, tratando de temáticas como a ironia do destino, as escolhas que se tomaram ao longo da vida e a resignação *versus* esperança para o futuro. Para execução deste projecto, constituiu-se uma equipa elencada por Pedro Barbosa, assumindo o cargo de Realizador, André Guiomar para o cargo de Director de Fotografia, Inês Mendes para o cargo de Produtora, Mariana Lemos para o cargo de Directora Artística. Nesta equipa, fomos convidados para assumir o cargo de Edição, aceitando essa responsabilidade.

Do ponto de vista da narrativa fílmica, o filme abre com depoimentos de quatro personagens que, à primeira vista, não apresentam nada em comum entre si. A primeira e a terceira falam de uma mulher. A segunda e quarta falam de uma homem. Todas elas, ao falar da pessoa em questão, referenciam-na no passado. Após os depoimentos, logo a seguir, é mostrada ao espectador uma varanda onde um homem (Fernando) e uma mulher (Beatriz), dois estranhos, estão sentados em frente a uma praia, com um passadiço directamente abaixo. É o início da manhã, antes do nascer do sol. Enquanto fumam um cigarro e bebem café, e tomando o vício como ponto de partida, iniciam uma conversa. Esta centra-se nas escolhas que tomaram em vida, do que fizeram e do que haveria para fazer. Através de uma fala subtil, entende-se que aquele é, possivelmente, o último diálogo que ambos terão com alguém. A conversa culmina na apresentação dos dois, um ao outro, enquanto o sol nasce por cima do mar.

O realizador¹ Pedro Barbosa pretendia, através da constituição da narrativa e destas personagens, a criação de um momento onírico onde o passado e o presente convergissem de forma a criar a possibilidade de um futuro feliz para os protagonistas. Nesse sentido, julgamos que a montagem desempenhou um papel fundamental para a criação do momento final para além da construção da história e encadeamento dos diálogos.

¹ O argumentista e o realizador deste projecto são a mesma pessoa. Assim, ao longo da dissertação, quando existir alguma referência a algum destes cargos (no contexto do Projecto Final) é a Pedro Barbosa que nos referimos.

A primeira abordagem ao argumento foi pensada para ser construída como um único plano sequência. No entanto, devido às alterações que foi sofrendo², essa ideia dissipou-se. Posteriormente, discutiu-se a possibilidade de realizar uma montagem através da utilização do *jump-cut* entre os diálogos das personagens, de forma a realçar os tempos e os estilos que separam ambas as partes da curta-metragem. A primeira parte (mais realista), pela natureza dos depoimentos, encadeando as falas das personagens, e na segunda parte (mais onírica), pela natureza do diálogo e do momento final entre aquelas personagens que já não se situa em nenhum tempo específico.

Para um editor, um projecto com a dualidade que este possuía apresentou-se como um desafio: conseguir conjugar a simplicidade das linhas de diálogo e o ambiente onde a acção era parca, com a complexidade das temáticas representadas, conferindo um ritmo narrativo e não perder o espectador, enquanto, paradoxalmente, o arrancava da narrativa com os *jump-cuts* para os alertar para a importância da temática que estão a ver.

² As alterações a que nos referimos estão relacionadas com as alterações que o guião foi sofrendo ao longo do período de pré-produção, tendo em conta a inexistência do projecto (naquele formato), para além das restrições inerentes a um projecto de baixo orçamento que impedem a realização de tal argumento como inicialmente foi pensado. Após discussão e deliberação por parte dos elementos que constituíram a equipa de produção, optou-se por uma abordagem que ofereceria um maior relevo à montagem que o inicialmente estipulado. Por essas razões, o argumento foi sofrendo alterações até chegar à versão que é apresentada.

1.3 Organização e Temas Abordados na Presente Dissertação

Este trabalho aborda a temática da montagem no contexto da linguagem cinematográfica, especificamente sobre um tipo de corte e a sua inserção no léxico dessa mesma linguagem.

Assim, organizamos o presente trabalho separando-o em dois grandes capítulos:

O terceiro capítulo, *O Jump-Cut no Cinema de Ficção Português*, que explora ao longo de quatro subcapítulos o significado deste tipo de corte no panorama da linguagem cinematográfica, especificamente do cinema português, e constitui a pesquisa teórica que serve como fundamento para a aplicação prática destes conceitos;

O quarto capítulo, *O Jump-Cut em “Entre Margens”*, é onde abordamos a aplicação pragmática das relações retiradas de toda pesquisa desenvolvida, expondo o processo, contexto e resultado final, da aplicação deste tipo de corte numa curta-metragem, de nome “Entre Margens” realizada por Pedro Barbosa;

Por fim, no quinto capítulo, *“O Jump-Cut, Uma Anisocronia Fílmica”*, apresentamos as nossas conclusões acerca do papel deste tipo de corte no contexto da linguagem fílmica portuguesa, tendo em conta os resultados da pesquisa teórica abordada assim como da sua aplicação prática.

2 Caracterização da Dissertação

2.1 Objectivos da Dissertação

Conforme abordado na primeira alínea do primeiro capítulo, julgamos que a montagem desempenha um papel fundamental no processo de produção fílmico. Nessa medida crê-se relevante o estudo, dentro dessa área específica onde já diversos estudos foram realizados, do processo que pensamos que melhor caracteriza e define a montagem cinematográfica: o corte.

Pretende-se através do estudo do corte cinematográfico, através do estudo do paradoxo inerente a este processo (simples se revela ao mesmo tempo altamente complexo) retirar elações que permitam uma percepção mais clara do objecto de estudo desta dissertação, um tipo de corte específico, chamado *jump-cut*.

Desse modo, é através da abordagem deste processo que pretendemos encontrar uma definição concreta para este processo que nos auxilie na compreensão das suas consequências na linguagem cinematográfica e, dessa forma, ser passível o enquadramento deste tipo de corte no léxico fílmico de uma forma mais clara.

Após retiradas elações dos estudos acima referidos, é ambicionada a resposta à problemática colocada, pesquisando a existência deste tipo de corte no cinema português, abrindo a possibilidade de um estudo mais aprofundado desta problemática, aplicada em detalhe à linguagem própria do cinema português.

2.2 Definição de Ideia Central da Dissertação: Contexto e Percurso

Como referido no subcapítulo anterior, a montagem fílmica é um dos processos que julgamos ser de maior responsabilidade no processo de produção cinematográfico. Como as restantes áreas que constituem a produção de uma obra fílmica, exige um estudo da arte considerável assim como a aplicação dos conceitos que constituem o seu processo.

Embora todo o processo cinematográfico seja relevante enquanto objecto de estudo, a montagem sempre se revelou como um interesse. O estudo da arte que se efectuou ao longo do percurso lectivo incidiu, em grande parte, na montagem de variados projectos videográficos. De todas as áreas era esta que, desde o início, nos suscitava um maior interesse de pesquisa e, dessa forma, aquela que pretendíamos abordar como tema desta dissertação.

No entanto, é também uma das áreas mais estudadas do processo cinematográfico, sendo que, devido à extensa bibliografia, se revelou complexa a tarefa do levantamento da problemática. Graças a estes estudos (descritos no subcapítulo seguinte), discussão e reflexão que se chegou à proposta que apresentamos para esta dissertação.

2.3 Tipo de Pesquisa Efectuada para a Dissertação

Como referido no subcapítulo anterior, foi através de um extenso estudo que se chegou à problemática desta dissertação. Este estudo deliberado focou-se nas várias componentes que constituem o processo de montagem fílmico, com o propósito de desenvolver uma questão sobre um dos seus processos, que ainda não tivesse sido abordada, estabelecendo como meta a originalidade dentro de uma área já muito estudada e abundantemente bibliografada.

Nessa medida, a abordagem escolhida foi pela leitura da bibliografia disponível sobre cinema, começando com obras que incidissem sobre o processo fílmico como *A Linguagem Cinematográfica* de Marcel Martin (2005), partindo para bibliografia mais específica como *A Estética da Montagem* de Vincent Amiel (2011) para além de obras centradas na área da montagem de um ponto de vista histórico e compreensivo (*The Technique of Film and Video Editing: History, Theory and Practice* de Ken Dancyger, 2007).

Para além de uma pesquisa bibliográfica, efectuou-se uma pesquisa filmográfica, procurando nos vários tipos de linguagens cinematográficas, de várias épocas e vertentes. Começou-se por George Méliès, partindo para a génese da montagem invisível de David Wark Griffith até se chegar ao cinema contemporâneo. Em todos eles se pesquisou, tanto de autor como *mainstream*³, a montagem das suas obras de modo a verificar as consequências práticas do estudo bibliográfico efectuado.

Foi por fim, estabeleceu-se uma breve pesquisa pelo cinema português incidindo naqueles que são referenciados como os autores de referência do cinema nacional: António-Pedro Vasconcelos, Paulo Rocha, João César Monteiro, Fernando Lopes, Manoel de Oliveira e João Canijo, onde se procura a existência do tipo de corte estudado, aplicando as relações retiradas da problemática, e postular a sua existência na gramática do cinema português.

³ No contexto fílmico, refere-se ao cinema de grande público. N.B. – Por uma questão de facilidade de leitura, as próximas referências a termos estrangeiros que não sejam explicados contextualmente serão remetidas para o Glossário

3 O Jump-Cut no Cinema de Ficção Português

3.1 O Corte no Léxico Cinematográfico

Antes de se abordar de uma forma mais específica um determinado tema consideramos necessária uma reflexão acerca do que o precede. Para este subcapítulo propomos abordar, como se depreende pelo título, o corte cinematográfico e a sua definição no léxico que constitui a linguagem fílmica.

Não se pretende deste capítulo uma extensa reflexão sobre o corte cinematográfico, mas sim uma introdução contemplativa que se revelará importante para a compreensão em profundidade do tipo de corte que se pretende abordar nos capítulos seguintes.

Partiremos em busca de uma definição do que é um corte cinematográfico, de forma a que se possa tornar claro, concretamente, qual a sua posição no rol de ferramentas que constituem a linguagem fílmica.

3.1.1 - Como Definimos Corte?

O verbo cortar, na língua portuguesa, é aplicado num variado número de contextos (i.e. cortar um queijo, cortar o discurso, cortar um baralho, etc.). Quando é aplicado no contexto cinematográfico, a ideia primária do seu significado consiste na separação de uma tira de película. Em Portugal, não utilizamos o verbo com múltiplos significados dada a riqueza e diversidade linguística que possuímos.⁴ Assim, a nomenclatura utilizada na nossa língua quando falamos de montagem é relevante para definir concretamente um corte, em particular quando nos referirmos, no terceiro subcapítulo, ao tipo de corte específico que é o *jump-cut*.

Os contextos da utilização do substantivo corte bem como a sua contraparte verbal, estão associados à ideia de separação: quando nos referimos ao corte na montagem, referimo-nos ao acto de separar um plano. Em contrapartida, num contexto de produção, o realizador, após a filmagem de um *take*⁵, grita “Corta!” para sinalizar a equipa de que já se filmou o que este pretendia ou que alguma coisa não corresponde ao planeado. Este último termo veio emprestado da terminologia americana.⁶

Enquanto os americanos utilizam o termo *cut* para definir o acto de justapor as imagens do filme, assim como o produto dessa junção, no nosso país referimo-nos a esse acto como montar um filme. É comum verificarmos, quando adquirimos um filme, aquela versão estar descrita como sendo a *Director’s Cut*. Cada vez mais frequentemente (para alguma confusão do espectador português) os DVD oferecem a possibilidade de assistir à *Theatrical Cut*, *Director’s Cut* e *Extended Cut*. Estes termos, traduzidos para a nossa língua, literalmente, significam “Corte Teatral”, “Corte do Realizador” e “Corte Extendido”. É natural que exista confusão por parte do espectador comum (ao contrário de um cinéfilo) com estes termos. Na realidade, a tradução correcta, utilizando a terminologia que acima definimos seria a seguinte: *Theatrical Cut* corresponde à versão que foi montada para cinema, *Director’s Cut* corresponde à versão montada pelo realizador e, por fim, *Extended Cut* é a montagem do filme com as cenas cortadas para cumprir um tempo estipulado pelos produtores. De um ponto de vista de produção, dentro da indústria, utilizam-se termos como *Rough Cut*

⁴ De acordo com David Bordwell, na terminologia americana, o verbo *cut* é geralmente aplicado na separação física de duas tiras de película. Com a ascensão da montagem digital, onde não existe contacto físico com a película, a terminologia utilizada consiste no uso do verbo *edit* que, em português, se traduz literalmente para o verbo editar. Assim, como corrobora Walter Murch, a ideia intrínseca do termo *cut* enfatiza a ideia de separação embora os americanos utilizem este termo para se referirem ao filme já montado assim como à justaposição de dois planos.

⁵ Ver Glossário

⁶ N.B. – As próximas referências, utilizarão este modelo: DMYTRYK, Edward – On Film Editing, p.13

(Montagem Base) e *Final Cut* (Montagem Final) para identificar, de uma forma clara e concreta, que montagem é, em que consiste e em que fase estamos.⁷

Assim, definidas sucintamente as terminologias relacionadas com montagem, pode-se encarar o corte como o acto de separar uma tira de filme (física ou digital). De uma perspectiva objectiva, trata-se de uma acção simples. Tal simplicidade é paradoxal com a complexidade que leva ao acto de cortar: assumindo-o como apenas a acção objectiva, que demora cerca de 10 segundos a realizar, seria ingénua.



Fig.1 – A separação física de uma tira de película de 35mm conforme visto em *O Homem da Câmara de Filmar* (1929) de Dziga Vertov

Na verdade, quando se chega ao momento em que se realiza o acto de cortar propriamente dito, existe uma preparação extensa que o precede.⁸ Assim, refere Walter Murch:⁹

(...) O filme é cortado vinte e quatro vezes por segundo. Cada imagem é distinta da anterior mas numa imagem contínua a espaçamento espaço/temporal entre elas é curto o suficiente (vinte milissegundos) para que o espectador a consiga interpretar como movimento num contexto em vez de vinte e quatro contextos diferentes num segundo. Apenas quando esse espaçamento visual é grande o suficiente é que somos forçados a reinterpretar a nova imagem como sendo inserida num contexto diferente, como acontece no momento do corte. (...)

⁷ DMYTRYK, Edward – On Film Editing, p. 13

⁸ MURCH, Walter – In the Blink of An Eye: A Perspective of Film Editing, pp. 1-4

⁹ IDEM, p. 6 – Tradução própria de: "(...) *The truth of the matter is that the film is actually being "cut" twenty-four times a second. Each frame is a displacement from the previous one – it is just that in a continuous shot, the space/time displacement from frame to frame is small enough (twenty milliseconds) for the audience to see it as motion within a context rather than twenty four different contexts a second. (...) when the visual displacement is great enough (as at the moment of the cut), we are forced to re-evaluate the new image as a different context (...)*"

Assim, podemos concluir que cortar não pode ser definido apenas como a acção de separar um plano contínuo: cortar é, na sua essência, a decisão reflectida que compele o editor a realizar essa separação. Essa decisão depende do que este pretende para o filme sobre o qual está a trabalhar, bem como o conhecimento das possibilidades que tem dentro dos vários tipos de corte e de montagem.

3.1.2 - Tipos de Corte

Como se pôde verificar, um corte ultrapassa a acção para ser uma decisão ponderada do editor. Para se chegar a esta decisão, é necessário o entendimento dos vários tipos de corte, bem como os seus significados. No entanto, a decisão de aplicar um corte estende-se ao estilo de montagem aplicado, ou seja, está dependente do filme que se está a montar, do argumento e de como se monta (ou montou) a obra até aquele ponto. Por fim, há que conhecer as características inerentes a cada estilo, isto é, o que se pode ou não fazer mediante um determinado estilo de montagem: se se pretende realçar a narrativa em prol da técnica ou o oposto. Naturalmente, estes factores afectam a decisão do tipo de corte a ser utilizado bem como o seu propósito.

O corte directo ou corte brusco é, acordo com Marcel Martin¹⁰

(...) a substituição brutal de uma imagem por outra. É a transição mais elementar, mais corrente, também a mais essencial (...) emprega-se quando a transição não tem valor significativo por si próprio, quando corresponde a uma simples mudança de ponto de vista (...)

Este tipo de corte, sendo o mais elementar, é o que constitui a ferramenta primária na construção de uma montagem fílmica. Aqui aplica-se a noção de corte que se descreveu no capítulo anterior e o seu efeito no espectador.



Fig. 2 – Corte directo, conforme visto em *Yojimbo* (1961) de Akira Kurosawa

Também no rol de ferramentas do editor encontra-se o *fade* ou fusão encadeada. Este consiste na sobreposição de dois planos através de uma transparência na imagem, com o anterior a desvanecer no seguinte.

¹⁰ MARTIN, Marcel – A Linguagem Cinematográfica, pp.109-110



Fig. 3 – A fusão encadeada ou fade, conforme visto em *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha

Esta transição sugere ao espectador a passagem de tempo embora a sua utilização por vezes seja para permitir um encadeamento visual mais suave ao espectador, quando existe uma disparidade visual entre os planos que se pretende justapor. Existe uma variação visual e sonora para este tipo de corte: quando se justapõe uma imagem fotografada com uma imagem a negro e vice-versa, cria-se uma fusão encadeada a negro, cujo significado, dependendo se utilizado no início ou final de uma dada sequência, cena ou plano (embora neste último seja rara a sua utilização) sugere a ideia de início ou fim de um capítulo na história, isto é, o espectador interpreta que existirá uma passagem de tempo relevante entre o que viu e o que verá que implicará uma mudança (ou não) do espaço da acção e/ou da acção em si.¹¹



Fig. 4 – A fusão a negro, neste caso a assinalar o fim do filme, conforme vista em *A Febre do Ouro* (1921) de Charles Chaplin

Devem-se realçar também as cortinas e as íris onde, segundo Martin,

(...) uma imagem é substituída pouco a pouco por outra, que desliza sobre ela, quer lateralmente, quer à maneira de leque – ou então o aparecimento de uma imagem faz-se sob a forma de uma abertura circular que aumenta ou diminuiu (íris) (...).

Estes tipos de corte, com o passar dos anos, caíram em desuso pela consciência que conferem ao espectador dos limites da tela cinematográfica¹², tornando-os mentalmente conscientes de que estão a observar uma imagem projectada, propiciando meta pensamento acerca do filme,

¹¹ MARTIN, Marcel – *A Linguagem Cinematográfica*, pp.110-111

¹² IDEM, p.111

o que pode conduzir a um crescente desinteresse na história e descredibilização do realizador. No entanto, era uma técnica muito utilizada por D.W. Griffith e por Charles Chaplin. Um exemplo mais recente de um filme que utiliza estas técnicas frequentemente, “sem incomodar” o espectador, pode ser encontrado na estética da saga *Guerra das Estrelas*¹³ escrita por George Lucas.



Fig. 5 – Cortina sobre a forma de íris, conforme visto em Guerra das Estrelas, Episódio VI: O Regresso do Jedi (1983) de Richard Marquand

Expostos os tipos de corte recorrentes na linguagem cinematográfica, é necessário um entendimento das relações existentes entre os planos que se pretende justapor. Bordwell condensa estas relações a quatro tipos diferentes¹⁴:

1. Relações Visuais entre plano A e plano B
2. Relações Rítmicas entre plano A e plano B
3. Relações Espaciais entre plano A e plano B
4. Relações Temporais entre plano A e plano B

Estas relações permitem ao editor entender o que faz um determinado corte “funcionar”: o que faz um determinado tipo de corte passar despercebido ao espectador. Por outro lado, caso

¹³ N.B. - Sempre que possível, faremos referência aos títulos dos filmes em Português. Caso não exista uma tradução, colocar-se-á o título original.

¹⁴ BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin – Film Art: An Introduction, p.220

tal não seja possível (ou propositado), que lhe permita estabelecer um encadeamento lógico entre dois planos, para que a ideia que está adjacente à sua justaposição, seja conferida da melhor maneira.

As relações visuais entre planos são descritas por Bordwell da seguinte maneira¹⁵:

(...) A montagem de quaisquer dois planos permite a interacção, através da semelhança e diferença, das qualidades puramente pictóricas desses dois planos. Os quatro aspectos da mise-en-scène (iluminação, cenário, guarda-roupa, e o comportamento da figura no espaço e no tempo) e a maioria das qualidades cinematográficas (fotografia, enquadramento e mobilidade da câmara) fornecem potenciais elementos gráficos. (...)

Então, duas imagens com conteúdos distintos, mas formas semelhantes podem ser ligadas apenas pelo seu potencial gráfico, permitindo ligações pictóricas entre elas.

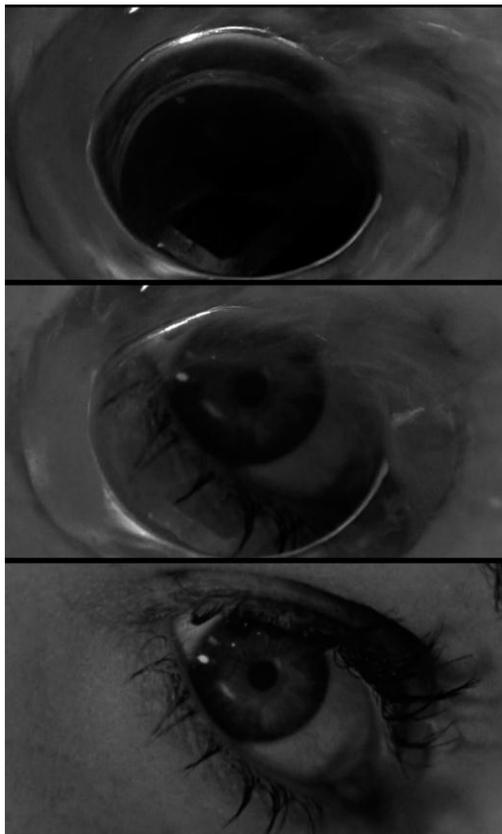


Fig. 6 – Fusão encadeada entre dois planos conforme visto em *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock

¹⁵ BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin – *Film Art: An Introduction*, p.221. Tradução própria de: "(...) In short, editing together any two shots permits the interaction, through similarity and difference, of the purely pictorial qualities of those two shots. The four aspects of mise-en-scene (lighting, setting, costume, and the behaviour of the figure in space and time) and most cinematographic qualities (photography, framing, and camera mobility) all furnish potential graphic elements.. (...)"

As relações rítmicas estão relacionadas diretamente com a montagem dos planos, tendo em conta que, a partir do momento em que é permitida a capacidade de controlar a duração de determinado plano, controla-se o potencial rítmico da montagem. No entanto, deriva também de outras técnicas cinematográficas como a *mise-en-scène*, a posição da câmara e o ritmo de som, mas, no seu cerne, o controlo da duração dos planos é o que contribui consideravelmente para a criação de um ritmo cinematográfico. Encontramos um exemplo de uma montagem rápida, no filme *Pássaros* (1963) de Alfred Hitchcock, na figura 8. Por outro lado, um exemplo de montagem com um ritmo cinematográfico demarcado e lento, encontra-se em *Primavera Tardia* (1949) de Yasujiro Ozu, conforme vemos abaixo na figura 7.



Fig. 7 – Relações rítmicas entre planos, conforme visto em *Primavera Tardia* (1949) de Yasujiro Ozu.

As relações espaciais surgem a partir do momento em que o cineasta consegue editar dois planos: a montagem permite-lhe justapor dois pontos no espaço e assim sugerir uma relação entre eles. Um filme pode, por exemplo, começar com um plano que estabelece o espaço como um todo e partir para parte deste, onde se passa a acção. Ou, por oposição, construir todo um espaço através de pequenos fragmentos.¹⁶ Esta relação de imagens é uma consequência do efeito Kuleshov. Este efeito é descoberto pelo russo Leni Kuleshov, na década de 20, quando este, em conjunto com Pudovkin, realizaram uma série de experiências de montagem perante um público, estudando a sua reacção, partindo do pressuposto que o mesmo plano em sobreposição com várias imagens diferentes produziria resultados variados na audiência. A sua experiência mais famosa é com o actor Ivan Mosjukhin. Nela, utilizaram a imagem do actor em sobreposição com três imagens diferentes: uma sopa sobre a mesa, um caixão com uma senhora falecida e uma menina que brinca com um brinquedo. Apesar da imagem inicial ser a mesma, o público referiu que na primeira, o actor parecia esfomeado, na segunda, triste, e na terceira, feliz.¹⁷ As relações que se tiram desta experiência é a capacidade que a montagem, isto é, o cinema, possui para sugerir uma ideia, conforme a articulação das imagens justapostas.

