

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
DOUTORADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

VINICIUS AUGUSTO CARVALHO

BACURAU ENTRE PLANOS: A MONTAGEM DE TRANSIÇÕES VISÍVEIS NO
CINEMA BRASILEIRO DE LONGAS-METRAGENS DE FICÇÃO

Niterói
2023



VINICIUS AUGUSTO CARVALHO

Bacurau entre planos: a montagem de transições visíveis no cinema brasileiro de longas-metragens de ficção

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor. Linha de pesquisa: Narrativas e Estéticas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a ELIANNE IVO BARROSO

NITERÓI

2023

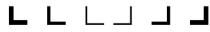
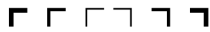
Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

C331b Carvalho, Vinicius Augusto
Bacurau entre planos : a montagem de transições visíveis
no cinema brasileiro de longas-metragens de ficção /
Vinicius Augusto Carvalho. - 2023.
276 f.: il.

Orientador: Elianne Ivo Barroso.
Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto
de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2023.

1. Edição e montagem audiovisual. 2. Pontuação
imagética no cinema. 3. Longas-metragens brasileiros de
ficção. 4. Efeitos de transição: fades, fusões e wipes. 5.
Produção intelectual. I. Barroso, Elianne Ivo, orientadora.
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do doutorando **VINICIUS AUGUSTO CARVALHO**,
na forma em que se segue:

Aos 22 dias do mês de novembro de dois mil e vinte e três às 14 horas, na Universidade Federal Fluminense, instalou-se a banca examinadora da tese de Doutorado em Cinema e Audiovisual de **VINICIUS AUGUSTO CARVALHO** formada pelos seguintes professores doutores: Elianne Ivo Barroso (orientadora - presidente da banca), Filipe Tavares Falcão Maciel (Unicap - PE), João Luiz Vieira (UFF), Silvia Okumura Hayashi (FAAP – SP), Wilson Oliveira da Silva Filho (UFF), Antônio Carlos Amancio da Silva (UFF). Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **“Bacurau entre planos: a montagem de transições visíveis no cinema brasileiro de longas-metragens de ficção”**. Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A tese apresenta um corpus de filmes bastante amplo sem jamais perder o foco na análise das transições visíveis, trazendo um olhar renovado sobre o cinema brasileiro. A banca ressalta a qualidade do texto, a taxonomia das transições e a metodologia empregada que contribui sobremaneira para os estudos da montagem. Além disso destacam-se também a contribuição didática da pesquisa assim como o tratamento visual do texto. A banca sugere a publicação do trabalho.

Assim, a banca considerou o aluno **APROVADO (X) NÃO APROVADO ()**.

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Elianne Ivo Barroso, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Elianne Ivo Barroso (Orientadora - Presidente da banca)

Filipe Tavares Falcão Maciel (Unicap - PE)

João Luiz Vieira (UFF)

Silvia Okumura Hayashi (FAAP – SP)

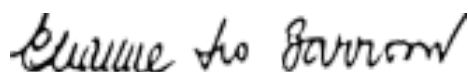
Wilson Oliveira da Silva Filho (UFF)

Antônio Carlos Amancio da Silva (UFF)

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado APROVADO para obtenção do título de doutor em Cinema e Audiovisual.

Documento assinado digitalmente
gov.br MARINA CAVALCANTI TEDESCO
Data: 23/11/2023 22:49:36-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Marina Cavalcanti Tedesco
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação
CPF: 99368579091



Prof.^a, Dr.^a Elianne Ivo Barroso

Niterói, 2023.

Este trabalho é dedicado a montadores e editores deste Brasil e, em especial, à minha família, que articula e justapõe comigo, desde sempre, planos, cenas e sequências na linha do tempo.

AGRADECIMENTOS

À professora Elianne Ivo Barroso, por sua orientação sábia, paciência incansável e apoio inabalável ao longo deste processo. Suas visões inspiradoras e *insights* valiosos moldaram meu trabalho de pesquisa e meu crescimento como acadêmico.

Aos professores da Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, em especial João Luiz Vieira, Eliany Salvatierra, Fabián Núñez, Virginia Flores, Luíza Alvim, que cultivaram a liberdade e a diversidade de pensamento em suas disciplinas durante o programa.

À professora Silvia Okumura Hayashi e ao professor Wilson Oliveira Filho pelas inúmeras contribuições oferecidas desde a banca de qualificação. Aos professores Tunico Amâncio, Filipe Falcão e João Luiz Vieira, que gentilmente se dispuseram a compor a banca de defesa. Sua generosidade em compartilhar seu tempo e conhecimento é muito apreciada.

Aos meus colegas de pesquisa da turma 2019.2, por compartilhar suas ideias, colaborar em projetos e oferecer um ambiente de apoio intelectual, nos formatos presencial e online.

Aos participantes do Seminário Temático de Montagem no Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), pelas trocas anuais inspiradoras e fundamentais para meu crescimento como pesquisador.

Aos amigos Andréia de Lima Silva, Felipe Davson e Vanessa Rodrigues pela formação de um grupo de estudos que foi de suma importância para a evolução da pesquisa e manutenção da saúde mental em tempos de pandemia.

À minha mãe, Catarina Pasqual Carvalho, meu pai, Cássio Olavo Carvalho, minha irmã Karina Carvalho Higa, meu cunhado Renato Higa pelo incentivo e apoio incondicional e ao Bóris pela alegria contagiante.

À minha sogra, Ana Maria Pires Ferreira Saraiva, meu sogro, Marino Viana Saraiva, minhas cunhadas Izabela e Juliana Saraiva e meu sobrinho Alexandre Saraiva pelo carinho e suporte.

Ao meu filho, Mateus Saraiva Carvalho, por suas risadas, seu amor incondicional e sua compreensão nos momentos em que minha atenção estava dividida entre livros e brincadeiras.

À minha companheira, Marina de Castro Ferreira Saraiva Carvalho, pelas inúmeras palavras doces de incentivo que foram minha âncora nos momentos desafiadores, pelas incansáveis releituras e revisões, pelo amor em todos os instantes.

Por fim, quero agradecer a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, desempenharam um papel em minha jornada acadêmica. Cada interação, conversa e experiência contribuiu para essa trajetória.

A fundação da arte cinematográfica é a edição.

Vsevolod Pudovkin¹

¹ *The foundation of film art is editing.* (Pudovkin, 1954, p. XIII)

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é contribuir para o debate sobre a utilização de efeitos visíveis de transição nas junções entre planos, cenas e sequências em narrativas audiovisuais, propondo um mapeamento histórico destes elementos no cinema brasileiro de longas-metragens de ficção e uma ampliação da taxonomia utilizada na caracterização de *fades*, fusões e *wipes*. Parte-se das célebres funções elípticas de tempo e espaço para a atribuição de novas potencialidades rítmicas, sintáticas, gráficas e simbólicas. Por meio de pesquisas bibliográficas, documentais, entrevistas, de um levantamento histórico e da análise minuciosa de pontuações imagéticas em um filme brasileiro contemporâneo – *Bacurau*, de Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho (2019) –, pretende-se ampliar o conhecimento sobre os efeitos virtuais de ligação disponíveis à “mesa de montagem”. O *corpus* da pesquisa historiográfica reúne 235 longas-metragens nacionais de ficção lançados durante nove décadas (1930 a 2019). A identificação de *fades*, fusões, *wipes* e “sequências de transição” na amostra revela tendências, estilos e materialidades na aplicação destes elementos ao longo do tempo. Os resultados dialogam com conceitos estabelecidos e debates acerca de uma evolução da gramática e da linguagem narrativa do cinema nacional identificados com um cinema clássico, moderno e pós-moderno. Para a macro investigação, quantitativa, foram utilizadas técnicas de busca e identificação, softwares de edição, bem como ferramentas matemáticas e estatísticas para o estudo dos dados coletados no conjunto de filmes nacionais. A micro investigação, qualitativa, destinada ao estudo particular das transições visíveis em um longa-metragem de ficção nacional específico, contou com uma metodologia própria desenvolvida a partir da soma de técnicas computacionais de desmontagem em sequências, cenas e planos (Jullier e Marie, 2012); de visualização de informação (Manovich, 2013); de fragmentação da narrativa (Cutting, 2019) e de remontagem (Manovich, 2020). O cruzamento das informações obtidas pela varredura histórica com a metodologia alternativa de análise construída e investida sob as pontuações imagéticas de *Bacurau* revelou materialidades estéticas e estruturais na obra montada por Eduardo Serrano. A pesquisa permitiu o desenvolvimento de uma análise crítica sobre aspectos da edição digital, onde a materialização de um efeito visível de transição está a um clique de distância. Além disso, a radiografia inédita de transições realizada em 90 anos do cinema nacional, finalizada com a observação minuciosa de uma obra considerada pós-moderna e contemporânea, constitui um arcabouço de apoio possível para o diagnóstico e o entendimento de como os *fades*, fusões e *wipes* da montagem cinematográfica se encontram no contexto histórico brasileiro.

Palavras-chave: Montagem. Edição. Pontuação imagética. Efeito de transição. *Fade*. Fusão. *Wipe*. Cinema brasileiro. *Bacurau*.

ABSTRACT

The objective of this research is to contribute to the debate on the use of transition effects between shots, scenes, and sequences in audiovisual narratives, proposing a historical mapping of these elements in Brazilian fiction feature film cinema, as well as an expansion of the taxonomy used in the characterization of *fades*, *dissolves* and *wipes*. It starts with the famous elliptical functions of time and space to the attribution of new rhythmic, syntactic, aesthetic, and symbolic potentialities. Based on bibliographical and documentary research, interviews, a historical survey, and a thorough analysis of film punctuation in a contemporary Brazilian movie – *Bacurau*, by Juliano Dornelles and Kleber Mendonça Filho (2019) –, this study intends to expand knowledge about the transition effects available at the editing room. The *corpus* of the historiographical research brings together 235 national fiction feature films released over nine decades (1930 to 2019). The identification of *fades*, *dissolves*, *wipes* and *montage sequences* in the sample reveals trends, styles, and materialities in the application of these elements along time. The results dialogue with established concepts and debates about an evolution of the grammar and narrative language of national movie industry, identified with classic, modern, and post-modern cinema. For the macro, quantitative investigation on the set of national films, the collected data was studied through search and identification techniques, editing software, as well as mathematical and statistical tools. A specific methodology was developed for the micro, qualitative investigation, aimed at the study of transitions in *Bacurau*, based on the sum of computational techniques for disassembling sequences, scenes, and shots (Jullier and Marie, 2012); information visualization (Manovich, 2013); event segmentation (Cutting, 2019) and reassembly (Manovich, 2020). The crossing of information obtained through historical scanning with the alternative analysis methodology constructed and invested under *Bacurau*'s imagery punctuation revealed aesthetic and structural materialities in the work assembled by Eduardo Serrano. The research allowed the development of a critical analysis of aspects of digital editing, where the materialization of a transition effect is just a click away. Furthermore, the unprecedented study of 90 years of national cinema, completed with the detailed observation of a movie considered post-modern and contemporary, constitutes a possible support framework for the diagnosis and understanding of how *fades*, *dissolves* and *wipes* in cinematographic editing are found in the Brazilian historical context.

Keywords: Film editing. Montage. Film punctuation. Transition effect. Fade. Dissolve. Wipe. Brazilian movie. *Bacurau*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - “Sequência de transição” em <i>Minha mãe é uma peça 3</i> (Susana Garcia, 2019)	67
Figura 2 - “Sequência de transição” em <i>Caiçara</i> (Adolfo Celi, 1950)	68
Figura 3 - Trecho do roteiro de <i>Lawrence da Arábia</i> (1962) e planos da junção 71	80
Figura 4 - Cortes em salto em <i>Deus e o diabo na terra do sol</i> (Glauber Rocha, 1964).....	90
Figura 5 - Modelo de cortes em “J” e “L”	93
Figura 6 - Corte em correspondência em <i>Caiçara</i> (Adolfo Celi, 1950).....	95
Figura 7 - Desenhos em películas para sinalizar <i>fade</i> s e fusões.....	97
Figura 8 - <i>Fade</i> em <i>Ganga bruta</i> (Humberto Mauro, 1933).....	101
Figura 9 - <i>Prints</i> de tela da aba “efeitos” do <i>Adobe Premiere</i> (inglês – português)	103
Figura 10 - Fusão em <i>Cinderella</i> (<i>Cendrillon</i> , Georges Méliès, 1899).....	106
Figura 11 - <i>Wipe</i> em <i>Scrooge, or Marley’s Ghost</i> (Walter R. Booth, 1901).....	110
Figura 12 - <i>Wipe</i> em <i>Scrooge, or Marley’s Ghost</i> (Walter R. Booth, 1901).....	111
Figura 13 - <i>Wipe</i> parede (<i>wall wipe</i>) em <i>Cidade de Deus</i> (2002)	112
Figura 14 - “Desmontagem” de <i>Bacurau</i> no <i>Adobe Premiere</i>	121
Figura 15 - Exposição de Brendan Dawes no MoMA (2008).....	126
Figura 16 - Pôsteres de Mohsen (2022).....	127
Figura 17 - <i>La Couleur des Films: Dictionnaire Chromatique du Cinéma</i> (2016).....	127
Figura 18 - Planos em visualização única de <i>Aquarius</i> (Kleber Mendonça Filho, 2016)	130
Figura 19 - Primeiro <i>fade</i> (<i>out</i>) em <i>O som ao redor</i> (Kleber Mendonça Filho, 2012).....	131
Figura 20 - Diagrama de planos e transições visíveis em <i>Limite</i> (Mário Peixoto, 1931).....	169
Figura 21 - Diagrama exclusivo de transições visíveis em <i>Limite</i> (Mário Peixoto, 1931)	170
Figura 22 - <i>O grito da mocidade</i> (1936) e casal Juana e Adam Jacko na edição.....	171
Figura 23 - Diagrama de <i>Deus e o diabo na terra do sol</i> (Glauber Rocha, 1964)	187
Figura 24 - Média de transições visíveis em longas brasileiros de ficção.....	208
Figura 25 - Mediana das transições visíveis em longas brasileiros de ficção	209
Figura 26 - Média de <i>fade</i> s, fusões e <i>wipes</i> em longas brasileiros de ficção	211
Figura 27 - Mediana de <i>fade</i> s, fusões e <i>wipes</i> em longas brasileiros de ficção	213
Figura 28 - Linha de Tendência (média móvel) na MAS das transições visíveis	214
Figura 29 - Linha de Tendência (média móvel) na Mediana das transições visíveis.....	215
Figura 30 - Média de “sequências de transição” em longas brasileiros de ficção.....	224
Figura 31 - Visualização da linha do tempo de <i>Bacurau</i>	228

Figura 32 - Diagrama 9x16 de planos e transições em <i>Bacurau</i>	231
Figura 33 - Diagrama 16x9 de <i>Bacurau</i> com sinalização de transições visíveis	232
Figura 34 - <i>Zoom in</i> no diagrama de <i>Bacurau</i>	233
Figura 35 - Diagrama 16x9 preto e branco de <i>Bacurau</i> com sinalização de transições.....	233

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Elipse de conteúdo em <i>Bufo & Spallanzani</i> (Flávio Ramos Tambellini, 2001) .	136
Quadro 2 - Fusão em <i>Gaijin: os caminhos da liberdade</i> (Tizuka Yamasaki, 1980).....	156
Quadro 3 - Fusão em <i>Cine Holliudy</i> (Halder Gomes, 2012).....	157
Quadro 4 - Fusão em <i>Castelo Rá-Tim-Bum</i> (Cao Hamburger, 1999).....	157
Quadro 5 - Pontuação simbólica em <i>A febre do rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	159
Quadro 6 - Pontuação simbólica em <i>Assalto ao Banco Central</i> (Marcos Paulo, 2011)	161
Quadro 7 - <i>Wipe</i> em <i>Bonequinha de seda</i> (Oduvaldo Vianna, 1936).....	172
Quadro 8 - <i>Wipe</i> em <i>O grito da mocidade</i> (Raul Roulien, 1936)	173
Quadro 9 - Pontuação simbólica em <i>Caiçara</i> (Adolfo Celi, 1950).....	180
Quadro 10 - Fusão 1 em <i>Bacurau</i>	235
Quadro 11 - Fusão 2 em <i>Bacurau</i>	237
Quadro 12 - <i>Wipe</i> 1 em <i>Bacurau</i>	238
Quadro 13 - Fusão 3 em <i>Bacurau</i>	239
Quadro 14 - <i>Fade</i> 1 em <i>Bacurau</i>	240
Quadro 15 - <i>Wipe</i> 2 em <i>Bacurau</i>	242
Quadro 16 - Fusão 4 em <i>Bacurau</i>	243
Quadro 17 - <i>Wipe</i> 3 em <i>Bacurau</i>	244
Quadro 18 - Fusão 5 em <i>Bacurau</i>	244
Quadro 19 - Fusão 6 em <i>Bacurau</i>	245
Quadro 20 - <i>Wipe</i> 4 em <i>Bacurau</i>	246
Quadro 21 - Fusão 7 em <i>Bacurau</i>	247
Quadro 22 - Fusão 8 em <i>Bacurau</i>	248
Quadro 23 - <i>Wipe</i> 5 em <i>Bacurau</i>	249
Quadro 24 - <i>Wipe</i> 6 em <i>Bacurau</i>	250
Quadro 25 - Fusão 9 em <i>Bacurau</i>	251
Quadro 26 - Fusão 10 em <i>Bacurau</i>	252
Quadro 27 - Fusão 11 em <i>Bacurau</i>	253
Quadro 28 - <i>Fade</i> 2 em <i>Bacurau</i>	254
Quadro 29 - Fusão 12 em <i>Bacurau</i>	255
Quadro 30 - Fusão 13 em <i>Bacurau</i>	256

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Evolução dos sistemas de edição/montagem.....	56
Tabela 2 - Planilha do filme <i>O beijo no asfalto</i> (Bruno Barreto, 1981).....	123
Tabela 3 - Títulos analisados da década de 1930	168
Tabela 4 - Títulos analisados da década de 1940	175
Tabela 5 - Títulos analisados da década de 1950	179
Tabela 6 - Títulos analisados da década de 1960	184
Tabela 7 - Títulos montados por Rafael Justo Valverde.....	185
Tabela 8 - Títulos analisados da década de 1970	191
Tabela 9 - Títulos analisados da década de 1980	194
Tabela 10 - Títulos analisados da década de 1990	200
Tabela 11 - Títulos analisados da década de 2000	202
Tabela 12 - Títulos analisados da década de 2010	205
Tabela 13 - Transições visíveis nos longas-metragens de Kleber Mendonça Filho.....	222
Tabela 14 - Planilha da fragmentação de <i>Bacurau</i> em sequências.....	229
Tabela 15 - Transições visíveis em <i>Bacurau</i>	234

SUMÁRIO

NOTA EXPLICATIVA.....	17
INTRODUÇÃO	20
UM NOVO TRABALHO: UMA VISÃO DO PROFISSIONAL E UM OLHAR SOBRE O MATERIAL.....	20
AS TRANSIÇÕES IMAGÉTICAS COMO PONTUAÇÕES DA NARRATIVA	25
CONTEXTO E MOTIVAÇÃO DA PESQUISA	30
HIPÓTESE, METODOLOGIA E OBJETIVO	34
ESTRUTURA DO TEXTO.....	37
CAPÍTULO 1	39
1. LINHA DO TEMPO: DO MATERIAL BRUTO ÀS TRANSIÇÕES.....	39
1.1 MONTAGEM, A EDIÇÃO OU VICE-VERSA	41
1.2 NITROCELULOSE, OS COMANDOS ELETRÔNICOS E OS ZEROS E UNS	51
1.3 PEÇAS DO FILME.....	60
1.3.1 <i>Sequência de transição – sequência de montagem (montage sequence)</i>	65
1.4 TÉCNICA DAS JUNÇÕES	73
1.4.1 <i>Raccords</i>	84
1.4.2 <i>Cortes</i>	86
1.4.3 <i>Transições visíveis</i>	96
CAPÍTULO 2	114
2. ESTRATÉGIA PARA A ANÁLISE FÍLMICA: DESCONSTRUÇÃO, INSTRUMENTOS E VISUALIDADES.....	114
2.1 (DES)MONTAGEM E META-INFORMAÇÃO	118
2.2 CODIFICAÇÃO TEP (TEMPO, ESPAÇO E PERSONAGEM) PARA AS TRANSIÇÕES VISÍVEIS.....	123
2.3 (RE)MONTAGEM E VISUALIZAÇÃO	125
2.4 PROPOSTA DE TAXONOMIA PARA AS TRANSIÇÕES VISÍVEIS.....	132
2.4.1 <i>Pontuação Elíptica</i>	135
2.4.2 <i>Pontuação Rítmica</i>	146
2.4.3 <i>Pontuação Sintática</i>	150
2.4.4 <i>Pontuação Estética</i>	153
2.4.5 <i>Pontuação Simbólica</i>	158
CAPÍTULO 3	163
3. TRANSIÇÕES VISÍVEIS NO CINEMA BRASILEIRO DE LONGAS-METRAGENS DE FICÇÃO (1930 - 2019)	163
3.1 A MONTAGEM CLÁSSICA DE TRANSIÇÕES (1930 – 1959).....	165
3.2 A MONTAGEM MODERNA DE TRANSIÇÕES (1960 – 1989).....	181

3.3	A MONTAGEM PÓS-MODERNA DE TRANSIÇÕES (1990 – 2019)	196
3.4	A EVOLUÇÃO DAS TRANSIÇÕES VISÍVEIS NOS LONGAS-METRAGENS BRASILEIROS DE FICÇÃO	207
3.4.1	<i>Estilo brasileiro de montagem?</i>	217
CAPÍTULO 4		226
4. PONTUAÇÃO IMAGÉTICA EM <i>BACURAU</i>: <i>FADES</i>, <i>FUSÕES</i> E <i>WIPES</i> NA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA DE FICÇÃO		226
4.1	<i>BACURAU</i> FRAGMENTADO	228
4.2	<i>FADES</i> , <i>FUSÕES</i> E <i>WIPES</i> COMO PONTUADORES DA NARRATIVA.....	235
4.3	ESTILO DAS TRANSIÇÕES VISÍVEIS EM <i>BACURAU</i>	257
CONCLUSÃO		259
REFERÊNCIAS.....		263

NOTA EXPLICATIVA

Até o ano de 1999, o mundo da ficção audiovisual ao meu redor esteve restrito aos conteúdos exibidos em canais de TV aberta e às fitas VHS alugadas em locadoras de vídeo. No dia 24 de agosto daquele ano, uma terça-feira, então com dezessete anos, eu seria apresentado a outra mídia: a película cinematográfica. Era mais uma noite fria na pequena cidade de Irati, no centro-sul paranaense, e uma chuva fina cobria o para-brisas do Ford Fiesta parado no estacionamento da rodoviária. O ponteiro menor do relógio se aproximava do número onze. Meu pai e eu aguardávamos a chegada do coletivo da viação Pluma, que vinha de Porto Alegre. O que nos interessava naquele ônibus estava no bagageiro: uma caixa de papelão com as latas do filme *As loucas aventuras de James West (Wild Wild West, 1999)*, filme com exibição programada para o fim de semana no único cinema da região.

A caminho do Vimark Cine², seu Cássio disse algo que me marcaria: “- Temos que montar o filme e testá-lo ainda hoje”. Pela primeira vez eu ouvia o verbo “montar” e o substantivo “filme” conjugados na mesma frase. Mal sabia eu que isso acontecia há muito tempo e que a respectiva expressão carregava inúmeras possibilidades. Daquele dia em diante, na cabine de projeção do pequeno cinema de rua, a coladeira, a tesoura e a fita adesiva se tornariam parceiros indispensáveis pelos próximos seis anos. Era tarefa do projetorista “montar” os rolos em uma roldana maior (o “rolão”) e prepará-la para a exibição no projetor *Byington* 35mm. Essa era a “montagem” que eu conhecia até iniciar, em 2001, uma graduação em Jornalismo.

Na Federal de Santa Catarina me tornei bolsista do Laboratório de Telejornalismo da universidade e fui apresentado aos equipamentos eletrônicos utilizados para “fazer” televisão, entre eles a ilha de edição analógica, na qual eram editadas as reportagens telejornalísticas. Fui promovido a editor de imagem e som dos trabalhos realizados em fitas magnéticas no departamento. Estabelecia-se ali, portanto, uma distinção prática entre as expressões “montagem” e “edição”, com a ideia de que a primeira estava ligada ao cinema e a última às emissoras de TV.

Depois de formado, migrei para o Rio de Janeiro onde fui contratado como “editor” (na carteira de trabalho e no cargo) da TV Globo. Por 13 anos, editei os mais diversos conteúdos audiovisuais jornalísticos e de entretenimento e jamais tive um colega de trabalho que portasse

² Artigo publicado na revista C-Legenda “Memórias do Vimark Cine: a trajetória do cinema de rua de Irati, no Paraná” apresenta a história do empreendimento e de seus fundadores. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/37979/23102>

um crachá de “montador” na empresa ou que falasse sobre suas atribuições incluindo a palavra “montagem” no discurso.

Em 2009, retornei ao universo acadêmico e às leituras dedicadas ao tema. Na literatura, nacional ou traduzida, ambos os termos “edição” e “montagem” aparecem, mas há uma certa tendência, principalmente nos textos brasileiros, em se privilegiar o uso de “montagem” ao se tratar do mundo cinematográfico e de “edição” quando o assunto é televisão; um dos argumentos constantes é de que a película “se monta” e o vídeo “se edita”. Essa linha de raciocínio distancia conceitos e individualiza aplicabilidades. Contudo, com a disseminação de tecnologias computacionais a partir da virada para os anos 2000, a distinção entre os termos se faz cada vez menos presente: lenta e discretamente, na teoria; veloz e significativamente na prática. Os softwares fazem os dois “mundos” convergirem. Expressões comuns no maquinário das televisões como “*video effects*” e “*video transitions*”, agora são populares nos programas digitais que trabalham a imagem em movimento.

Em 2012, tive minha primeira experiência cinematográfica com o documentário *Retângulos Brancos* (2012)³ e meu crédito nesta obra é de “edição e finalização” – função inexistente em qualquer enciclopédia de termos ligados à cadeia produtiva do audiovisual ou dicionário cinematográfico. Oito anos depois, no curta-metragem documental *O colecionador* (2020)⁴, assino “montagem”, mesmo com todo o material tendo sido captado e editado digitalmente e estando a película cinematográfica praticamente aposentada – o que para muitos seria um dos motivos da distinção entre “montagem” e “edição”: o suporte com que se trabalha.

Este breve relato é um exemplo de como, com a evolução das tecnologias, principalmente a partir do final dos anos 1990, o modo de realização de um produto audiovisual, seja para a TV ou para o cinema, para citar apenas duas mídias, passou a envolver formas e plataformas bastante semelhantes, quicá idênticas em algumas oportunidades. Os processos de pós-produção convergiram, do mecânico e eletrônico, para o digital. E surpreende perceber que a noção de “edição” e “montagem” segue sendo aplicada de diferentes maneiras. Pode estar relacionada ao objetivo do pesquisador, à posição teórica geral, à atitude em relação à semiótica, à cognição, à linguística, à tecnologia, à filosofia, ou a uma cultura geopolítica. Também pode depender do foco: se a “edição” ou a “montagem” está relacionada à produção, à estrutura ou à recepção.

³ Disponível em: <https://vimeo.com/45722826>

⁴ Disponível em: <https://youtu.be/V757sK26GLo?si=65vnbaG9Lmqkq8Zq>

Para Noel Carroll (1996), a “edição” é um meio de comunicação, mas a teoria da “edição” está longe de ser tão precisa quanto a teoria da linguagem. Provavelmente, isso ocorre porque a teoria do cinema ocupa uma posição intermediária, entre a linguística e a arte, e tangencia a filosofia, sociologia, psicologia etc. “Para entender a edição, devemos entendê-la como forma de comunicação, sem tentar reduzi-la a um modelo de escrita e leitura.” (Carroll, 1996, p. 403, tradução nossa)⁵. Por outro lado, acredita-se que a “edição” ou a “montagem” podem ser moldadas de acordo com os objetivos e o ponto de vista de cada autor, sem forçar uma redefinição contínua.

E assim, reconhecendo, portanto, a existência de diferentes teorias, de debates permanentes, e da utilização distinta ou equivalente dos termos em inúmeras situações, neste trabalho opta-se por alertar sobre o uso análogo atribuído aos termos “edição” e “montagem” a fim de prevenir possíveis interpretações conflituosas ou ambíguas que possam desconcentrar a leitura. Ou seja, daqui em diante, “editar” ou “montar” representam os conceitos, práticas e técnicas que comportam o propósito de construir um filme, por meio de processos de escolha e agenciamento, com intuito de trabalhar tempo, espaço, ritmo, plasticidade e informação. Outros “conflitos” de origem etimológica, conceitual e linguística irão surgir, principalmente ao se abordar os elementos ímpares deste estudo (os *fades*, as fusões e os *wipes*) e serão discutidos caso a caso em momento oportuno.

⁵ *To understand editing, we must understand it as a form of communication, without attempting to reduce it to a model of writing and reading.* (Carroll, 1996, p. 403)

INTRODUÇÃO

Um novo trabalho: uma visão do profissional e um olhar sobre o material

O processo de iniciar a escrita deste texto compreendeu aspectos relativamente semelhantes às de começar a montagem de um produto audiovisual. A princípio, são muitos os caminhos e as opções. A folha em branco lembra a linha do tempo (*timeline*) vazia do software de edição; o lápis ou a caneta, poderiam ser comparados ao *mouse*. Palavras se conectam e formam frases, surgem os parágrafos, os capítulos, a obra escrita. Na montagem as tomadas se ligam e constituem cenas; da justaposição destas emergem sequências, segmentos, o filme. Apesar da consistência dessa analogia, fato é que incertezas, recomeços e alterações fazem parte de qualquer um dos procedimentos expressivos, escrever ou editar. Com tempo e dedicação, os elementos começam a se encaixar e fazer sentido – assim esperamos.

É mais provável que, em média, o espectador invista mais tempo em avaliar e debater a trama, atuação, direção, trilha sonora do que as transições em um produto audiovisual, mas esses momentos negligenciados dos filmes podem oferecer ricas descobertas. Esta tese parte do pressuposto de cineastas⁶ e estudiosos do cinema, de que as transições entre planos, cenas e sequências representam algo essencial, ainda que não totalmente percebido ou compreendido. Muitos sinalizam a existência de uma técnica cinematográfica oculta que ainda está por ser descoberta (Murch, 2004a; Bordwell, 2008; Bays, 2011). A escassez de literatura e debates, principalmente nos estudos brasileiros, sinalizam que há espaço para investigações e conversas mais aprofundadas sobre a arte da pontuação imagética (*film punctuation*) cinematográfica. Explorá-la pode também lançar luz sobre outros aspectos do cinema. Walter Murch menciona que “muitas vezes são os extremos que mais nos ensinam sobre os estados intermediários: gelo e vapor nos revelam mais sobre a natureza da água do que a própria água” (Murch, 2004b, p. 13). Dissecar o que acontece nas junções entre planos, cenas e sequências é mirar um “extremo” que, ao ser atingido, pode reverberar e revelar impactos no todo fílmico.

Esta tese considera como premissa que qualquer audiovisual feito é único e que as condições nas quais ele é realizado são tão variáveis que seria um equívoco falar em “condições

⁶ Entende-se que o montador é também um cineasta, considerando que é um realizador de filmes. Ao fazer suas escolhas, o cineasta é guiado pelo ofício que dominou, pelos modelos que conhece, pelos ensaios, erros e hábitos da experiência. (Bordwell, 2013; Houaiss e Villar, 2008; Konigsberg, 2004)

normais”, assim como em “regras” ou “convenções” absolutas ou ainda em “receitas infalíveis”. Propõe uma investigação sobre as pontuações imagéticas em longas-metragens brasileiros de ficção com o intuito de contribuir com os estudos sobre a montagem de efeitos “tangíveis”, “visíveis” ou “indiretos” de transição – assim chamados por ocuparem espaço ou tempo de tela e permitirem sua mensuração. Uma das finalidades é oferecer um primeiro mapeamento histórico que retrate como se deu o uso destes elementos na cinematografia nacional; outra é debater a evolução de alguns efeitos visíveis e suas diferentes características narrativas. Deseja-se também estimular um debate mais profundo sobre as junções entre imagens, que possa ampliar a ideia tradicional de que efeitos de transição são recursos visuais que sinalizam mudanças de tempo ou espaço.

Vincent Amiel destaca que o século XX é visto por muitos como o século da imagem, mas considera que “seria mais justo dizer que é o século das associações de imagens” (Amiel, 2007, p. 07). Imagens justapostas produzem junções e, com elas, a possibilidade de novas materialidades. Os efeitos visíveis de transição são códigos visuais, possuem diferentes formatos e são componentes capazes de marcar a estrutura, o ritmo e a estética de uma narrativa, estabelecer relações metafóricas, produzir sensações. A aplicação de um determinado elemento na junção entre segmentos pode conferir fluidez, sinalizar um intervalo, promover um rompimento narrativo, provocar um momento de reflexão, exercer algum tipo de influência no desenrolar do enredo.

Neste cenário, o foco da pesquisa se concentra em três efeitos visíveis de transição (*fade*, *fusão* e *wipe*) e observa a utilização de cada um deles nas junções. Uma pontuação imagética entre planos, cenas ou sequências pode estar planejada antes mesmo da captação do material bruto, no roteiro, na decupagem, mas de fato só “acontece” na etapa de pós-produção e, na maioria das oportunidades, sob as mãos do montador. Muitos diretores optam por estarem presentes na edição do filme e participarem de todas as fases de montagem, mas de maneira geral a escolha e agenciamento destes recursos são administrados por montadores, ainda que de posse de um roteiro com pontuações previstas. Independente de quem aplique a transição, muitas vezes as decisões são pautadas por convenções e padrões pré-constituídos e disseminados pela indústria cinematográfica ao longo dos anos.

Ao iniciar o processo de pós-produção de um novo produto, é comum e desejável que o profissional de edição possa ter contato com o material captado (material bruto). Após organizar e assistir ao conteúdo imagético-sonoro produzido, o montador usualmente procura refletir sobre o que viu e ouviu, construir uma consciência do que tem em mãos e, então, seguir adiante.

Ele é considerado por muitos o primeiro espectador e, por isso, alçado a uma posição privilegiada, ainda que se encontrem “raramente mencionados pelos meios de comunicação de massa e que, em última instância”, sejam “os responsáveis pelo fazer cinematográfico” (Schettino, 2007, p. 15).

À medida que os planos são escolhidos e começam a ser dispostos em uma linha do tempo, a “relação” entre o montador e o material se intensifica e adentra uma instância técnico-artística, que em determinado momento vai envolver o debate sobre o uso, ou não, de recursos visuais transitivos entre as tomadas. O “diálogo” com a *timeline* é constante: “- será que devo cortar? Estou sentindo que sim, melhor aqui ou ali?”; “- devo adicionar algo a esta junção para reforçar a conexão entre as imagens? Afinal, há uma passagem de tempo maior entre as sequências”; “- aqui é um momento de ruptura da narrativa, que tal mergulhar para uma tela escura?”; “- tenho a sensação de que essas cenas se conectam e uma fusão poderia reforçar esta percepção”. A partir de uma variedade limitada de opções, muitas questões e possibilidades se apresentam ao profissional da montagem.

Outros ofícios do cinema – atuação, fotografia, pintura, dramaturgia, arquitetura, música, figurino, maquiagem, dança – são fundamentados em artes consagradas, com raízes que se estendem por centenas de anos de desenvolvimento. A arte da montagem parece ter sido inventada rapidamente, nos porões silenciosos da história, e ter seguido como parte oculta do cinema. Afrânio Mendes Catani define que os montadores são “trabalhadores praticamente anônimos, que se dedicam aos domínios de fotografia e câmera, argumento e roteiro, edição de imagem e som, finalização e trucagem, laboratório e produção” (Catani, 2007, p. 11). O “anonimato” talvez se deva à personalidade dos próprios montadores ou à natureza do papel considerado, muitas vezes secundário; ou ainda ao próprio trabalho, que na maioria das vezes se preocupa em lapidar e polir os esforços dos outros e a passar despercebido; quem sabe seja simplesmente discrição sacerdotal: existe algo de confessorário na sala de edição, onde as omissões e revelações de bastidores são sussurradas e discretamente absolvidas ou transformadas; ou porventura seja devido à própria falta de tradição: não há [ainda] um vocabulário rico para descrever o que acontece à medida que as imagens em movimento se misturam umas às outras, por isso os editores permanecem falando baixo; ou talvez pelo caráter enigmático da empreitada: “Por que você fez aquele corte? Por que fez aquela transição daquele jeito? – Não sei, parecia certo; não ficou bonito?”

Para Térésa Faucon (2017) a arte da montagem é pura energia. O desenvolvimento de justaposições imagético-sonoras consiste em decisões instintivas ou instrumentais carregadas de potência. As imagens e sons são componentes repletos de intensidade que a edição deve captar, excitar e distribuir, estabelecer as forças em ação, articulá-las e compartilhá-las.

Antes mesmo de cortar, montar significa escutar as imagens, descobrir como funcionam, captar a sua respiração, pulsação, ritmo – a parte fisiológica e intuitiva da montagem será afirmada com a definição dos instrumentos teóricos e da análise dos filmes. (Faucon, 2017, p. 17, tradução nossa)⁷

O que acontece na transição entre um segmento e outro pode sublinhar uma história, interceder no ritmo, insinuar um hiato narrativo, despertar sensorialidades. Semântica ou sintaticamente, as definições de posição, forma e duração de um efeito visível entre planos são, na prática, incumbências que geralmente recaem sobre o montador. “A pontuação do filme – separações entre sequências, pausas na narração, ênfase de uma passagem – é obtida por meio da edição” (Arijon, 1976, p. 946, tradução nossa)⁸. Descrever, mesmo brevemente, algumas características que fazem parte do entorno deste profissional se apresenta como um desafio. Uma tarefa que transita, inevitavelmente, pelo exercício de construção mental do ambiente onde esta figura, tradicionalmente, passa boa parte do tempo promovendo a montagem.