¹⁶ BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin – Film Art: An Introduction, pp.227-228

¹⁷ DANCYGER, Ken – The Technique of Film and Video Editing: History, Theory and Practice, pp. 15-16



Fig. 8 – Da esquerda para a direita, relações rítmicas e espaciais entre planos conforme visto em *Pássaros* (1963) de Alfred Hitchcock

Por fim, a relação temporal consiste na possibilidade da montagem controlar o tempo da acção representada no filme. Quando se trata de narrativa clássica, a montagem contribui para a manipulação do tempo de história, que depende de três factores: ordem, duração e frequência. Primariamente, trata-se da ordem dos acontecimentos. Normalmente os acontecimentos representados nos planos sucedem-se e são apresentados cronologicamente, ou seja, sobre a ordem 1-2-3-4. Mas pode-se alterar esta ordem para 4-3-2-1, por exemplo, querendo com isto dizer que o cineasta tem a possibilidade de controlar a sucessão temporal através da montagem¹⁸. É neste contexto que surgem os *flashbacks*, *flashforwards* e elipses temporais, que se abordarão em maior detalhe no capítulo 3.3.1.

¹⁸ BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin – *Film Art: An Introduction*, pp.229-231

3.1.3 - A Montagem Contínua no Cinema de Ficção

Antes de nos debruçarmos sobre um estudo acerca da montagem contínua, é pertinente abordar o conceito de montagem em si. Se o plano constitui o elemento fundamental na construção da narrativa fílmica, então “(...) a montagem é a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração. (...)”¹⁹.

Posto isto, poderíamos chamar montagem narrativa ao estilo de montagem que consiste em, e segundo Martin²⁰:

“(...) ordenar segundo uma sequência lógica ou cronológica – tendo em vista contar uma história – vários planos, cada um dos quais significa um conteúdo de acontecimentos, contribuindo para fazer avançar a acção sobre o ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da acção segundo uma relação de causalidade) e sob o ponto de vista psicológico (a compreensão do drama pelo espectador. (...)”

De acordo com o autor, que efectua uma separação entre montagem expressiva e a montagem narrativa, diz da última que esta é “(...) o aspecto mais simples e imediato da montagem (...)”²¹ mas a sua definição pelo título que carrega, pode gerar alguma confusão devido à sua nomenclatura. Vincent Amiel, por sua vez, dedica um capítulo do seu livro à Montagem Narrativa, partindo do mesmo pressuposto que Martin²².

No entanto, Bordwell oferece a sua definição nos mesmos moldes que o autor citado acima, define o mesmo estilo de montagem com uma nomenclatura diferente chamando-lhe Montagem Contínua (Continuity Style)²³ onde, para efeitos desta dissertação, consideraremos como a mais apropriada, dadas as questões que rodeiam o termo Narrativa.

¹⁹ MARTIN, Marcel – A Linguagem Cinematográfica, p.163

²⁰ IDEM

²¹ IBIDEM

²² AMIEL, Vincent – A Estética da Montagem, p. 21

²³ BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin – Film Art: An Introduction, p. 231

Martin refere o seguinte, no contexto da montagem utilizado na narrativa clássica do cinema de ficção seguindo a definição de Martin, já que o próprio acrescenta o seguinte²⁴:

“(...) Na maior parte dos casos, uma montagem **normal** pode ser considerada essencialmente como **narrativa**. Pelo contrário, uma montagem muito rápida ou muito lenta é mais uma montagem expressiva, porque o ritmo da montagem desempenha então um papel directamente psicológico, (...) Mas torna-se evidente que não existe uma ruptura nítida entre os dois tipos de montagem. Existem ainda efeitos de montagem que são narrativos e que, no entanto, possuem já valor expressivo (...)”

Assim sendo, o propósito básico da montagem contínua é, como o nome indica, preservar a continuidade, de forma a permitir que o espectador siga o enredo (e consequentemente, a história) com o mínimo de esforço possível, isto é, que os planos que constituem uma determinada cena se encadeiem. Este tipo de montagem pressupõe, para atingir o objectivo efeito acima definido, um conjunto de regras que, embora não sejam absolutas, o realizador que pretenda trabalhar a narrativa clássica deve conhecer e dominar.²⁵

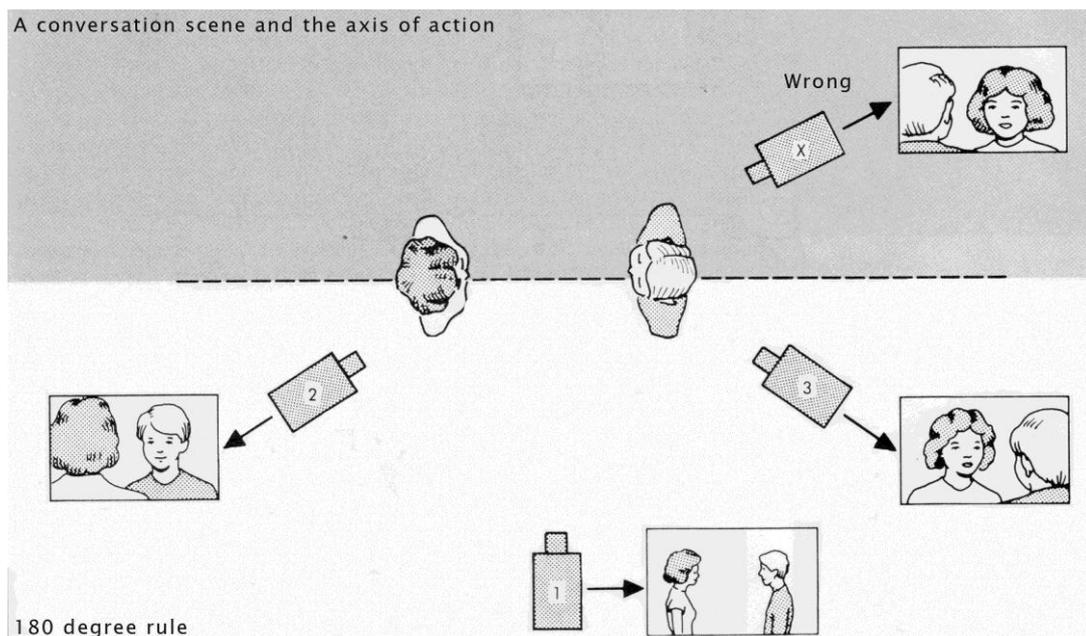


Fig. 9 – Regra dos 180 graus conforme vista na página 233 do livro de Bordwell e Thompson, *Film Art: An Introduction, 8th Edition*

O princípio da regra dos 180° baseia-se em traçar uma linha virtual que se traça onde decorre a acção. Esta linha é apelidada como eixo da acção ou linha central. Esta acção pode constituir uma simples conversa ou uma cena de acção com múltiplos intervenientes. O eixo da acção é definido pela meia-lua formada pelo vector recto que divide a acção no centro.

²⁴ MARTIN, Marcel – A Linguagem Cinematográfica, p. 169

²⁵ BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin - Film Art: An Introduction, p. 231

Assim, o realizador planeia, filma e edita consoante essa meia-lua, respeitando esta linha central, partindo do pressuposto que, se o fizer, o espectador se perderá espacialmente.²⁶

Este princípio ou regra asseguram: primeiro, que as posições dos personagens relativamente um ao outro se mantenham consistentes dentro do enquadramento; segundo, assegura que exista uma linha de olhar dos personagens se mantenha consistente e, por fim, assegura que exista uma coerência da direcção da acção, isto é, se por exemplo, a rapariga andar, esta anda da esquerda para a direita. Se ele andar, ele anda da direita para a esquerda. Este sistema permite que esta consistência seja mantida. A “quebra” desta linha virtual, é encarada como violar a regra dos 180º, que constitui um dos princípios da montagem contínua e a seu desrespeito pode levar a erros na coerência das posições dos personagens dentro do enquadramento, levando que o espectador fique confuso.²⁷

A montagem contínua foi aperfeiçoada pelo realizador D.W. Griffith, naquele que é considerado hoje o estilo que trata este subcapítulo, ou seja, a montagem contínua. Assim, pensamos ser de enorme importância um aprofundamento histórico deste estilo de montagem, já que é de relevância para esta dissertação para que se entenda de que forma a montagem contínua na narrativa clássica evoluiu.

Podemos sumarizar este estilo da seguinte forma: um estilo de montagem que privilegia a narrativa clássica em prol da técnica fílmica, ou seja, onde o espectador possa seguir o enredo com o menor de esforço possível da sua parte, permitindo que este se envolva emocionalmente com o conteúdo fonte.²⁸

No entanto, embora este seja um dos “estilos” de montagem que foram surgindo na história do cinema, este é aquele que, até aos dias de hoje, é considerado como sendo *mainstream*, ou seja, adoptado e consumido pelo público geral justificando uma produção cinematográfica constante. Até mesmo com a chegada do género e do cinema de autor, este estilo é aquele com que qualquer realizador que pretenda realizar um filme tem de ter em consciência.²⁹ De uma forma simplificada, podendo afirmar-se que, pela forma como o cinema se desenvolveu, é o estilo mais recorrente de onde se parte na construção de histórias no meio cinematográfico.

²⁶ BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin - Film Art: An Introduction, p. 233

²⁷ IDEM, p. 232

²⁸ IBIDEM, p. 231

²⁹ IBIDEM

Embora se credite D.W. Griffith como aquele que aperfeiçoou a montagem contínua, o seu grande crédito surge da utilização da tão famosa escala de planos que hoje faz parte e é quase uma regra daquele que é considerado o estilo de cinema de *Hollywood*, esquecendo a técnica e centrando-se predominantemente na fábula ou enredo. Para futura referência, passaremos a referir-nos a este estilo específico, que é aquele que se tornou mais difundido na construção de narrativas fílmicas, como Cinema de Narrativa Clássica. Assim sendo, este estilo de cinema foi desenvolvido por Griffith nos seus filmes quando, após trabalhar com o realizador Edwin S. Porter, se apercebeu do potencial da montagem no cinema, ou seja, na forma como cada pedaço de filme poderia ser cortado e juntado para criar a ilusão de um só movimento contínuo. No entanto, Porter explorara também outras vias da construção fílmica no seu clássico *The Great Train Robbery* de 1903, onde se vê uma pequena variação do estilo que Griffith mais tarde iria desenvolver até ao seu expoente máximo em curtas como *Enoch Arden* (1908) e mais tarde, nas longas metragens *O Nascimento de Uma Nação* (1915) e, mais notavelmente, em *Intolerância* (1916).³⁰

De especial importância é estabelecer o contraponto daquele que desenvolveu aquilo que conhecemos hoje como os princípios da linguagem cinematográfica em contraste com aquele que será abordado no capítulo seguinte enquanto um dos mentores do cinema fantástico e (possivelmente) do cinema de ficção em geral, George Méliès.³¹

Griffith soube utilizar as possibilidades do meio como forma de elevar a narrativa e estimular o espectador, enquanto que Méliès, demasiado preso ao teatro, não se conseguia desligar das suas convenções. No capítulo seguinte será abordado a mais pormenor, mas por agora interessa-nos referir que este, nas suas obras, notavelmente em *Joana D'Arc* de 1899, utiliza vários espaços e obras num só filme, ligados entre si por uma forma muito rudimentar de montagem. Já *A Viagem à Lua* de 1902 apresenta muito esta sua técnica de montagem, mas infelizmente assemelha-se mais a teatro já que se vê tudo de um simples ângulo de câmara, com o corte a ser utilizado meramente como uma técnica simples de “magia”. Estes truques de montagem, semelhantes aos truques de magia, tornar-se-iam os primeiros *jump-cuts* propositados da história do cinema, embora sem significado na sua execução. O truque de, no mesmo enquadramento, causar uma explosão e onde antes estava Méliès, agora aparecia um diabo. O abuso destes truques e semelhantes, foi o que, no final, levou a que as suas

³⁰ DANCYGER, Ken – *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory and Practice*, pp. 5-8

³¹ COUSINS, Mark – *The Story of Film*, p. 27

audiências escasseassem, embora tenha sido a sua incapacidade de tentar perceber as possibilidades do meio, para além de simples truques de magia.³²

Griffith por outro lado, após trabalhar com Porter, apercebeu-se que existia um grande potencial na criação de narrativas mais complexas pela utilização da técnica que hoje é conhecida como montagem paralela. Esta técnica, consiste em mostrar ambas as perspectivas dos vários heróis, por exemplo, numa cena de salvamento.³³ Podemos ver em *O Nascimento de Uma Nação* (1915) um dos seus exemplos mais conhecidos da história do cinema: a cavalgada dos KKK em salvamento dos heróis presos numa cabana.

A montagem paralela introduzida por Griffith foi levada mais longe em *Intolerância* (1916), apresentando uma narrativa complexa, que consiste em 4 grandes palcos pela história da humanidade, unidos apenas pela mulher da roca (interpretada por Lillian Gish).³⁴ Considerado por muitos a sua obra prima, é o auge da montagem paralela na narrativa clássica até à chegada dos russos e a montagem intelectual. Mais especificamente, até à chegada de Sergei Eisenstein.

Sergei Eisenstein é referenciado como um dos mais importantes realizadores de sempre³⁵, por ter sido dos poucos a escrever sobre cinema e colocar em prática as suas teorias. Para esta dissertação interessa-nos apenas sumarizar as 5 bases de montagem da extensa teoria do realizador. São estas a montagem métrica, a montagem rítmica, a montagem tonal, a montagem sobretonal e a montagem intelectual.

A montagem métrica refere-se à relação do comprimento (medido pelo tempo) que os planos têm entre si, independentemente do seu conteúdo. Isto é, ao reduzir o tempo que cada plano tem em relação ao próximo, confere menos tempo ao público para absorver a informação que este contém.³⁶ A montagem rítmica prende-se à continuidade que surge pela criação de padrões visuais utilizando o conteúdo das imagens, em contraste com o seu tempo. Este tipo de montagem conta com o conteúdo e não com a forma.³⁷ A montagem tonal refere-se a uma montagem realizada para estabelecer o carácter emocional de uma cena, que se pode alterar à medida que esta avance. Como indica o título, o tom ou sensação da cena é utilizado para interpretar este tipo de montagem, com os planos a serem equiparáveis a notas musicais, na

³² HAUSTRATE, Gaston – O Guia do Cinema: Iniciação à História e Estética do Cinema, Tomo 1 (1895-1945), pp. 14-15

³³ BRISELANCE, Marie-France & MORIN, Jean-Claude – Gramática do Cinema, p. 100

³⁴ IDEM, p. 111

³⁵ DANCYGER, Ken – The Technique of Film & Video Editing: History, Theory and Practice, p. 25

³⁶ EISENSTEIN, Sergei – Film Form, pp. 72-73

³⁷ IDEM, pp. 73-75

construção de uma dada cena.³⁸ Em seguida, a montagem sobretonal refere-se à conjugação das três anteriores, com este jogo entre as três a permitir uma mistura entre ritmo, ideias e emoções com o propósito de conseguir a resposta da audiência desejada a nível emocional.³⁹ Por fim, a premissa da montagem intelectual prende-se à introdução de uma determinada ideia (ou ideias) numa cena carregada e emocionalmente rica: o conflito-justaposição, como o próprio refere, derivado da ideia da produção de significado do conflito de imagens.⁴⁰

Aparte do cinema russo, cujo estilo de montagem se revelou como sendo um dos grandes estilos ainda hoje referenciados na construção do cinema moderno⁴¹, com as suas características a serem, pouco a pouco, incorporadas no *Continuity Style*, sendo aceites hoje em dia como parte da linguagem cinematográfica.

Do outro lado do mundo, no Japão, podemos encontrar dois dos realizadores mais relevantes na história do cinema: Akira Kurosawa e Yasujiro Ozu. Ambos contemporâneos, embora Ozu tivesse começado o seu trabalho na década de trinta⁴², em contraste com Kurosawa que apenas começou na segunda metade da década de quarenta⁴³. O que contrasta ambos os realizadores é a distância que existe entre eles no tipo de cinema e pretensões que ambos tinham.

Akira Kurosawa seguia as regras da linguagem estabelecidas até então, trabalhando os pontos de vista, mas explorando o meio cinematográfico como um veículo para contar histórias, aproximando-o mais da escola de *Hollywood* e, por isso, influenciando toda uma geração de realizadores mais notavelmente John Sturges, Sergio Leone e George Lucas.⁴⁴ Kurosawa procurava, dentro dos cânones estabelecidos da linguagem cinematográfica até então, desenvolver os pontos de vista, trabalhando a subjectividade/objectividade da câmara.⁴⁵

Por outro lado, Ozu foi seguindo o seu próprio estilo de cinema, e este estilo atingiu a forma final em *Viagem a Tóquio* (1951), que o realizador passaria a utilizar até ao fim da sua carreira. Ozu criou a sua própria linguagem, o seu estilo. Ao criar o seu próprio estilo e

³⁸ EISENSTEIN, Sergei – Film Form, pp. 75-78

³⁹ IDEM, pp. 78-81

⁴⁰ IBIDEM, pp. 82-83

⁴¹ TUDOR, Andrew – Teorias de Cinema, pp. 52-53

⁴² COUSINS, Mark – The Story of Film, p. 125-126

⁴³ IDEM, p. 210-211

⁴⁴ IBIDEM, p. 212

⁴⁵ IBIDEM, p. 212-213

linguagem de fazer cinema (e mantendo-se fiel a este), influenciou uma geração de autores que viriam a trabalhar o cinema enquanto meio, explorando as mesmas temáticas.⁴⁶

Na Europa, no cinema de Hitchcock, onde este faz uso de ambos os estilos, utilizando-os para contar uma história embora, mais especificamente, para criar uma resposta emocional por parte do público ao filme: “(...) *Para ser honesto, no que diz respeito ao conteúdo, não estou muito interessado. Não me ralo sobre o que era o filme. Estou mais interessado em ver como posso trabalhar o material para criar emoções na audiência. (...)*”⁴⁷

Em Hitchcock, em contraste com o que Griffith fazia (e muitos outros por sua influência), especificamente em sequências de perseguições, o realizador britânico optava por não fazer montagem paralela, contrariando Griffith, permanecendo apenas com uma das partes, o que aumenta a tensão da cena. Encontramos um exemplo desta sua opção no filme *Pássaros* (1963) onde, quando a personagem Melanie, interpretada por Tippi Hedren, está sentada no banco, um pássaro é visto a pousar no corrimão dos baloiços. Em seguida, vê-se a personagem novamente e permanecemos com ela até que, quando finalmente esta se vira, o corrimão está preenchido de pássaros. Achamos que o que Griffith faria, com recurso à montagem paralela, neste caso, seria mostrar gradualmente o corrimão a ser preenchido de pássaros, ao contrário de revelá-lo preenchido, conforme vemos na página seguinte (Fig. 10).

O realizador explica em entrevista a montagem, exemplificando-a com recurso ao seu filme, *Psycho*.⁴⁸ As primeiras duas formas de montagem que descreve, podemos encarar como sendo a montagem sobretonal e a seguinte como a montagem tonal (o realizador refere-se a esta como *orchestration*, ou seja, orquestração), como vemos acima pela teoria de Eisenstein. Por fim, o realizador explica o efeito Kuleshov e considerando essa forma de montagem como “(...) *puro cinema (...)*”.⁴⁹ Tendo bem presente em si que a força do cinema enquanto meio nasce do significado que nasce pela justaposição de duas imagens, consideramos que o realizador entranhou o estilo de montagem intelectual de Eisenstein no seu cinema, e graças ao seu sucesso, acabou por transpô-lo para a linguagem cinematográfica entendida pelo público geral.⁵⁰

⁴⁶ COUSINS, Mark – *The Story of Film*, pp. 125-131

⁴⁷ Transcrição da entrevista disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=cfTxHwWYOpM>. Tradução própria de: “(...) *To be quite honest, content wise I'm not interested in it at all. I don't give a damn what the film was about. I'm more interested in how to handle the material to create an emotion in an audience. (...)*”

⁴⁸ Entrevista a Alfred Hitchcock conforme visto em <http://www.youtube.com/watch?v=NGOV7EVFZt4>

⁴⁹ Transcrição da entrevista disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=NGOV7EVFZt4>. Tradução própria de “(...) *pure cinematic (...)*”.

⁵⁰ DANCYGER, Ken – *The Technique of Film & Video Editing: History, Theory and Practice*, p. 109



Fig. 10 – Sequência do filme *Pássaros* (1963) de Alfred Hitchcock, onde o realizador demonstra como utiliza a montagem paralela para criar suspense (fotogramas apresentados da esquerda para a direita)

Veja-se a cena de perseguição que vêm do filme *Pássaros* em contraste com a cena do filme *Couraçado de Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein. As semelhanças a nível de escala de planos, ritmo de montagem e choque visual pela sugestão e criação de significado são notórias.⁵¹

Ao longo da história do cinema podemos verificar que as influências dos vários estilos se foram manifestando no próximo grande estilo, mas que, apesar de tudo, o estilo que permaneceu até aos dias de hoje como o mais utilizado, é o da montagem contínua.

Assim, alguns dos elementos que constituem a linguagem cinematográfica foram sendo implementados neste estilo, enquanto outros, a partir de determinado momento, foram sendo separados na categoria da teoria de autor popularizada na *Nouvelle Vague*.

É o caso do *jump-cut*, que aprofundaremos no próximo capítulo.

⁵¹ Em Anexo A

3.2 A Evolução do *Jump-Cut* na Linguagem do Cinema de Ficção

Para estudar o impacto do *jump-cut*, conforme a sua aplicação no cinema de ficção de narrativa clássica, conforme utilizado por Jean-Luc Godard em *O Acossado* (1960), é necessária uma visão global da sua utilização tanto histórica como aquela que foi ganhando anos mais tarde pela apropriação que foi sendo feita deste novo tipo de corte.

Após Godard ser bem sucedido na sua utilização, popularizou todo um estilo, fazendo do *jump-cut* quase a sua marca nos seus filmes posteriores, embora tenha seguido em frente deste “artifício”, a sua relevância no cinema de autor foi aumentando bem como (tendo em conta a altura em que estreou o filme, bem como a corrente a que estava ligado e o seu impacto mundial) foi contaminando outros meios, especificamente a televisão.

A televisão apresenta características semelhantes ao cinema embora muito diferentes a nível de linguagem que evoluiu com o passar dos anos. O *jump-cut* passou a integrar essa mesma linguagem, através da sua utilização em publicidade e passando, mais tarde, nos anos 80 e 90, a ser utilizado noutros contornos. Falamos da explosão da MTV (Music Television) e de um novo conteúdo audiovisual, com a sua própria linguagem, derivada da linguagem televisiva: o vídeo musical ou *videoclips*, motivada pela utilização deste tipo de corte em particular.

Este tipo de vídeos musicais e o estilo que se gerou a partir destes iriam, pela sua massificação e relevância na linguagem televisiva, influenciar o cinema contemporâneo partindo de uma geração de realizadores que iniciou a sua carreira na televisão, precisamente na realização de vídeos musicais, como é o caso do realizador Michel Gondry, e tornando ténues as linhas que, anos atrás, estavam bem delineadas.

Para se chegar até esta sua utilização que marcou o cinema contemporâneo e muito do conteúdo audiovisual produzido para televisão, foi necessário todo um percurso que vê a sua génese não com o realizador Jean-Luc Godard, mas sim com o pioneiro George Méliès, justamente na primeira década do século XX.

3.2.1 - Gênese do Jump-Cut: Méliès e Eisenstein

A primeira utilização deste tipo de corte pode ser vista nos filmes do francês George Méliès, um dos pioneiros do cinema, pela forma como utilizou nos seus filmes vários elementos da montagem, embora não com os contornos com que, por exemplo, Edwin S. Porter ou D.W. Griffith utilizaria anos mais tarde.⁵² No caso particular do *jump-cut*, a sua utilização é meramente como um artifício ao contrário do que se vê no filme de Godard, cuja utilização requer uma abordagem mais ponderada, que será aprofundada no subcapítulo seguinte.