Um local fechado, normalmente entre quatro paredes, em uma empresa ou no próprio domicílio, com uma porta e, opcionalmente, janelas. Um ambiente que deve ser artificialmente frio – o ar-condicionado é fundamental para a conservação das máquinas e equipamentos – com iluminação discreta para não ofuscar a tela. Quando a situação financeira comporta, as lâmpadas costumam ser dimerizáveis, ou seja, permitem regular a intensidade luminosa. A mobília principal sustenta o computador, e nela também podem ser encontrados periféricos: outro monitor ou monitores, caixas acústicas, HDs externos (dispositivo de armazenamento de arquivos digitais), *mouse* e teclado. Deve-se incluir no cenário uma cadeira – estima-se que seja confortável, porque o profissional de edição passa muitas horas nela. É provável que haja também uma estante ou algo do gênero para, talvez, mais HDs, fitas, discos, *pen drives*, cartões de memória, cadernos, folhas sulfite, caneta, lápis, borracha, outro *mouse* (o montador é precavido), tapetinhos (*mouse pad*), produtos para limpeza de telas, pincel para limpeza dos teclados, cabos, fones de ouvido, entre outros. Para completar a *mise-en-scène*, um porta

⁷ *Avant même de couper, monter c’est être à l’écoute des images, découvrir leur fonctionnement, en saisir la respiration, la pulsation, le rythme – la part physiologique et intuitive du montage s’affirmera avec la définition des outils théoriques et les analyses filmiques.* (Faucon, 2017, p. 17)

⁸ *Film punctuation—separations between sequences, pauses in narration, stress of a passage—is achieved by editing.* (Arijon, 1976, p. 946)

copo/caneca sobre a mesa. A imagem que buscamos com essa descrição não é somente de uma “mesa de montagem digital”, mas de uma “ilha de edição”.

O local de trabalho não costuma fugir muito do retrato acima; entretanto, apontar um processo de trabalho único para o ofício é tão difícil quanto determinar uma personalidade padrão para o profissional de montagem. Fato é que todos, em algum tempo, estarão diante de uma tela de computador e dos mais diversos tipos de materiais imagéticos e sonoros produzidos para serem dispostos em trilhas de áudio e vídeo. Horas, meses, dias depois, o produto editado, finalizado e revisado será exportado – retirado do software em arquivo digital – com a possibilidade de ser exibido em inúmeros dispositivos. O editor faz escolhas que passam pela duração das tomadas, tipos de enquadramentos, movimentos e ângulos de câmera, atuações dos personagens, músicas, diálogos, efeitos sonoros, ruídos, efeitos de vídeo e transições, sozinho ou na companhia de um diretor, produtor-executivo ou outro profissional. O propósito é, na grande maioria das vezes, impactar, instigar, provocar, envolver e acima de tudo, emocionar quem assiste.

Aos poucos, como se lapida uma pedra bruta, o montador “descobre” o filme, encontra os fios soltos e costura os elos entre planos, cenas e sequências. Encaixes transparentes⁹ ou opacos¹⁰ que surgem na ilha de montagem como se não houvesse outra maneira de fazê-los senão daquela forma. Stephen Mirrione, montador de *Traffic* (Steven Soderbergh, 2000) e *21 Gramas* (*21 Grams*, 2003) e *Babel* (2006) de Alejandro González Iñárritu, manifestou em entrevista à Justin Chang: “Esse é o tipo de magia que pode acontecer na sala de edição” (Chang, 2012, p. 129, tradução nossa)¹¹.

Curtas, médias ou longas-metragens, de ficção, documentais, experimentais, videoclipes, reportagens jornalísticas audiovisuais, vídeos publicitários, institucionais, de casamentos, entre outros. Muitas são as possibilidades de produtos com imagem e som com as quais o profissional de montagem pode se envolver. Em produções maiores e de maior orçamento, outros profissionais podem entrar em cena e dividir o palco com o editor, como, por

⁹ A transparência remete à capacidade de criar uma representação do mundo real. Nesse sentido, os filmes podem simular a realidade de forma convincente, permitindo ao espectador imergir na narrativa e se identificar com os personagens e situações retratadas. A transparência é frequentemente associada a filmes clássicos que seguem estruturas mais lineares para comunicar uma mensagem de maneira simples e direta por meio de uma gramática clássica de montagem. (Xavier, 2014)

¹⁰ A opacidade refere-se à construção de uma realidade própria, separada do mundo concreto. Os elementos formais e narrativos podem ocultar parte da mensagem, tornando-a menos acessível e compreensível. A opacidade na montagem é muitas vezes associada a filmes modernos, mais complexos, que desafiam as expectativas narrativas convencionais e exigem uma participação ativa por parte do espectador na construção do sentido. (Xavier, 2014)

¹¹ *That's the kind of magic that can happen in the editing room.* (Chang, 2012, p. 129)

exemplo, o sonoplasta, o colorista e os assistentes. Porém, com a popularização de plataformas digitais como YouTube e Vimeo e redes sociais, o acúmulo de funções se tornou algo corriqueiro e o montador autônomo, muitas vezes caseiro e certamente multitarefa, é um perfil contemporâneo. O foco desta pesquisa não recai especificamente sobre a profissão, o profissional, ou sobre a distribuição de conteúdo, mas considera importante o contexto quando se pretende discutir uma etapa particular da construção imagética da narrativa que envolve objetividades e subjetividades.

As transições imagéticas como pontuações da narrativa

Como introduzido, em um determinado momento do processo de edição de uma obra audiovisual surge a questão: usar, ou não, efeitos de transição visíveis em uma determinada junção de imagens. Os elementos que podem destacar visivelmente uma justaposição são recursos disponíveis em qualquer programa computacional destinado à edição e podem influenciar a percepção e o enredo cinematográfico. A narrativa como ferramenta de estilo e construção de sentido é parte de um campo de estudo no qual emergem comparações entre a linguagem em seu modo visual e verbal. Donis A. Dondis (1997) destaca que não há uma competição entre elas, mas que é necessário avaliar as respectivas possibilidades em termos de eficácia e viabilidade.

O alfabetismo visual tem sido e sempre será uma extensão da capacidade exclusiva que o homem tem de criar mensagens. A reprodução da informação visual natural deve ser acessível a todos. Deve ser ensinada e pode ser aprendida, mas é preciso observar que nela não há um sistema estrutural arbitrário e externo semelhante ao da linguagem. (Dondis, 1997, p. 86)

Nos sistemas estruturais para a linguagem verbal, que vão além da junção de letras para formar palavras, de palavras para fazer frases ou de grupos de frases para construir parágrafos, a pontuação tem papel importante e auxilia a produção de sentido. Coesão e coerência são parâmetros que consolidam a materialidade da intenção na qual a primeira lida com a sintaxe entre elementos, sua articulação e efetividade e a última trabalha com a semântica que se desenvolve no desejo de estabelecer uma conexão entre os elementos para a criação de significados. A exemplo de Carroll (1996), que propõe o entendimento da montagem como uma forma de comunicação, Marcel Martin (2005) adverte, em relação à tendência de transpor para

a linguagem visual a lógica da comunicação verbal e da conexão de palavras em busca de clareza e inteligibilidade:

Não existe signo cinematográfico. Esta noção provém de uma classificação ingênua que se faz por unidades materiais (linguagem) e não por unidades de pertinência (códigos). Não existe no cinema (nem noutra sítio qualquer) nenhum código soberano que possa impor as suas unidades minimais, que são sempre as mesmas, a todas as partes de todos os filmes. (Martin, 2005, p. 306)

O pesquisador francês destaca que uma das grandes diferenças entre a linguagem cinematográfica e a língua está no fato de que, na primeira, as diversas unidades significativas não têm significado estável e universal. As figuras cinematográficas têm um sentido e adquirem um significado exato em cada contexto, mas consideradas em si próprias, não têm valor fixo, não apresentam informações de sentido isoladamente. Para Martin (2005), os códigos cinematográficos gerais são sistemas de significantes sem significado. O significante “*fade para branco*” (“*dip to white*” ou “*fade to white*”), que será explorado em detalhes adiante, tem como característica inundar a tela com branco e costuma ser aplicado na tentativa de representar que uma pessoa adormeceu e começou a sonhar, ou que levou uma paulada na cabeça, ficou cega, morreu, entre outras possibilidades de representação. Este recurso não possui um significado *a priori*. Como signo isolado, é uma totalidade branca.

A relação entre significante e significado é arbitrária, não há uma ligação natural entre o signo como é percebido e como é entendido: “ao contornar a linguagem, a imagem cria uma ligação emocional com a tela” (Edgar-Hunt, Marland e Rawle, 2013, p. 24). E mesmo que não se possa afirmar que um filme seja produzido com base em um sistema linguístico – porque falta ao cinema o signo arbitrário – a linguagem cinematográfica pode ser considerada, ainda, uma linguagem.

Pode-se denominar “linguagem”, afirma Metz, qualquer unidade definida em termos de seu “material de expressão” – um conceito de Helmslev que designa o material por meio do qual se manifesta a significação – ou em termos do que Barthes denomina, em *Elementos de semiologia*, seu “signo típico”. (Stam, 2003, p. 132)

É possível conceber um alinhamento entre Robert Stam (2003) e Christian Metz (1980) ao considerar que a linguagem cinematográfica é a reunião das mensagens cujo material de expressão compõe-se de cinco pistas ou canais: a imagem fotográfica em movimento; os sons fonéticos gravados; os ruídos gravados; o som musical gravado; e a escrita (créditos, legendas, efeitos visuais, intertítulos, inserções no interior do plano). Esta perspectiva sistemática diferencia a linguagem cinematográfica da escrita – as diversas unidades significativas mínimas

não possuem significado estável e universal e é isso o que leva a classificar o cinema entre outros conjuntos significantes, tais como os que formam as artes ou os grandes meios de expressão cultural.

Para Jacques Aumont, “a narrativa é definida muito estritamente pela narratologia recente como um conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história.” (Aumont, 1993, p. 244). Cada tomada cinematográfica carrega em si muitos signos visuais. A justaposição dos planos exhibe uma organização de significantes e gera uma história que comporta um significado e a montagem está intimamente conectada a tal processo de associação de signos que podem gerar diferentes comunicações.

A estrutura que resulta de escolhas e combinações feitas a partir das possibilidades oferecidas por cada uma de suas peças constitutivas é o enredo audiovisual. Uma vez acordado que a narrativa é desenvolvida a partir da junção harmônica de elementos, se torna importante entender essa operação. A imagem individual carrega, em si, inúmeras informações; no entanto, apesar do potencial narrativo de cada tomada, o agenciamento de diversos planos pode criar uma história ainda mais complexa e extraordinária. Maria Dora Mourão e Eduardo Leone destacam que, “se tomada sob o ponto de vista articulatório, verificaremos que ela [a montagem] pertence ao mundo da arte de maneira privilegiada” (Leone e Mourão, 1987, p. 09).

A edição é definida, portanto, como um modo de articulação de linguagem (visual, sonora, verbal ou híbrida) que pode ser encontrada em outras artes e meios de comunicação (TV, rádio, redes sociais, publicidade, jornalismo) e que, portanto, não está vinculada necessariamente ao cinema. A forma de se editar um conteúdo audiovisual está atrelada às formas de interpretação do realizador e a quais impressões deseja transmitir ao espectador. Em filmes de ficção de maneira geral, este processo emerge do planejamento e articulação dos planos, a “planificação” (Amiel, 2007, p. 14) ou “decupagem” (Aumont e Marie, 2012, p. 71) da ação – técnica desenvolvida pelo cineasta e sua equipe na captação do material imagético-sonoro. Também resulta da maneira por meio da qual a narrativa é construída, de como as imagens em movimento e os sons são articulados na montagem para impactar um público.

Walter Murch (2004) aponta que existem maneiras diferentes de se montar um filme e, a partir da quantidade de material bruto esse processo acaba sendo tão complexo e laborioso quanto o realizado nas fases de pré-produção e produção. A fase de edição também tem a sua parcela de autonomia criativa tanto quanto as fases predecessoras – a maneira de se agenciar planos pode interferir no modo como o filme é percebido e interpretado. Lev Kuleshov já havia levantado essa questão nos anos 1910 com a experiência fílmica que ficou conhecida como

“efeito Kuleshov”¹² ou “efeito dos editores”¹³, como prefere chamar a pesquisadora Karen Pearlman (2019). O também russo Serguei Eisenstein deu ênfase especial à montagem e, assim como Kuleshov e Pudovkin, acreditava que a montagem era a base da arte cinematográfica e que cada tomada é mais contributiva do que independente. Como observa Giannetti (2014), Eisenstein avaliou o conceito de continuidade clássica entre os planos como mecânico e inorgânico.

Ele acreditava que a edição deveria ser dialética: o conflito de dois planos (tese e antítese) produz uma ideia totalmente nova (síntese). Assim, em termos cinematográficos, o conflito entre o plano A e o plano B não é AB (Kuleshov e Pudovkin), mas um fator qualitativamente novo - C (Eisenstein). As transições entre as tomadas não devem ser suaves, como Pudovkin sugeriu, mas nítidas, sacudidas e até violentas. Para Eisenstein, a edição produz colisões severas, não ligações sutis. Uma transição suave, afirmou ele, foi uma oportunidade perdida. (Giannetti, 2014, p. 168, tradução nossa)¹⁴

A montagem transcende o procedimento técnico e pode ser uma etapa extremamente relevante na elaboração de discursos imagético-sonoros. Nesse contexto localizam-se os efeitos visíveis de transição – elementos específicos da edição que podem pontuar imageticamente junções entre planos, cenas e sequências. Analisar o potencial estrutural e estilístico das transições visíveis como atributos da linguagem e não como partículas isoladas pode ser de grande valia para a indústria cinematográfica e para os estudos de cinema. É importante salientar que, ao sermos constantemente expostos a estímulos visuais, dos quais podemos inferir significados, mesmo através de mensagens não verbais, muitas vezes o que é exibido pode não significar a comunicação de uma mensagem.

¹² Estratégia de edição de cinema que foi observada pelo cineasta soviético Lev Kuleshov nos anos 1910 e 1920. A técnica envolve a criação de uma nova significância emocional a partir da associação de imagens aparentemente desconectadas. Se um *close-up* do rosto de um ator é seguido por um plano que mostra um prato de sopa, o observador pode interpretar a expressão do ator como uma expressão de fome. Se, em vez disso, o plano seguinte mostra uma mulher em um caixão, o espectador pode interpretar a mesma expressão como tristeza. O efeito Kuleshov é uma técnica revolucionária, pois permite ao cineasta sugerir significado emocional a partir da justaposição de imagens, sem a necessidade de diálogo ou de uma narrativa linear.

¹³ O desenvolvimento de processos, técnicas e convenções de edição no início do século 20 foi um fenômeno global. No entanto, o desenvolvimento de uma indústria do cinema dá a impressão de que as inovações nas práticas e formas cinematográficas foram obras de alguns homens. O debate no campo da história do cinema, sobre esse modo de historicizar o filme está em ebulição. No documentário em curta-metragem *After the Facts* (2018), disponível em: <https://vimeo.com/383683839>, Karen Pearlman questiona a autenticidade do título “Efeito Kuleshov”, em consideração ao fato de que Lev Kuleshov teria observado a edição feita por outros editores, em sua maioria mulheres.

¹⁴ *He believed that editing ought to be dialectical: The conflict of two shots (thesis and antithesis) produces a wholly new idea (synthesis). Thus, in film terms, the conflict between shot A and shot B is not AB (Kuleshov and Pudovkin), but a qualitatively new factor—C (Eisenstein). Transitions between shots should not be smooth, as Pudovkin suggested, but sharp, jolting, even violent. For Eisenstein, editing produces harsh collisions, not subtle linkages. A smooth transition, he claimed, was an opportunity lost.* (Giannetti, 2014, p. 168)

[...] sabe-se que para certos linguistas o locutor está do lado da mensagem e é o ouvinte que “representa” de certo modo o código, já que ele dispõe exclusivamente deste último para entender o que lhe é dito, enquanto que o falante é tido como sabendo de antemão aquilo que quer dizer. (Metz, 2014, p. 122)

Cientes de que a relação cineasta-observador também se aplica aos efeitos visíveis de transição, é preciso considerar, em menor ou maior grau, que há o risco de uma composição não atingir a coesão sintática e/ou a coerência semântica pretendidas. Afinal, como um químico, o montador explora combinações entre os elementos constituintes das junções e o surgimento da edição não linear – montagem não destrutiva feita em computadores – tornou mais ágil o acesso do editor aos componentes imagéticos visíveis de transição; conseqüentemente, ampliou as possibilidades associativas entre as peças filmicas. Os softwares de montagem trouxeram dinamismo e uma oferta maior de elementos aplicáveis nas junções. Diante disso, definiu-se como escopo deste estudo os *fades*, as fusões e os *wipes* – herança da edição analógica, que resistiram à eclosão da era digital e são, como veremos adiante, as três pontuações visíveis mais utilizadas na história do cinema brasileiro de longas-metragens de ficção.

De maneira introdutória, define-se o *fade* como o surgimento ou apagamento da imagem a partir de ou para uma tela preta. Esta transição costuma ter como característica dominante marcar o início e o fim de um evento. Cognitivamente, proporciona uma pausa e “dá ao público espaço para tomar fôlego, absorver a emoção e se preparar para o que vai acontecer”. (Chandler, 2009, p. 143, tradução nossa)¹⁵. A fusão, por outro lado, é tradicionalmente um elemento da gramática audiovisual que conecta os planos, sobrepondo por um breve período uma tomada com outra. De acordo com Verstraten é a convenção mais usada para indicar um estado mental e considerada “a transição mais suave imaginável” (Verstraten, 2009, p. 215, tradução nossa)¹⁶. O *wipe*, por sua vez, efetua a transição entre planos por meio de uma margem que percorre a tela e pode estar sob a forma de uma linha horizontal, vertical, diagonal ou ainda figuras, como um círculo, um coração, uma estrela etc. Para Mitry (2000), os *wipes* são, tipicamente, indicadores de mudança para um novo espaço e, raramente, indicam uma mudança para um novo tempo, o que ficaria a cargo da fusão; como se o *wipe* possuísse a capacidade de representar, do ponto de vista temporal, um “enquanto isso” ao marcar uma relação de tempo “coexistente”.

¹⁵ *The fades give the audience breathing space to absorb the emotion and be ready for what happens next.* (Chandler, 2009, p. 143)

¹⁶ *The dissolve, which is the ‘softest’ shot transition imaginable [...].* (Verstraten, 2009, p. 215)

Vale mais uma vez salientar que a maioria dos teóricos e cineastas reforçam que “essas definições são arbitrárias e não há nada que impeça que uma fusão ou *wipe* sejam usados para qualquer propósito que se deseje.” (Mitry, 2000, p. 65, tradução nossa)¹⁷.

Contexto e motivação da pesquisa

Apesar da edição ser uma etapa comum a qualquer produção audiovisual, o editor, principalmente iniciante, que anseia em incrementar os conhecimentos na área, não dispõe de inúmeras referências teóricas específicas sobre o uso das transições visíveis. Assim como em outros aspectos da montagem, a prática (experiências de tentativa e erro) é a fonte natural de aprendizado e construção de saberes quando se trata de pontuações imagéticas. Os livros e manuais de edição costumam catalogar ou caracterizar os elementos visíveis de transição a partir de um ponto de vista técnico-descritivo. Instruções e definições enciclopédicas sobre fusões, *fades*, *wipes*, sobreimpressões, tipos de corte (*jump cuts*, *match cuts* etc.) dominam os verbetes. Em sua maioria os definem como recursos para deslocamentos espaço-temporais, além disso, a maioria dos exemplos práticos ficam restritos à filmes hollywoodianos ou obras cinematográficas consideradas canônicas.

Publicações que buscam propor uma “gramática” da linguagem do cinema como as do uruguaio Daniel Arijon (1976) e dos franceses Marie-France Briselance e Jean-Claude Morin (2010), acabam se destacando ao apresentarem capítulos exclusivos sobre “pontuações” ou tópicos específicos sobre os efeitos visíveis de transição. Apesar disso, ainda que ambas se concentrem em descrever os dispositivos em detalhes, não se aventuram em um raciocínio capaz de ultrapassar os limites das convenções que localizam estes elementos como recursos representativos de mudança de tema, lugar ou temporalidade.

Em uma perspectiva mais ampla de pesquisa, com foco em uma análise histórica de transições visíveis, os estudos do australiano Barry Salt (2009) são referência. Outros quatro estadunidenses chamam a atenção: John Carey (1974), que investigou o uso de transições em 45 filmes de Hollywood da década de 1920 até a década de 1960, e os pesquisadores James

¹⁷ *These definitions are arbitrary and there is nothing to stop a dissolve or wipe being used to whatever purpose one wishes.* (Mitry, 2000, p. 65)

Cutting, Kaitlin Brunick e Jordan DeLong (2011), que trabalharam 150 filmes, entre 1935 e 2005, nos quais contabilizaram 5.400 pontuações chamadas por eles de “não cortes”.

Em se tratando de textos brasileiros que discutam as transições visíveis no cinema nacional, os resultados são nulos. Assim, a proposta deste trabalho tem a intenção de incrementar o arcabouço acadêmico sobre pontuações imagéticas, amplificar o debate sobre o assunto, apresentar parte da história, da técnica e da arte de utilização de efeitos visíveis de transição no cinema brasileiro de ficção, incentivar outras pesquisas, projetos de ensino e provocar a reflexão sobre o tema em novas experiências de construção de narrativas.

Outra motivação tem origem na própria ilha de edição. Como editor, percebo que os projetos habitualmente não incluem planejamento para uso de transições visíveis; não é comum haver uma preocupação com possíveis impactos da aplicação de *fades*, fusões e/ou *wipes* no enredo, nem justificativas para eventuais usos. Ainda que uma parte considerável do conteúdo emocional da obra possa ser expresso por meio do que se estabelece nas conexões entre planos, cenas e sequências, as discussões sobre o uso desses elementos são raras. Fato que reverbera, como dito anteriormente, na carência de publicações sobre o tema, especialmente no Brasil. Talvez por serem julgadas mais técnicas que artísticas ou talvez por serem consideradas apêndices em estudos mais abrangentes, as transições visíveis têm pouco destaque.

O estudo das transições e da construção de pontuações no agenciamento de imagens focado no cinema de longas-metragens brasileiros de ficção visa acrescer um aporte teórico para um campo onde se costuma agir de maneira intuitiva, raramente debatida, que reflete um certo colonialismo cinematográfico. O questionamento de transições visíveis passa pela formação de diretores, produtores, roteiristas, montadores, pelo tipo de narrativa, pela capacidade técnica e artística das pessoas envolvidas na realização e pela experiência subjetiva do público. Em inúmeras situações que vivenciei atuando como editor de programas jornalísticos ou de entretenimento na TV Globo ou em produtoras independentes, as transições visíveis geravam polêmicas: “Aplicar ou não? Se sim, qual utilizar? Por quê? Quantas vezes?”. As indagações se multiplicaram após a implementação de ilhas de edição digitais, porque, na montagem analógica, os questionamentos existiam, mas além do fato de as escolhas “não terem volta”, o tempo e o custo demandado para cada realização limitavam “experiências”. A tecnologia trouxe novas possibilidades, aumentou a velocidade de operação e baixou os custos, principalmente em se tratando da aplicação de efeitos de transição. As possibilidades de se acrescentar novos elementos nas junções, ou simplesmente ampliar a quantidade deles nos

produtos, não dependia mais de uma cópia extra do material (necessária para a realização de *fades*, fusões e *wipes* na edição analógica e eletrônica) – estava agora a um clique de distância.

Em 2017, defendi a dissertação *Montagem e tecnologia: efeitos visuais de transição como pontuadores da narrativa audiovisual* no Programa de Pós-Graduação em Gestão de Economia Criativa da Escola Superior de Propaganda e Marketing do Rio de Janeiro. O estudo propôs o mapeamento dos efeitos de transição (*fade*, fusão, *wipe*), em 83 longas-metragens vencedores do Oscar (*Academy Awards*) de Melhor Edição (*Best Film Editing*), concedido pela Academia de Ciências e Artes Cinematográficas dos Estados Unidos. Teve como objetivo investigar como a revolução tecnológica dos anos 1990 impactou a utilização daqueles efeitos considerando a entrada dos *softwares* de edição digital na cadeia de produção cinematográfica – um marco na história da montagem. A investigação, que já buscava trabalhar parte da inquietação aqui apresentada, revelou que a digitalização da edição não impactou de forma significativa a quantidade de transições visíveis utilizada nos filmes daquela amostra. De modo geral, com o passar dos anos a frequência de fusões, *fades* e *wipes* nos vencedores do “Oscar de Edição” diminuiu, com um discreto aumento apenas na virada do século XX para o XXI, mas não suficiente para responsabilizar a mudança de tecnologia.

A paixão pelo tema das transições crescia e a publicação de artigos, capítulo de livro e participação em congressos desenhavam o próximo passo. O aceite do projeto de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCINE – UFF), em 2019, confirmou que havia espaço e oportunidade de estudo para a temática no referido campo. Em 2020, ano em que o país foi severamente atingido pela pandemia da Covid-19, um estudo publicado no Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA) pela Agência Nacional do Cinema (Ancine) soou como um alento em meio a conjuntura política marcada pela postura hostil do governo da época em relação à cultura. O documento apontava o setor audiovisual como a quinta força no ranking das atividades economicamente mais relevantes do país em 2018, à frente de indústrias como a farmacêutica, têxtil e de equipamentos eletrônicos (Ancine, 2020). A força dessa cadeia produtiva, em termos de cultura e consumo, se revela no cinema nacional, na TV paga e aberta, no *streaming*, nos segmentos de vídeos sob demanda (VoD), entre outros meios possíveis. A sociedade consome produtos audiovisuais em diversos ambientes e tamanhos de tela e a “democratização” da internet contribui para o acesso e a disseminação de conteúdos com imagem e som. O audiovisual segue

conquistando espaço ao longo de sua trajetória, especialmente com a capacidade de explorar o potencial da narrativa transmídia.

Apesar do contexto dramático de desmonte do setor audiovisual por meio da extinção de mecanismos de incentivo fiscal, de fomento direto e de estímulos à demanda, foi possível perceber que a produção científica acerca da teoria e da história do audiovisual, seus marcos, conceitos, personagens principais e correntes de estudo, ainda que sob ataque constante, não esmoreceu. Pensar as temáticas, a linguagem e a técnica empregadas em produtos audiovisuais, bem como sua evolução, é reconhecer as intrínsecas relações deste campo da Comunicação com aspectos políticos, sociais, culturais e econômicos.

Levando o exposto em conta, este estudo propõe um mapeamento inédito sobre a utilização de efeitos visíveis de transição (*fade*, fusão e *wipe*) no cinema brasileiro, de 1930 até 2019. A proposta de um “retrato” parcial da evolução das pontuações visíveis em longas-metragens de ficção visa gerar um insumo, estimular reflexões, suscitar questionamentos e provocar novas incursões. Afinal, como os profissionais do passado e do presente utilizavam e utilizam estes recursos? Que características tecnológicas, estilísticas, estruturais, simbólicas podem ser apontadas?

Foram escolhidas 235 obras ficcionais brasileiras distribuídas ao longo das nove distintas décadas. Não houve restrição de gênero ou estilo. A definição dos filmes esteve vinculada, em um primeiro momento, à possibilidade de se obter as cópias para estudo, em mídia analógica (física) ou digital. De posse de um acervo digitalizado, foram levados em conta textos sobre a história do cinema brasileiro para se estabelecer a amostra. A dificuldade em lograr a obtenção de muitos longas-metragens dentro de uma mesma década, por si só, se transformou em um quesito eliminatório, mas em períodos com maior abundância e oferta de títulos, foram privilegiados aqueles que receberam destaque em publicações como a *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (2012) organizada por Fernão Pessoa Ramos e Luiz Felipe Miranda; *Dicionário de filmes brasileiros* (2002) de Antônio Leão da Silva Neto; *O cinema brasileiro moderno* (2001) de Ismail Xavier; *Introdução ao cinema brasileiro* (2009) de Alex Viany; *A odisseia do cinema brasileiro: Da Atlântida a Cidade de Deus* (2011) de Laurent Desbois; *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia* (2008); *Cinema brasileiro: proposta para uma história* (2009) de Jean-Claude Bernardet; *Cem anos de cinema brasileiro* (1997) escrito por Guido Bilharinho e *Nova história do cinema brasileiro* (2018), volumes um e dois, organizados por Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman.

A sondagem revelou, entre outros pontos, que os três efeitos visíveis de transição (*fade*, fusão e *wipe*) são os mais utilizados no cinema brasileiro de longas-metragens de ficção dentro do período compreendido (1930 – 2019). A constatação tornou a presença de *fades*, fusões e *wipes* pré-requisito para a definição do filme que teria pontuações analisadas em detalhes. A intenção que levou à escolha de *Bacurau* (Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, 2019) é apresentar um olhar minucioso sobre os elementos visíveis presentes nas junções. A realização da varredura histórica revelou que *Bacurau* é um exemplar contemporâneo da cinematografia brasileira que representa o resgate das transições visíveis como pontuadores do enredo.

Hipótese, metodologia e objetivo

Com um perfil interdisciplinar que relaciona áreas do Cinema, da Comunicação, do Design e da Ciência da Computação, esse estudo busca a construção de conhecimento também a partir de outras pesquisas e incursões que se relacionem e estejam comprometidas com a montagem cinematográfica dos efeitos visíveis de transição no Brasil. As análises da produção filmica hollywoodiana mostram que os efeitos de transição visíveis foram amplamente utilizados desde o primeiro cinema, mas praticamente aposentados a partir da década de 1950 (Carey, 1974; Salt, 2009; Cutting, Brunick e Delong, 2011). A primeira hipótese desta investigação versa sobre um possível movimento semelhante na cinematografia brasileira. Levando em consideração os estudos supracitados, uma oscilação representativa na quantidade de pontuações visíveis na cinematografia nacional de ficção seria percebida com o Cinema Novo na década de 1960, o que produziria correspondências com a indústria estadunidense, francesa e italiana, cinemas que influenciaram o movimento brasileiro.

Um segundo aspecto contempla que estes artificios conectores de planos, cenas e sequências, conceituados ao longo do tempo como instrumentos que suavizam junções e operam evoluções espaço-temporais no enredo, com suas formas e estilos, podem estar ocupando um novo espaço na cadeia da pós-produção brasileira. Essa hipótese versa sobre um retorno das transições imagéticas aos filmes nacionais de ficção; contudo, elas estariam atreladas a novas características que extrapolam as convenções espaço-temporais suavizadoras de cortes. As ligações visíveis passam a apresentar propriedades que compõem o enredo, que as integram artisticamente à obra filmica, produzem alterações no ritmo, sofrem mudanças

estruturais de filme para filme e alcançam possibilidades simbólicas e sintáticas dentro de uma narrativa visual e verbal.

A partir do objetivo geral de enriquecer o debate sobre o uso de efeitos visíveis de transição nas junções entre planos, cenas e sequências em narrativas audiovisuais, surgiu a necessidade de trabalhar as hipóteses por meio de objetivos específicos abrangentes: 1. Realizar uma breve revisão da literatura sobre edição e montagem; 2. Formular uma proposta de análise e classificação; 3. Produzir um mapeamento de transições visíveis em um conjunto amplo de obras nacionais; 4. Conduzir um estudo de caso.

A revisão de literatura consiste em uma breve exploração das estruturas de montagem, incluindo a organização de termos, categorização histórica dos efeitos e elementos de edição, além das definições técnicas empregadas na construção de narrativas audiovisuais, servindo de base para a compreensão das transições visíveis. A metodologia de pesquisa é inspirada em diferentes abordagens realizadas por estudiosos e busca, a partir da sugestão de uma estratégia exclusiva de investigação, contribuir para o repertório de técnicas existentes, propondo um método de investigação e uma taxonomia para o uso de efeitos virtuais nas junções. O terceiro objetivo específico compreende uma varredura através de nove décadas em busca de pontuações imagéticas em 235 longas-metragens brasileiros de ficção; O quarto objetivo específico consiste em um estudo de caso (*Bacurau*, 2019) com foco na utilização de transições visíveis.

Na busca por uma estratégia para análise, a pesquisa bibliográfica constata que não há um método específico orientado à investigação de elementos de montagem em um filme. Jacques Aumont e Michel Marie (2004) destacam que não existe uma teoria unificada do cinema e que, portanto, não há um método universal para se analisar um produto audiovisual. Raymond Bellour é enfático ao afirmar que “o texto do filme é de fato um texto inatingível” (Bellour, 2001, p. 21, tradução nossa)¹⁸, no sentido de que não é possível ser “citado”.

Francis Vanoye e Anne Goliot-lété (2012) sinalizam que a análise literária explica o escrito pelo escrito e a análise fílmica só consegue transcodificar o que pertence ao visual (descrição de objetos, cores, movimentos, iluminação, montagem das imagens etc.), ao sonoro (música, ruídos, narração, tonalidades, intensidades) e ao audiovisual (a relação entre o visual e o sonoro). Manuela Penafria (2009) caracteriza a análise fílmica como uma atividade de

¹⁸ *The text of the film is indeed an unattainable text.* (Bellour, 2001, p. 21)

exame do filme ao detalhe que tem como principal função aproximar ou distanciar os filmes uns dos outros, oferecendo assim a possibilidade de caracterizá-los em suas especificidades.

A decomposição recorre pois a conceitos relativos à imagem (fazer uma descrição plástica dos planos no que diz respeito ao enquadramento, composição, ângulo...) ao som (por exemplo, off e in) e à estrutura do filme (planos, cenas, seqüências). O objectivo da Análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. Trata-se, acima de tudo, de uma actividade que separa, que desune elementos. E após a identificação desses elementos é necessário perceber a articulação entre os mesmos. Trata-se de fazer uma reconstrução para perceber de que modo esses elementos foram associados num determinado filme. (Penafria, 2009, p. 1-2)

Para somar à pesquisadora portuguesa, autores franceses acrescentam que “analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente.” (Vanoye e Goliot-Lété, 2012, p. 12). Apesar de não haver uma metodologia universal para a análise de um filme, é possível reconhecer na literatura as etapas de “desconstrução” e “interpretação” como imprescindíveis ao processo analítico. Assim, entende-se como fundamental “desmontar” para “descrever” o que se vê e a partir desta “desmontagem” reconstituir de outra forma para “visualizar” e, então, buscar relações e diagnósticos. A tese conta com a elaboração de uma metodologia própria de estudo para a pesquisa documental, constituída por elementos da Análise Textual Perceptiva trabalhada por Metz (2014), pela estratégia de análise do plano de Laurent Jullier e Michel Marie (2012), das técnicas de visualização de dados de Lev Manovich (2020) e da codificação TEP (Tempo-Espaço-Personagem) proposta por James Cutting (2019) para sinalizar mudanças entre segmentos fílmicos. Sugere, ainda, uma proposta de taxonomia na qual as transições visíveis na qual são classificadas quanto às propriedades temporais, espaciais, rítmicas, sintáticas, gráficas e simbólicas.

A pesquisa proposta nesta tese estipula o período entre 1930 e 2019 para a análise de longas-metragens de ficção nacional de diferentes gêneros produzidos em distintos contextos políticos, econômicos, culturais, tecnológicos e artísticos. A identificação e registro dos efeitos visíveis de transição nos filmes brasileiros suscitam a construção de planilhas e gráficos que, transformados em quadros, tabelas e figuras, ajudam a ilustrar o texto. A escrita desta tese resulta do esforço de um pesquisador que trabalha profissionalmente com edição audiovisual e essa experiência desperta o desejo de oferecer visualidades que saltem do papel. Por meio de *QR Codes* e endereços eletrônicos (*links*) posicionados ao longo do texto é possível acessar algumas transições visíveis. Na análise de *Bacurau*, são oferecidos também diagramas com os *frames* que compõem as pontuações imagéticas. Longe de qualquer intenção de replicar uma

experiência fílmica, a oferta desses recursos pretende proporcionar uma espécie de imersão durante o processo de leitura, visando a movimentar a argumentação para além da escrita e do verbal.

Estrutura do texto

A tese apresenta a seguir quatro capítulos, considerações finais e referências bibliográficas. O Capítulo 1, intitulado “Linha do tempo: do material bruto às transições”, é dedicado a uma breve contextualização histórica sobre a prática da montagem e a evolução tecnológica que influenciou os processos de edição – da película à composição não linear, das trucagens aos efeitos de transição digitais. Conceituam-se planos, cenas e sequências como peças de um quebra-cabeça que pode ser montado com o auxílio de elementos virtuais (efeitos visíveis de transição) como a fusão, o *fade* e o *wipe*. São explorados também os tipos de corte (“em salto”, “L”, “J”, “correspondência”) que podem criar *raccords*, falsos-*raccords* e discontinuidades, e ainda outro elemento de montagem comum na cinematografia mundial, mas pouco explorado, teoricamente e também na prática, no Brasil: a “sequência de transição”, mais conhecida como “*montage sequence*” ou ainda “Vorkapich”, a depender do país. Considerada como uma pontuação única constituída de múltiplos elementos, a “sequência de transição” é discutida com o objetivo de eliminar possíveis ambiguidades relacionadas às pontuações imagéticas de “elemento único” estudadas neste trabalho.