Podemos referenciar a célebre história da descoberta acidental de Méliès da fusão encadeada referida acima, como um dos principais elementos que este utilizava nos seus filmes para criar ilusões de magia para surpreender os espectadores. No entanto, no que diz respeito ao *jump-cut*, a utilização deste tipo de corte nos seus filmes surge como artifício para criar essas mesmas ilusões.⁵³

A utilização deste tipo de corte enquanto artifício é feita com um propósito: criar efeitos visuais que permitam servir a narrativa, quando assim se justificar, ou que permitam encantar o espectador, à semelhança de um truque de magia.⁵⁴



Fig. 11 – O uso do jump-cut enquanto artifício de montagem conforme visto em *Escamotage D'une Dame Chez Robert-Houdin* (1896) de George Méliès

Filmes como *Escamotage D'une Dame Chez Robert-Houdin* de 1896 (Figura 11) e *Le Magicien* de 1898 (Figura 12) demonstram a forma como este utilizava este tipo de corte como mero artifício. A câmara era meramente uma ferramenta para realizar os seus truques de magia.

⁵² DANCYGER, Ken – The Technique of Film & Video Editing: History, Theory and Practice, p. 3

⁵³ CUBITT, Sean – The Cinema Effect, p. 42-43

⁵⁴ BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin - Film Art: An Introduction, p. 443



Fig. 12 – O uso do jump-cut enquanto artifício de montagem conforme visto em Le Magicien (1898) de George Méliès

A nível narrativo, talvez o melhor exemplo da utilização do *jump-cut* nos seus filmes é no célebre *Viagem à Lua* de 1902, na sua cena mais famosa, no aterrar do foguetão espacial na superfície/face da lua (figura 13).



Fig. 13 – O uso do jump-cut enquanto artifício de montagem conforme visto em Viagem à Lua (1902) de George Méliès

Aqui o *jump-cut* é utilizado não só com o propósito de artifício para criar a ilusão da chegada do foguetão à lua, mostrando-o, mas também serve o propósito narrativo de avançar com o enredo do filme, de forma indirecta.

Méliès revelar-se-ia incapaz de utilizar este tipo de corte para além de um artifício que lhe permitia iludir o espectador, como a história comprova. No entanto, a sua importância é fulcral mesmo que não tenha sido capaz de mudar os seus moldes: através da sua constante utilização deste tipo de corte como artifício, e pela visibilidade que este lhe conferiu (embora temporária) o autor francês conseguiu criar no público uma educação e habitação a este tipo

de corte na linguagem fílmica, ou seja, o público começaria a compreender e não estranhar, nesta fase inicial da história do cinema, a utilização deste tipo de corte.⁵⁵

Assim, permitiu que outros autores, como Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, utilizassem algo muito próximo do *jump-cut*: corroborados pela sua própria teoria de pensamento (como vimos no capítulo anterior) que deriva em grande parte no significado emergente do confronto de dois planos. Considerando isto, Eisenstein utiliza uma técnica que, em termos de efeito aparenta ser um *jump-cut*, numa sequência do seu mais famoso filme, *O Couraçado de Potemkine* em 1925.



Fig. 14 – O leão “acorda” conforme visto em *O Couraçado de Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein

Aqui a utilização é semelhante ao *jump-cut* mas centra-se na ideia acima descrita e corroborada com a teoria de montagem intelectual russa, na justaposição de planos para criação de um significado, neste caso em particular, adquire um significado político pelo enredo da obra e pelo significado que lhe atribuímos enquanto espectadores, face ao que o

⁵⁵ HAUSTRATE, Gaston – O Guia do Cinema: Iniciação à História e Estética do Cinema, Tomo 1 (1895-1945), pp. 14-15

realizador pretendia que fosse entendido. No entanto, este tipo de corte não é um *jump-cut* num sentido formal, como veremos no capítulo seguinte, embora o efeito produzido seja semelhante (dadas as formas dos objectos montados em sequência). Eisenstein usa o corte com o propósito intelectual de atribuição de significado através do choque que o conteúdo das imagens cria não para tornar o corte evidente ao espectador nem como forma estilística.⁵⁶

O corte que vemos aqui representado pode ser visto como *jump-cut*, erradamente. O que não é pretendido pela parte do realizador, que utiliza o corte de forma consciente já que o lhe interessava nesta cena em particular é criar, pelo choque dos planos e criação de ritmo na montagem, uma ilusão semelhante ao que vemos em Méliès, embora o seu real propósito fosse a criação de significado pela justaposição de imagens, como já vimos acima, no capítulo 3.1.3.

As estátuas aparentemente ganham vida, pelo significado que nós, enquanto espectadores, lhes conferimos: o leão acorda. Novamente, existe uma mensagem política subjacente que não é do interesse desta dissertação abordar, no entanto, é de extrema relevância verificarmos que, embora não seja efectivamente um *jump-cut*, seria um tipo de corte e de montagem que certamente influencia o tipo de corte que é visto na *Nouvelle Vague* no cinema de Godard.

⁵⁶ EISENSTEIN, Sergei – Film Form, pp. 48-55

3.2.2 – Na *Nouvelle Vague*: Jean-Luc Godard

Na década de 60 surgiu em França o movimento *Nouvelle Vague* do Cinema cujas inovações a nível conceptual e estilístico carregam uma importância à forma como se via e fazia o cinema, em particular na noção de Autor.

Esta noção é importante para a nossa postulação e parametrização do *jump-cut* (que no capítulo 3.3.2 estudamos) já que, com o filme de Godard e de outros como Alain Resnais ou Eric Rohmer, os cineastas franceses pertencentes a este movimento, vieram “criar” uma cisão na forma como se parametrizava o cinema, separando efectivamente o cinema de autor do cinema *mainstream*, ou seja, de grande público.

Para efeitos desta dissertação não se aprofundará a discussão de autor, mas convém referir que, para os cineastas desta corrente do cinema, o autor da obra fílmica era o realizador em contraste com a ideia tradicional de que o autor da obra era o argumentista. Eles acreditavam que o argumento era apenas um esboço do que o filme seria cuja existência só tem propósito quando é passada para o ecrã. Assim, na sua perspectiva, o responsável por este trabalho, o de passar da palavra escrita para o ecrã, era o autor, isto é, o realizador. Acreditavam ainda que mesmo no ramo comercial, os trabalhos dos realizadores estavam sempre marcados pelas seus próprios temas individuais, preocupações psicológicas e práticas estilísticas.⁵⁷

A importância desta ideologia, prende-se à questão do estilo fílmico dos realizadores onde o *jump-cut* foi agregado e que, mais à frente, verificaremos a mesma tendência, quando nos referirmos ao *jump-cut* no cinema português, no subcapítulo 3.4.

Embora muitos iniciem a *Nouvelle Vague* com o filme de Resnais, *Hiroshima Mon Amour* de 1959, a explosão de popularidade que esta apresentou deu-se com o filme *O Acossado* de Jean-Luc Godard.⁵⁸

O filme de Godard, apresentando-se sobre o formato de narrativa clássica, quebrou as convenções da linguagem ao quebrar com a acção das personagens cortando dentro do mesmo plano. Não só numa situação pontual mas fá-lo várias e repetidas vezes ao longo do filme, propositadamente, demonstrando que o plano não tinha de estar refém à acção para existir montagem, pelo contrário.⁵⁹

⁵⁷ FABE, Marylin - *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*, pp. 121-122

⁵⁸ COUSINS, Mark – *The Story of Film*, p. 269

⁵⁹ IDEM, p.270-271



Fig. 15 – O jump-cut na sua cena mais famosa conforme visto no filme *O Acochado* (1960) de Jean-Luc Godard

A mais famosa cena da sua utilização é na cena do carro (Figura 15) com a personagem de Patricia (interpretada por Jean Seberg) onde se ouve a voz do personagem Poiccard (interpretado por Jean-Paul Belmondo) referindo-se a várias partes do corpo desta, terminando com um insulto.



Fig. 16 – O jump-cut na cena do café, cortando o diálogo do personagem do editor conforme visto no filme *O Acochado* (1960) de Jean-Luc Godard

Outra cena do mesmo filme, onde este tipo de corte é utilizado, é na conversa que Patricia tem com o editor de jornal num café. A história que o editor conta é contada através de *jump-cut*, cortando com o diálogo deste, conferindo um ritmo frenético à cena (Figura 16).

Estas utilizações do *jump-cut* progressivas ao longo do filme, em determinadas cenas em momentos pontuais, noutras são uma constante, criam uma obra que, estilisticamente, nunca se tinha visto até então. O tipo de corte, a que se passou a ser referido como *jump-cut*, ganhou o seu filme de referência e que lhe conferiu um significado artístico na sua utilização.⁶⁰

Existem várias explicações para este tipo de corte, como Richard Raskin tenta abordar, oferecendo 5 explicações para este tipo de corte no filme de Godard. A primeira, retirada de uma citação do autor francês Autant-Lara, indica que a intenção de Godard é arruinar o filme por problemas com o produtor. A segunda, apresenta através de uma citação de Robert Benayoun indicando que estes, de facto, foram feitos para salvar o filme de um desastre crítico, por ser uma obra fraca. Em terceiro lugar, cita o próprio Godard, onde este refere que, por ser o seu primeiro filme, filmou demasiado, e por isso tinha de o reduzir para corresponder aos limites que tinha de cumprir, fazendo-o de uma nova forma. Uma quarta

⁶⁰ COUSINS, Mark – *The Story of Film*, p. 270-271

explicação prende-se a uma ligação com o enredo fílmico, onde a montagem está relacionada com o comportamento dos personagens: quer seja por um desejo de exprimir cinematograficamente o desligar emocional e moral dos comportamentos das personagens ou o representar o mundo social como sem sentido perante os olhos de Michel Poiccard. Por fim, a busca do realizador por uma nova estética, para isso desviando a atenção do enredo para o meio fílmico em si.⁶¹

Tendo em conta estas explicações, aquelas que consideramos válidas, para esta dissertação, são a terceira hipótese, a citação de Godard, em conjunto com a quarta proposta, onde a utilização do *jump-cut* nas cenas já consiste numa mistura inovadora de conferir ritmo de montagem ao mesmo tempo que se criam elipses temporais e espaciais, onde o espectador é chamado à atenção de que estas estão a acontecer.

Para além disso, em conjunto com o som sobreposto do diálogo, ou sua interrupção, a criação destas elipses, num contexto fílmico de narrativa clássica, abriu portas para futuras inovações e integração deste tipo de corte no léxico da linguagem cinematográfica⁶².

O *jump-cut* foi utilizado para além do filme *O Acochado* no cinema, tendo sido utilizado primariamente no cinema de autor como forma estilística⁶³, ou seja, autores de cinema, para definirem o seu próprio estilo pessoal de linguagem fílmica, passaram a utilizar também este tipo de corte como meio para poderem afirmar o seu estilo pessoal. Tendo isto em conta, o seu significado adquire contornos distintos consoante o autor, dada a natureza do cinema de autor, conforme se viu no filme do cineasta francês.

Mas acreditamos que esta sua utilização e significados continuam presos ainda à forma como Godard utiliza o *jump-cut* no seu filme, dada a própria natureza deste tipo de corte e da forma como este foi utilizado pelo autor francês.

No entanto, estas inovações geradas pelo filme de Godard, durante alguns anos passariam a ser vistas apenas de forma estilística, embora já em 1968, o realizador americano Stanley Kubrick integrasse no seu filme *2001: Odisseia no Espaço* um *jump-cut* que antecede uma elipse temporal que ficaria famosa como *jump-cut*, como se pode na figura 17.

⁶¹ RASKIN, Richard – Five Explanations for the jump-cuts in Godard's *Breathless*, pp.141-152 Artigo retirado de p.o.v. - A Danish Journal of Film Studies, Department of Information and Media Studies, University of Aarhus, December 1998; artigo consultado em <http://pov.imv.au.dk/pdf/pov6.pdf>

⁶² BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin – *Film Art: An Introduction*, p. 399-401

⁶³ BORDWELL, David – *On the History of Film Style*, p. 83



Fig. 17 – O *jump-cut* antecede o corte por associação visual que gera uma elipse milenar conforme visto em *2001: Odisseia no Espaço* (1968) de Stanley Kubrick

Aqui vemos uma relação visual entre dois planos, onde o osso no ar é substituído pela nave espacial, resultando numa elipse temporal de milhares de anos.⁶⁴ É um tipo de corte não é um *jump-cut*, como muitas vezes se refere, embora o corte que o antecede já o seja. A utilização deste prende-se, tal como no filme de Godard, embora apenas nesta situação pontual, na criação de uma pequena elipse temporal perpetuando a mesma acção de forma a que se crie um ritmo de montagem que motive esse terceiro corte, criando no espectador um impacto maior por comparação e contraste.

Assim, graças a autores como Kubrick, que foram utilizando esta técnica nos seus filmes que, embora de autor, também fossem de género, sendo vistos por grandes públicos que foram permitindo criar uma habituação do público (tal como Méliès noutro sentido) do significado elíptico de *jump-cut* entranhando-se na linguagem fílmica

O *jump-cut*, mais tarde, integrar-se-ia no cinema *mainstream*, embora para isso tenha de primeiro passar pelo meio que via a sua explosão nesta altura: a televisão.

⁶⁴ WALKER, Alexander – Stanley Kubrick Directs, pp. 246-248

3.2.3 – O Estilo de Montagem MTV e no Cinema Contemporâneo

Acreditamos que com a chegada da televisão o cinema foi perdendo audiências com grande parte do público e, assim novas tecnologias foram inventadas para tentar chamar à atenção do público de volta às salas de cinema.⁶⁵

Foi graças, em parte, à grande escala a que se tinha acesso com a televisão que, quando o *jump-cut* foi transposto para conteúdos audiovisuais específicos deste meio (particularmente em publicidade) que este se foi assumindo como uma técnica televisiva, através do docudrama⁶⁶.

Pelas características inerentes à linguagem televisiva, o ritmo rápido de montagem é essencial para capturar a atenção dos espectadores dadas as distrações que rodeiam o espectador em sua casa, ou seja, enquanto que no cinema o espectador centra a sua atenção na tela e, em princípio, a sua atenção está centrada no ecrã, na televisão não é assim já que o espectador pode ser interrompido a qualquer momento por distrações externas como um telefonema, uma criança a chamar, essencialmente o que afecta qualquer pessoa numa casa privada. A acrescentar a este facto, o espectador pode mudar de canal. As televisões, como se sabe, vivem de audiências e, quanto maiores estas forem, melhor. A publicidade desempenha aqui um factor importante, já que eram a principal fonte de rendimento das televisões privadas. É neste contexto que o *jump-cut* se prova enquanto ferramenta televisiva: o ritmo conferido na montagem permite ao espectador centrar a sua atenção no ecrã televisivo e foi nos anos 80 que surge a maior revolução a nível de montagem televisiva: a introdução do vídeo musical para promover singles de bandas.⁶⁷

Os videoclips solidificaram o *jump-cut* como sendo parte de uma linguagem audiovisual, iniciada pelo cinema e adaptada à televisão pelos meios diferentes que constituem, apesar das características semelhantes. O fenómeno dos vídeos musicais, popularizado pela estação MTV (*Music Television*) continua até aos dias de hoje, embora se difunda mais noutro meio: a internet (Fig.18).

⁶⁵ DANCYGER, Ken – The Technique of Film and Video Editing: History, Theory and Practice, p. 110

⁶⁶ IDEM, p. 149

⁶⁷ IBIDEM, p. 184

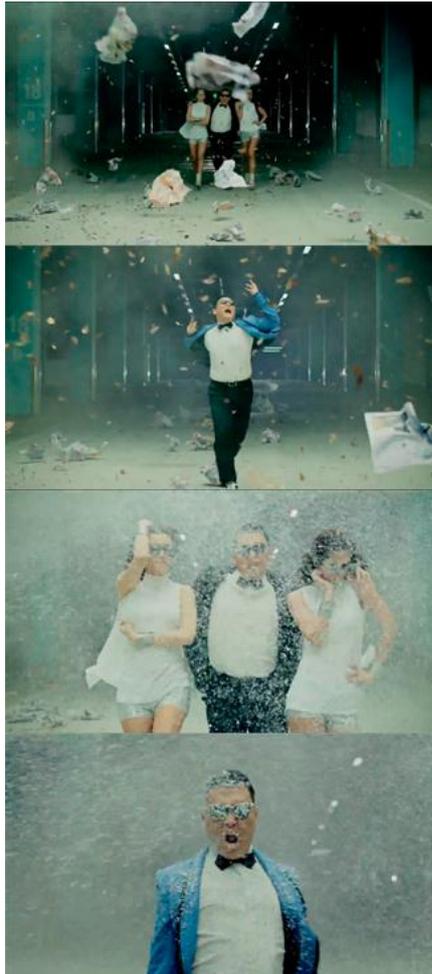


Fig. 18 – A utilização do jump-cut no vídeo musical Gangnam Style do cantor coreano Psy, um fenómeno do ano 2012, atingindo acima de 400 milhões de visualizações em dois meses

No entanto, para efeitos desta dissertação, a relevância que trouxe a MTV, no que diz respeito ao *jump-cut*, foi a criação de um novo estilo de montagem, a que Dancyger se refere como MTV Style. Em português, o estilo MTV.

Este estilo tem de ser encarado como uma nova forma de contar histórias de uma forma visual: é em parte narrativo e atmosférico. Por outro lado, existe uma intensificação do som e uma abundância imagética. Esta forma apelou a toda uma nova geração realizadores de cinema e vídeo cujas influências se prendem primariamente à televisão. Uma das características centrais do Estilo MTV é a importância de criar um determinado estado de sensações, já que o seu elemento central é a música. O que faz a música? Sintetiza emoção humana. Assim, um estado de sensações cria um sentido de disjunção e desconexão numa narrativa: o que nos leva à simplificação do enredo.⁶⁸

⁶⁸ DANCYGER, Ken – The Technique of Film & Video Editing: History, Theory and Practice, pp. 187-188

Para criar estes estados de sensações no filme, Dancyger refere que é necessária uma montagem disjuntiva, onde o espaço e o tempo são obliterados⁶⁹:

“(...) De forma a criar estados de sensações e de simplificar o enredo, o cineasta tem de também reduzir o impulso gestalt – de retirar sentido do que vemos. (...) Para combater o impulso de organizar essas imagens e sons numa narrativa que pode não estar presente, o cineasta deve desafiar o impulso de uma forma mais íntima. Deve reduzir/desligar o sentido do tempo e espaço no filme ou vídeo que siga o Estilo MTV.”

As escolhas de montagem que permitem atingir esta obliteração espaço-temporal prendem-se ao uso abundante de grandes planos em prol dos planos gerais. Esta escolha retira o contexto que, quando presente, confere realismo à sequência. A segunda prende-se à profundidade de campo: enfatizar o primeiro plano em prol do fundo, desfocando-o pelo uso de lentes telefoto ou por colocar um personagem perante a câmara numa lente de grande angular, criando o efeito de distorção. Ambas as escolhas têm o mesmo resultado: distanciamento do contexto visual. Terceiro, uma estética de iluminação que foge ao realismo. Por fim, sempre que possível, utilize-se o *jump-cut* e um sobre uso do ritmo para conseguir atingir esta obliteração do espaço e do tempo.⁷⁰

Aqui, consideramos importante referir que Amiel refere-se a uma montagem parcialmente semelhante nas suas características, aplicada ao cinema em geral, apelidando-a de Montagem de Correspondências. No entanto, dado o foco desta dissertação no cinema de ficção de narrativa clássica, apoiaremos o raciocínio aqui formulado em Dancyger, referindo-nos a este na sua tradução para português.

Na primeira década do século XXI e até ao ano de redacção desta dissertação foram (e são) vários os filmes que foram utilizando o *jump-cut* como parte da sua linguagem, sendo também associado a determinados autores, como Michel Gondry, Guy Ritchie, Tom Tywker ou Wong Kar-Wai, para citar alguns exemplos.

Para que se perceba melhor a separação efectuada na parametrização do *jump-cut* no capítulo seguinte, abordaremos dois exemplos de *jump-cut* no cinema do século XXI.

O primeiro filme é de 2000 do realizador Guy Ritchie que no filme *Snatch: Porcos e Diamantes*, apresenta, como forma estilística, cortes rápidos motivados pelo som, onde as

⁶⁹ DANCYGER, Ken – The Technique of Film & Video Editing: History, Theory and Practice, p. 189

⁷⁰ IDEM, p. 190

relações entre planos existem de uma montagem que acreditamos ser influenciada do princípio de montagem intelectual russa.



Fig. 19 – Um conjunto de elipses, unidas ideologicamente, como forma de estilo em Snatch: Porcos e Diamantes (2000) de Guy Ritchie



Fig. 20 – O clímax do filme, onde através de uma sucessão de jump-cuts o realizador nos transporta para dentro da batalha. Conforme visto em Snatch: Porcos e Diamantes (2000) de Guy Ritchie

No entanto, na cena do clímax encontramos uma montagem onde, pela escala de planos utilizada, consideramos que são efectivamente *jump-cuts* por serem uma sucessão de elipses rápidas, com pouca variação entre a escala de planos, com o propósito de conferir ritmo e

impacto a uma determinada cena, onde o som motiva o corte, contribuindo para avançar o enredo.

O filme *O Despertar da Mente*, do realizador francês Michel Gondry, do ano de 2004 aplica também o *jump-cut* enquanto elipse mas não com o propósito exclusivo de conferir ritmo, mas sim motivado pelo enredo do filme: o realizador aplica os *jump-cuts* em sequências que se passam na mente do personagem, muito semelhante a um sonho. Lá, as “regras” não se aplicam da mesma forma como se aplicam no mundo real e, assim, nas memórias do personagem, criam-se elipses temporais nas conversas para o avanço do enredo bem como conferir um estilo diferenciado da realidade, dando a entender ao espectador as características (através da manipulação do tempo) de cada “realidade” do personagem.



Fig. 21 – O uso do *jump-cut* estilisticamente para demarcar uma sequência num espaço irreal, conforme visto em *O Despertar da Mente* (2004) de Michel Gondry

Por fim, a utilização do *jump-cut* como elipse temporal, demonstrando a forma como o *jump-cut* se entranhou na linguagem do cinema narrativo de ficção. No filme de 2006, *A Criatura* do realizador Joon-ho Bong, só numa situação pontual do filme se utiliza o *jump-cut*: as duas crianças estão presas durante dias no lar da criatura e conversam sobre voltar para casa. O menino diz que quer salsichas, ela responde-lhe afirmativamente. Em seguida, o realizador utiliza três *jump-cuts*, onde o menino diz três comidas diferentes, terminando com este sentado enquanto aguarda, aborrecido e o tempo que passou foi considerável.



Fig. 22 – O uso do *jump-cut* enquanto elipse no filme *A Criatura* (2006) de Joon-ho Bong

Acreditamos que a razão para o realizador utilizar o *jump-cut*, após reflexão sobre o filme, consiste, em primeiro lugar, no alívio de tensão da cena as crianças estão perante corpos de pessoas de várias idades e sozinhos sem comer à dias. Em segundo lugar, para indicar a passagem do tempo, sem sair do ponto de vista da personagem feminina que, por consequência, acaba por ser o do público.

Assim, através desta breve passagem pela história do cinema, entendemos que, até aos dias de hoje, o *jump-cut* sofreu ligeiras mutações no seu significado, onde autores diferentes lhe conferem significados diferentes dentro do seu próprio cinema mas que o seu valor artístico é inegável. No entanto, o que define um *jump-cut* é algo que é necessário abordar de forma a aclarar dúvidas sobre como se classifica este tipo de corte e porquê.

3.3 O *Jump-Cut* na Linguagem Cinematográfica do Cinema de Ficção de Narrativa Clássica

Neste subcapítulo veremos de que forma é que se situa o *jump-cut* no léxico da linguagem cinematográfica do cinema de ficção de narrativa clássica, onde estudaremos acerca das anacronias e anisocronias, estabelecendo ligações sempre que possível.

Este estudo parte da postulação de que o *jump-cut* se insere no léxico da linguagem fílmica enquanto anisocronia: é usado para criar elipses espaço-temporais conforme se viu no filme *O Acossado* de Jean-Luc Godard.

Para esse efeito haverá uma forte incidência na definição de aspectos fundamentais das anacronias no cinema: os *flashbacks*, os *flashforwards*; e anisocronias, especificamente nas elipses que constituem uma parte fundamental da linguagem fílmica. Este último terá uma grande influência nas conclusões que se retirarão desta, que modelarão a abordagem que se obterá no subcapítulo seguinte.