“Estratégia para a análise fílmica: desconstrução, instrumentos e visualidades” é o título do Capítulo 2 que detalha a metodologia adotada nesta investigação. A obtenção e digitalização dos 235 longas-metragens brasileiros de ficção; uma técnica específica de desmontagem dos filmes por meio de um software; a identificação das peças que compõe a obra e a sinalização das transições visíveis compreendem o processo de “desmontagem”. A “desmontagem” dos filmes oferece quantidade substantiva de dados capazes de ilustrar, com ajuda de gráficos e diagramas, o percurso histórico da utilização de transições visíveis no cinema brasileiro de ficção.

O levantamento de *fades*, fusões e *wipes* em 235 filmes lançados entre 1930 e 2019 é o fio condutor do Capítulo 3. A partir das pontuações imagéticas, é apontada uma perspectiva histórica da cinematografia brasileira de longas-metragens de ficção, com a revelação de tendências e materialidades que dialogam com os conceitos de cinema clássico, moderno e pós-

moderno presentes em debates sobre a evolução da gramática e da linguagem narrativa. O mapeamento realizado com filmes de diferentes épocas e gêneros cinematográficos exhibe como as transições visíveis foram utilizadas ao longo de nove décadas e reúne informações para o resgate cronológico de uma memória.

O Capítulo 4 concentra os esforços de análise das transições visíveis em um representante da cinematografia brasileiro de ficção. Em “Pontuação imagética em *Bacurau: fades, fusões e wipes* na narrativa contemporânea brasileira de ficção”, efetua-se uma investigação profunda sobre os 21 efeitos visíveis de transição presentes no filme dirigido por Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho e montado por Eduardo Serrano. A partir do trabalho de edição de Serrano, busca-se identificar aspectos relacionados à forma e ao estilo das pontuações entre os planos, cenas e sequências do filme. Ao final é possível perceber características próprias de um cinema pós-moderno que apresenta uma mistura de elementos da gramática clássica e do cinema moderno, sugerindo a ideia de uma evolução da linguagem cinematográfica ligada a usos específicos de efeitos visíveis nas junções.

É importante ressaltar que a pesquisa não parte da premissa de que a presença do efeito de transição é sempre benéfica para o enredo e constata que o uso das transições visíveis no cenário cinematográfico brasileiro acontece sob diferentes visualidades. A presente tese tem como objetivo oferecer uma contribuição significativa ao estudo das transições visíveis no cinema brasileiro, além de fornecer instrumentos analíticos e teóricos para entender a utilização desses elementos virtuais na construção da linguagem audiovisual e sua influência na narrativa cinematográfica, contribuindo assim para uma melhor compreensão das transições visíveis na linguagem cinematográfica brasileira.

CAPÍTULO 1

“A memória é uma ilha de edição.”
(Waly Salomão, 1995)

1. LINHA DO TEMPO: DO MATERIAL BRUTO ÀS TRANSIÇÕES

É discutível precisar um ponto exato no espaço-tempo para a descoberta da ilusão de imagens em movimento, do cinema. Aqui, leva-se em conta dois momentos: o primeiro, quando a fotografia passa a “se mexer”, as coisas se deslocam, os corpos flutuam diante dos olhos e o rolo de película ganha vida. Um segundo momento importante e, igualmente controverso de se precisar no calendário, é quando duas tiras de base de acetato são unidas pela primeira vez e fazem surgir, diante dos olhos, uma narrativa, ou melhor, uma outra narrativa. Pode-se posicionar esta segunda “descoberta” entre os últimos instantes do século XIX e os primeiros do seguinte, mas o que se busca destacar são as inovadoras estruturas de montagem, seu desenvolvimento e relevância na prática clássica, moderna até a contemporânea. As breves notas históricas a seguir visam mais fornecer um ponto de partida lógico para o estudo do que resumir as pesquisas historiográficas.

As primeiras histórias contadas a partir de imagens em movimento não faziam uso da colagem entre películas como recurso narrativo. A obra de um minuto de duração *O regador regado* (*L'Arroseur Arrosé*, 1895), dos irmãos Lumière, apresenta um enredo, sem montagem, ao menos sem essa que envolve o sequenciamento físico de pedaços de tempo e espaço. Um grande número do que se padronizou chamar de primeiros filmes eram planos únicos, independentes, “sintagmas autônomos” como define Christian Metz (2014). Comumente, eram registros de situações corriqueiras do dia a dia ou paisagens que se valiam de manipulações da cenografia e dos enquadramentos. As formas de se fazer cinema foram sendo testadas, a câmera buscou encontrar o “melhor lugar” na plateia do teatro para dali captar a ação que se desenvolvia diante dela e, logo, começou a “se mexer”. A técnica de manipular as imagens abraçaria um mecanismo de decomposição e composição do filme em atos (influência do teatro), e posteriormente em partes (planos, cenas e sequências) que enunciariam os processos cinematográficos da “decupagem” e da “montagem”.

A decupagem¹⁹ pode ser considerada “o processo de decomposição do filme (e, portanto, das sequências e cenas) em planos” (Xavier, 2014, p. 27) no estágio intermediário entre o roteiro e a filmagem. Define a maneira como a narrativa verbal, apresentada no roteiro, é decomposta em tomadas com espaço e tempo e consiste em indicações técnicas e artísticas que permitem à equipe otimizar o trabalho de captação de imagens e sons. Noël Burch (2015) traz uma definição de decupagem que se afasta daquela de uma fase de concepção prévia do filme ou operação técnica fundamental na realização da obra.

Do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de espaços de tempo e de pedaços de espaço. A decupagem é então a resultante, a convergência de um corte no espaço (ou melhor de uma sequência de cortes), executado no momento da filmagem, e de uma decupagem no tempo, entrevista em parte na filmagem, mas arrematada apenas na montagem. (Burch, 2015, p. 24)

O termo decupagem²⁰ é bastante presente no cenário de produção de uma obra cinematográfica, principalmente de ficção como veremos adiante. Ao assistir Alice Guy-Blaché, D. W. Griffith, George A. Smith ou Serguei Eisenstein por exemplo, percebe-se que as imagens organizadas contam histórias e traduzem ideias. A opção por um enquadramento em “primeiro plano” para fornecer mais detalhes pode ter a motivação de destacar algum aspecto do enredo que talvez não fosse compreendido apenas no “plano geral”. Essas escolhas foram decupadas e, posteriormente, justapostas. A compreensão de um filme passa pelo entendimento de que a mudança de um plano para outro representa uma descontinuidade na filmagem – que a câmera que registrou a cena se deslocou para outro ponto no espaço e que houve, entre as tomadas, a montagem.

A montagem propriamente dita, sua história, características e configurações, bem como a abordagem de princípios básicos de edição – sem pretensão de oferecer um guia completo e sim uma exposição de processos importantes – são exploradas em diferentes níveis neste capítulo. Contudo, as linhas imediatamente abaixo são dedicadas à exposição de um debate preliminar que acontece em torno das expressões “montagem” e “edição”, suas afinidades e ambiguidades, no intento de justificar a utilização análoga dos termos, como introduzido pela Nota explicativa.

¹⁹ Decupagem vem do francês *découpage* (do verbo *découper*, que significa recortar).

²⁰ Atualmente o termo decupagem também é utilizado para descrever o processo de registro e descrição do conteúdo obtido pela filmagem no ambiente jornalístico. Por exemplo, diz-se “decupagem” para o processo de transcrição de uma entrevista gravada para elaboração de uma reportagem. (Barbeiro, 2013)

1.1 Montagem, a edição ou vice-versa

No prefácio do livro *Reflexões sobre a montagem cinematográfica* (2005), editado postumamente a partir de anotações, aulas e textos do professor Eduardo Leone, o diretor e pesquisador Marcello Tassara destaca a significativa contribuição de Leone para a compreensão da arte que costumava chamar de “montagem” por ter aprendido em mesas de montagem, mas que ele passou a chamar de “edição” com a chegada das ilhas digitais.

Leone conseguiu demonstrar que entre montagem e edição não existe uma diferença clara e objetiva: ambas são obras do espírito, o mesmo espírito que criou tanto as moviolas como as ilhas de edição: ambas as máquinas inventadas graças a tecnologias diferentes, mas que permitiram aos homens desenvolver o mesmo dom: o de realizar o sonho de materializar qualquer sonho. (Tassara, 2005, p. 14)

O curta-metragem britânico *Come Along, Do!* (Robert W. Paul's, 1898) pode ser considerado um dos primeiros filmes a justapor planos e criar uma ideia de continuidade narrativa (Brooke, 2021). Contudo, naquela época, nem “montagem”, nem “edição”, eram termos usados para nomear esta ação de conectar física e/ou esteticamente duas peças de imagem em movimento, que sozinhas representam algo, mas unidas poderiam sugerir algo novo. Se o estadunidense Thomas Edison e os franceses Auguste e Louis Lumière costumam ser lembrados quando o assunto são os mecanismos que colocavam as imagens em “movimento”, falta consenso sobre aqueles que trouxeram à tona a arte do agenciamento entre planos.

Alguns estudos apontam para George Méliès, outros para os irmãos Lumière e o próprio Edison e estudos mais recentes indicam que as primeiras junções teriam sido obra de Alice Guy-Blaché. Outras pesquisas reforçam a ideia de que os precursores eram em grande parte europeus, antecipando desenvolvimentos na América em alguns anos. Ao inglês George Albert Smith é geralmente concedido o pioneirismo do plano-detalhe (*Grandma's Reading Glass*, 1900); a James Williamson atribuem a continuidade de ação em diferentes locais (*Fire!*, 1901). São diferentes tipos de montagem e tais iniciativas de agenciamento foram sendo refinadas, ampliadas e retrabalhadas, por outros que entrariam em cena como Frank Mottershaw, Edwin S. Porter, D.W. Griffith, e publicadas em escritos, principalmente, por cineastas soviéticos como Serguei Eisenstein, Lev Kulechov, Vsevolod Pudovkin e Dziga Vertov.

Georges Sadoul (1963) considera que Méliès, com seus truques, encenações e narrativas, foi quem alcançou, verdadeiramente, o status de “cinematográfico” no dia em que experimentou a montagem no sentido moderno.

É muito característica a concepção de montagem que tem Méliès. Para os cinegrafistas lumerianos, a montagem nascera da prática constante da reportagem, pela colagem ponta com ponta de cenas filmadas em lugares diferentes, e reunidas entre si pela lógica natural da sucessão dos fatos, Méliès, considerava que havia realizado uma mudança à vista, quando mostrava a Gata Borralheira saindo da cozinha e entrando no salão de baile. (Sadoul, 1963, p. 30)

Sadoul (1963) está se referindo ao filme “Cinderela” (*Cendrillon*, 1899) e a transição entre os planos da cozinha e do salão de baile que ele sublinha é considerada também, como veremos adiante, uma das primeiras pontuações visíveis da história do cinema. Bordwell (2013) sugere que a tomada do trabalho de Méliès como ponto de partida – e aqui considera-se inclusive a utilização de fusões e outros efeitos óticos –, pode ter inclinado os cinéfilos a “tratar o filme narrativo ficcional como protótipo para todo o cinema, além de supor que a arte do cinema deve transformar o acontecimento filmado em algo imaginário e irreal.” (Bordwell, 2013, p. 30).

Para Jean Mitry (1986), o cinema deve esta tal inovação da “montagem” ao estadunidense Edwin S. Porter. O cineasta tcheco Karel Reisz e o diretor e crítico escocês Gavin Millar concordam com Mitry: “Porter demonstrou que uma única tomada, gravando uma ação incompleta, é a unidade com a qual os filmes devem ser construídos e, assim, estabeleceu o princípio básico da edição.” (Reisz e Millar, 2010, p. 6, tradução nossa)²¹. A dupla escreve em língua inglesa e a tradução estadunidense deste fragmento apresenta o termo “edição” (*editing*) – para os falantes da língua inglesa a palavra “montagem” (*montage*) possui outra conotação.

Muitos historiadores concedem a Griffith o título de “pai” da montagem, mas vale ressaltar que a maioria dos filmes daquele período foram perdidos e só podem ser julgados com base em seus roteiros e a natureza muitas vezes rudimentar destes não permite resolver a questão (Mitry, 1986). Ou seja, a partir de trabalhos baseados em evidências circunstanciais fragmentárias é arriscado atribuir com segurança a “descoberta” ou a “invenção” da montagem a alguém. Outro desafio é definir em que momento do percurso histórico os termos “montagem” e “edição” surgem nas indústrias de cinema mundo afora. O historiador François Albera (2010), em sua busca pela origem e definição da expressão “montagem” no cinema francês, revela que

²¹ Porter had demonstrated that the single shot, recording an incomplete piece of action, is the unit of which films must be constructed and thereby established the basic principle of editing. (Reisz e Millar, 2010, p. 06)

[...] Jean Giraud, o lexicólogo – que identificou o primeiro uso do termo em 1909 – e historiadores como Jean Mitry, ou os teóricos e filósofos do cinema que o sucederam, concordam que a montagem só existe quando há um certo desenvolvimento narrativo, discursivo e estilístico do cinema [...]. (Albera, 2010, p. 59, tradução nossa)²²

O próprio pesquisador francês conclui que esta abordagem é limitada e nutre um preconceito de natureza artística que ofusca o próprio cerne da questão e impede que se assimile a verdadeira natureza do cinema. A “montagem” é colocada como operação de harmonização do material, ignorando o processo técnico que a envolve (Albera, 2002). E a questão se torna ainda mais complexa quando outras noções como “corte”, “decupagem” ou “*mise-en-scène*” são incorporadas. Ao procurar pelos termos em dicionários tradicionais (Oxford, Chambers, Collins, Cambridge etc.), uma variada gama de definições é fornecida. A “edição” e/ou “montagem” é atrelada à fase de pós-produção, mas também de produção; à estrutura do filme como produtor de sentido; à recepção e à interpretação.

O vocábulo “edição” no *Diccionario Tecnico de Cine* de Ira Konigsberg (2004) se encontra sob os verbetes “edición” e “*montaje*” e apresenta uma descrição objetiva das técnicas linear, não linear, *online* e *off-line*. Konigsberg explora os equipamentos e modalidades de acesso aos materiais gravados em suportes analógicos e digitais e desenvolve conceitos práticos com foco na pós-produção, no termo “corte” e no trabalho do editor.

[Montaje] Todo o processo de edição de um filme em sua forma final, que inclui a seleção e modelagem das tomadas, o ordenamento dos planos, cenas e sequências, a edição de som e a integração da trilha sonora com as imagens. O termo “corte” às vezes é usado como sinônimo de edição, mas é muito limitado, pois transmite apenas um sentido mecânico de cortar o filme em pedaços e remontá-los, sem qualquer sugestão das habilidades técnicas, dramáticas e artísticas para fazer o filme fluir efetivamente e formar uma unidade total e coerente. O termo também não dá indicação da mixagem e integração de som pela qual o editor é finalmente responsável. A independência e a contribuição individual do editor irão variar de acordo com quanto controle o diretor exigir sobre o produto final. No sistema de estúdio de Hollywood, o editor tinha mais controle, embora às vezes a edição final fosse determinada pelo produtor ou outro membro do estúdio. (Konigsberg, 2004, p. 327-328, tradução nossa)²³

²² [...] Jean Giraud, the lexicologist - who identified the first use of the term in 19093 - and historians like Jean Mitry, or the theorists and philosophers of the cinema who came in his wake, agree that montage only exists when there is a certain narrative, discursive and stylistic development of the cinema [...]. (ALBERA, 2010, p. 59)

²³ Totalidad del proceso de unir la película hasta que la obra alcanza su forma definitiva, lo cual incluye seleccionar y dar forma a los planos, disponer en un orden planos, escenas y secuencias, mezclar todas las bandas de sonido e integrar la banda de sonido definitiva con las imágenes. El término «corte» a veces se usa como sinónimo del de montaje, pero es demasiado limitado, ya que sólo transmite una idea mecánica de cortar la película en fragmentos y recomponerlos, sin ninguna sugerencia acerca de las cualidades técnicas, dramáticas y artísticas que se necesitan para que la película avance con eficacia y forme una entidad coherente y completa. Y ese término tampoco hace referencia a la mezcla y la integración del sonido, de la que es responsable en último término el montador. La independencia y la contribución individual del montador variará según el grado de control que el director exija sobre el producto final. En el sistema de estudios de Hollywood el montador tenía un

O trecho apresenta ainda uma série de descrições de tipos de “edição”, mas não carrega uma explicação etimológica para o termo. No entanto, ao pesquisar o verbete “*montage*”, além da origem da palavra, são oferecidas outras cinco diferentes definições (históricas):

[Montage] (1) Na Europa, o processo de edição de um filme, de montagem de todas as tomadas, cenas e sequências no filme final. [...] (2) O processo de edição conforme foi desenvolvido especificamente pelos cineastas russos Pudovkin e Eisenstein, embora mesmo aqui tenhamos dois estilos distintos de montagem. [...] (3) Qualquer estilo de edição que pareça distinto do estilo invisível de corte desenvolvido nos estúdios de Hollywood por ser mais conscientemente construído para alcançar efeitos particulares e controlar as respostas do público. [...] (4) O processo de colocar imagens cinematográficas em uma sequência de forma a criar novas dimensões de espaço e tempo. [...] (5) Uma técnica de montagem desenvolvida nos Estados Unidos, especialmente durante as décadas de 1930 e 1940, que condensa o tempo e o espaço. (Konigsberg, 2004, p. 216-217, tradução nossa)²⁴

O pesquisador Bruce Kawin, no glossário de seu livro *How Movies Work*, explica a “edição” como “a arte de selecionar, recortar, coordenar, integrar e recortar na sequência de projeção os planos e/ou gravações que vão se tornar o filme; organizar e montar uma impressão de trabalho.” (Kawin, 1992, p. 544, tradução nossa)²⁵. Ele também propõe um limite entre “editar” e “cortar”.

Editar é a arte de tomar decisões sobre a duração, seleção e sequência das tomadas. Cortar é o ato de unir pedaços de filme. Decidir quanto de uma tomada incluir em um filme e sugerir e manipular sua matriz interpretativa cortando-a entre duas tomadas, é trabalho do editor do filme. (Kawin, 1992, p. 436, tradução nossa)²⁶

Assim como Konigsberg (2004), Kawin (1992) não atribui uma descrição etimológica à “edição”. Para “montagem”, no glossário ele apresenta definições abrangentes como “a edição

mayor control, aunque a veces el montaje final lo determinaba el productor u otro miembro del estudio. (Konigsberg, 2004, p. 327-328)

²⁴ (1) *En Europa, proceso de montar una película, de ensamblar todos los planos, escenas y secuencias en la película definitiva. [...]* (2) *Proceso de montaje tal como lo desarrollaron específicamente los cineastas rusos Pudovkin y Eisenstein, aunque incluso aquí tenemos dos estilos de montaje aparentemente distintos. [...]* (3) *Cualquier estilo de montaje que parece distinguirse del estilo invisible de montaje desarrollado en los estudios de Hollywood por estar construido de forma más consciente para conseguir determinados efectos y para controlar las respuestas del público. [...]* (4) *Proceso de poner imágenes cinematográficas en una secuencia de forma que se creen nuevas dimensiones de espacio y tiempo. [...]* (5) *Técnica de montaje desarrollada en los EE. UU., especialmente durante los años treinta y cuarenta, que condensa el tiempo y el espacio, transmite una gran cantidad de información al espectador en un breve periodo, y también puede sugerir un estado mental alucinatorio, un sueño, o los recuerdos de un personaje acerca de hechos pasados.* (Konigsberg, 2004, p. 216-217)

²⁵ *The art of selecting, trimming, coordinating, integrating and cutting into projection sequence the shots and/or recordings that will become the film; organizing and assembling a workprint.* (Kawin, 1992, p. 544)

²⁶ *Editing is the art of making decisions about shot length, selection and sequence. Cutting is the act of splicing lengths of film together. To decide how much of a shot to include in a film, and to suggest and manipulate its interpretive matrix by cutting it between two shots, is the job of the film editor.* (Kawin, 1992, p. 436)

dinâmica de imagem e som” ou ainda que a montagem pode ser “vagamente, edição de filmes em geral” (Kawin, 1992, p. 549, tradução nossa)²⁷, mas no interior do livro a caracteriza como a base para a interpretação ou leitura do espectador, como algo mais complexo que envolve a semiose e a criação de sentido.

Quando uma tomada não segue simplesmente a outra, e sua justaposição tem um significado dinâmico, não se fala em edição, mas em montagem. O termo francês para edição de continuidade simples é *découpage*: denota corte sequencial “comum”, onde uma tomada segue a outra de maneira linear e fácil de seguir. Montagem – do verbo francês *monter*, “montar ou construir” – denota a maneira como uma tomada é montada ao lado da outra, mas tem a conotação de um efeito ascendente ou intensificado. A montagem, então, é a arte de agenciar tomadas individuais em um sistema dinâmico. (Kawin, 1992, p. 98, tradução nossa)²⁸

No inglês, portanto, “montagem” é compatível com “*to edit*” (editar). “*Editing*” tem origem no latim *editio* e originalmente dá nome ao ato de selecionar quais informações textuais, filmicas, fotográficas ou sonoras serão utilizadas, bem como alterar um registro de texto, imagem ou som com o objetivo de melhorá-lo. O termo possui semelhança léxica com “*édition*”, comum na indústria literária francesa, mas incomum no ambiente cinematográfico que opta por “*montage*” (Konigsberg, 2004). Na vizinha Itália, os cineastas dizem “*montaggio*”. Na Espanha, usam “*montaje*”, mas o termo “*edición*” aparece, exclusivamente para o trabalho com fitas de vídeo. O filósofo chileno Rafael Sánchez (1992) no livro *Montaje cinematográfico: arte de movimiento* utiliza ambos como sinônimos: “*montaje*” e “*edición*”. Estes são alguns exemplos, ainda que restritos a línguas românicas e anglo-saxãs, que ajudam a perceber que os termos podem ter conotações distintas.

O diretor britânico Alfred Hitchcock, em entrevista concedida à François Truffaut (1985), usa o termo “*assembly*” para se referir à “montagem” como processo técnico-estético. O termo circulou pelo mundo em equipamentos eletrônicos de edição analógica (comando “*Assemble*”), mas não migrou para a tecnologia digital de edição e acabou preterido por “*to edit*”. Os pesquisadores brasileiros Maria Dora Mourão e Eduardo Leone (1987) definiram o termo no livro *Cinema e Montagem*: “Editar significa montar, escolher, selecionar e articular.” (Leone e Mourão, 1987, p. 8).

²⁷ *The dynamic editing of picture and sound; [...] loosely, film editing in general.* (Kawin, 1992, p. 549)

²⁸ *When one shot does not simply follow another, and their juxtaposition has dynamic significance, one speaks not about editing but about montage. The French term for simple continuity editing is *découpage*: it denotes “ordinary” sequential cutting, where one shot follows another in a linear, easy-to-follow manner. Montage – from the French verb *monter*, “to ascend, mount or assemble” – denotes the way one shot is mounted next to another, but it has the connotation of an ascending or heightened effect. Montage then is the art of assembling individual shots into a dynamic system.* (Kawin, 1992, p. 98)

Vincent Amiel (2007), logo no início de sua *Estética da Montagem* se preocupa em significar os termos utilizados na obra literária. Para o pesquisador e crítico francês, a operação técnica que consiste em cortar e depois colar os pedaços de película, ou manipular o cursor do computador para juntar o material virtualmente chama-se *cutting* (cortar) e “sua importância está longe de ser negligenciável” (Amiel, 2007, p. 8). Na obra, a concepção geral do alinhamento, princípio de criação, maneira de pensar e forma de conceber os filmes associando imagens e ordenando a narrativa é classificada como *editing* (editar) e utilizada como sinônimo de “montagem”.

Em *A arte do Cinema: uma introdução*, David Bordwell e Kristin Thompson (2013) escrevem um capítulo destinado exclusivamente à “montagem”, que logo no início apresenta a seguinte definição geral.

Pode-se pensar a montagem como a coordenação de um plano com o seguinte. Como vimos, na produção cinematográfica, um plano é um ou mais quadros expostos em série em uma extensão contínua de película. O editor cinematográfico elimina o material filmado não desejado, geralmente escolhendo o melhor plano e excluindo os outros. O editor também corta quadros supérfluos, como os que mostram a claquete (p. 58), no começo e no fim dos planos. Ele então junta os planos desejados, o fim de um ao início do outro. (Bordwell e Thompson, 2013, p. 350)

O trecho acima foi extraído da obra traduzida para o português. Nela já é possível perceber a mistura dos termos “montagem” e “edição” no uso das expressões “editor cinematográfico” e “editor”. No texto original não há o termo “*montage*”, ou mesmo “*assembly*” que poderia ser uma correlação comum. No trecho da edição em inglês²⁹ de 2008, “*editing*”, “*editor*” e “*film editor*” dominam a explicação. Por fim, o capítulo na versão original se chama “*Editing*” enquanto na versão brasileira foi traduzido como “Montagem”.

De fato, no léxico inglês, há um vocábulo que se aproxima de “montagem”: “*montage*”. Ken Dancyger (2007), Tom Gunning (1991) e Dominique Chateau (2010) concordam que o termo possui duas definições, na qual a primeira relaciona “*montage*” com cinema russo dos anos 1920.

Quando Lev Kuleshov ouviu a palavra “montagem”, pronunciada pelos operadores de câmera franceses que foram trabalhar na Rússia, teve uma espécie de iluminação, ao entender que não designava apenas uma operação técnica, como editing em inglês

²⁹ *Editing may be thought of as the coordination of one shot with the next. As we have seen, in film production, a shot is one or more exposed frames in a series on a continuous length of film stock. The film editor eliminates unwanted footage, usually by discarding all but the best take. The editor also cuts superfluous frames, such as those showing the clapboard (p. 20), from the beginnings and endings of shots. She or he then joins the desired shots, the end of one to the beginning of another. (Bordwell e Thompson, 2008, p. 218)*

pode supor, mas uma ideia que indicava uma teoria fundamental do cinema e uma estética. (Chateau, 2010, online)³⁰

“*Montage*” surge também no apontamento de compilações imagéticas, trechos de filmes sob a expressão – “*montage sequence*”. Barry Salt (2009) aponta que a expressão em Hollywood é sinônimo de um elemento que pode fazer parte da narrativa: a “sequência de montagem” (tradução literal). Ela consiste em um aglomerado de imagens, organizadas cronologicamente ou não, que criam uma impressão, uma ideia ou um efeito de transição entre partes de uma narrativa. Essa “sequência de transição” (tradução nossa), que ainda será tratada em detalhes neste capítulo, possui características específicas e remete aos experimentos de montagem dinâmica realizada pelo cineasta sérvio Slavko Vorkapich nas décadas de 1930 e 40 nos Estados Unidos.

Edward Branigan (1992) foca na compreensão da narrativa sem estabelecer uma fronteira entre “montagem” e “edição” – seu objetivo é a interpretação da narração pelo espectador, e não a produção de sentido de tomada a tomada. Reisz e Millar (1978) alertam que uma distinção entre os termos pode, inclusive, gerar confusão.

Antes de chegar à continuidade final de uma sequência, o montador faz passar o material por duas fases distintas. Em primeiro lugar, monta um copião no qual a ordem dos planos tem sentido cinematográfico e as transições são mecanicamente fluentes. Em seguida, examina novamente o material para aperfeiçoar a continuidade do copião e torná-la dramática e fisicamente adequada. Certos autores separam estas duas funções, chamando à primeira de *corte* e a segunda de *montagem*; mas, no uso corrente, os dois termos são aplicados indiferentemente, de sorte que a distinção tende a confundir, ao invés esclarecer a questão. (Reisz e Millar, 1978, p. 224)

O fragmento acima é parte do Capítulo 14 (“*A montagem do filme*”) que pertence à seção três (“*Princípios da montagem*”) do livro “*A técnica da montagem cinematográfica*” publicada no Brasil em 1978. Esse detalhamento busca apontar que a imprecisão atual no trabalho dos termos “montagem” e “edição” pode ser também resultante das traduções de obras estrangeiras para o português do Brasil. Muitas delas podem ter sido realizadas sem considerar as propriedades particulares de cada vocábulo em suas versões originais. A título de exemplo, sugere-se abaixo uma tradução livre para o trecho original escrito por Reisz e Millar, que considera as peculiaridades de cada palavra. Portanto, no Capítulo 14 (“*Editing the picture*”) da seção 3 (“*Principles of editing*”) da versão reimpressa em 2010 do livro “*The technique of film editing*” a recomendação levaria em conta o idioma de origem na adequação das funções:

³⁰ Entrevista com Dominique Chateau intitulada “A hipermontagem atual é histórica” realizada por Camilo Soares e André Dib em 01 de dezembro de 2010 para a revista eletrônica Continente C disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/120/ra-hipermontagem-atual-e-historicar> Acesso em: 12 dez. 2022.

Antes de chegar à continuidade final de uma sequência, o editor normalmente faz o material passar por dois estágios distintos. Primeiro, ele monta um copião no qual a ordem dos planos tem sentido para o filme e as transições são mecanicamente fluentes. Em seguida, examina novamente o material para aperfeiçoar a continuidade do copião e torná-la dramática e fisicamente adequada. Alguns autores separam estas duas funções, chamando a primeira de corte e a segunda de edição, mas os termos são, no uso corrente, aplicados de forma indiferente, de modo que a distinção tende a confundir em vez de esclarecer a questão. (Reisz e Millar, 2010, p. 181, tradução nossa)³¹

Alguns cineastas e pesquisadores sugerem que a “montagem” é responsável pelo macrocosmo da obra fílmica – parte mais artística e conceitual – enquanto a “edição” cuida do microcosmo – atividade mais técnica e estrutural. “Tecnicamente, a edição é uma montagem de peças em um todo. Criativamente, a montagem é reunir imagens e sons em relações que geram ritmos, ideias e experiências de um todo” (Pearlman, 2009, p. 155, tradução nossa)³².

O editor Walter Murch (2004), concorda com a visão de Karen Pearlman (2009) de que existem duas etapas distintas: uma estaria concentrada na estrutura mais ampla do filme e outra na microestrutura. Como vimos, Reisz e Millar (2010) e Amiel (2007) classificam a primeira de “*editing*” e a última de “*cutting*” e destacam que a operação técnica realizada pelo “*cutter*” busca a fluidez entre os planos, as melhores justaposições possíveis, os *raccords*³³, e está menos preocupado com a concepção universal da narrativa. Por outro lado, o “editor”, na visão de deles, se encontra em outro contexto.

Dele espera-se que domine a própria estrutura do filme, em relação ao argumento, com o projeto do realizador, [...]. Trata-se da construção global do filme, e já não do êxito das suas articulações. (Amiel, 2007, p. 11)

Murch (2020)³⁴ destaca que a “montagem” acontece “fora do filme” e a compara ao trabalho de um encanador ao conferir a tubulação de uma casa. O profissional procura avaliar se o tamanho dos canos utilizados é apropriado, se estão bem encaixados, se as junções estão

³¹ *Before the final continuity of a sequence is arrived at, the editor normally takes his material through two distinct stages. First, he assembles a rough cut in which the order of shots makes film sense and the transitions are mechanically smooth. Second, he approaches the material again to refine the continuity of the rough cut in such a way that it becomes dramatically as well as physically appropriate. Some writers have divided these two functions, calling the first cutting and the second editing, but the terms are, in common usage, applied interchangeably so that the distinction is likely to confuse rather than to clarify the issue.* (Reisz e Millar, 2010, p. 181)

³² *Technically, the editing is assemblage of pieces into a whole. Creatively, montage is assembling of images and sounds into relations that generate rhythms, ideas, and experiences of a whole.* (Pearlman, 2009, p. 155)

³³ O termo *raccord* não tem tradução. Utiliza-se a nomenclatura francesa que, segundo Noël Burch (2015), faz referência à maneira como se dá a mudança de planos que preserva continuidade.

³⁴ Palestra na Escola de Design e Artesanato da Universidade de Gotemburgo, durante o Festival de Cinema de Gotemburgo na Suécia no dia 30/01/2020, publicada na plataforma YouTube em 22/10/2020. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=KuUUP2eP1_k Acesso em: 15 out. 2023.

firmes, limpas, sem vazamento e se a água escorre para onde deveria. Por sua vez, a “edição” estaria vinculada à uma etapa anterior e responderia pela análise da largura, do comprimento, da espessura e da abertura de cada tubo. O editor se preocuparia com a conexão de um cano ao próximo certificando-se de que não haveria sobra de espaço entre eles, que fossem bem colados, que o ângulo da junção estivesse correto para entregar o fluido de forma adequada, na velocidade correta e no momento propício para a próxima parte do encanamento.

O montador brasileiro Daniel Rezende, vencedor do prêmio Bafta de “Melhor Edição” com o filme *Cidade de Deus* (Kátia Lund e Fernando Meirelles, 2002) tem Walter Murch como uma inspiração e menciona que orienta seu processo de pós-produção em dois estágios (macro e microestrutura), mas não determina responsabilidades específicas para “montagem” ou “edição” em cada um deles.

O microcosmo é quando você trabalha em cada cena específica. O macrocosmo é quando você junta uma cena na frente da outra e você olha para aquilo como um filme. Eu tenho um começo, um meio e um fim. Será que tenho? Será que essa é a melhor maneira de começar este filme? (Rezende, 2010)³⁵

No Brasil, até as décadas de 1960 e 1970 o termo “montagem” desfilava sem concorrência pelos créditos de filmes de ficção, muito em razão do vínculo criado com as mesas de montagem da indústria cinematográfica. Maria Dora Mourão e Eduardo Leone (1987) sinalizam que “a montagem não é apenas a etapa terminal de um processo, mas também a modalidade articulatória que participa do conjunto, indo do roteiro até o resultado/produto.” (Leone e Mourão, 1987, p. 15). Com a introdução da televisão em meados de 1950, o termo “edição” passou a ocupar as telas, sumariamente nos ambientes eletrônicos das emissoras de TV e posteriormente nos trabalhos feitos em vídeo. A partir da metade da década de 1990, com os avanços tecnológicos e a chegada dos computadores, a edição eletrônica se tornou digital e esse processo, além de possibilitar modificações ilimitadas sem colocar em risco a integridade do material, tornou-se realidade tanto nas emissoras quanto nas pequenas ou grandes produtoras de filmes. A convergência de tecnologias nas diferentes indústrias fez com que os termos “montagem” e “edição” passassem a ocupar os mesmos ambientes de realização audiovisual.

No Oscar, uma das maiores premiações do cinema mundial, a categoria de “*Best Film Editing*” é traduzida por alguns veículos midiáticos, aqui no Brasil, como “Melhor Montagem” enquanto por outros como “Melhor Edição”. Dois dos principais festivais brasileiros de cinema

³⁵ Daniel Rezende em entrevista concedida ao programa “Sala de Cinema” do SescTV, publicada em 22/12/2010 na plataforma digital YouTube. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=bxdif1sJkIU&t=278s Acesso em: 15 out. 2023.

e audiovisual anunciam suas premiações nesta área de formas distintas: o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro congratula a “Melhor Montagem”, enquanto o Festival de Gramado premia “Melhor Edição”.

A equivalência dos termos também é notória nos créditos de produções audiovisuais: no longa-metragem *Bacurau* (2019), Eduardo Serrano assina “montagem” ainda que o profissional esteja vinculado à Edt. – Associação de Profissionais de Edição Audiovisual –, para citar apenas um caso entre inúmeros. Em três longas-metragens de mesmo diretor em uma mesma década (flutuação mínima de tecnologia) é possível identificar uma diversidade de termos: em *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), “edição” é creditada à Nelson Pereira dos Santos; dois anos depois, em *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), Rafael Valverde assina a “edição”, mas o crédito de “montagem de negativo” é destacado para Lucia Erita; já em *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), apenas “Montagem” para Eduardo Escorel aparece na tela.

Os termos “montagem” e “edição” acabam coexistindo e abrem espaço, inclusive, para se cogitar outras denominações. O artista plástico e documentarista Arthur Omar adota o termo “composição”.

No filme você tem um processo de adição dos diversos elementos, de uma câmera que pela natureza está sempre desligada, que vai capturar um fragmento, e no vídeo você tem uma câmera que está sempre ligada e que vai produzir não fragmentos, mas uma massa dentro da qual você vai ter que agir para proceder a separação destes elementos, um processo de identificar o filme que estava ali dentro daquele bloco de imagens e que você vai descobrir pelo processo de edição. Você tem a montagem que está muito ligada ao filme, aí você tem o conceito de edição que está mais ligada a questão do vídeo, e teria um terceiro conceito que seria o meu. (Omar, 2021)³⁶

Arthur Omar (2021) relata que os seus filmes não nascem por meio da montagem ou da edição, ele prefere o termo “compor” (por + junto). Para o artista, a “montagem” significa partir do nada e alcançar a obra final com escassez de elementos materiais, “é um procedimento linear de colagem de uma coisa após a outra, você começa do zero e vai acrescentando”, enquanto na “edição” de vídeo, o digital permite abundância de matéria-prima que resulta em uma eliminação de conteúdo para se chegar ao produto. Ele argumenta que não trabalha com uma busca econômica ou captura precisa de fragmentos (*take 1, take 2...*), nem com a produção de um volume amplo de material que exija a subtração de trechos *a posteriori*, mas com um procedimento em que o realizador visualiza um campo vazio onde introduz cada elemento

³⁶ Arthur Omar em roda de conversa promovida pelo projeto “Pontão da Eco”, da UFRJ, transmitida pela plataforma YouTube no dia 03 de agosto de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T0NpwankQeY&t=1897s> Acesso em: 15 out. 2023.

paulatinamente em posições específicas. A “linha do tempo” (*timeline*) é, segundo Omar (2021), uma espécie de tabuleiro, em que ele adiciona uma peça aqui, outra peça ali, que podem mudar de lugar no transcorrer da “composição” até que possa ser considerada finalizada.