Para concluir este subcapítulo, apresentaremos uma reflexão sobre as definições do *jump-cut* e, posteriormente, uma postulação de uma definição mais concreta do que define este tipo de corte que terá forte incidência nos estudos previamente abordados.

3.3.1 – Anacronias e Anisocronias no Cinema de Ficção de Narrativa Clássica

Anacronia é um termo que deriva do gregos e que é aplicado à literatura. O prefixo *Ana* apresenta-se como contra e *chronos* traduz-se para tempo.

Esta palavra é utilizada no contexto de narrativa clássica, quando nos referimos à mistura da ordem os eventos do enredo de uma determinada narrativa, conforme apresentados no discurso.⁷¹

A nível literário, podemos verificar que uma antecipação por parte do narrador é definida como Prolepse e um recuo no tempo, contrário à linha temporal estabelecida na história, é chamado de Analepse. As anacronias apresentam uma amplitude e alcance, que é necessário ter em conta quando nos referimos a estas. A amplitude de uma anacronia refere-se à dimensão da história que esta cobre. O alcance de uma anacronia é referente à distância no tempo a que esta se projecta, ou seja, qual o seu avanço ou recuo temporal, pela medida que define o tempo: segundos, minutos, horas, dias, etc.⁷²

Assim, dependendo da amplitude da anacronia, esta pode ser interna ou externa. Se a sua amplitude começa e termina antes do início da diegese da narrativa primária, é externa, se começa após o início da diegese da narrativa primária é interna. Também podem ser mistas no caso de começarem antes do início da diegese da narrativa primária e terminar depois desta.^{73,74}

A etimologia da palavra *Flashforward* e *Flashback* é clara para tornar explícito o seu significado: a palavra *Flash* é traduzida para momentâneo, neste contexto e *Forward* traduz-se para frente/adiante. A palavra *Back* traduz-se, por sua vez, para recuo/trás. Assim, a nomenclatura comum de referência na linguagem cinematográfica do cinema de ficção, no que diz respeito à narrativa clássica (e não só) é a apresentada em inglês, como se pode pela terminologia utilizada no livro *A Gramática do Cinema* de Marie-France Briselance e Jean-Claude Morin. Podemos imediatamente estabelecer um paralelismo com a linguagem cinematográfica através destas definições já que, nos enredos cinematográficos desde a

⁷¹ GENETTE, Gérard – *Narrative Discourse: An Essay in Method*, pp. 35-36

⁷² IDEM, pp. 48-78

⁷³ As anacronias podem ainda ser heterodieéticas quando há referência a um ou uma personagem/acometimento que não é figurado na narrativa primária, homodieéticas caso contrário.

⁷⁴ IBIDEM, pp. 79-85

gênese do meio fílmico, existem Prolepses e Analapses, cujas nomenclaturas se alteram mas o seu significado mantêm-se. Referimo-nos às Prolepses enquanto *Flashforwards*⁷⁵ e às Analepses enquanto *Flashbacks*⁷⁶.

Por outro lado, uma Anisocronia refere-se à alteração da duração da história narrada através de um processo de modificação do ritmo ou da velocidade da narrativa “*pelos efeitos de ritmo*” como refere Genette, que regula a relação entre o tempo da história, medido em minutos, horas, etc., e a extensão do texto, medida em linhas e páginas. Ocorre quando existe um prolongamento da história por parte do narrador, como acontece com uma descrição mais detalhada ou, pelo contrário, quando existe um resumo em poucas linhas de um grande espaço de tempo. A pausa, a elipse e o sumário são processos que desencadeiam a anisocronia, e as digressões como forma de suspender a progressão da história, dilatam o tempo do discurso.⁷⁷

Novamente, estabelecemos os paralelismos com o cinema através das elipses espaciais e temporais, bem como o *freeze frame* com a pausa. O *slow motion* e o *fast forward* podem ser encarados como anisocronias do cinema, já que expandem ou reduzem o tempo da narrativa, conferindo-lhe um determinado tipo de ritmo, bem como as elipses.

O *flashback* e *flashforward* são duas das anacronias mais bem estabelecidas na história do cinema de ficção de narrativa clássica. Estes recuos e avanços no tempo do enredo são uma parte integrante da linguagem, conseguidas através de determinados artifícios técnicos que, com o passar dos anos, se foram limando e habituando na educação visual dos espectadores pela sua utilização.

Assim, abordaremos agora as elipses que constituem uma parte fundamental da construção do cinema de narrativa clássica.⁷⁸

Marcel Martin, na *Linguagem Cinematográfica*, a separação dos tipos de elipse consiste no seguinte: elipses de estrutura e elipses de conteúdo.

O autor descreve elipses de estrutura com sendo motivadas por razões de construção da narrativa fílmica, onde esta apresenta, de uma forma geral, o objectivo de “(...) *dissimular ao espectador um momento decisivo da acção, a fim de suscitar um sentimento de expectativa angustiada, que se chama suspense, e a que os realizadores americanos atribuem muita*

⁷⁵ BRISELANCE, Marie-France & MORIN, Jean-Claude – Gramática do Cinema, p. 87-88

⁷⁶ IDEM, p. 78-80

⁷⁷ GENETTE, Gérard – Narrative Discourse: An Essay in Method, pp. 86-88

⁷⁸ MARTIN, Marcel – A Linguagem Cinematográfica, p. 95

importância. (...)”.⁷⁹ Por outro lado esta pode ser utilizada na narrativa com o propósito de evitar uma ruptura na coerência tonal, passando a silêncio uma cena que não esteja de acordo com a ambiência da cena.⁸⁰ As elipses de conteúdo são “(...) *motivadas por razões de censura social. (...)”*⁸¹ sendo que, como o nome indica, determinados conteúdos são omitidos por questões de tabu social ou respeito pelos bons costumes. Por fim, o autor acrescenta acerca das elipses no cinema: “*Quem pode mais, pode menos. A elipse não deve castrar, mas desbastar. A sua vocação não é tanto suprimir os tempos fracos e os momentos vazios, mas antes sugerir o sólido e o pleno, deixando fora de campo (fora de jogo) o que o espírito do espectador consegue preencher sem dificuldade. (...)”*⁸²

Já Briselance e Morin, na *Gramática do Cinema*, apresentam uma divisória diferente, descrevendo dois tipos de elipse, de uma forma mais simplificada: temporais e espaciais.

As elipses espaciais, consideradas pelos autores enquanto transição, determinam a escolha de não mostrar um lugar, uma acção ou uma cena, que o cineasta considere inútil para o progresso da narrativa. A data da sua “descoberta” é de 1900 por James Williamson.⁸³ Tal como outros aspectos da linguagem fílmica, a elipse espacial demorou várias décadas até poder ser aplicada da forma como estabelecemos, onde o ganho é a eliminação de lugares comuns, de situações ou acções a que já assistimos e revisitámos variadas vezes, e que pode ser omitida com o espectador a preencher o restante.⁸⁴ A elipse temporal, por outro lado, é “(...) *um salto no tempo entre uma sequência e a que lhe sucede directamente na narração. (...)”*⁸⁵ “Descoberta” em 1910 por Ferdinand Zecca, é aplicada por este autor no cinema, partindo da sua utilização da literatura. Apesar de no início, a sua utilização ser pontual, pela sua novidade e os realizadores preferirem estabelecer uma continuidade temporal, com o passar do tempo, foram-se criando progressivamente várias elipses temporais que utilizam vários modos de serem empregues (como já verificamos anteriormente, no caso da fusão encadeada) que ainda permanecem nos dias de hoje.⁸⁶

⁷⁹ MARTIN, Marcel – A Linguagem Cinematográfica, p. 98

⁸⁰ IDEM, p. 99

⁸¹ IBIDEM, p. 101

⁸² IBIDEM, p. 107

⁸³ BRISELANCE, Marie-France & MORIN, Jean-Claude – A Gramática do Cinema, p. 364

⁸⁴ IDEM, pp. 365-366

⁸⁵ IBIDEM, p.405

⁸⁶ IBIDEM

Para terminarmos, Marie Thérèse Journot apresenta a seguinte definição, relativamente às elipses, o que nos elucida acerca da sua relação com o *jump-cut* (ao qual na tradução está referido apenas como salto):

Este termo, utilizado em narratologia designa um salto no tempo diegético (da história): a narrativa passa assim de uma acção para a outra, de um tempo e muitas vezes de um espaço para outro, esperando que o espectador preencha essa lacuna, que nem sempre é possível de determinar. É o caso da maioria das histórias em que o tempo diegético é superior ao tempo de leitura ou da projecção, o tempo da narrativa. (...) O tratamento da elipse é característico de certos géneros cinematográficos: o filme negro utiliza-a para introduzir suspense e manter o espectador na expectativa. O cinema clássico serve-se de raccords para esconder as elipses e criar um efeito de continuidade, enquanto o cinema dos anos 60 usa-a de forma discursiva e distanciada da convenção narrativa.

De todas as descrições de elipse aqui descritas, encontramos nesta citação⁸⁷ uma referência que a autora estabelece com o termo **salto** que, mais à frente, estabelece uma ligação entre *jump-cut* e elipse. No entanto, as elações acerca da elipse na linguagem cinematográfica fundamentam a nossa elação de que, como veremos na reflexão do subcapítulo seguinte, possamos postular o *jump-cut* enquanto anisocronia, isto é, que a sua utilização uma elipse no contexto fílmico.

⁸⁷ JOURNOT, Marie-Thérèse – Vocabulário de Cinema, p. 52

3.3.2 - Reflexão Sobre a Definição de Jump-Cut

O termo *jump-cut* é utilizado para definir um tipo de corte específico na linguagem cinematográfica que, a partir da década de 80, foi transposto para a linguagem televisiva, como vimos no subcapítulo 3.2.3. A sua utilização nesta última conferiu-lhe um significado que, com o passar dos anos, levou a que a utilização livre do termo causasse confusão naquilo que é, de facto, a sua verdadeira definição.

Em seguida, abordaremos então quatro autores distintos, relevantes no estudo cinematográfico, estabelecendo uma análise reflexiva sobre as suas definições de forma a, primariamente, verificar qual destas se apresenta como a mais relevante para a temática desta dissertação, dado tratarmos da linguagem cinematográfica ao contrário da televisiva (embora como vimos, os filmes contemporâneos também se apropriaram de elementos desta linguagem).

Procurar-se-á então postular uma definição que, após a análise efectuada, nos permita parametrizar de uma forma clara o que é, efectivamente, um *jump-cut*.

Nesta análise, as definições serão colocadas na íntegra⁸⁸, seguindo-se uma reflexão acerca desta, tendo em conta o panorama cinematográfico onde se insere o *jump-cut* que explorámos no capítulo 3.2, referenciando-o quando necessário.

Assim, principiamos com a definição de David Bordwell e Kristin Thompson⁸⁹:

(...) Embora este termo seja utilizado muitas vezes de forma livre, o seu significado primário é o seguinte: quando dois planos do mesmo sujeito são justapostos mas não são suficientemente distintos em distância focal e ângulo, existirá um notório salto no ecrã. A continuidade clássica evita este tipo de saltos através de um uso abundante de plano/contraplano e da regra dos 30 graus. (...) Longe de se apresentar de forma fluída, sem serem perceptíveis, este tipo de cortes são muito visíveis, e desorientam o espectador. (...)

Agora, estudaremos a proposta de Vincent Amiel⁹⁰, que, corrobora com a definição de Bordwell e Thompson mas acrescenta novas informações:

⁸⁸ Traduzidas pelo próprio para português, quando aplicável, com a definição na língua fonte em nota de rodapé.

⁸⁹ BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin – Film Art: An Introduction, p.254, tradução própria de: "(...) Though this term is often loosely used, its primary meaning is this: when two shots of the same subject are cut together but are not sufficiently different in camera distance and angle, there will be a noticeable jump on the screen. Classical continuity avoids such jumps by generous use of shot/reverse shots and by the 30° rule (...) Far from flowing unnoticeably, such cuts are very visible, and they disorient the spectator. (...)"

(...) trata-se de um <<salto>> entre dois planos, produzindo um falso *raccord*. Voluntário ou não, consiste em não deslocar suficientemente a câmara numa mudança de eixo ou de distância (é em particular uma violação à chamada regra dos 30 graus). O espectador pode então ter a impressão de que a imagem salta. Os jovens da *Nouvelle Vague* (Godard, Truffaut, Rozier) fizeram dele uma figura de estilo recorrente. Depois, o termo ganhou uma acepção mais ampla, designando todos os efeitos de <<salto>> produzidos, por exemplo, pela interrupção de um plano.

Em terceiro, uma mais distinta, mas também consistente, definição de Ken Dancyger⁹¹:

(...) O jump cut em si não é mais que a justaposição de dois planos não contíguos. Quer os dois planos reflectam uma mudança de direcção, se centrem numa acção inesperada, ou simplesmente não mostram a acção num plano que prepara o espectador para o conteúdo do próximo plano, o resultado do jump cut é focar-se na descontinuidade. Não só o jump cut lembra os espectadores que estão a ver um filme, mas é também incomodativo. Este resultado pode ser utilizado para sugerir instabilidade ou falta de importância. Em ambos os casos, o jump cut requer que o espectador expanda o seu espectro de aceitação para entrar no tempo cinematográfico que é apresentado ou o sentido de tempo dramático retratado. (...) Desde a *Nouvelle Vague*, o *jump-cut* tornou-se mais um artifício de montagem aceite pelas audiências. (...)”

Por fim, apresentamos a definição de salto, forma como a autora do livro *Vocabulário de Cinema*, se refere ao *jump-cut*. Parafraseando Marie Thérèse Journot, a autora francesa refere:⁹²

“Este termo designa qualquer falso *raccord* constituído por uma falha na continuidade visual, quer decorra de um defeito de montagem ou, na projecção (...) Trata-se também de uma forma de *raccord* (jump cut) obtido pelo corte, quase imperceptível, de algumas imagens no meio de um plano. (...) O salto tornou-se uma prática discursiva e ostensiva, uma assinatura estilística, com O Acochado (...) os movimentos das personagens têm aqui um aspecto brusco, enquanto a passagem de um plano para outro perde a sua fluidez pela acção dos *raccords* falsos.”

⁹⁰ AMIEL, Vincent – *Estética da Montagem*, pp.172-173

⁹¹ DANCYGER, Ken – *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory and Practice*, p.119, tradução própria a partir de “(...) *The jump cut itself is nothing more than the joining of two noncontiguous shots. Whether the two shots recognize a change in direction, focus on an unexpected action, or simply don't show the action in one shot that prepares the viewer for the content of the next shot, the result of the jump cut is to focus on discontinuity. Not only does the jump cut remind viewers that they are watching a film, but it is also jarring. This result can be used to suggest instability or lack of importance. In both cases, the jump cut requires the viewer to broaden the band of acceptance to enter the screen time being presented or the sense of dramatic time portrayed. (...) Since the New Wave, the jump cut has simply become another editing device accepted by the viewing audience. (...)*”

⁹² JOURNOT, Marie-Thérèse – *Vocabulário de Cinema*, p. 133-134

Embora algumas das definições não sejam muito elucidativas, como é o caso da de Amiel, todas acrescentam factores que permitem uma reflexão que, em conjunto com os pontos que abordamos nos subcapítulos anteriores, em particular com a questão da elipse nos permite retirar algumas elações acerca da verdadeira natureza do *jump-cut*.

Primeiramente, todos, de uma maneira ou de outra, se referem ao *jump-cut* como sendo utilizado pela primeira vez na *Nouvelle Vague* com propósitos discursivos, indicando a atribuição de um determinado significado à utilização deste tipo de corte e, como referimos no capítulo anterior, estabelecemos a ligação de elipse com o termo salto, pelo que, neste contexto, a autora se refere a um *jump-cut*. Em segundo lugar, seguindo Vincent Amiel e David Bordwell e Kristin Thompson, podemos verificar que existe uma forma de parametrizar o *jump-cut* dentro das “regras” que este estabelece em contraste com aquelas do Estilo de Montagem Contínua, o que nos permite estabelecer uma definição mais concreta do que é identificável enquanto *jump-cut*: sempre que exista um *raccord* falso, existe um *jump-cut*, onde, na maior parte dos casos, este falso *raccord* é atingido pelo ângulo de câmara ser inferior. Em seguida, ponto três, podemos concluir das definições e dos subcapítulos anteriores que o *jump-cut* e o seu significado está dependente do seu contexto, ou seja, de onde e em que meio é utilizado, embora o seu significado não se estenda para além daquele que estabelecemos no ponto seguinte. Ponto quarto, o *jump-cut* assume o significado de salto, conforme descrito por Journot, onde é efectuada uma elipse espaço-temporal, eliminando na narrativa determinados momentos de tempo, onde o espectador está consciente desta eliminação.

Assim, partindo dos pontos anteriores, estabelecemos então o *jump-cut* enquanto uma **anisocronia**, sendo utilizado no léxico cinematográfico com dois propósitos gerais: **elíptico** e **sonoro**, podendo ambos serem aliados ou díspares, à conveniência do autor da obra fílmica.

Um ***jump-cut* elíptico** pode constituir uma elipse a nível temporal ou espaço-temporal, através da criação de um falso *raccord* e, por vezes, utilizado para criação de ritmo quando aplicado numa narrativa clássica. Neste caso, o espectador, como verificamos em 3.2 e corroborado por Dancyger, já compreende o significado inerente à utilização deste tipo de corte. Por outro lado, chamamos ***jump-cut* sonoro** ao corte que consiste na criação de um falso *raccord*, onde não existe uma manipulação do tempo diegético, sendo o corte motivado pela utilização do som e/ou música, de acordo com os parâmetros descritos acima.

Tendo em conta esta definição postulada, passaremos então ao cinema português, procurando a existência e possível significado do *jump-cut* no cinema de ficção português.

3.4 O *Jump-Cut* no Cinema de Ficção Português

Neste capítulo, dada a inexistência (de acordo com a nossa pesquisa) de bibliografia específica que estude o *jump-cut*, em particular no cinema português, optou-se para efeitos desta dissertação de realizar uma passagem por filmes de autores de referência no cinema português, compreendendo assim as décadas do cinema português desde 60 até ao cinema contemporâneo.

Para esta dissertação não será possível (nem se pretende) uma compreensão extensiva das décadas em causa, nem da obra dos autores que se irá abordar ao longo deste subcapítulo. Esta breve passagem consiste na procura e análise de *jump-cuts*, caso existam, em 6 obras de referência de realizadores cujo trabalho consideramos (e são considerados) relevantes na história, construção e evolução de uma linguagem do cinema português, com o objectivo de estudar a utilização destes autores deste tipo de corte, se assim se verificar.

Assim pretende-se deste capítulo o estabelecer de um ponto de partida para um estudo mais aprofundado acerca do estado do *jump-cut* na linguagem cinematográfica do cinema de ficção português.

3.4.1 – Introdução: A Escola Portuguesa

Principiamos este capítulo com um breve abordagem⁹³ da chamada escola portuguesa de cinema, que coincidiu com o movimento francês da *Nouvelle Vague*, precisamente onde o *jump-cut*, como verificamos no subcapítulo anterior.

O Novo Cinema Português tem o seu início nos anos 60, com o filme de Paulo Rocha, *Os Verdes Anos* (que abordaremos mais abaixo) sendo o seu autor o principal responsável pelo impulsionar não só desta corrente, como também de tentar estabelecer uma procura de uma identidade própria para o cinema português, enunciado, para esse efeito, a chamada “escola portuguesa”.⁹⁴ Assim, a escola portuguesa “(...) *define-se já dentro do paradigma do cinema moderno e das suas pesquisas estéticas, influenciadas pela <<escola italiana>> do neo-realismo e pela nouvelle vague.*”⁹⁵

A principal inspiração para este movimento cinematográfico português é Manoel de Oliveira, embora este não se assumia enquanto mentor desta nem como seu impulsionador directo, pelo contrário, considera “(...) *Eu fui novo e diferente, toda a vida, e assim serei. Ninguém é meu discípulo, e eu não sou discípulo de ninguém. Sou filho de Portugal, e tenho uma raiz portuguesa, que é comum aos outros.*”⁹⁶

O objectivo da escola, tal como a *Nouvelle Vague*, era de romper com a tradição do cinema criando, no seu lugar, uma nova tradição do cinema. Para isso, rejeitou-se o cinema apelidado conformista (anos 40 e 50) assim como a linguagem clássica de construção fílmica bem como as ideologias neo-realistas trazidas por Manuel Guimarães ao cinema português.⁹⁷

O núcleo de autores que constituía esta vaga conta com, como já referido, Paulo Rocha, Manoel de Oliveira e Fernando Lopes, numa fase inicial. Numa fase posterior, a partir dos anos 70, Alberto Seixas Santos, António Reis e Margarida Cordeiro, e João de César Monteiro complementam o núcleo. Por fim, António da Cunha Telles, Alfredo Tropa e António-Pedro Vasconcelos concluem os elementos do Novo Cinema Português.⁹⁸

⁹³ Para uma abordagem aprofundada acerca da escola portuguesa recomendamos o Capítulo 11 (pp. 267-301) do livro *Cinema Português: Um País Imaginado, Vol. II – Após 1974* de Leonor Areal que apresenta uma pesquisa extensa de todos os constituintes desta corrente.

⁹⁴ AREAL, Leonor – *Cinema Português: Um País Imaginado, Vol. II – Após 1974*, p. 268

⁹⁵ IDEM

⁹⁶ IBIDEM apud Torres, Mário Jorge; Manoel de Oliveira – Entrevista ao *Público*, 10-09-2004. Lisboa: Ed. Cahiers du Cinéma /Público, 2008:41.

⁹⁷ IBIDEM, p. 269

⁹⁸ IBIDEM, p. 272

Areal descreve a escola portuguesa da seguinte forma:⁹⁹

“(...) prefiro encarar esta escola mais como uma tendência estética do que como um grupo coerente. Creio mesmo que a novidade desta escola vem de aspectos formais e opções estéticas que sobretudo a definem, mesmo não sendo aspectos exclusivos do cinema português, pois se aproximam das tendências contemporâneas do cinema europeu à época (...) Porém, pode considerar-se que estes aspectos assumem, no nosso cinema, idiosincrasias que, naturalmente, se cruzam com outros aspectos temáticos mais propriamente nacionais (seja a orfandade, a clausura, a ausência, o trágico ou a questão da nacionalidade).”

Um aspecto de particular relevância para esta dissertação remete para o estilo de montagem que a escola portuguesa decide assumir, bebendo de André Bazin conceitos de construção fílmica que se prendem ao plano sequência¹⁰⁰ bem como a sua chamada lei da “montagem interdita”. Retirado de um texto homónimo, o autor demonstra como a ausência de corte na montagem pode em certos casos ser uma questão de realismo, referindo-se, de acordo com Leonor Areal, sobretudo a documentários, e que foi interpretada pelos autores do Novo Cinema Português “(...) demasiado à letra. (...)”.¹⁰¹ Nesse sentido, os cineastas portugueses tomaram-no enquanto “(...) princípio de construção formal e de vinculação ao real, como **dogma** (ou verdade) cinematográfico, fazendo-a já derivar para o campo da ficção. (...)”¹⁰² Este aspecto em particular, na forma como a escola portuguesa acolheu esta ideologia, ser-nos-á útil tendo em conta a sua natureza oposta ao conceito de *jump-cut*.

Assim, esta escola portuguesa, nascendo com o grupo do Novo Cinema Português, perpetuou-se pelos anos 80 e 90, ganhando novos discípulos, chegando a toda uma nova geração de cineastas, formados nas escolas de cinema nacionais. É o caso de Pedro Costa, Teresa Villaverde ou João Botelho, para referir alguns.¹⁰³

No entanto, esta escola do cinema portuguesa foi um falhanço comercial, principiando, pela experimentação contínua através do lançamento de obras que rompessem com as correntes acima descritas, uma cisão com o público geral.¹⁰⁴

⁹⁹ AREAL, Leonor – Cinema Português: Um País Imaginado, Vol. II – Após 1974, p. 272

¹⁰⁰ O plano sequência, como o nome indica, consiste num plano sem cortes, sequencial.