Durante a realização de um projeto audiovisual, muitos termos acabam surgindo em diferentes momentos do processo na estação de trabalho: “corte”, “edição”, “decupagem”, “montagem”, “composição”, “sequência de montagem”, “sequência de transição” – ou seja, as origens etimológicas são deixadas de lado e os termos se misturam. Na prática, durante a etapa de pós-produção, a seleção e reunião de partes menores e/ou maiores da obra audiovisual com a finalidade de se obter o todo são tarefas que acabam passando ao largo da nomenclatura precisa. Em meio à ação de construir o produto audiovisual dentro da ilha, mencionar “edição” ou “montagem” não é comumente se referir a um momento específico do trabalho. “Além disso, os cineastas não são limitados pela terminologia. [...] na maioria dos casos, os conceitos são claros o suficiente para que os possamos usar ao falar sobre filmes.” (Bordwell e Thompson, 2013, p. 310).

A escolha de um ou de outro termo pode estar relacionada a questões culturais, comerciais, tecnológicas ou linguísticas, depende do local onde se cria o produto, mas dificilmente provoca ruído de comunicação ou impacta o transcorrer do processo. E desta forma, reconhecida a existência de pensamentos distintos tanto em âmbito acadêmico quanto mercadológico, nesta investigação, opta-se pelo uso equivalente dos termos “edição” e “montagem”.

1.2 Nitrocelulose, os comandos eletrônicos e os zeros e uns

A imagem adquire “movimento” em uma época de constantes evoluções tecnológicas e o desenvolvimento de máquinas capazes de “capturar” e “emoldurar” uma “realidade” transforma o cenário das artes. O cinema emerge como uma nova forma de entretenimento, consequência da revolução industrial e do desenvolvimento dos centros urbanos, e com ele um espectador receptivo e ávido por novidades diretamente proporcionais à velocidade percebida do progresso. No final do século XIX, os irmãos Lumière assombraram a sociedade europeia da época ao projetar um trem chegando em uma estação. Hoje, talvez nem mesmo o trem descarrilando impressione, “mas o caráter quase mágico da imagem cinematográfica surge com

toda a clareza: a câmera cria algo mais que uma simples duplicação da realidade” (Martin, 2013, p. 15).

O filme *A chegada do trem na estação* (*L'Arrivée d'un train à La Ciotat*, 1896), assim como qualquer outro filme da época, era resumido a uma bobina; terminada a exibição daquele rolo, acabava-se o filme. Um único carretel de película registrava um enquadramento fixo e gerava um plano estático de curta duração. Equipamentos que impulsionariam o desenvolvimento da indústria cinematográfica surgem com a virada do século. Um deles foi a mesa de montagem³⁷ concebida pelo engenheiro eletricitista holandês Iwan Serrurier, em 1917. Criada com a função exclusiva de projetar imagens em salas de exibição ou em ambiente doméstico, o equipamento evoluiu para uma espécie de mesa operacional com uma estrutura que permitia o corte e a colagem das películas filmicas. A mesa de montagem era cara, barulhenta, pesada e com muitas peças metálicas – o que podia tornar a operação insalubre e, inclusive, perigosa. Naquela época, a edição era manual e mecanizada. A tesoura e a cola rearranjavam na mesa de montagem, milhares de pés³⁸ de material filmado.

A cada colagem era perdido um fotograma, pois este método exige que se desbaste os lados da película que ficam em contato a fim de não fazer “pular” a imagem ou “quebrar” o filme. Somente pelas mãos de um montador de Fellini (Leo Cattozzo) é que surge a cortadeira e a coladeira de película com fita adesiva. (Barroso, 2002, p. 1)

O instrumento de montar o filme passa a ser conhecido pela marca de fabricação: Acmiola, Editola e aquela que se tornaria sinônimo de mesa de montagem, a Moviola. Trata-se de um aparelho para a visão individual, com dispositivos de reprodução separados para som e imagem, que permitiam ao montador trocar os pedaços de filme de modo a serem vistos com “rapidez” e “comodidade”. Antes de operar o equipamento era necessário identificar, por exemplo, a bitola (largura) do filme cinematográfico: 35mm, 16mm, Super-8 (8mm), 70mm, entre outras. A regulagem do dispositivo de montagem variava de uma bitola para outra. O profissional precisava posicionar o fragmento de filme e baixar uma lente sobre ele. Com ajuda de um pedal, controlava a passagem da película pela abertura e podia avançar, retroceder ou imobilizar o quadro. Decidido o ponto de corte, o montador marcava o fotograma com um lápis de cera e cortava com a tesoura. Os pedaços de filme, depois de colados no “*splicer*”, estavam prontos para a primeira projeção (Reisz e Millar, 1978). Com o passar dos anos, as técnicas de

³⁷ Moviola é uma marca de equipamento de montagem cinematográfica, que em muitos países tornou-se sinônimo de mesa de montagem ou mesa de edição.

³⁸ Unidade de medida utilizada na época que corresponde a 30,48 centímetros ou ainda a 12 polegadas. Fonte: ISO Standarts Handbook: Quantities and Units. International Organization for Standardization, Geneva, 1993.

operação destes equipamentos evoluíram e as mesas de montagem seriam aperfeiçoadas, mas o princípio de cortar e colar resistiria por um longo período.

A montagem, quando realizada diretamente no negativo original e não em um copião (cópias positivas do material filmado), era destrutiva, ou seja, a intenção de substituir um plano no meio de uma cena, por exemplo, demandava o corte físico do material e, inevitavelmente, a perda de alguns fotogramas na operação. Era um processo definitivo e o acréscimo de efeitos visíveis de transição no filme não se daria da mesa de montagem, demandaria um trabalho posterior em laboratório (Sánchez, 1992).

Trucagens óticas. Fusões, escurecimentos [*fades*], cortinas [*wipes*] ou quaisquer outras trucagens são realizadas segundo as exigências do montador. Este decide onde eles são necessários e que duração devem ter, enviando para isto instruções precisas ao laboratório. (Reisz e Millar, 1978, p. 409)

Era um procedimento com alto custo financeiro e que nem sempre atendia aos prazos estabelecidos nos cronogramas das produções; por isso, os realizadores buscavam alternativas. Um avanço significativo foi o surgimento da impressora ótica (*optical printer*) ou truca (referência ao termo trucagem), um dispositivo com finalidade de retro fotografar uma ou mais imagens em um novo pedaço de filme. O equipamento era composto de um ou mais projetores de filme mecanicamente conectados a uma câmera de cinema. É como se esta câmera estivesse apontada para um projetor captando a imagem da película que estava sendo projetada. Podia-se “recapturar” a sequência de fotogramas com diferentes lentes, adicionando filtros e máscaras no caminho da projeção para se obter os efeitos desejados e assim misturar duas ou mais projeções. O aparelho possibilitava a realização de inúmeros efeitos visuais: *fades*, fusões, *wipes*, câmera lenta (*slow motion*), aceleração (*fast motion*), efeitos de *zoom*, reversão do movimento, congelamentos de imagem, sobreposições etc. (Fielding, 2013).

Na metade do século XX, a indústria audiovisual estava estabelecida e era reconhecida como estratégica. Os avanços da eletrônica permitiram consolidar o projeto da televisão e sua implantação como nova mídia. A película cinematográfica permanecia como o principal suporte capaz de registrar imagens e sons sincronizados e com qualidade, mas o processo de revelação e montagem dos rolos ia na contramão do crescente imediatismo, principalmente, do telejornalismo. Uma vez que a audiência de veículos de comunicação passava a estar atrelada à velocidade de divulgação dos fatos, um método mais rápido e prático de gravação e exibição se mostrava necessário.

Além disso, quando um editor usa uma moviola, ele precisa de um assistente quase todo o tempo para rebobinar os rolos para ele e assim otimizar o trabalho, e essa era uma despesa que o baixo orçamento da televisão não comportava. (Salt, 2009, p. 300, tradução nossa)³⁹

Os primeiros equipamentos de *videotape* surgiram na década de 1950, em sua maioria fabricados pela empresa norte-americana AMPEX, mas seria preciso quase uma década para que fossem efetivamente incorporados como ferramentas de produção do meio televisivo (Silva, 2009). Na televisão, no início dos anos 1960, a dramaturgia ainda era filmada em 35 milímetros; e depois, em 16mm. No início dos anos 1970, o aparecimento do videocassete permitiu a filmagem, em vídeo, mais ágil e menos onerosa. E, mesmo com o surgimento de câmeras cinematográficas mais leves e móveis, o vídeo se impõe, tanto em estúdios quanto nas reportagens.

Lembremos, sucintamente, algumas propriedades do suporte vídeo: 1) imagem e som na mesma pista; 2) não necessita de revelação química em laboratório (que exige entre uma e duas horas para uma bobina de filme); 3) custo bastante baixo do suporte; 4) possibilidade de transmissão instantânea à distância (por ligação através de satélite, ao passo que a bobina deveria ser expedida por avião). (Debray, 1993, p. 272)

Tinha início assim a edição em fitas de vídeo, feita em estações de edição eletrônicas, analógicas e de forma linear. Uma nova estrutura, que substitui carretéis e roldanas por botões e circuitos eletromecânicos. Semelhante à adaptabilidade da mesa de montagem às variadas bitolas, a nova tecnologia de montagem se adequa aos diferentes tipos de mídia (U-matic, VHS e Betacam).

No cinema, a imagem existe fisicamente na película cinematográfica, a sucessão de fotogramas é visível a olho nu, no curso de uma projeção. No material videográfico não há imagem, mas sinais elétricos, informações enviadas a vinte e cinco, trinta, sessenta vezes por segundo para um cabeçote-leitor que as “projeta” sobre as linhas de um monitor (Debray, 1993). O princípio básico da nova edição envolve selecionar tomadas de uma fita de vídeo e copiá-las em uma ordem específica para outra fita, ou seja, que a transferência de conteúdo de uma mídia para outra é feita por meio de dois equipamentos eletrônicos – uma *player* (reproduz o material bruto) e uma *rec* (grava o trecho desejado na fita virgem) no jargão audiovisual. Este processo resultava em uma perda de qualidade imagética e sonora que, diante do custo e da agilidade do processo, eram toleradas pelas produções. A colagem dos trechos era sequencial: primeiro

³⁹ *Also, when an editor is using a Hollywood Moviola he needs an assistant present nearly all the time to rewind the shots for him and so on, and this was an expense that the lower television budgets could do without.* (Salt, 2009, p. 300).

colava-se o trecho 1 na nova fita, depois o trecho 2. Em seguida, inseria-se o trecho 3, depois o 4, 5 e assim por diante. Caso houvesse a necessidade de inverter o trecho 1 com o trecho 2, seria obrigatório refazer toda a montagem, pois a fita já havia ganhado forma (Zettl, 2011). Ou seja, “linear” porque depois que o material é “impresso” não é possível mais recuperá-lo aleatoriamente sem comprometer o restante da edição. O acesso também obedece a uma certa cronologia, porque, para localizar o plano 22 em uma fita de vídeo, por exemplo, é preciso passar pelas 21 tomadas anteriores antes de alcançá-la – ainda que haja o recurso de avançar em velocidade aumentada (*fast forward*) esse percurso é inevitável.

As diferentes tecnologias e modelos de ilhas de edição acrescentaram uma demanda de conhecimento técnico e habilidades específicas à profissão; o aperfeiçoamento constante do maquinário se refletia na necessidade de especialização contínua dos profissionais. As primeiras experiências com equipamentos de edição não linear foram realizadas na virada de década de 1960 para 1970, em dispositivos com tamanho e peso de máquinas de lavar roupa e a custos muito elevados. Algumas empresas tentaram usar videocassetes acoplados à processadores computacionais, o que também resultou em equipamentos lentos e pesados. Apesar disso, a ideia da edição não linear não seria descartada. Seria uma questão de aguardar a evolução do poderio computacional e da capacidade de armazenamento.

Alguns nomes conhecidos participaram ativamente do processo: George Lucas, Oliver Stone, James Cameron, Steven Soderbergh, Carroll Ballard, Bernardo Bertolucci, Francis Ford Coppola e muitos outros fizeram experiências de edição com diferentes sistemas. Nos anos 1980, por exemplo, o *EditDroid* elaborado pela empresa de George Lucas tentou usar *laserdiscs* (disco ótico de armazenamento de áudio e vídeo) como mídia para armazenar o material. A inovação não funcionou muito bem e a empresa fechou em 1987. Francis Ford Coppola não criou um equipamento comercializável, mas defendeu a utilização da edição digital desde meados da década de 1970. Neste momento, o interesse dos realizadores estava voltado mais para a multiplicação das opções de criação do que para a redução de custos (Murch, 2004).

Em 1989 foi lançado o *Avid 1* – um computador Macintosh com *software* de edição não linear e possibilidade de armazenamento do material no disco rígido (memória) do próprio equipamento; entretanto, a capacidade ainda era limitada e a edição se restringia a comerciais e videocliques de curta duração, em torno de dois a três minutos. Ainda que embrionário, o sistema de edição não linear entrava na cadeia de produção cinematográfica para remodelar o processo da edição/montagem de produtos audiovisuais.

Tabela 1 - Evolução dos sistemas de edição/montagem

	Década	OPERAÇÃO		ARMAZENAMENTO		ACESSO	
		Mecânica	Eletrônica	Analógico	Digital	Linear	Não linear
Mesa de montagem	1920	X		X			X
Impressora ótica / Truca	1930	X		X		X	
Máquinas de edição	1970		X	X		X	
Softwares de edição	1990		X		X		X

Fonte: elaborado pelo autor (2022) com base em Murch (2004) e Zettl (2011).

A partir de meados dos anos 1990, a edição digital se consolida como etapa de pós-produção cinematográfica, enquanto o restante do fluxo de trabalho da produção de filmes permanece predominantemente analógico (Fossati, 2018). O ofício dos editores muda radicalmente. Eles abandonam mesas de visualização, coladeiras de filmes e pilhas de recortes de película e começam a trabalhar com conjuntos de computadores. Desta forma, os filmes podem ser editados a uma velocidade muito maior e, mais importante, é possível o acesso aleatório a qualquer quadro a qualquer momento.

O montador de *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976), Mair Tavares (2022), considera que a montagem é fluxo. Ele conta que na moviola era necessário pensar antes de fazer qualquer coisa; era difícil improvisar porque, se você fizesse o corte errado, tinha que colar novamente, o que resultava em mais trabalho. “Atualmente não, você faz primeiro e depois pensa! É mais fácil você fazer e, se ficar bom, fica. Se ficar errado, muda” (Tavares, 2022, p. 214)⁴⁰. Ou seja, na montagem em mesas de edição analógica, momentos de experimentação traziam o risco de provocar demora, o que podia acarretar no estabelecimento de limites para o exercício da criatividade.

Eduardo Escorel, editor que começou a operar na década de 1960, atravessou as principais tecnologias de montagem e conta que foi traumatizante migrar da película para os meios eletrônicos, mas que o retorno da edição não linear em suporte digital foi um alívio.

Para nós, que trabalhávamos com película, os problemas de fazer e refazer eram normais. Quando começou a informatização, por algum tempo, ficou impossível fazer e refazer [edição linear]. Depois com a digitalização isso ficou muito facilitado. A montagem deixou de ser uma conquista extraordinária. A montagem deixou de ser um trabalho braçal e passou a ser um trabalho intelectual. (Escorel, 2022, p. 73)

⁴⁰ O depoimento de Mair Tavares foi publicado no livro *Na ilha: Conversas sobre montagem cinematográfica* (2022) organizado por Julia Bernstein, Vinicius Nascimento, Piero Sbragia, e Bem Medeiros. À título de destaque, outros montadores entrevistados para a publicação serão creditados em citações futuras da mesma forma.

O sistema de edição digital consiste em um modo não destrutivo e permite que uma tomada seja colocada em qualquer posição desejada dentro de uma linha do tempo sem corromper o que foi editado anteriormente. Havendo domínio da tecnologia, esta característica possibilita ao montador realizar alterações com agilidade e precisão em qualquer trecho sem perturbar o restante do conjunto. O princípio operacional da edição não linear é selecionar e organizar arquivos de áudio e vídeo para que o computador os reproduza em uma ordem específica. Neste tipo de montagem não se tem cópia de material, como acontecia na edição linear realizada em fitas, os arquivos digitais podem ser manipulados sem o risco de perderem qualidade. Outra vantagem é a possibilidade de o editor comparar, modificar ou manter quantas versões do trabalho desejar, sem precisar se comprometer com qualquer uma delas (Zettl, 2011). Essa versatilidade permite o bônus e o ônus de que as possibilidades de mudanças se tornem infinitas; para o montador Giba Assis Brasil, o risco vale a pena.

O tempo que tu levava para fazer o primeiro corte hoje num filme e na época da moviola é mais ou menos o mesmo. Agora, o 2º corte, o 3º corte, o 5º corte, o 25º corte são tão mais fáceis, tem tantas possibilidades a mais. Puxa vida! O diretor dizia assim: “Tenta trocar esses dois planos de lugar”. Levava horas para fazer aquilo. Aí o diretor dizia assim: “Estava melhor antes”. Levava um tempão para desfazer. Era um saco isso. Hoje você faz isso com duas teclas, é muito fácil. (Brasil, 2022, p. 122)

Muitos montadores que atravessaram as mudanças tecnológicas na ilha chamam a atenção para o fato de que a exclusão de fotogramas da película demandava cuidados específicos de armazenamento; afinal, se o diretor decidisse reconsiderar e voltar atrás, era preciso recorrer aos pedaços e recolocá-los. Giba Assis Brasil conta que, quando alguém perdia algum trecho, todos na ilha tinham que sair buscando o material por todo canto. “Já aconteceu de perder os fotogramas e ter que mudar a montagem porque não achava mais os fotogramas. Foi bom ter vivido aquilo, mas não tenho nenhuma saudade.” (Brasil, 2022, p. 122).

No cinema, o ano de 1995 foi um divisor de águas para a edição de filmes. Foi o último ano em que o número de filmes montados mecanicamente se igualou ao daqueles editados digitalmente. Em todos os anos subsequentes, a quantidade de filmes editados em sistemas digitais cresceu, enquanto a montagem mecânica foi proporcionalmente diminuindo. (Murch, 2004, p. 9)

No entanto, é importante ressaltar que, embora tenha se tornado um instrumento precioso para o montador, a edição digital não substituiu de imediato a montagem tradicional de películas em mesas de montagem. Por alguns anos, arquivos digitais conviveram com os processos fotoquímicos. Monica Mak (2003), ao discutir equívocos teóricos sobre o efeito da

edição não linear na coerência temática, estética do filme e cronologia narrativa, argumenta que a edição digital não é mais não linear do que as primeiras formas de montagem.