¹⁰¹ IDEM, p. 287

¹⁰² IDEM, p. 289

¹⁰³ IDEM, p. 276

¹⁰⁴ GRANJA, Paulo – *Os Verdes Anos (1962) and the New Portuguese Cinema*, P. Portuguese Cultural Studies 3, Primavera 2010, Universidade de Coimbra; artigo consultado em: <http://www2.let.uu.nl/solis/psc/P/PVOLUMETHREEPAPERS/GRANJA-P3.pdf>

Assim, nos anos 80, criou-se uma divisão entre os autores que pertenceram a esta vaga, tentando “reconciliar” o público com o cinema nacional. É o caso de António-Pedro Vasconcelos, que outrora realizara filmes como *Perdido Por Cem* (1972) e *Oxalá* (1980), que atinge um dos maiores sucessos de bilheteira nacionais com o seu filme, de estrutura narrativa e clássica, um thriller policial, lançado em 1984, *O Lugar do Morto* (abordaremos também esta obra na nossa passagem pelo cinema português). Esta dicotomia, de autor versus cinema comercial, não fora uma intenção dos autores fundamentais da Nova Vaga do Cinema Português, já que tencionavam, como a *Nouvelle Vague* o fez, fazer filmes que fossem ao encontro das audiências.¹⁰⁵

Posto isto, consideramos que o ponto de partida para esta passagem pelo cinema português deve abordar os autores que foram pioneiros nesta escola de cinema, bem como os seus filmes, procurando neles este tipo de corte. Para além destas obras, que consideramos cinema de autor, procuramos em dois filmes *mainstream*, para verificarmos se, de facto, este tipo de corte foi incluído no léxico da linguagem cinematográfica portuguesa. Assim, esperamos conseguir retirar elações que nos permitam estabelecer uma conclusão para a problemática estabelecida nesta dissertação, tendo em conta o pouco estudo que existe no que diz respeito a este tipo de corte específico.

¹⁰⁵ AREAL, Leonor – Cinema Português: Um País Imaginado, Vol. II – Após 1974, pp. 273-274

3.4.2 – OS VERDES ANOS de Paulo Rocha, 1963



Fig. 23 – Fotogramas do filme *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha

Principiamos pelo filme de Paulo Rocha, lançado em 1963 e impulsionador da Nova Vaga do Cinema Português, como abordámos no capítulo anterior. A escolha de estudar este filme prende-se à importância desta obra no panorama do cinema português: é um marco incontornável e consideramos que a procura deste tipo de corte neste filme seria um bom ponto de partida para a nossa passagem pelo cinema português, particularmente por ter sido lançado dois anos após o lançamento do filme *O Acochado* de Jean-Luc Godard e pelas características que bebe da vaga francesa.¹⁰⁶

A relevância d’*Os Verdes Anos* prende-se à sua estrutura narrativa, particularmente solta e inovadora no que diz respeito ao contexto fílmico nacional “(...) *traz a revolução e uma nova forma de discurso alusivo feito de lacunas e subentendidos e capaz de ultrapassar as malhas da censura, sem desafiar o poder. (...)*”¹⁰⁷

Para além de apresentar uma estética inovadora, o filme inova também em aspectos temáticos, abordando protagonistas de uma classe social intermédia: Júlio e Ilda, um sapateiro e uma criada-de-servir, que nos são apresentados enquanto personagens principais e é a sua história que nos é contada. Estas classes, sempre presentes no cinema até então, mas sempre relegadas a papéis secundários, agora têm o protagonismo.¹⁰⁸

Relativamente à montagem da obra, encontramos um estilo que se prende às concepções descritas acima, quando nos referimos à escola portuguesa: a estrutura narrativa solta, embora perceptível, sempre ligada pelos seus personagens com elipses temporais que permite ao realizador centrar-se nas situações: “(...) *A enunciação dedica-se a acompanhar os personagens nessa busca de não sabem bem o quê, feita de justaposições narrativas e*

¹⁰⁶ AREAL, Leonor – O Cinema Português: Um País Imaginado, Vol. I – Antes de 1974, p. 392

¹⁰⁷ IDEM, p. 372

¹⁰⁸ IBIDEM, p. 392

raccords de movimentos, de uma evolução de sentimentos envolvidos de quotidiano dos quais não se espera um desenlace – mas que terminará inesperadamente por um acto de violência. (...)”¹⁰⁹



Fig. 24 – Excerto da sequência final do filme Os Verdes Anos (1963) de Paulo Rocha

É na sequência deste acto de violência, apresentado sobre a forma de uma elipse através de uma janela, que a montagem vai assumir um papel de relevância: de acordo com Carolin Ferreira, esta cena é pontuada por *jump-cuts*, onde o final “(...) é certamente a parte mais dinâmica e mais ousada, em termos de montagem, procurando desorientar o espectador através de *jump-cuts*. (...) Variados planos de detalhes dos carros, planos filmados de dentro deles e planos picados que se afastam cada vez mais são montados num ritmo agitado e sem

¹⁰⁹ AREAL, Leonor – O Cinema Português: Um País Imaginado, Vol. I – Antes de 1974, p. 394

respeitar as regras da montagem contínua, mostrando como Júlio é novamente cercado e ameaçado por algo que representa a modernidade, os automóveis.”¹¹⁰

Concordamos com a análise de Carolin Ferreira acerca da cena, relativamente ao ritmo e tentativa de desorientação do espectador. O dinamismo da montagem, assim como a quebra dos 180°, imitam, com sucesso, o estado de espírito do personagem Júlio face à sua situação, bem como a alegoria a que passa esta cena final a representar.

No entanto, de acordo com a hipótese postulada acima, a montagem apresentada nesta cena (nem em outra parte da obra) apresenta *jump-cuts*: apesar de existir uma quebra com a regra dos 180°, não existem falsos *raccords*, pelo contrário, estes são mantidos, apesar da montagem solta e desorientada.

A referência ao termo *jump-cut*, por parte da autora, pode estar ligada (como vimos no capítulo 3.3.2) à confusão que se gera em relação à utilização do termo, já que pode implicar uma montagem solta e confusa, sem ser de facto, constituída pelo tipo de corte que aqui pretendemos abordar. Assim, apesar de ser uma obra com uma montagem solta e inovadora para a época, não utiliza este tipo de corte e, logo, demonstra uma certa tendência que se repetirá ao longo dos anos, pela importância que esta obra tem no cinema português.

¹¹⁰ FERREIRA, Carolin Overhoff – O Cinema Português Através dos Seus Filmes, p.110

3.4.3 – UMA ABELHA NA CHUVA de Fernando Lopes, 1971



Fig. 25 – Fotogramas do filme *Uma Abelha na Chuva* (1971) de Fernando Lopes

A sua escolha para a segunda obra na nossa passagem pelo cinema português, prende-se por ser uma das obras da década de 70 (tanto pelo autor como pela obra), é “(...) considerada por muitos investigadores e críticos um dos melhores filmes portugueses de sempre e um clássico do Cinema Novo (...)”.¹¹² Para além disso, a nossa escolha prende-se, após visualização do filme, a esta ser a obra, de um autor de referência, que acreditamos (em comparação com *Os Verdes Anos*) que nesta época em particular mais se aproxima da estética da *Nouvelle Vague*, sendo remniscente, por vezes, das obras de Alain Resnais (pelo estilo de narrativa que apresenta, o formalismo da câmara e montagem) e Truffaut (o recurso ao *freeze frame*), procurando nela então este tipo de corte.

A leitura do filme não é clara após uma primeira visualização: pode ser várias leituras e que cuja análise pressupunha só por si uma dissertação. Areal sugere-o como obra prima e Ferreira também. Nesse sentido, julgamos relevante abordar apenas a questão estilística da sua montagem e não tecer um estudo acerca das suas várias camadas a nível poético, narrativo e plástico. Abordaremos o que consideramos ser relevante para esta dissertação, a sua montagem.

¹¹¹ AREAL, Leonor – Cinema Português: Um País Imaginado, Vol. I – Antes de 1974, p. 411

¹¹² FERREIRA, Carolin Overhoff – O Cinema Português Através dos Seus Filmes, p. 113

A montagem desta obra julgamos ser semelhante à do filme *O Último Ano em Marienbad* de Alain Resnais, seguindo o formalismo da câmara, o plano sequência – a lei da montagem interdita – onde o que se destaca, em particular, é a repetição e uma cisão entre a imagem e som. O filme apresenta a sua própria linguagem e o seu próprio estilo.¹¹³

“(...) este estilo resulta de planos demorados e contemplativos de fragmentos da residência deserta do casal latifundiário, de *travellings* morosos sobre as propriedades esvaziadas, da montagem repetitiva que, em conjunto com *freeze frames* ou *inserts* de fotografias, quebram o fluxo da narrativa, como também da montagem vertical, que em vez de reproduzir os sons e diálogos diegéticos, descarta o som sincronizado com a imagem através da montagem de sons extradiagéticos. (...)”

Assim, o filme de Fernando Lopes apresenta-se como uma obra que, no que diz respeito à montagem, consideravelmente vanguardista, onde, a dado momento, somos surpreendidos por vermos repetida no ecrã a mesma cena, com o diálogo retirado e substituído pelo tiquetaque de um relógio, onde o realizador pretende chamar à atenção do espectador, convidando-o a ser parte activa na obra, como se um puzzle se tratasse e o espectador tivesse de o decifrar.¹¹⁴



Fig. 26 – O jump-cut conforme visto em *Uma Abelha na Chuva* (1971) de Fernando Lopes

É nesta obra que encontramos, assim, o tipo de corte que procuramos. Decorre numa cena específica, após o marido, Álvaro, tentar (em vão) entrar no quarto de sua esposa, Clara. Este, desloca-se para uma outra divisão, uma sala, onde se desloca para trás e para a frente. É neste momento que o realizador realiza uma série de *jump-cuts*, demonstrando a passagem do tempo bem como o frenesim do estado de espírito de Álvaro, que bebe desenfreadamente. A

¹¹³ FERREIRA, Carolin Overhoff – O Cinema Português Através dos Seus Filmes, p. 117

¹¹⁴ AREAL, Leonor – Cinema Português: Um País Imaginado, Vol. I – Antes de 1974, p. 496

cena prossegue, para revelar uma constante repetição do mesmo movimento do personagem, não utilizando o *jump-cut* novamente até ao fim.

O *jump-cut*, de acordo com a hipóteses postuladas no capítulo 3.3.2, é um ***jump-cut* elíptico**, onde a sua utilização está presa à manipulação temporal, confere um determinado tipo de ritmo à cena e avança o tempo diegético, funcionando como figura de estilo na linguagem que o realizador definiu para si próprio. No entanto, utiliza-o só uma vez, a meio do filme, e não de forma estilística como fez Godard, apesar de se encontrar “preso” a um filme de autor. Vejamos no exemplo seguinte, já numa narrativa clássica, se este tipo de corte “saltou” para o cinema *mainstream*.

3.4.4 – O LUGAR DO MORTO de António-Pedro Vasconcelos, 1984



Fig. 27 – Fotogramas do filme *O Lugar do Morto* (1984) de António-Pedro Vasconcelos

O filme de António-Pedro Vasconcelos é um dos maiores sucessos de bilheteira até à data de redação deste trabalho, contando com 271 845 espectadores. Na altura em que fora lançado, nunca tal recorde de bilheteiras tinha sido atingido em Portugal.¹¹⁵

A sua relevância para esta dissertação é verificar como, a nível de montagem, um autor do Novo Cinema passou de cinema de autor para cinema de narrativa clássica e se transpôs consigo este tipo de corte, verificando se com o cinema português, nesta década, se revelavam indícios deste tipo de corte em particular transpor a barreira do cinema de autor, integrando-se na linguagem do cinema português de narrativa clássica.

A sua relevância prende-se ao seu enredo e a uma abordagem acerca dos valores livres que, no contexto nacional, pós ditatorial, um filme com características deste género conseguiu ser comercialmente bem sucedido.¹¹⁶

Contrastando com os filmes anteriores de Vasconcelos, esta obra é uma narrativa clássica, em termos formais, onde a montagem segue os mesmo moldes. A montagem privilegia o enredo em prol da técnica, permitindo ao espectador segui-lo com o mínimo de esforço, a definição de montagem contínua, como vimos. No entanto, não encontramos aqui, uma obra de género – *thriller* com traços de *film noir* – o traço de autor, ao contrário do que acontece com Hitchcock ou Kubrick.

Existe uma pequena experimentação, dentro do género do *film noir*, com a contenção dos pontos de vista e da estética realista (o único traço do Cinema Novo que manteve) em prol do

¹¹⁵ FERREIRA, Carolin – O Cinema Português Através dos Seus Filmes, p. 171

¹¹⁶ IDEM

habitual *chiaroscuro*¹¹⁷, mas não existem outros pontos de relevância a nível da montagem de relevo.¹¹⁸

Assim, não encontramos no cinema comercial português, na sua obra mais bem sucedida (na altura do seu lançamento, década de 80), qualquer traço deste tipo de corte, pelo contrário, verifica-se o regresso à narrativa clássica e aos lugares comuns em termos de montagem.

¹¹⁷ Literalmente, traduz-se para claro-escuro. É uma estética visual que, no cinema, privilegia os altos contrastes entre luz e sombra, conforme o filme negro americano popularizou na década de 40.

¹¹⁸ FERREIRA, Carolin – O Cinema Português Através dos Seus Filmes, p. 171

3.4.5 – RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA de João de César Monteiro, 1989



Fig. 28 – Fotogramas do filme *Recordações da Casa Amarela* (1989) de João de César Monteiro

A nossa procura por este tipo de corte continua, regressando novamente ao cinema de autor, passando por um dos grandes nomes do cinema português, João de César Monteiro, procurando nesta obra, que também revela um regresso à narrativa clássica por parte dos autores que estiveram ligados ao Novo Cinema (embora este já o tivesse feito em *À Flor do Mar* em 1986) algum indício de *jump-cuts*.

Neste filme, premiado internacionalmente, César Monteiro interpreta o personagem João de Deus, “(...) *conquistador envergonhado e companheiro atento das mulheres, João de Deus discute com elas as questões elementares da vida, que incluem problemas com os percevejos e a morte por aborto clandestino da prostituta Mimi. (...)*”.¹¹⁹

A abordagem temática do *fetiché* é realizada no enredo fílmico e no conteúdo da imagem¹²⁰, com a montagem a assumir um papel invisível, mas sempre mantendo alguns dos pressupostos de Bazin, conforme estabelecido pelo Novo Cinema, nomeadamente a estética realista (durante parte da narrativa fílmica), o conceito do plano sequência e da montagem interdita.

¹¹⁹ AREAL, Leonor – *Cinema Português: Um País Imaginado*, Vol. II – p. 254

¹²⁰ IDEM, p. 255



Fig. 29 – *Elipse temporal em Recordações da Casa Amarela (1984) de João de César Monteiro*

Talvez pela temática, a nível de montagem, como já referimos, este se apresenta como uma narrativa clássica. Em termos estruturais, aborda uma compreensão temporal mais extensa com elipses temporais estabelecidas através de *raccords* visuais: em particular a cena onde, através de um corte, o personagem João de Deus passa da recepção do animal o para a entrega do mesmo para abater.

Existem outros exemplos de uma montagem que segue a mesma linha do exemplo acima demonstrado mas, no que diz respeito à inclusão de *jump-cuts*, estes não estão presentes nesta obra de João de César Monteiro.

3.4.6 – VALE ABRAÃO de Manoel de Oliveira, 1993



Fig. 30 - Fotogramas do filme *Vale Abraão* (1993) de Manoel de Oliveira

Procuraremos então a utilização deste tipo de corte no filme de Manoel de Oliveira, um realizador incontornável quando falamos de cinema português. Para esta dissertação foi escolhido o filme *Vale Abraão*, representativo da década de 90, pela sua relevância no panorama internacional. Camille Nevers, escrevendo para a *Cahiers du Cinema* considera-o “(...) *um dos mais belos filmes do mundo.*”¹²¹

O filme é uma adaptação do romance homónimo de Agustina Bessa-Luís, onde seguimos a história de Ema, figura arquetípica da personagem Madame Bovary de Flaubert, transpondo-o para a modernidade portuguesa, demonstrando a intemporalidade da infidelidade, abordando a temática do casamento.¹²²

A história desta personagem compreende a sua vida, desde a juventude (interpretada por uma atriz e dobrada por outra) até à idade adulta, onde é interpretada por Leonor Silveira, até à sua morte. Em três horas, a vida de Ema é-nos exposta, onde Oliveira escolhe mostrar episódios da vida da personagem, sem recorrer a drama. Na verdade, a narrativa apresenta elipses temporais de anos, apenas com a *voz-off* como indicativo dessa passagem, assim como alguns apontamentos nos personagens do seu envelhecimento.¹²³ Esta narração é que faz avançar o tempo diegético mas também oferece uma disparidade entre som e imagem, conforme descreve Areal, “(...) *ora antecipando as acções, ora complementando-as com significados verbalizados, ora impondo-se pela magnificência das paisagens e da música que as acompanha, ora desviando-se dos grandes temas, para olhar a certos pormenores de existência ou de status, ou de significado quotidiano – os animais, os gestos das criadas, as*

¹²¹ NEVERS, Camille – Cahiers du Cinema nº469, Junho de 1993 apud http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?FilmeID=78

¹²² AREAL, Leonor – Cinema Português: Um País Imaginado, Vol. II – Após 1974, p. 188

¹²³ IDEM, p. 189-190

fachadas das casas – os pormenores da existência que compõem um retrato palpável onde se destacam momentos curtos e incisivos de uma grande narrativa.”¹²⁴

A nível estético, esta sua obra, rejeita o realismo e até mesmo a verosimilhança da interpretação, quase como um testamento da sua ideologia de que o cinema é teatro, fruto de um século de vivência cinematográfica, onde assistiu aos vários estilos de cinema surgirem e à mutação da própria linguagem do cinema. Tendo isto em conta, a criação de um estilo próprio, cuja evolução se prende a cada um dos seus filmes (este em particular, na altura em que saiu, o expoente máximo dessa linguagem) onde desenvolve uma estética e um estilo próprios, onde as regras (tal como em vemos em Yasujiro Ozu) é este que as dita, seguindo (e sendo coerente com) os seus próprios cânones.¹²⁵

Partindo da ideia de que o realizador apresenta uma linguagem própria de construção fílmica, abordar a montagem desta obra prende-se ao próprio estilo do realizador, que não consideramos que possa ser comparável a outros, pelas razões acima descritas. Assim, o que verificamos na montagem desta obra, à primeira vista, é a apresentação de uma montagem formal e clássica, na sua maior parte apresentando um preservar de *raccords*, como consta na montagem contínua, mas o realizador acaba por sair do cânone do cinema clássico: “(...) *A sua planificação (découpage) é diferente, mais simples, mais intencional; o raccord contém muitas vezes um jogo de humor, com contraste significativo, em vez de meramente visual ou técnico; as convenções do campo/contracampo, são substituídas pelo fora de campo; a representação não procura o naturalismo, mas tende por vezes para a caricatura; as relações entre imagem e a voz jogam em desfasamento.*”¹²⁶

Assim, na nossa procura pela obra da utilização do *jump-cut*, concluímos que o realizador utiliza, de facto, um *jump-cut* na totalidade da obra. Surge precisamente num momento de campo/contracampo, onde existe a criação de um falso *raccord*. A cena em questão é um diálogo entre Ema e Narciso, filho de Maria de Loreto. Conversam após, presumidamente, terem dormido juntos.

¹²⁴ AREAL, Leonor – Cinema Português: Um País Imaginado, Vol. II – Após 1974, p. 188

¹²⁵ IDEM, pp. 226-227

¹²⁶ IBIDEM, p.227



Fig. 31 – O jump-cut em *Vale Abraão* (1993) de Manoel de Oliveira

Após o diálogo entre os dois ser apresentado em campo/contracampo ao estilo do realizador (Ema está de costas para Narciso mas vira-se para falar com este) o realizador opta, julgamos, por realizar este *jump-cut*: Narciso, em fora de foco, encara frontalmente Ema, enquanto esta, terminando o dialogo, vira-se para a frente, enquanto continuamos a ver Narciso fora de foco. Em seguida, ouvimos um som de um violino e no plano seguinte, Ema encontra-se na mesma

posição enquanto Narciso toca violino, o que sugere uma passagem de tempo, realizada em corte directo, utilizando o som como motivador para o corte, mas com propósitos elípticos.

Assim, apesar da alteração da escala de planos, estamos perante um ***jump-cut* elíptico**. A sua utilização nesta cena sugere que passou algum tempo diegético, avançando a narrativa através da criação de um falso *raccord*.

A utilização deste tipo de corte, unicamente nesta cena (em particular num filme de 3 horas) poderia ser encarada como um “erro”, já que é contrário ao estilo que o realizador segue até àquele momento (apresentado no último terço do filme). No entanto, pelas razões descritas acima e pelo realizador em questão, acreditamos que Oliveira o fez intencionalmente embora não como forma de marcar um estilo (já que é uma utilização pontual) mas sim como parte integral da linguagem fílmica, ou seja, era mais uma das opções que o realizador tinha à sua disposição e, por essa razão, nesta cena, optou pelo *jump-cut*: utilizou-o enquanto elipse, como uma anisocronia fílmica.

3.4.7 – SANGUE DO MEU SANGUE de João Canijo, 2011



Fig. 32 – Fotogramas do filme *Sangue do Meu Sangue* (2011) de João Canijo

Terminamos a nossa passagem/procura pelo cinema português da procura *jump-cut* pelo filme de João Canijo lançado em 2011 enquanto obra de referência fílmica contemporânea, enquanto o culminar da escola portuguesa e pela relevância que esta apresenta no panorama internacional, tendo sido escolhida para representar o nosso país para candidato aos Óscares.¹²⁷

João Canijo, como referido acima, é um dos discípulos da escola portuguesa e, como tal, pretende-se procurar nesta sua obra este tipo de corte para verificar se, de facto, o *jump-cut* se entranhou na linguagem fílmica nacional.

O filme apresenta-se como uma narrativa clássica, privilegiando o enredo em prol da técnica. O ponto de maior destaque a nível de linguagem fílmica que encontramos nesta obra de Canijo é a sua utilização da profundidade de campo reduzida e da câmara dinâmica em prol de uma montagem mais lenta e ponderada. Para além destes aspectos, o filme apresenta uma estética realista, onde postulamos que as suas filmagens tenham sido conduzidas no local em prol de estúdio e a interpretação é coerente com esta estética.

Assim, em termos de linguagem cinematográfica, encontramos a evolução dos elementos da escola portuguesa nesta obra, onde a literalidade da interpretação do texto de Bazin acerca da montagem interdita e do plano sequência estão presentes embora aplicados a uma narrativa clássica.

A câmara tem, por vezes, um carácter voyeurista, pela utilização da pouca profundidade de campo, o ponto de vista apresentado é quase como se o espectador espreitasse para acções daquela família cujos problemas escalam ao longo da narrativa fílmica.

¹²⁷ Conforme visto em O Público, consultado em: <http://www.publico.pt/Cultura/sangue-do-meu-sangue-e-o-candidato-portugues-aos-oscares-1563033>

A motivação para o corte é, em grande parte, pela criação de *raccords* no sentido clássico da construção fílmica, embora se denotem algumas influências do cinema de Oliveira na montagem, notavelmente o abandono da regra dos 180° embora mantendo sempre pontos de referência que permitam ao espectador seguir a acção sem muita dificuldade.

Apesar deste abandono e algum nível de experimentação, em particular na montagem cuidada e deliberada a nível rítmico, não encontramos este tipo de corte nesta obra de Canijo. Ao contrário de Oliveira e de Lopes que fazem dele uma utilização pontual, o realizador optou nesta obra por não a utilizar. O filme apresenta o seu valor no panorama nacional e internacional enquanto obra de referência contemporânea (para além disso, apenas o tempo a poderá elevar) mas no que diz respeito à utilização do *jump-cut*, a nossa procura chega ao fim, encontrando mais um exemplo da “barreira” imposta pela escola portuguesa e da interpretação dos seus autores do texto de Bazin.

3.4.8 – Conclusão

A nossa passagem pelo cinema português abordou autores de referência que apresentam todos um seguimento das ideologias estabelecidas pelo Novo Cinema, uns mais outros menos, à excepção de Manoel de Oliveira que, como vimos acima, funcionou indirectamente como inspiração para este movimento, e que cujo estilo e linguagem devem ser encarados numa perspectiva externa à escola.

Dos exemplos estudados, ao longo das décadas, apenas verificamos no filme de Fernando Lopes e na obra de Manoel de Oliveira a utilização deste tipo de corte: ambas obras de autor. A primeira, uma obra experimental, e a segunda uma obra puramente de autor, com uma linguagem própria estabelecida pelo próprio realizador.

Nas restantes, encontramos o legado dos princípios estabelecidos pela escola portuguesa lançada pelo Novo Cinema, que, como vimos, privilegiam o plano sequência (e vice-versa) interpretando o texto de Bazin da montagem interdita de uma forma literal, conforme Leonor Areal. Assim, as conclusões que retiramos desta nossa passagem pelo cinema português não podem ser conclusivas, já que apenas abordamos 6 obras ao longo de um período bastante alargado de construção cinematográfica.

No entanto, acreditamos que, devido à forte influência do Novo Cinema e do seu peso na modelação dos autores que a fundaram (alguns ainda hoje produzem obras, como António Pedro-Vasconcelos) e das gerações que se seguiram, os elementos estéticos e temático que constituem a escola portuguesa, estão entranhados na forma de fazer cinema em Portugal. Nesse sentido, a utilização deste tipo de corte, ao contrário do que verificámos no subcapítulo 3.2, não constitui uma ferramenta utilizada pelos autores portugueses no seu cinema. Apesar disto, quando esta é utilizada, mesmo que pontualmente, não constitui um estilo (como verificamos em Godard) mas sim enquanto elipse fílmica, ou seja, parte integrante da linguagem fílmica.

O que apresentamos é uma conclusão especulativa que serve, em conjunto com o capítulo seguinte, para sugerir um estudo mais aprofundado da utilização (ou não) deste tipo de corte no contexto português e da sua linguagem de construção fílmica (no que diz respeito ao cinema de ficção). É uma abordagem que requiere um estudo aprofundado das várias décadas, dos seus autores e das suas obras, verificando a sua transposição (ou não) para o cinema *mainstream*.

4 O Jump-Cut no Filme “Entre Margens”

Neste capítulo aplicar-se-ão, pragmaticamente, as ideias e elações retiradas da conclusão do capítulo anterior, de forma a verificar o seu mérito prático através da sua aplicação no contexto do filme “Entre Margens”, do realizador Pedro Barbosa, desenvolvida na disciplina de Pré-Produção de Projecto Final e, posteriormente, na disciplina de Pós-Produção de Projecto Final, no que se desempenhou a tarefa de Editor. Não se pretende deste capítulo uma descrição do processo de trabalho desenvolvido no projecto nem uma reflexão acerca do cargo desempenhado na produção deste filme. Pretendemos então, neste capítulo, abordar o uso do *jump-cut* neste projecto e de que forma podemos classificá-lo mediante os parâmetros estabelecidos no capítulo 3.3 e as conclusões do subcapítulo 3.4.

Assim, pretende-se apresentar uma contextualização global do trabalho desenvolvido ao longo do ano lectivo no projecto, de uma forma breve, contextualizando o leitor acerca do processo de trabalho bem como as condições que levaram à inclusão deste tipo de corte no filme, culminando na sua versão final, que, para efeitos desta dissertação, se propôs a cumprir para uma aplicação pragmática dos conceitos acima descritos.

Nesse sentido, julga-se relevante abordar as fases onde o editor tem uma maior peso, a nível de decisões: Pré e Pós-produção. Assim, falar-se-á do trabalho desenvolvido em conjunto com o realizador no sentido de não só verificar qual o rumo para a curta-metragem, bem como os objectivos estabelecidos à partida para este projecto. Abordar-se-á também a temática do filme e que significados e implicações artísticas/narrativas teria a aplicação de uma figura de estilo tão específica, como é o caso do *jump-cut*. No entanto, tendo em conta a natureza deste projecto, já desde a sua conceptualização, a utilização deste tipo de corte revelou-se um desafio dada a estética/linguagem escolhida pelo realizador para este filme.

Este tipo de corte, embora aplicado apenas no momento inicial da narrativa fílmica (em contraste com a sua utilização comum na montagem contínua clássica, a meio, como verificamos no subcapítulo 3.4) a sua utilização revelou-se fulcral para as conclusões desta dissertação bem como nas possibilidades da discriminação e parametrização do que, de facto, constitui um *jump-cut* e o seu possível significado no contexto da linguagem fílmica.

É por esta razão que consideramos fulcral para esta dissertação referenciar o contexto de trabalho que rodeou o projecto, principiando pesquisa efectuada numa fase inicial até às conclusões retiradas na fase final.

4.1 Produção do Projecto

Iniciado o ano lectivo em Setembro e estando as equipas estabelecidas desde o final do ano lectivo de 2010/2011, o argumento era do conhecimento do grupo de trabalho. Nesse sentido, trabalhou-se desde o início com a ideia em mente de que o argumento havia sido pensado para um único plano sequência mas que teria de ser alterado para incluir montagem. Dessa forma, na duração do mês de Setembro e parte do mês de Outubro que se trabalhou a versão original do argumento, para torná-la exequível, num contexto académico e de baixo orçamento, mantendo um grau de qualidade que pudesse competir com as centenas de curtas metragens que são lançadas todos os anos para cada festival no mundo.

Chegou-se à conclusão, através de reuniões com o Orientador da disciplina, o Professor Doutor Carlos Ruiz, que a primeira versão do argumento poderia ser enriquecida a nível narrativo através de acção dramática. Após discussão com o Realizador Pedro Barbosa, chegou-se à conclusão que, de facto, o argumento no estado bruto em que se encontrava, acrescentando o facto de ter sido pensado para um plano sequência, não seria adequado, já que limitaria todos os elementos, em especial a montagem, a nível criativo.

A alteração surgiu a meio de Outubro com uma segunda versão do argumento e introdução de 4 novas personagens, 4 novos locais e mantendo a cena final e o diálogo que se passaria numa varanda. Com estas alterações, levantaram-se questões a nível de montagem, surgindo a necessidade da gestação de uma estética de montagem para o projecto.

Nessa medida, as opções iniciais de montagem apontavam para quatro filmes de referência, tendo em conta os objectivos para a montagem, que numa fase inicial, passariam pela conjugação de três estilos distintos:

Montagem Contínua Clássica, tendo como referência fundamental o editor Walter Murch e o seu trabalho em *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola;

Montagem Intelectual Russa, apoiando-nos na teoria de Sergei Eisenstein e na sua aplicação no filme *O Couraçado de Potemkin* (1925);

Estilo de Montagem MTV apoiando-nos na teoria de Ken Dancyger e apresentando como referência fílmica *5cm per Second* (2007) do realizador de animação Makoto Shinkai.

A ideia de conjugação dos três estilos, com o avançar do argumento, rapidamente se dissipou e procurou-se, numa nova filmografia, a procura de um estilo que abordasse uma estética distinta que conseguisse conjugar, de uma forma narrativa e ao mesmo tempo artisticamente

relevante, duas técnicas de montagem: o *jump-cut* e a montagem contínua clássica, embora não descartando a possibilidade de uma utilização pontual de metáforas visuais¹²⁸.

Esta conjugação, aparentemente complexa, como já verificamos acima, em particular no capítulo 3.1, já havia sido utilizada recentemente pelo realizador Michel Gondry no seu filme *O Despertar da Mente* (2004), com fins narrativos, pelo que se tornou uma nova referência, que ainda se mantêm.

Procurou-se também no cinema europeu, na *Nouvelle Vague*, em particular nos filmes de Alain Resnais, como *Hiroshima Meu Amor* (1959) e *Último Ano em Marienbad* (1961), a forma como este utiliza este tipo de corte e a montagem para perseguir a temática da memória. Da mesma corrente, procurou-se, inevitavelmente, no filme de Jean-Luc Godard, *O Acossado* (1960) uma referência em termos de montagem na sua utilização deste tipo de corte, de maneira a descodificar o seu significado e se sua utilização seria justificável, numa curta-metragem com o carácter de “Entre Margens”.

Estabeleceu-se um paralelismo de montagem entre o filme de François Truffaut, *Os 400 Golpes* (1959), com o filme de Akira Kurosawa (embora com objectivos diferentes e apenas numa cena em particular) *Rashomôn: Às Portas do Inferno* (1950): a sequência em que os personagens no filme japonês falam directamente para câmara, e a sequência em que o personagem Antoine Doinel é interrogado.



Fig. 33 – Paralelismo entre o filme *Rashomôn: Às Portas do Inferno* (1950) de Akira Kurosawa com o filme *Quatrocentos Golpes* (1959) de François Truffaut.

Embora realizadas com objectivos distintos, estabeleceu-se um paralelismo na linguagem utilizada entendemos e consideramos que, de uma forma subtil, existiu uma influência/referência por parte de Truffaut a Kurosawa.

¹²⁸ O argumento base continha duas cenas que representavam a relação de duas gaivotas: uma primeira num despique entre si e uma segunda a vorem juntas. Estas metáforas visuais foram entretanto abandonadas, no entanto consideramos relevante a sua referência já que, numa fase inicial, a sua inclusão propunha uma estética de montagem intelectual que funcionaria pela associação de imagens, conforme descrevemos no capítulo 3.1, especificamente às relações entre planos.

A referência destes dois filmes deriva da fase posterior de desenvolvimento do argumento que, com o acrescentar de “testemunhos” de quatro personagens distintas que complementam as duas personagens principais, que conhecemos no final da curta-metragem. Do ponto de vista da montagem, tendo em conta a alteração que o argumento sofreu, é remanescente das sequências dos filmes que acima são descritas.



Fig. 34 – Exemplos de fotogramas da curta-metragem “Entre Margens” que estabelecem um paralelismo com os filmes acima descritos na Fig. 33

A primeira parte do argumento, que na primeira versão consistia numa enfermeira a estabelecer ligações entre vários apontamentos cénicos e figurativos de um hospital, acabaria numa varanda, onde dois estranhos estão sentados (ambos com doenças terminais) para fumar um último café e um cigarro, ligava-se com a segunda tendo em conta a questão de ser filmada num único plano sequência. Com a alteração e inclusão de novos personagens e locais, mantendo a segunda parte da varanda, colocou-se a hipótese de uma montagem menos tradicional e possivelmente inovadora. O Realizador mostrou-se céptico mas atento à proposta e, embora não abdicando da linguagem que gostaria de estabelecer para o seu filme (com fortes referências ao cinema de Angelopoulos), realizou os testes de filmagem para as primeiras quatro cenas, em conjunto com o Director de Fotografia, André Guiomar, tendo em conta as ideias que foram discutidas em relação à montagem. As ideias abordadas com o Realizador e Director de Fotografia consistiam numa montagem não linear, encadeando os diálogos das quatro personagens, ao contrário do que se encontra no guião. Para isso, realizou-se uma montagem em papel das primeiras cenas, que se aproximou do resultado final dos exercícios.

Realizaram-se os testes, e tendo em conta o carácter preliminar e bruto em que se encontravam as filmagens, os resultados revelaram-se esclarecedores para os elementos do grupo, em especial na montagem: a edição havia funcionado conforme previsto. No entanto, para ressaltar a estrutura do argumento, realizou-se uma segunda montagem, linear, conforme o argumento.

Assim, trabalhou-se a montagem dessa sequência final, para se encadear com os dois testes de montagem já feitos a partir das sequências realizadas em Outubro, mantendo uma estética de montagem próxima da linguagem que o Realizador pretendia, utilizando-se a mesma metodologia de trabalho que na montagem dos primeiros testes: realizou-se um primeiro *rough cut* onde o Realizador não estava presente e, após a primeira montagem estar concluída, em conjunto com o Realizador, discutia-se a montagem e ajustavam-se os cortes consoante as necessidades do filme. Neste caso, tendo em conta que eram testes, o Realizador mostrou-se satisfeito com o trabalho realizado, alterando muito pouco do *rough cut*, discutindo com o Director de Fotografia alternativas de planos tanto para as primeiras quatro cenas como para a cena principal do diálogo entre os personagens principais, Fernando e Beatriz, embora o teste de montagem contivesse apenas um excerto do diálogo dessa sequência.

No final do mês de Novembro, após novas reuniões com o Orientador e discussão dos testes de montagem, os locais, que à primeira vista estavam decididos, foram alterados, assim como as acções dos personagens e tipos de planos, devido aos testes realizados a nível de montagem, procurando-se também, numa fase posterior, locais alternativos para a varanda.

Os testes revelaram-se bem sucedidos na sua tarefa, pois o tratamento estético da imagem e a montagem adequada ao material (que muitas vezes se encontrava com lacunas em margem de manobra de corte e planos) revelaram as fragilidades do argumento e da linguagem adoptada.

No início do mês de Dezembro surgiram estas alterações: as quatro cenas iniciais, cujos testes revelaram que poderia ter sido explorado com uma montagem não linear, demonstrando uma possível linguagem para a curta-metragem, foram decididos a ser realizados como 4 planos sequência. Existia a possibilidade do uso de planos de corte com o propósito de me conferir margem de manobra na montagem. Mas, e não como, parte da própria linguagem fílmica da curta-metragem.

Discutiui-se o *storyboard* com o Director de Fotografia e apresentaram-se alternativas, realizando-se novo teste para a segunda cena¹²⁹ (a personagem do Amigo) da primeira parte do argumento final. De acordo com as novas propostas, as falas passariam a ser em *voz off*, em vez de serem monólogos falados, de forma a que se criasse uma estética distanciadora e uma linguagem específica para o filme, tendo em conta os novos objectivos propostos.

Foi nesta fase que se começaram a realizar testes de montagem tendo em vista a utilização do *jump-cut* na versão final do filme. No entanto, o Realizador Pedro Barbosa não se demonstrou

¹²⁹ Em Anexo B

receptivo a esta abordagem, tendo em conta, como já referido acima, a estética e linguagem que pretendia para a sua obra.

Assim, procederam-se as filmagens no mês de Janeiro e a fase de pós-produção principiou nesse mesmo mês. Desde o início da fase de pós-produção até estar concluída a sua estrutura final, decorreram aproximadamente 3 meses.

Na duração desses meses, realizaram-se numerosos testes de montagem, apresentando ao Realizador várias opções que permitissem uma visão diferente daquela que este tinha em mente, isto é, como base de comparação para ponderar a sua decisão final.

A estrutura base, conforme o argumento, consistia no seguinte: apresentação dos quatro personagens, em montagem paralela entre si, apresentando cada um o seu “depoimento” acerca do personagem com o qual tinham uma ligação. Em seguida, decorria a cena final, onde os personagens Fernando e Beatriz tinham o seu diálogo, e terminando o filme.

Esta estrutura, após várias versões, não se demonstrou do agrado do Realizador dado que revelava graves problemas a nível de ritmo narrativo, estendendo o tempo fílmico (e duração) acima dos padrões aceitáveis: o primeiro *rough cut*, nesta estrutura, contou com cerca de 25 minutos. A sugestão do Orientador Prof. Doutor Carlos Ruiz, realizaram-se novos testes, modelando a estrutura da curta-metragem.

Na duração do mês de Fevereiro e Março existiu uma procura extensa de uma estrutura que, por um lado, cumprisse os objectivos do Realizador e, por outro, criasse uma estrutura narrativa que apresentasse um ritmo de acordo com as expectativas do público, que não chocasse face à apresentação das primeiras quatro personagens.

Os problemas que surgiam derivavam da diferença de estilos de realização perante a primeira parte do filme, face à segunda. A primeira, onde os quatro personagens se referiam às personagens principais, fora realizada da seguinte forma: privilegiava-se um plano mestre que seguisse as acções do personagem secundário em questão enquanto o mesmo reflectia acerca da sua relação com o personagem principal. Realizavam-se planos de segurança para cada cena mas sempre tendo em conta o plano mestre, com a câmara dinâmica. Já a segunda parte apresentava-se com enquadramentos fixos, sempre com duas personagens no ecrã, salvo os planos aproximados.

Embora o contraste entre ambas as partes tenha sido propositado, apesar dos testes realizados de antemão, a montagem revelou que o filme, como um todo, sofria desta lacuna, onde as quatro cenas iniciais, apresentavam um grande dinamismo de câmara e acções físicas dos personagens, contrastando com a contemplação da cena principal.

Outro problema levantado na narrativa seria a dificuldade do público entender as relações entre as personagens secundárias com as personagens principais, assim como a grande incidência da *voz off* utilizada nestas cenas iniciais, novamente contrastando com a cena final.

Assim, o resultado destas experiências de estrutura culminou numa versão onde se abandonou grande parte da *voz off*, deixando apontamentos pontuais que fossem memoráveis no público e que facilitassem o entendimento das relações entre as personagens. A opção foi tomada também pela expressividade dos actores, sugerindo os seus sentimentos em vez de os descrever. Outra das alterações foi um corte no argumento da cena principal, modelando o diálogo para uma interação mais directa entre os personagens e criação de ritmo no filme como um todo.

A terceira alteração prende-se à estrutura em si: a utilização de montagem paralela, com recurso à fusão encadeada entre as imagens do filho e do personagem Fernando (estabelecida nesta versão como única personagem principal) e vice-versa, para criar uma relação mais coesa entre ambas as partes do filme.

Esta alteração foi do agrado do Realizador Pedro Barbosa, que decidiu que esta seria a estrutura final a ser afinada. No entanto, uma questão permanecia: a utilização dos 4 “planos-sequência” em prol de uma montagem para as quatro cenas iniciais.

Na duração do restante mês de Março e Abril, esta dúvida manteve-se, com várias montagens destas mesmas cenas a serem realizadas para comparação com os planos mestre que haviam sido realizados. O problema colocado acima, a nível rítmico e contraste (de uma forma negativa) colocava-se, apesar da decisão da estrutura estar decidida.

Assim, realizou-se uma montagem que, a nível de ritmo, se aproximava da cena principal bem como a nível de acção, preparando o público para o tipo de filme que iriam ver. A única diferença, que criaria o contraste que o Realizador pretendia entre ambas as cenas (o mundo dos que ficam face ao imaginário/limbo onde se encontram os personagens Fernando e Beatriz) seria o estilo da montagem. Optou-se então por utilizar o *jump-cut*, não na cena principal (embora se tenham realizado testes nesse sentido, conforme abordaremos no capítulo 4.3) mas sim no início do filme.

Esta versão foi aceite pelo Realizador e o filme foi aprovado pela equipa. Criou-se o *final cut* do filme e passou-se à fase de ajuste do som e pós-produção de imagem.

4.2 Desmontando “Entre Margens”

A versão final do filme “Entre Margens” ficou concluída em Maio de 2012¹³⁰ onde julgamos que o filme apresenta os padrões de qualidade propostos no início, com a sua utilização deste tipo de corte a contribuir para as conclusões retiradas nesta dissertação, em particular pelo desafio de os utilizar no tipo de linguagem que o realizador pretendia atingir (com vimos no capítulo anterior). No subcapítulo 4.3 entraremos focar-nos-emos apenas na utilização do *jump-cut* no filme, servindo este para conferir uma visão global do mesmo, passando pelos vários elementos da construção fílmica com o propósito de constituir uma base contextual para uma melhor justificação/aprofundamento do filme em questão assim como de um aprofundar acerca das versões consideradas até à versão que é apresentada.

O filme apresentava, na sua génese, o objectivo ambicioso de atingir uma estética de luz à semelhança dos filmes de Theo Angelopoulos, apresentando como principais referências os filmes *O Apicultor* (1986) e *Eternidade e Um Dia* (1998). Outras referência, a nível estético é *O Escafandro e a Borboleta* (2007) de Julian Schnabel, embora não fossem essas as únicas referências, são aquelas que mais transparecem no resultado final.

Inteiramente filmado com luz natural, esta escolha confere-lhe uma estética que bebe muito do neo-realismo italiano e do cinema de Angelopoulos. Esta estética de luz acaba por ser benéfica para com os objectivos que o filme se propõe a atingir, dada a linguagem assumida pelo realizador. A iluminação que o filme apresenta é contida, sem qualquer estilização sendo, ao mesmo tempo, descritiva do que é a temática do filme: ausência.

O filme pode ser dividido em duas grandes partes: a conversa entre os personagens principais, Fernando e Beatriz, que é o busílis do filme, e os espaços que os quatro personagens secundários ocupam.

¹³⁰ Em Anexo C no DVD, com o nome *Versão Final Entre Margens*



Fig.35 – O espaço etéreo ocupado pelas personagens principais

Observe-se o fotograma do filme apresentado na figura 36, retirado da cena principal do filme: imediatamente somos remetidos para um espaço sem distrações, sem apontamentos de luz para além daquela nos chega da janela. As personagens são iluminadas frontalmente e colocadas quase em contraluz perante o público. A falta de uma iluminação estilizada pontua a neutralidade do público em relação às personagens, bem como estas em relação uma à outra. Já conhecemos algo delas, pelo que foi dito atrás (abaixo aprofundar-se-á sobre isso), no entanto, não formamos uma opinião em relação às personagens consoante o que os outros dizem, especialmente quando esta informação é subjectiva e escassa.

Assim, ao apresentar as personagens desta forma, segurando o mistério da narrativa, a iluminação é simultaneamente coerente com os sentimentos do público em relação às personagens bem como do próprio carácter da cena em si: não descrevendo o espaço de todo, nem caracterizando as personagens. A temperatura de cor é chave nesta cena: a frieza neutra da imagem realça ainda mais os sentimentos acima descritos. O público, neste ponto de vista, ainda é, apesar de tudo, objectivo em relação às personagens.

Ao continuar nesta linha, o filme apresenta um ponto de vista objectivo em relação às personagens (pela iluminação conferida nos enquadramentos), mantendo-se neutro oferecendo ao espectador a possibilidade deste formar uma opinião em relação às personagens. O sentimento subjacente à cena é reforçado por esta iluminação e graças a este minimalismo consegue ser bem sucedido. Por outro lado, a neutralidade desta cena é perigosa. Se outros aspectos da curta-metragem não estivessem cuidados, esta neutralidade poderia ser interpretada como falta de inspiração ou até um erro técnico. O risco do contraluz pode criar uma barreira entre o público e as personagens. Pela objectividade que confere e, pela escolha dos tons frios que apresenta (embora tenha sido uma escolha propositada) pode gerar um distanciamento do público em relação às personagens.

A fotografia do filme é um aspecto que, apesar da sua qualidade, poderia ter sido melhorado, a nível técnico sobretudo. Como está, contribui para o filme em particular pela sua característica da simetria, verticalidade e divisão serem o aspecto predominante. E é por essa predominância que o filme não vai mais longe, embora este tipo de fotografia tivesse possibilitado alguns cortes que estão presentes no filme, já que as relações visuais entre planos permitiram uma grande incidência em cortes por associação visual.

A fotografia realça a separação pela simetria, apostando na maior parte das suas composições na verticalidade da imagem. A falta de diversidade na composição dos enquadramentos, particularmente das cenas iniciais, provocam uma determinada estranheza na cena principal do filme, que, aparte do enquadramento visto na Figura 35, abandonam a estética vertical até então abordada na composição fotográfica pelo filme.

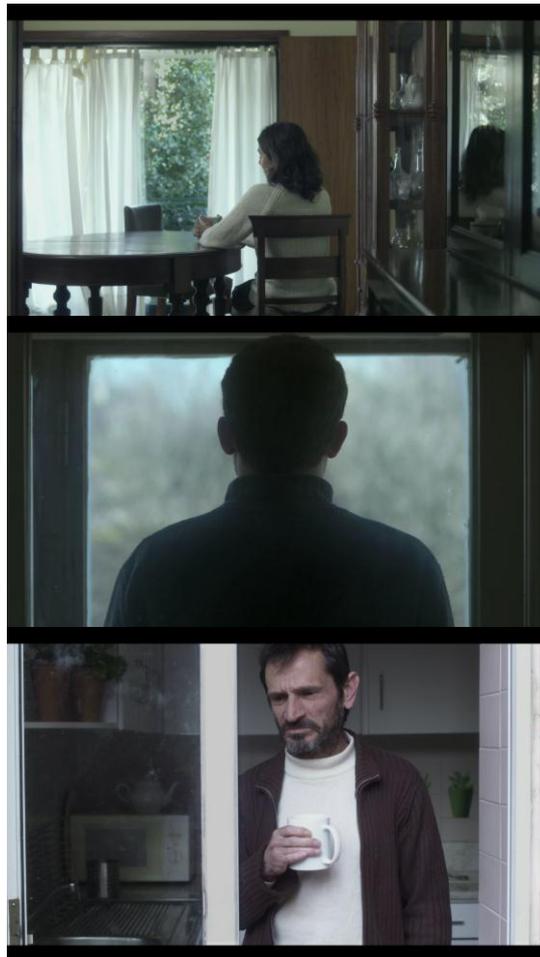


Fig. 36 – Verticalidade na composição dos enquadramentos

As composições são construídas, na sua grande maioria em redor desta verticalidade, e, embora funcionem em grande parte de uma forma positiva, por serem esteticamente agradáveis, o espectador cria uma habituação inconsciente a este estilo e, quando o filme se vê obrigado a separar-se dele, gera um determinado grau de confusão. Teria sido benéfico para o filme uma maior experimentação a nível dos enquadramentos, quando justificado, fora deste estilo, de forma a realçar os enquadramentos principais, como é o caso da Fig.35 ou do enquadramento final, o que poderia ter contribuído para um estilo de montagem diferente, mais complexo e mais experimental.

A profundidade de campo também poderia ter sido mais explorada. Exceptuando o plano final, a profundidade de campo é reduzida, em grande parte, criando uma bidimensionalidade na imagem que, apesar de esteticamente agradável, não passa disso.

Problemas técnicos, como o desfoque da imagem aliado a um movimento irregular no enquadramento da cadeira (Fig. 36), ou um ligeiro salto em ambos os *dolly in*¹³¹ seriam evitáveis e, embora o público em geral não repare nestes pormenores, corrigidos em pós-produção evitam que a obra se eleve pois haverá alguém que reparará neles e se sentirá arrancado da narrativa. Tendo isto em conta, consideramos que para tal, a subjectividade de gostos já é suficiente para afastar o público, se pudermos evitar aliená-lo devido a problemas técnicos, é esse o caminho a seguir.

Apesar dos problemas acima descritos, este tipo de composição da imagem, como no caso da Fig. 36, contribui para a narrativa: no enquadramento da personagem da Irmã, com esta a observar a cadeira vazia, está composta de forma a direccionar o olhar primeiro para a personagem, em seguida para a cadeira e, finalmente, com o movimento da cabeça ou pela própria percepção do espectador, terminar na janela. No enquadramento do Filho, de costas, a janela é quase uma prisão, reflectindo o seu estado de espírito, por não conseguir ultrapassar o pai. Este, por apresentar-se de costas e não ser visível a sua expressão, densificam o mistério/metáfora da imagem, permitindo que se tenha realizado na montagem a fusão encadeada que liga ambas as cenas emocionalmente, imediatamente a seguir ao discurso do personagem Fernando, pai do personagem Filho.

A força do *dolly in* final contribui para a narrativa, realçando a aproximação e mudança no estado de espírito dos personagens, fechando bem o filme. A passagem entre os personagens e terminando num possível ponto de vista destas, pode ser indicativo de que estas já não estão naquele mundo, reforçando a ambiguidade da narrativa.

¹³¹ Ver Glossário

Apesar dos contratempos acima descritos, a cena no seu resultado final é sólida e atinge os objectivos a que se propõe, graças às cenas das quatro personagens que a precedem e, após a cena, lhe acrescentam densidade, oferecendo uma perspectiva diferente a nível de iluminação.



Fig. 37 – Enquadramentos das personagens Filho e Amigo

Embora mantendo o mesmo tom da cena final, a nível da temperatura de cor, estas cenas apresentam a mesma *key light*¹³² que a cena principal do filme, luz exterior. Novamente, o risco corrido na cena final é reforçado no enquadramento da personagem do Filho, onde o fundo é algo distractivo devido à falta de luz na personagem. Em contraste, no enquadramento do Amigo, vemos que o seu recorte está consideravelmente melhor em comparação, centrando a atenção do espectador na sua expressão facial. As ligeiras sombras na cozinha contribuem para que a iluminação desta cena em particular esteja muito bem conseguida, o que contrasta com a anterior, que poderia, tecnicamente, estar melhor conseguida. É necessário realçar que o enquadramento do Filho é o primeiro fotograma de um *dolly in*, pelo que a atenção do espectador se vai centrando na sua expressão facial, permitindo que este se

¹³² Ver Glossário

centre na sua expressão, mas uma iluminação mais trabalhada, como a do Amigo, poderia reforçar ainda mais a angústia da personagem em contraste com o seu sentimento de perda/saudade. Poderia ter-se aproveitado a luz exterior para lhe iluminar parte da face e a outra mais escura, embora se revelasse tecnicamente um desafio.

No quadro geral, estes apontamentos são pormenores que reflectem o que poderia ter sido melhor num trabalho de iluminação que é coeso e sólido, apesar de algumas falhas a nível técnico. O ambiente estabelecido pela escolha de luz natural confere-lhe uma naturalidade no tom do filme que não conseguiria ter sido atingido se a luz fosse trabalhada para criar algum tipo de ambiência específica. Nesse sentido, a iluminação contida e a neutralidade que esta confere elevam o filme em vez de o prejudicar.

A nível cenográfico, o filme é simples. A narrativa não pedia uma abundância de adereços nem de um guarda-roupa mais complexo que aquele apresentado no ecrã. No entanto, existe uma diversidade cénica que, pela sua caracterização simples e cuidada traduz os objectivos do filme. Certamente alguns pormenores poderiam ter sido acrescentados para adensar a narrativa, embora reforçamos que nesta simplicidade jazem os dois objectivos para esta narrativa: a ambiguidade pela sugestão. Conforme Jacques Feyder escreve, citado por Marcel Martin: *“No cinema, o princípio é sugerir.”*¹³³



Fig.38 – O cenário da cena principal

¹³³ FEYDER, Jacques apud MARTIN, Marcel – A Linguagem Cinematográfica, p. 95

O cenário da cena principal está despido de adereços, à excepção da mesa central. Essa aparente falta de caracterização cénica confere a esta cena um estatuto de ambiguidade que caracteriza a cena. A questão que se pretende colocar, é esta cena real ou do imaginário dos personagens que vimos anteriormente? Tal questão só é possível pela esterilidade do cenário que obriga o espectador a centrar-se apenas nas duas personagens que lá se encontram. A força desta cena é criada por essa escassez de pormenores, tal como os adereços estrategicamente colocados: um isqueiro para ambos, uma xícara de café para cada e cada um com o seu invólucro onde tem os cigarros. A união destas personagens é intensificada pela característica que têm em comum: o cigarro, um prazer que, apesar de mortal, não o deixa de ser. Graças a esta simplicidade o cigarro assume o papel de metáfora para as escolhas que fizeram, para os arrependimentos da vida que as personagens têm e discutem um com o outro. A esterilidade deste cenário é contrastada com a naturalidade dos cenários domésticos em que as quatro personagens que encontramos previamente e posteriormente ao diálogo da cena principal.



Fig. 39 – Cenários da personagem da Irmã e Ex-Namorado

A Irmã de Beatriz coloca a mão na cadeira empoeirada enquanto exclama que era uma sonhadora. Afasta-se, afagando a cadeira vazia. Esta cadeira diz mais que, por exemplo, um plano de corte para uma fotografia. Acreditamos que o cinema é sugestão. As metáforas visuais presentes ao longo do filme (dentro dos enquadramentos) provavelmente não serão perceptíveis ao espectador comum numa primeira visualização, embora acreditamos que se cria um sentimento inconsciente que, por associação, ao serem expostas no final da narrativa às ligações entre as personagens, passam a ser conscientes. É pela força do cenário mundano que estas personagens elevam as que vemos na cena principal.

O Ex-Namorado de Beatriz pensa sobre ela num momento do dia-a-dia, onde a divisória da parede separa o passado do presente. O vestido, estrategicamente colocado, adensa a narrativa criando pela cor viva, em contraste com a temperatura de cor. A sua saída do cenário com o vestido a permanecer é indicativo de um homem que ultrapassou o passado e seguiu em frente.

Regressando à Figura 37, mais acima, vemos no enquadramento do Amigo um homem a beber um café, no seu ambiente do dia-a-dia. A profundidade do cenário, que se estende até ao fundo, com roupa pendurada, é indicativa da reminiscência pela qual o homem está a passar: nostalgia enquanto relaxa. A sua inserção no cenário só é convincente pelos vários pormenores que o rodeiam: os vasos e boiões no canto superior esquerdo, as roupas estendidas ao fundo.

É pelo contraste entre a mundanidade dos cenários das personagens secundárias em relação à esterilidade da cena principal cria uma diferença acentuada que adensa a narrativa e que visualmente identifica ao espectador que aquela cena pode (ou não) ter acontecido. Essa ambiguidade era um dos objectivos do filme e, nesse sentido, foi bem sucedido pela complexidade que gera graças à sua simplicidade, para a qual a fotografia e composição contribuíram.

Dos aspectos menos bem conseguidos, a direcção de actores poderia ter sido melhor, particularmente para os actores secundários e actriz principal. A sua interpretação é, no geral, boa mas poderia ser muito melhor e mais contida para o tipo de papéis que a curta-metragem exigia.

Embora a sua expressividade (ou falta dela) resulte no âmbito da curta-metragem como um todo, a actuação que mais peca é a de Inês Lua, no papel de Beatriz, onde a sua personagem pode criar um sentimento de animosidade no público. É contrastante com a sua personalidade de sonhadora (como era originalmente), e foi, sem dúvida a menos conseguida.

Existiu uma inversão de papéis na cena final: embora a essência da personagem de Fernando prevaleça, não aparenta ser uma pessoa solitária e introvertida. A sua interpretação é positiva pela emoção demonstrada em particular na cena que antecede a passagem na Fig. 42 criando uma ligação emocional com o público.

Esta inversão de papéis, inclusive a elevação de Fernando a personagem principal, foi realizada na montagem por escolha do Realizador, já que se revelou frágil a actuação de Inês Lua. Assim sendo, optámos por revelá-la pouco, densificando o seu mistério e colocando-a como contraparte do personagem de Fernando. No entanto, consideramos que, através desta viragem, atingiu-se um equilíbrio entre elas, dado o diálogo que se gerou entre as personagens de Fernando e Beatriz assim como o complemento dos quatro personagens face ao diálogo que foi exposto à audiência. Novamente, a ambiguidade era o pretendido pelo Realizador e foi o resultado atingido, deliberadamente, pela sugestão em prol de exposição.

Assim, as personagens secundárias, como já referido, apresentam uma boa expressividade, em particular o Amigo e Irmã, por se demonstrarem contidos na forma como tratavam os sentimentos em relação à personagem, entendendo a nostalgia e saudade que se tem dos entes queridos. O Filho apresenta momentos de sobre-actuação, onde exagera nas expressões que faz. É contrastante com as expressões dos outros actores da curta-metragem. A personagem do Ex-Namorado é bem conseguida, apresentando-se de uma forma natural e contida, consistente com a sua personagem e, acima de tudo, credível. No geral, a actuação contribuiu para elevar a curta-metragem pela transmissão da ambiguidade e universalidade dos sentimentos que o filme queria atingir.

O filme apresenta, em concordância com a sua temática, uma montagem contida, cujas diferenças de ritmo conferem a ideia de dois tempos diferentes, delimitadas pelos estilos incluídos em cada uma das sequências. É uma montagem ponderada que é justificável mediante as necessidades da narrativa onde o que se melhoraria seriam tempos de corte, bem como a escolha de sobreposição de alguns enquadramentos.

Existe um contraste face à ideia inicial para a montagem, como referido acima, um cruzamento entre três estilos muito distintos, embora, com a reestruturação do guião, isso se tenha dissipado e tenha aberto portas a uma segunda ideia, já mais específica a estruturada, de realçar o carácter narrativo, pela tentativa de inserção na narrativa do *jump-cut*.

Para atingir esse objectivo, o elemento chave no projecto revelou-se o som, bem como a música. O diálogo entre a imagem e o som foi construído de forma a intensificar a narrativa, sem problemas de som para arrancar o espectador da tensão do diálogo. A clareza do diálogo,

bem como os pequenos pormenores dos *foleys*¹³⁴ (o acender do isqueiro *Zippo* na Fig. 41) ou os ambientes dos personagens secundários, contribuíram imensamente para um projecto coeso e rico. No entanto, existem pormenores a ajustar, mas que não distraem do resultado atingido.

As sequências das quatro personagens são apresentadas com frases chave ditas em *voz-off*, com duas faladas pelas personagens no local. A diferença entre ambas as vozes é clara, e o diálogo perceptível. O ambiente desempenha um papel fundamental na caracterização das personagens, sendo o exemplo mais claro a personagem do Filho: os carros a passar no ambiente, passando de uma coluna para a outra, em estéreo, contribuem para a construção do estado psicológico do personagem, em conflito emocional. A sua fala em *voz-off*, está integrada com este ambiente. Infelizmente, a passagem sonora entre ambientes (Fig. 40) não acompanha o que está a acontecer visualmente, podendo abstrair alguns espectadores.

A cena principal é pontuada pelas pausas e o diálogo ouve-se limpidamente, com um ligeiro eco do local. Além das pausas a presença do mar ao longo da conversa pontua alguns momentos de uma forma positiva. No entanto, embora a qualidade de gravação seja boa, o mar parece demasiado próximo. Por um lado contribui para realçar a ambiguidade onírica da cena, mas por outro pode gerar confusão no espectador, dada a relação espacial dos personagens com o mar, pelo que, se o público não interpretar a cena como onírica, poderá ser retirado do filme por este aspecto técnico.

Por fim, a música entra na passagem vista na Fig. 41, prolongando-se até ao final do filme. A sua presença lenta na sequência dos espaços vazios contribui, graças ao tema melancólico estabelecer o tom do filme e o crescendo que segue na Fig.41 acrescenta, a nível de ritmo e tensão, o clímax ao filme que o torna memorável. A sequência das personagens sequências é elevada pela banda sonora, com esta a traduzir os sentimentos das personagens, com as notas de xilofone a conferirem uma aura mística à cena principal, bem como o aumento das notas quando o Filho observa a janela em exterior. Todo este diálogo entre a componente visual e musical do filme, pontua o sentimento das personagens e cria o clímax do filme com um culminar na apresentação das personagens. A calma do mar, na cena final, é narrativa com o estado de espírito das personagens principais e reforça o mar enquanto metáfora, acabando o filme com a calma com que começou.

A abertura do filme, consiste na exposição dos cinco enquadramentos onde se situa a acção, introduzindo imediatamente ao espectador os principais locais da narrativa. Para além disso, expõe logo a temática do filme, bem como a ordem do que se vai ver. Introduce também o

¹³⁴ Ver Glossário

espectador ao tipo de montagem que verá nas cenas seguintes, bem como a estabilidade da acção. Estes enquadramentos oferecem também uma densidade narrativa, que é quase indicativa de uma circularidade.



Fig. 40 – Primeira fusão encadeada

Na versão final do projecto, a sequência inicial da montagem, abre com um *dolly in* (Fig. 39) e fecha com um *dolly in*, em contraste com os planos estáticos que a sequência apresenta. A passagem, que sinaliza a ligação desta sequência inicial com a sequência principal é feita por intermédio de uma fusão encadeada extensa, enquanto o Filho de Fernando acende um cigarro, pontuando, antes de ser referenciada mais à frente, a relação entre as personagens. Além de realçar esta relação, cria uma ligação entre o tempo das personagens secundárias e o tempo onírico das personagens principais, atenuando o choque do tempo de corte que a seguir se sente, em contraste com o tempo de corte que existe na sequência das quatro personagens.

A diferença de tempos de corte realça a importância da cena principal em relação às restantes: as sequências das personagens principais são pontuadas por elipses temporais, realçadas pelo *jump-cut* e montagem paralela, enquanto que a sequência principal apresenta uma montagem mais clássica preservando *raccords* e movimento das personagens. A sequência de diálogo é

montada criando um tempo único na conversa, realçando a ambiguidade e improbabilidade desta.

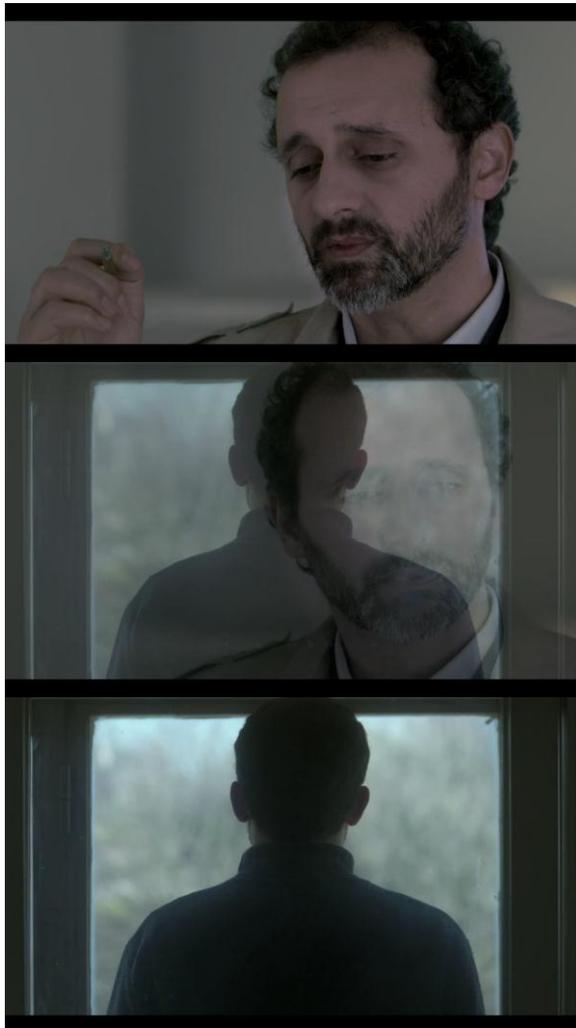


Fig. 41 – Segunda fusão encadeada conforme visto em “Entre Margens”

A escolha dos enquadramentos foi pensada para gerar tempos de pausa, como vimos acima, bem como de realçar a importância de se dizer mais com menos: os silêncios atenuam a tensão da cena que culmina na exposição das personagens. A atenção centrada no personagem de Fernando, pelas características da personagem, cria uma ligação entre a personagem do Filho, que é tão fracturada quando o pai. Assim, a passagem que se apresenta na Fig. 41, após a conversa, apresenta-se como aquela que cria a unificação da narrativa, bem como estabelece a ambiguidade da cena principal. A utilização do fusão encadeada entre os dois, enfatiza a sua relação e, pela escolha do enquadramento (o Filho de costas), consideramos que revela pela sugestão.



Fig. 42 – Fusão encadeada final conforme visto em “Entre Margens”

A última passagem, na Fig. 42, pela fala da Irmã, confere ao filme a universalidade da temática, que é realçada pelas personagens secundárias que a precedem: todas têm a sua visão daquelas duas personagens, mas o sentimento é comum, a perda daquelas pessoas que foram marcantes na sua vida, para uns mais, para outros menos. Uns recordam-nas com saudade, outros com nostalgia, outros com pesar e raiva. Estes sentimentos, acentuados pela fala da Irmã, na passagem final, para o *dolly in* da Fig.42, realça que não é só a história de Fernando e Beatriz, mas uma história sobre o que é perder alguém, os sentimentos dos que ficam e dos pontos de vista de cada pessoa sobre a pessoa que perdeu. Esta última passagem é de vital importância para a unificação do filme como um todo.

4.3 O *Jump-cut* em “Entre Margens”

Conforme verificámos no subcapítulo 4.1, a versão final do filme¹³⁵, desconstruída no capítulo anterior utiliza o *jump-cut* em prol do plano sequência. Neste subcapítulo abordaremos de que forma é que este tipo de corte se revelou como alternativa ao plano sequência e como funciona no contexto desta narrativa fílmica, em concordância com os parâmetros estabelecidos no subcapítulo 3.3.2 e tendo em conta as conclusões que atingimos no subcapítulo 3.4, relativamente à sua utilização e significado no cinema português.

Assim, como já referido no subcapítulo 4.1, várias versões de teste foram realizadas até se chegar a este resultado final. Nestas várias versões (das quais seleccionamos 3 para abordagem), verificaremos de que forma fomos utilizando o *jump-cut* para enriquecer e resolver os problemas colocados no subcapítulo 4.1.

Após alguma distância das filmagens, verificámos as características realistas da primeira parte do filme e a abordagem do Realizador (cuja referências já discutimos anteriormente), estabeleceu-se logo à partida um paralelismo com a escola portuguesa de cinema, conforme vimos no subcapítulo 3.4.1. As personagens secundárias da curta-metragem são filmadas em planos sequência (os planos mestre) e a cena principal de diálogo é filmada com planos estáticos e a proposta de montagem, inicialmente, era seguindo quase à letra a ideologia defendida por André Bazin da montagem interdita. Assim, partimos para incorporar o *jump-cut* nesta obra no sentido de provar de que forma este tipo de corte se integra no léxico cinematográfico para além de se poder revelar enquanto alternativa, na gramática da construção fílmica, ao plano sequência (ou sequência plano, como é o caso da cena principal).

Principiámos por realizar um teste sobre a cena principal de diálogo entre ambos os personagens. Conforme referido anteriormente, esta cena continha um ritmo de diálogo pausado entre as duas personagens, onde a acção destas era fumar, realizando poucos movimentos. Esta cena, contrastava de uma forma negativa com as que a precediam (na versão original do argumento) distanciando-se do objectivo proposto pelo Realizador de lhe conferir o protagonismo central na curta-metragem, além de ter o carácter ambíguo de não sabermos se se situa no imaginário dos personagens secundários ou num limbo entre a vida e a morte. Ou seja, o carácter onírico desta cena deveria ser realçado.

¹³⁵ Em Anexo C, no DVD com o título *Versão Final Entre Margens*

Partindo do estudo que realizámos, decidimos testar uma abordagem semelhante (se bem que exagerada), da utilização do *jump-cut* na cena principal¹³⁶, criando um contraste mais acentuado entre as cenas dos planos sequência das quatro personagens iniciais, destacando-a enquanto uma cena onírica. A utilização deste tipo de corte nesta cena prendia-se à criação de ritmo na cena realizando uma série de elipses temporais, estilizando a curta-metragem e conferindo um papel de destaque à cena. O Realizador, de uma forma conceptual, gostou da abordagem, mas após ver o teste que apresentamos, rejeitou a estética já que não era o que procurava para a sua visão da obra.

Em seguida, conforme descrito no subcapítulo 4.1, voltou-se a atenção para a estrutura e os testes a nível de *jump-cut* foram abandonados, devido ao teste acima descrito. Conforme vemos na versão *RoughCut A*¹³⁷ o filme ainda estava numa fase embrionária e tentou-se uma abordagem através da montagem paralela entre as quatro personagens secundárias e estabelecer um ritmo de diálogo da cena principal, cortando a negro (por exemplo) antes da apresentação dos personagens principais no final da obra para acentuar o momento. Serve também a apresentação desta montagem como ponto base para se verificar a evolução e o contraste entre as que iremos abordar nos parágrafos seguintes.

Na versão *RoughCut B*¹³⁸ verificamos uma segunda abordagem à estrutura, antes desta estar definida conforme descrita no subcapítulo anterior¹³⁹ onde a conversa é abordada primeiro e os personagens são apresentados em montagem paralela com pouco ou nenhum diálogo, o que remete para a sua expressividade. Novamente, cria-se uma cisão entre o real e o imaginário, onde não se estabelece o que é o quê, nem quais as relações entre as personagens. O Realizador não aprovou esta versão, mas serviu esta para realizar um novo teste à aplicação do *jump-cut* na obra.

O plano final do filme “Entre Margens” já estava estabelecido desde o princípio: seria um *dolly in* que partiria de um plano geral e terminaria num ponto de vista das personagens. Este movimento de câmara apresentou-se como uma forma de testar a utilização do *jump-cut* conforme proposto acima. Decidimos então aplicá-lo, enquanto elipse, antes da apresentação de ambas as personagens, de forma a acentuar o mistério que se cria (antes da sua apresentação, conforme vimos no *RoughCut A*) pelo olhar de ambas as personagens principais e terminar o seu diálogo sem sabermos a sua conclusão, rematando o espectador para o mar e

¹³⁶ Em Anexo C, no DVD com o título *Teste JumpCut*

¹³⁷ Em Anexo C, no DVD com o título *RoughCut A*

¹³⁸ Em Anexo C, no DVD com o título *RoughCut B*

¹³⁹ Em Anexo C, no DVD com o título *Versão Final Entre Margens*

deixando-o retirar as suas conclusões acerca daquela cena em particular. Para além disso seria um chamar de atenção ao público, sendo contrário ao que estes esperariam para aquela cena em particular, já que a quebra do movimento de câmara pelo *jump-cut* (conforme visto em *O Acossado*) chama à atenção da técnica fílmica. Assim, pretendia-se, para além de acentuar o mistério e ambiguidade da cena final, convidar o espectador a participar activamente na obra, tentando decifrar o significado das expressões dos personagens que se seguiriam.

Esta abordagem, por outro lado, seria perigosa de seguir por ser o único momento do filme em que este tipo de corte é utilizado, tal como vemos em *Vale Abraão*, mas de uma forma menos directa. Manoel de Oliveira apresenta uma vasta experiência e obra feita, com um renome a nível artístico e uma relevância no cinema mundial, para além de contar com uma linguagem própria estabelecida (como vimos no subcapítulo 3.4.5) pelo que se este realizador utilizar este tipo de corte não é considerado um erro. No nosso caso, por ser um projecto académico, seria certamente visto como tal. No final, o Realizador optou por não utilizar este tipo de corte, não devido ao perigo que expomos aqui, mas sim devido à sua própria insatisfação relativamente à estrutura da obra para além desta ser, para ela, a forma como o filme teria de terminar: com a apresentação de ambos e com o movimento do plano sequência intacto.

Tendo isto em conta, na montagem *RoughCut C*¹⁴⁰ pode ver-se uma versão que, a nível de estrutura, se assemelha à versão final, onde a montagem paralela fora substituída pelo que o Realizador pretendia no início: os planos sequência nos quatro personagens principais e o diálogo final montado de forma ponderada e com um ritmo demarcado. Esta versão foi bem aceite pelo Realizador e pela equipa; as várias visualizações de teste foram aprovadas pelos elementos a quem foram mostrados com êxito. No entanto, existia algo que todos apontavam: a nível estético existia um choque na cena chave do filme (o diálogo entre ambas as personagens) onde, contrariamente à acção dos planos sequência que a precedem, a estagnação desta cena (e o seu prolongamento) acabam por criar no público um distanciamento da obra e das personagens.

Foi assim que, tendo em conta o que nos propomos no início deste subcapítulo (na verdade, nesta dissertação), que decidimos aplicar o *jump-cut* às cenas iniciais, embora não como havíamos feito anteriormente no teste *RoughCut B* (pelas razões que descrevemos, principalmente pelo perigo que constituía), aos planos sequência, mas sim numa montagem que privilegiasse a elipse visível e sentida pelo espectador, demarcando o ritmo fílmico, para

¹⁴⁰ Em Anexo C no DVD, com o nome de *RoughCut C*

que, ao chegar à cena de diálogo, esta fosse aceite pelo espectador de uma forma natural, dado que os parâmetros de linguagem que o filme iria adoptar, bem como o seu ritmo, estariam estabelecidos desde o início.

Até aqui, a aplicação do *jump-cut* na obra tinha sido direccionada para a cena principal por duas razões: a inclusão deste tipo de corte, pontualmente a meio da narrativa, para a criação de uma elipse visível através do falso *raccord*, demonstraria uma passagem no tempo e estaria em concordância com o estudo realizado; por outro lado, pelas questões que abordámos acima acerca do carácter da cena em si, onírica e ambígua, o que pressupunha um estilo de montagem que a demarcasse. No entanto, através da inversão deste raciocínio, isto é, pela aplicação do *jump-cut* não no meio da narrativa fílmica, mas no seu início, permitia criar uma disparidade entre ambas as partes (o mundo real versus a ambiguidade da cena de diálogo) permitindo ao espectador sentir esta diferença, ao mesmo tempo que demarcaria o ritmo de montagem para uma coerência estética que até então estava em falta à obra.

Para além destas questões, o uso do *jump-cut* nas cenas em questão permitiria que, caso fosse aceite e aplicado, pudéssemos demonstrar, pragmaticamente, uma alternativa à estética prolongada pela escola portuguesa, oferecendo uma resposta para a problemática colocada neste capítulo e para esta dissertação, solidificando as nossas conclusões.

O Realizador, após comparar ambas as versões, no final, acabou por optar pela versão que continha os *jump-cuts*, pelas razões discriminadas acima. Passaremos então a uma análise das cenas que contêm este tipo de corte.



Fig. 43 – O primeiro *jump-cut* em “Entre Margens”

Encontramos o primeiro *jump-cut* na cena inicial, com a personagem da Irmã a colocar a sua mão sobre uma cadeira poeirenta. Esta cadeira simboliza a irmã que a personagem perdeu, que era a sua companhia e sobre a qual reflecte nesta cena. A expressividade da cena (retirada de um dos planos sequência, como se pode ver no *RoughCut C*) permitiu-nos realizar o *jump-*

cut, quando esta sai, para a cadeira, onde esta está sentada, realizando uma elipse temporal visível.

Este corte é aplicação prática do conceito que acima, no capítulo 3.3.2, descrevemos enquanto **jump-cut elíptico** já que existe a criação de um falso *raccord* entre os planos, indicando pela sua justaposição uma passagem de tempo – uma elipse temporal – que acentua o carácter expressivo da cena e nos indica, de uma forma visível, que a reflexão que a personagem realiza nesta cena não é meramente um acto nostálgico: a personagem sente a falta da irmã e agoniza, interiormente, acerca da sua perda.

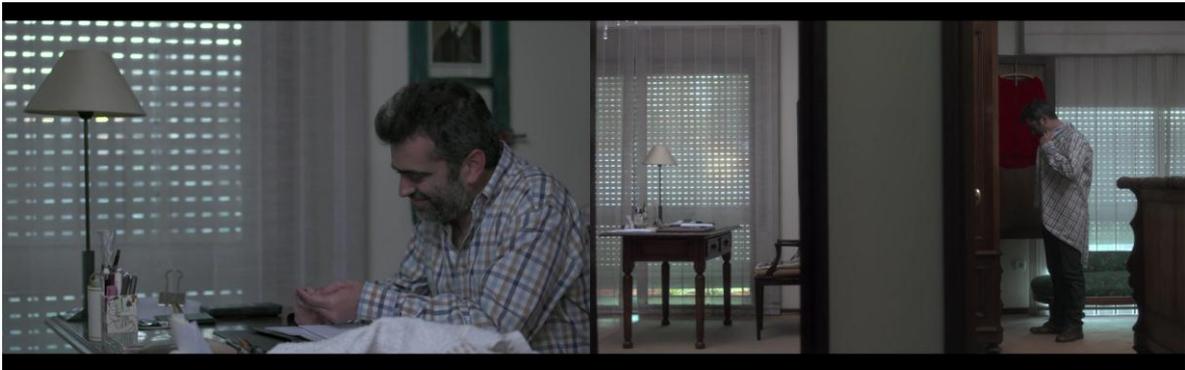


Fig. 44 – O segundo jump-cut em “Entre Margens”

Em seguida, seguindo uma linha lógica e através de montagem paralela, o personagem do Ex-Namorado, escreve num caderno e reflecte acerca da mesma personagem (Beatriz) que a personagem da Irmã reflectia na cena anterior. Tal só será revelado no terceiro acto do filme, embora, para esta cena em particular, a nostalgia que o personagem sente é prolongada para o plano seguinte enquanto este pondera em frente ao guarda-fatos.

Pelas mesmas razões que o corte anterior é um **jump-cut elíptico**, este também o é, acentuando a carga dramática da cena, que é conseguida através da justaposição de ambos os planos e criando entre si um falso *raccord* que permite que exista uma elipse temporal, indicando ao público que este personagem, apesar de aparentemente ter seguido em frente, a personagem que veremos à frente ainda o afecta no presente. O momento de pausa em frente ao guarda-roupa é chave no tempo de corte, que contrasta com um sorriso nostálgico que o personagem no plano anterior ostenta.



Fig. 45 – O terceiro jump-cut em “Entre Margens”

No plano seguinte, após o personagem do Ex-Namorado sair de campo, apresentamos a personagem do Amigo que pondera em frente à cozinha com uma chávena na mão. A sua expressão é melancólica e pensativa, enquanto reflecte no personagem de Fernando, que nos será apresentado mais à frente. Através do **jump-cut elíptico**, avançamos no tempo diegético e encontramos o personagem sentado, onde no plano anterior estava de pé com a chávena na mão. Continua a reflectir acerca do seu amigo e por fim profere “Era bom homem.”.

A abordagem a esta cena foi semelhante às anteriores. Pela criação de um falso *raccord*, mantendo a personagem dentro do mesmo espaço físico, forma-se uma elipse temporal pela justaposição das imagens. A ideia de manipulação do tempo, conforme apresentamos nestes exemplos, sugere-nos a força do *jump-cut* enquanto anisocronia fílmica, e o seu papel enquanto figura de estilo na gramática cinematográfica.

A sequência seguinte, como se pode ver na obra, é um *dolly in* para o personagem do Filho, conforme a figura 40, que reflecte acerca do seu pai, Fernando, culminando numa fusão encadeada que estabelece a ligação entre ambas as cenas. Mais à frente, através do mesmo efeito (aqui utilizado de forma diferente daquela que estabelecemos no subcapítulo 3.1) reestabelece a ligação com os personagens secundários aqui abordados.

Esta cena também foi montada com recurso a um **jump-cut elíptico** conforme os que descrevemos acima mas, no final por decisão do Realizador, foi descartado em prol deste plano sequência. Consideramos que, para o filme, foi efectivamente a melhor decisão já que a sugestão pelo movimento de câmara é algo que, neste caso, o *jump-cut* não conseguiria atingir. A justaposição de ambas as cenas, no que diz respeito a ritmo de montagem, é o que acreditamos que encadeia bem estas quatro cenas iniciais, destes quatro personagens. É o culminar das experiências de todos, da saudade causada pela ausência que sentem em relação àquelas personagens que, ao colocar aquele movimento de câmara, sugere uma introspecção daquele personagem que é, no fundo, o que todos antes dele fazem. Nesta situação, a

utilização de uma anisocronia, isto é, de uma elipse, não era necessária e, por isso, optou-se por deixar esta cena como se pode ver na versão final.

Os *jump-cuts* que descrevemos acima, funcionam de uma forma muito semelhante ao corte que Manoel de Oliveira apresenta no seu filme *Vale Abraão* (e que estudámos no subcapítulo 3.4.6). Consideramos que o filme “Entre Margens”, a nível de linguagem, apresenta algumas semelhanças a nível de linguagem àquela que Oliveira apresenta na sua obra, embora ambos os filmes, quer a nível temático quer estético se apresentem de uma forma muito diferente. Referimo-nos à forma como é utilizado o tempo e, como podemos ver na cena final, a montagem ritmada e ponderada, bem como o tempo dos diálogos e a interpretação dos actores, se assemelha (coincidentemente) ao filme de Oliveira. Assim, tal como em *Vale de Abraão*, encontramos nos *jump-cuts* descritos aqui, em particular nos presentes na cena da Irmã e do Ex-Namorado, uma semelhança àquela apresentado por Manoel de Oliveira na cena que descrevemos no capítulo 3.4.6, onde, apesar de ser apenas um caso pontual na obra, em termos de propósito, contexto e significado, acreditamos ser semelhante àqueles que descrevemos ao longo deste subcapítulo, o que nos sugere que, de facto, este tipo de corte apresenta o significado que postulamos acima, bem como o seu papel na linguagem cinematográfica portuguesa, a qual Manoel de Oliveira domina e eleva.

Assim, como pudemos verificar, a utilização deste tipo de corte, em contraste com os planos sequência, sugere-nos um papel para o *jump-cut* que consideramos, pelo nosso estudo efectuado no subcapítulo 3.4, que ainda está por explorar por parte dos realizadores portugueses. No capítulo seguinte, apresentamos as nossas conclusões do estudo efectuado nesta dissertação, que pelo estudo efectuado e pela sua aplicação prática como vimos neste capítulo, permitiram retirar elações positivas em relação à problemática colocada neste trabalho.

5 Conclusões: *Jump-Cut*, Uma Anisocronia Fílmica

No capítulo anterior verificámos de que forma é que poderíamos aplicar o *jump-cut* numa obra fílmica com os propósitos que concluímos do estudo realizado no terceiro capítulo. Serve este capítulo para apresentar as conclusões que postulamos em relação a este tipo de corte no panorama do cinema de ficção português, bem como o seu possível significado, já que consideramos, desde já, que é necessário um estudo mais aprofundado deste tipo de corte não só no cinema português, onde verificámos pelo nosso estudo que este é raramente aplicado, mas também no cinema mundial, cuja definição apresenta discrepâncias de autor para autor, como pudemos verificar no subcapítulo 3.3.2.

Com o estudo que efectuámos no subcapítulo 3.3, procuramos o papel do *jump-cut* na linguagem cinematográfica, aplicando o conceito de anacronias, conforme Genette, ao cinema. Através deste raciocínio, concluímos que o *jump-cut* constitui uma elipse temporal, isto é, uma anisocronia, que permite a manipulação do tempo diegético fílmico. Assim, partimos para uma reflexão das várias definições existentes acerca do que constitui, efectivamente, este tipo de corte. Partimos das definições de 5 autores e postulamos uma possível definição para o *jump-cut* e seu significado no que diz respeito à sua posição no léxico cinematográfico, postulámos que poderíamos separar o este tipo de corte em duas aplicações gerais deste: enquanto elipse temporal e enquanto ferramenta rítmica. Assim, por questões de facilidade, estipulamos para cada um a seguinte nomenclatura: **jump-cut elíptico** e **jump-cut sonoro**, embora o primeiro possa ser utilizado também para conferir ritmo a uma determinada obra, enquanto o segundo apenas serve para demarcar ritmo quando motivado por música ou som.

Assim, decidimos verificar se, conforme postulamos no capítulo 3.2, o *jump-cut* se havia entranhado na linguagem de construção fílmica do cinema português, através de casos de estudo de autores de referência. Para isso, procuramos definir, algumas características que, a nível de montagem, influenciavam a escola portuguesa de cinema, que principiou com o movimento do Cinema Novo. Tendo isto em conta, procuramos a existência do *jump-cut* e o seu significado nas obras, concluindo que, nos autores estudados, apenas dois deles o haviam utilizado: Fernando Lopes e Manoel de Oliveira. No caso de estudo mais recente, em 2011, não encontramos indícios desta obra. Fernando Lopes utilizou o *jump-cut* enquanto estilo e encontrava-se dentro dos parâmetros que estabelecemos nos subcapítulo 3.3.2, mas apenas pontualmente, tal como Manoel de Oliveira em *Vale Abraão*, embora este último apenas o

tenha utilizado uma única vez ao longo do seu filme. Assim sendo, o nosso estudo sugeriu-nos que este tipo de corte não é uma opção para os realizadores portugueses. Partimos para esta elação conclusiva não só pela nossa passagem pelo cinema português nos ter revelado que apenas dois dos seis realizadores abordados (cada um com a sua importância no panorama do cinema português), mas que apenas um o havia utilizado numa narrativa clássica, e que esse era Manoel de Oliveira, que estabelecemos nesse mesmo capítulo como possuidor de uma linguagem fílmica própria, por ter vivido o cinema desde a sua génese. No entanto, a utilização do *jump-cut* por parte de Oliveira permitiu-nos concluir que este fazia uso deste como parte integrante da linguagem fílmica e, partindo desse pressuposto, postulamos que o *jump-cut*, no cinema de ficção nacional, apresenta um significado anisocrónico, isto é, de uma elipse temporal.

Assim, partindo deste pressuposto, verificámos que na curta-metragem de ficção “Entre Margens”, que partilhava semelhanças com o cinema de Manoel de Oliveira (embora coincidentes) e características inerentes à escola de cinema portuguesa (da qual Oliveira foi uma inspiração) pelo que a utilização deste tipo de corte numa obra fílmica com estas características permitia testar, pragmaticamente, as elações retiradas no terceiro capítulo desta dissertação. Com a sua aplicação no filme, verificámos e postulámos que este tipo de corte, quando aplicado a uma obra com estas características, assume um papel revelante na construção fílmica e solidificou as nossas elações relativamente à sua posição na gramática fílmica: uma anisocronia cinematográfica, e que corresponde a mais uma opção, aceite pelo público, no leque do léxico fílmico: como técnica narrativa como também recurso artístico.

Em conclusão, ressalvamos que, no que diz respeito ao estudo do *jump-cut* no cinema de ficção português, este é meramente um ponto de partida para um estudo mais aprofundado deste tipo de corte no cinema português, já que consideramos necessária toda uma abordagem mais cuidada e aprofundada, para definir com exactidão de que forma este é utilizado no nosso cinema de ficção. Para além do cinema de ficção, este tipo de corte é também muito utilizado no cinema de documentário e, para uma verdadeira abordagem acerca do seu significado no panorama do cinema português, seria necessário um estudo compreensivo e reflexivo, que compreendesse todo o cinema nacional, na procura de uma explicação detalhada para o significado do cinema português.

Acreditamos que a falta de estudo deste tipo de corte em particular, como verificamos ao longo desta dissertação, representa uma lacuna no estudo da montagem cinematográfica, e que, se possível, um dia, gostaríamos que este estudo pudesse vir a ser realizado numa possível tese de doutoramento.

Referências e Bibliografia

AMIEL, Vincent, *Estética da Montagem*, Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa, Lisboa, Edições Texto & Grafia, Lda., 2011.

AREAL, Leonor, *Cinema Português: Um País Imaginado, Vol. I – Antes de 1974*, Lisboa, Edições 70, 2011.

AREAL, Leonor, *Cinema Português: Um País Imaginado, Vol. II – Após 1974*, Lisboa, Edições 70, 2011.

BRISELANCE, Marie-France & MORIN, Jean-Claude, *A Gramática do Cinema*, Lisboa, Edições Texto & Grafia, Lda., 2011.

BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin – *Film Art: An Introduction*, New York, ed. McGraw-Hill, 2008, 8th Edition.

BORDWELL, David, *On the History of Film Style*, Cambridge, ed. Harvard University, 1997.

COUSINS, Mark, *The Story of Film*, London, ed. Pavillion Books, 2011, Revised Hardback Edition.

DANCYGER, Ken, *The Technique of Film & Video Editing: History, Theory and Practice*, Amsterdam/New York, ed. Elsevier, 2007, 4th Edition.

EISENSTEIN, Sergei – *Film Form: Essays on Film Theory*, San Diego, Harvest Book, 1977.

FERREIRA, Carolin Overhoff (Coordenação de), *O Cinema Português Através dos Seus Filmes*, CAMPO DAS LETRAS – Editores, S.A., Porto, 2007

GENETTE, Gérard – *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca/New York, ed. Cornwell University Press, 1980.

HAUSTRATE, Gaston, *O Guia do Cinema: Iniciação à História e Estética do Cinema, Tomo 1 (1895-1945)*, Tradução de Rui de Moura, Lisboa, Editora Pergaminho, 1991.

JOURNOT, Marie Thérèse, *Vocabulário de Cinema*, Tradução de Pedro Elói Duarte, Lisboa, Edições 70 Lda., 2007.

MARTIN, Marcel, *A Linguagem Cinematográfica*, Tradução de Lauro António e M^a Eduarda Colares, Lisboa, ed. Dinalivro, 2005.

MURCH, Walter – *In the Blink of An Eye*, Los Angeles, ed. Silman-James, 2001, 2nd Edition.

WALKER, Alexander, *Stanley Kubrick Directs*, New York, Hartcourt Brace Javanovich, 1972.

Bibliografia Electrónica

GRANJA, Paulo – *Os Verdes Anos (1962) and the New Portuguese Cinema*, P. Portuguese Cultural Studies 3, Primavera 2010, Universidade de Coimbra; artigo consultado em: <http://www2.let.uu.nl/solis/psc/P/PVOLUMETHREEPAPERS/GRANJA-P3.pdf> (consultado a 25/08/12)

RASKIN, Richard – *Five Explanations for the jump-cuts in Godard's Breathless*, pp.141-152; Artigo inserido em *p.o.v. - A Danish Journal of Film Studies*, Department of Information and Media Studies, University of Aarhus, December 1998; artigo consultado em: <http://pov.imv.au.dk/pdf/pov6.pdf> (consultado a 25/08/12)

Associação para Promoção do Cinema Português; artigo refere a Vale Abraão: http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?FilmeID=78 (consultado a 05/08/12)

Entrevista a Alfred Hitchcock com o título “Hitchcock explains about CUTTING” <http://www.youtube.com/watch?v=NGOV7EVFZt4> (consultado a 17/09/12)

Entrevista a Alfred Hitchcock com o título “Alfred Hitchcock on Evoking an Emotional Response”: <http://www.youtube.com/watch?v=cfTxHwWYOpM> (consultado a 17/09/12)

Artigo do Jornal O Público, consultado em: <http://www.publico.pt/Cultura/sangue-do-meu-sangue-e-o-candidato-portugues-aos-oscares-1563033> (consultado a 20/10/12)

Filmografia

5cm per Second, Makoto Shinkai, 2007

400 Golpes (Os), François Truffaut, 1959

2001: Odisseia no Espaço, Stanley Kubrick, 1968

À Flor do Mar, João de César Monteiro, 1986

Abelha na Chuva (Uma), Fernando Lopes, 1971

Acrossado (O), Jean-Luc Godard, 1960

Apicultor (O), Theodoros Angelopoulos, 1986

Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, 1979

Couraçado de Potemkin (O), Sergei Eisenstein, 1925

Criatura (A), Joon-ho Bong, 2006

Despertar da Mente (O), Michel Gondry, 2004

Enoch Arden, D. W. Griffith, 1908

Escafandro e a Borboleta (O), Julian Schnabel, 2007

Escamotage D'une Dame Chez Roubert-Houdin, George Méliès, 1896

Eternidade e Um Dia, Theodoros Angelopoulos, 1998

Febre do Ouro (A), Charles Chaplin, 1921

Great Train Robbery (The), Edwin S. Porter, 1903

Guerra das Estrelas, Episódio VI: O Regresso do Jedi, Richard Marquand, 1983

Hiroshima, Mon Amour, Alain Resnais, 1959

Homem da Câmara de Filmar (O), Dziga Vertov, 1929

Intolerância, D. W. Griffith, 1916

Joana D'Arc, George Méliès, 1899

Lugar do Morto (O), António-Pedro Vasconcelos, 1984

Magicien (Le), George Méliès, 1898

Nascimento de Uma Nação (O), D. W. Griffith, 1915

Rashomôn: Às Portas do Inferno, Akira Kurosawa, 1950

Recordações da Casa Amarela, João de César Monteiro, 1989

Sangue do Meu Sangue, João Canijo, 2011

Snatch: Porcos e Diamantes, Guy Ritchie, 2000

Oxalá, António-Pedro Vasconcelos, 1980

Pássaros (Os), Alfred Hitchcock, 1963

Perdido Por Cem, António-Pedro Vasconcelos, 1972

Primavera Tardia, Yasujiro Ozu, 1949

Psycho, Alfred Hitchcock, 1960

Último Ano em Marienbad (O), Alain Resnais, 1961

Vale Abraão, Manoel de Oliveira, 1993

Verdes Anos (Os), Paulo Rocha, 1963

Viagem à Lua (A), George Méliès, 1902

Viagem a Tóquio, Yasujiro Ozu, 1951

Yojimbo, Akira Kurosawa, 1961

ANEXO A: Comparativo PÁSSAROS (1963) e O COURAÇADO DE POTEMKIN (1925)



ANEXO B: Teste da Segunda Cena de “Entre Margens”

Teste da segunda cena do filme, onde a personagem do Amigo reflecte acerca da sua relação com Fernando. Imagens cedidas pelo Director de Fotografia, André Guiomar.



ANEXO C: DVD com Conteúdos “Entre Margens”

Neste DVD constam os seguintes conteúdos (em ficheiro .mov):

- 1) *Versão Final “Entre Margens”*
- 2) *Teste JumpCut*
- 3) *Montagem **RoughCut A***
- 4) *Montagem **RoughCut B***
- 5) *Montagem **RoughCut C***