Embora isso exija tempo e trabalho extras, um editor, no entanto, ainda pode realizar o mesmo processo em uma máquina de edição de filme tradicional, como na mesa de montagem Steenbeck. Por exemplo, se um editor trabalhando em uma Steenbeck quisesse inserir a sequência C entre as sequências A e B justapostas, ele/ela teria que cortar dois negativos emendados das sequências A e B e colá-los novamente com a sequência C no meio. O que torna esse processo mais rápido em uma plataforma de edição digital é que o editor digital pode, em menos de um minuto, obter os mesmos resultados, com poucos cliques no mouse. (Mak, 2003, p. 47, tradução nossa)⁴¹

Muitos filmes gravados em película passaram a ser digitalizados, editados em plataformas não lineares e convertidos novamente para película depois de finalizados. Este processo batizado de “edição *off-line*” consiste em editar um material com qualidade técnica inferior para não forçar o computador, mas oferecer agilidade. Em uma explicação resumida, o negativo do filme é capturado digitalmente em resolução mais baixa e levado para um software de edição. Uma vez aprovado o “corte” final produz-se uma “Lista de Decisão de Edição (EDL, na sigla em inglês)” que orienta o “montador de negativos” – isso é possível por meio de códigos de borda (números de série posicionados na borda da película) que acompanham o arquivo digital. Com o negativo montado, o filme está apto para a produção de cópias para distribuição e projeção. No fim, os espectadores não sabem dizer se os planos foram justapostos à mão, em uma mesa de montagem Moviola, Steenbeck ou outra, ou em um software de edição digital.

Em 1997, o montador Walter Murch venceu o Oscar de Melhor Edição com o longa-metragem *O Paciente Inglês* (*The English Patient*, Anthony Minghella, 1996). Foi o primeiro filme editado digitalmente a ser laureado pela Academia e Murch (2004) considera aquele ano como um ponto de virada no percurso da edição não linear no cinema, pois, a partir dali, segundo ele, todos os vencedores seriam montados em ilhas digitais. De fato, Murch errou por pouco – *O Resgate do Soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998), montado por Michael Kahn em uma Moviola (Kahn, 1998), ganhou o Oscar de Melhor Edição em 1999 – e com a introdução do processo digital, ou parte dele, no processo de pós-produção, possibilitava, inclusive, a regravação de um novo negativo completo a partir do filme editado

⁴¹ *Although it would require extra time and labour, an editor nonetheless could still accomplish the same process on a traditional film editing machine, such as a Steenbeck flatbed. For instance, if an editor working on a Steenbeck wanted to insert sequence C in between juxtaposed sequences A and B, he/she would have to untape the two spliced negatives of sequences A and B, and retape them with sequence C in the middle. What makes this process faster on a digital editing platform is that the digital editor could, in less than a minute, acquire the same results, with a few clicks on a mouse. (Mak, 2003, p. 47)*

digitalmente. O aumento da capacidade de armazenamento e do potencial de captação das câmeras digitais, somados à digitalização generalizada da distribuição e exibição de filmes a partir de 2012 tornaram o uso de películas cinematográficas uma escolha artística (Fossati, 2018). *Dunkirk* (Christopher Nolan, 2017), montado por Lee Smith, vencedor de vários prêmios nas categorias de montagem e som incluindo o Oscar de Melhor Edição em 2018, é um exemplo. Embora o filme tenha sido digitalizado para a pós-produção e distribuição digital, Nolan optou por uma cadeia de produção analógica ao trabalhar exclusivamente com filme 70mm.

Do filme cinescópio passando pelas volumosas fitas magnéticas até chegar aos códigos binários formados por zeros e uns, a montagem digital em computadores figura como um salto tecnológico significativo. Hoje, profissionais autônomos, editores amadores, montadores de grandes estúdios ou conglomerados de mídia podem estar usando o mesmo software (a diferença entre eles em termos de desempenho e preço é cada vez menor) para diferentes tipos de audiovisual. Os aplicativos para dispositivos móveis tornam a edição ainda mais acessível ao público. E a possibilidade de se armazenar dados on-line, na nuvem, permite que mais pessoas possam trabalhar simultaneamente em uma mesma produção. Além disso, os softwares de edição integram cada vez mais funcionalidades (correção de cor, edição de áudio, retoques, estabilização, controle de grãos e ruídos, transcrição automática e criação de legendas etc.) que costumavam estar em programas distintos. Hoje, é possível que uma única pessoa assuma a responsabilidade total sobre a pós-produção de um produto, embora o mercado geralmente ainda tenda à personalização de habilidades em algumas funções.

O avanço significativo da Inteligência Artificial (IA) desempenha um papel cada vez mais importante na montagem audiovisual: a indexação e classificação de conteúdo (os algoritmos analisam automaticamente grandes volumes de dados de áudio e vídeo, classificando o conteúdo com base em elementos como rostos, objetos e cenários) economiza tempo e esforço na localização de planos específicos; a edição assistida por IA pode identificar erros de continuidade ou problemas técnicos, como cortes bruscos ou iluminação inadequada e auxiliar na melhoria de aspectos específicos de áudio – ao remover automaticamente ruídos indesejados – e vídeo – estabilizando imagens tremidas, ajustando a iluminação e colorindo tomadas; pode analisar o áudio e gerar, automaticamente, legendas e dublagens em diferentes idiomas, sincronizar com os lábios das personagens, facilitando a adaptação de conteúdo à diferentes públicos. Essa ampla gama de possibilidades traz consigo muitos dilemas éticos e

estéticos, que já vêm sendo objeto de debate e atenção por estudiosos do cinema, e fogem ao escopo deste trabalho.

Softwares de edição como *Adobe Premiere*, *Avid Media Composer*, *Final Cut*, *DaVinci Resolve*, entre outros, permitem que a resposta entre a tomada de decisão e a execução seja rápida. Entretanto, a cadência da narrativa, o ritmo das sequências, a ênfase dramática, o estímulo de sensações, as escolhas estéticas de planos e cenas e do que acontece na junção entre uma tomada e outra continuam sendo escolhas artísticas, e em sua maioria, do montador.

1.3 Peças do filme

Na cadeia típica de produção de um filme de ficção, o material resultante das diversas práticas cinematográficas chega aos editores em fragmentos. O montador obtém um monte de tomadas, cada uma contendo o que Andrei Tarkovsky chama de “impressão do tempo” (Tarkovsky, 1998, p. 77). Os editores trabalham com a escolha dessas impressões e coordenam variações do fluxo de eventos, emoções, imagens e sons ao longo do tempo. Classicamente, costuma-se dizer que um filme é constituído de sequências – unidades com funções dramáticas e posições determinadas na narrativa – e que estas são formadas por cenas e planos. Dar nome aos fragmentos, assim como debater os termos “montagem” e “edição”, é uma operação com riscos. “Plano”, “cena” e “sequência”, ao serem consideradas “peças”, podem ser mal compreendidas e a ambiguidade pode desviar o foco do argumento.

Em *Lendo as imagens do cinema*, Laurent Jullier e Michel Marie (2012) apresentam dois níveis que, segundo eles, não podem ficar de fora de uma análise fílmica: plano e sequência. A dupla ignora o vocábulo “cena” e aponta, em cada uma das duas esferas, elementos basilares que devem ser observados por um pesquisador: no plano (definido como parte do filme situada entre dois cortes ou entre dois efeitos de transição), há, ao menos, cinco aspectos: ponto de vista/enquadramento; distância focal e profundidade de campo; movimentos de câmera; luzes e cores; e, por fim, combinações audiovisuais. Em uma sequência há mais cinco aspectos: montagem e continuidade (elipses, *raccord* etc.); cenografia; suspense e surpresa; efeito clipe e efeito circo; e metáforas audiovisuais.

Bordwell (2008) recomenda que, para saber como os filmes nos levam de uma cena a outra, deve-se começar reconhecendo três níveis diferentes de “arquitetura” de montagem. Em

primeiro lugar, é preciso considerar o filme como a junção de peças de grande escala, o encaixe das seqüências, que ele chama de “macroestrutura”. Em um segundo nível, pode-se pensar em “partes de tamanho médio”, as cenas. Essas peças são interligadas de maneiras específicas. Normalmente, as cenas se desenvolvem e se conectam por meio de cadeias de causa e efeito de curto prazo. As personagens formulam planos específicos, reagem às mudanças de circunstâncias, ganham ou perdem aliados, marcam compromissos, agem dentro dos prazos e, de outra forma, dão passos específicos em direção ou para longe de seus objetivos. O terceiro nível de organização consiste na “microestrutura” – parte tangível, momento a momento, concebida como um padrão de imagens e sons. Por exemplo, dentro de uma cena, muitas vezes encontramos padrões de corte – uma tomada de estabelecimento, diferentes ângulos e enquadramentos, *close-ups* e assim por diante – combinados com o diálogo em desenvolvimento (Bordwell, 2008).

Macroestrutura, coerência do enredo de nível médio e microestrutura – a narrativa de um filme pode ser estudada em qualquer um desses níveis, bem como os elementos que conectam as peças que compõem cada uma das três esferas. É comum, em análises filmicas, saltar para frente e para trás entre eles, em busca de padrões que produzam efeitos significativos. Nesta tese, um dos objetivos específicos é mostrar que os efeitos visíveis de transição são elementos que podem ser inseridos entre planos, cenas e seqüências, na macro, média ou microestrutura da obra, e desempenham papel importante na construção de padrões ou excepcionalidades. Uma das funções mais debatidas quando o assunto é uma transição visível está relacionada à coesão que ela pode oferecer para dar a impressão de um filme unificado. Ela pode ser valiosa no caso de uma obra sem coerência de enredo ou macroestrutura equilibrada.

Nesta pesquisa, considera-se que um longa-metragem é composto por seqüências cuja desmontagem revelará cenas – partes dotadas de singularidade espaço-temporal (pode ser um plano-sequência⁴²). Um segmento contínuo de imagem no interior de uma cena corresponderá a um plano, ou seja, à extensão imagética compreendida entre duas junções. O “plano define uma visão contínua filmada por uma câmera sem interrupção” (Mascelli, 2010, p. 19) e constitui a menor peça do quebra-cabeça. A cena, nesta analogia, é um “aglomerado de peças menores” e o encaixe de cenas resulta na formação de seqüências.

Georges Perec (2009) oferece uma explanação simbólica, sensorial e física sobre a arte do quebra-cabeça ao não considerar o *puzzle* uma simples soma de elementos isolados, mas um

⁴² O plano-sequência é caracterizado pela ausência de cortes visíveis e pela continuidade temporal que proporciona uma experiência imersiva ao espectador.

conjunto, uma forma, uma estrutura. Para o autor, a peça não preexiste e não determina o todo e sim o contrário. A estrutura não é dedutível do conhecimento separado das partes que o compõem. Ele exemplifica que se pode observar uma peça por três dias e achar que se sabe tudo sobre ela, mas o que realmente importa é a possibilidade de relacioná-la com outras peças. Esta perspectiva pauta afinidades entre a dinâmica do quebra-cabeça e a arte da montagem.

[...] só quando reunidas as peças assumirão um caráter legível, adquirirão sentido; considerada isoladamente, a peça de um *puzzle* não quer dizer nada; não passa de pergunta impossível, desafio opaco; mas basta que se consiga conectar uma delas às suas vizinhas, ao cabo de alguns minutos de tentativas e fracassos, ou numa fração de segundo prodigiosamente inspirada, para que a peça desapareça, deixe de existir enquanto tal; a imensa dificuldade que precedeu essa aproximação, e que a palavra *puzzle* — enigma — designa tão bem em inglês, não apenas perde sua razão de ser mas até mesmo parece jamais tê-la tido, tanto que se tornou evidente: as duas peças miraculosamente reunidas formam uma única, por sua vez fonte de erro, de hesitação, de desânimo e de expectativa. (Perec, 2009, p. 12-13)

Quanto a esta aproximação, o editor Roger Crittenden (2005) avalia que, sem experiência, é natural concluir que um filme bem captado requeira apenas que o editor junte as peças na ordem certa. É provável que nenhum montador acredite que sua tarefa seja simplesmente encontrar a conjunção perfeita que está apenas esperando para ser descoberta. Se assim fosse, a montagem seria comparável à resolução do quebra-cabeça.

A diferença entre editar um filme e montar um quebra-cabeça é que, com um filme, nada é completamente predeterminado. O cineasta pode alegar que o filme já existe em sua cabeça, e que também está no papel do roteiro, mas o filme que sai da sala de edição nunca existiu antes, nem na cabeça de alguém nem no papel. É somente por meio do processo de edição que o material é traduzido de forma que possa comunicar sua narrativa e significado ao público. (Crittenden, 2005, p. 84, tradução nossa)⁴³

Assim, o uso do termo “peça” neste estudo é restrito aos elementos isolados: plano, cena e sequência como “peças pequenas”, “peças médias” e “peças grandes”. E não se trabalha com a ideia de que um longa-metragem seja um quebra-cabeça montado, mesmo porque o dito que circula entre profissionais da área “uma edição nunca termina, o montador desiste dela” remete à possibilidade de sempre ser possível continuar a montagem, contrária a proposta finita que envolve o exercício lúdico de se montar um quebra-cabeça.

⁴³ *The difference between editing a film and assembling a jigsaw is that with a film nothing is completely predetermined. The film-maker may claim that the film already exists in his head, and that it is also on paper in the script, but the film that emerges from the cutting room has never existed before, neither in someone's head nor on paper. It is only through the editing process that the material is translated into the form that can communicate its narrative and meaning to the audience.* (Crittenden, 2005, p. 84)

O plano, portanto, é considerado a peça fundamental. Ao acionar o comando “*rec*” de uma câmera obtém-se um registro do que acontece em frente à lente, que comporta a temporalidade entre o disparo inicial e a interrupção da gravação – uma tomada carregada de atributos técnicos e estéticos que vão além da tradicional “luz, áudio, câmera, ação”. Um mesmo plano pode ter várias tomadas. Quando escolhidos e costurados em uma cena, eles tendem a preservar o “fluxo”, a continuidade do movimento, a integridade geográfica da cena. O plano estabelece fronteiras à imagem, seleciona uma parte de um todo a ser mostrado e deixa o resto do espaço “fora de campo”. A especificidade de um plano é determinada pela distância e pelo ângulo inscrito entre a câmera e o objeto e a classificação pode variar, inclusive, entre os profissionais de diferentes escolas cinematográficas; mas, de forma geral, a relação ângulo, nível, altura e distância para o enquadramento é observada.

A cena, por sua vez, é, em princípio, um agenciamento de planos com unidade espaço-temporal, separada da anterior e da seguinte por uma elipse. “O termo é usado, no sentido teatral, para se referir a fases distintas da ação que ocorrem dentro de um tempo e de um espaço relativamente unificados.” (Bordwell e Thompson, 2013, p. 184).

A cena reconstitui por meios já filmicos uma unidade ainda sentida como “concreta” e como análoga àquelas que nos oferece o teatro ou a vida (um lugar, um momento, uma pequena ação particular e concentrada). No cenário, o significativo é fragmentário (muitos planos, que são todos apenas “perfis” parciais), mas o significado é percebido como unitário. (Metz, 2011, p. 211)

Dentro da cena, a elipse, ou hiato como prefere Metz (2011), é algo próprio da junção entre os planos, afinal há uma interrupção na continuidade espaço-temporal. Contudo, o teórico francês sinaliza que estes hiatos pertencem à cena, são “hiatos de câmera” e não hiatos diegéticos. Essas elipses fazem parte da diegese, ao menos no plano denotativo, na junção de cenas, agrupadas no interior de uma sequência. Para Metz (2011, p. 212) os “momentos saltados sem importância para a história” não agregam informação relevante e são classificados por ele como “insignificantes”. Assim, a cena composta por planos e “hiatos de câmera” é onde coincidem – em tese – o tempo filmico e o tempo diegético.

No teatro, tradicionalmente, é considerada uma cena a ação que ocorre em um local durante um período contínuo e com um conjunto específico de personagens e ao corpo de cenas é comum denominar de atos ou seções. Nos filmes, nomeia-se o agrupamento de cenas como sequência. O termo não costuma ser explorado em discussões sobre cinema e é usado de maneiras diferentes para descrever partes de um filme, muitas vezes as mais memoráveis.

Uma sequência pode conter uma única cena ou plano (plano-sequência), mas geralmente comporta mais de uma. Para Metz (2011), a sequência é a unidade fílmica que constrói uma ação complexa e singular capaz de se desenvolver em múltiplos lugares e “saltar” momentos inúteis. O exemplo típico são as sequências de perseguição nas quais – pelo menos em princípio – o tempo fílmico e o tempo diegético não coincidem. Murch (2004) frisa que a sequência é algo puramente arbitrário, não possui uma determinação de começo ou de fim. Enciclopédias ou conteúdos colaborativos estabelecidos na internet sugerem que uma sequência é uma série de cenas que formam uma unidade narrativa distinta, que geralmente é conectada por unidade de local ou unidade de tempo. Outra definição vem a ser que “a sequência é uma série de tomadas editadas caracterizadas por uma unidade inerente de tema e propósito” (Geiger e Rutsky, 2013, p. 1083, tradução nossa)⁴⁴.

Kristin Thompson e David Bordwell recomendam começar qualquer análise de um filme pela segmentação do mesmo em sequências. “As sequências sempre são demarcadas por procedimentos cinematográficos (escurecimentos, fusões, cortes, telas escuras e assim por diante)” (Bordwell e Thompson, 2013, p. 184); o inventário é amplo, mas finito e pode facilitar a identificação de fronteiras. Aqui é possível estabelecer uma relação com Metz (2011) quando sinaliza, de forma menos taxativa, que os hiatos entre segmentos autônomos são usualmente assinalados com fusões ou *fades* e sublinha que estas junções, efetuadas por meio de recursos óticos, são “supersignificantes” para a narrativa. “Neles, nada nos é dito, mas deixa-se compreender que haveria muito a dizer: a fusão com o negro é um segmento fílmico que não oferece nada para se ver, mas que é muito visível” (Metz, 2011, p. 212).

Para além de sequências, cenas e planos, neste cenário ainda figura uma outra peça pouco estudada e que merece atenção, principalmente se o intuito é investigar efeitos visíveis de transição como elementos isolados que conectam peças fílmicas. As conexões de elementos isolados ocorrem quando o “plano A” (anterior) é conectado diretamente (por corte ou efeito de transição) ao “plano B” (seguinte), sem planos intermediários. Por exemplo: um plano que se desenvolve em um apartamento – fusão – um novo plano em um parque. A transição ocorre de uma forma “direta” – o fim de um plano, cena ou sequência é conectado ao seguinte sem novas tomadas entre eles.

⁴⁴ *A sequence is a series of edited shots characterized by an inherent unity of theme and purpose.* (Geiger e Rutsky, 2013, p. 1083)

A outra possibilidade de pontuação imagética, menos frequente e mais complexa, é o que se designa nesta pesquisa de “sequência de transição”. Ela envolve múltiplos elementos e pode conter internamente tanto cortes, como *fades*, *wipes* e fusões, ou outros elementos visíveis unindo outros planos que compõe esta “sequência”. As transições desta natureza costumam vincular o segmento anterior ao subsequente, mas com a adição de uma ou mais tomadas e/ou efeitos como parte da própria transição – múltiplas junções operando como uma única pontuação narrativa. Por exemplo: uma personagem está em uma mesa de bar no Recife – *fade* – imagem de um barco navegando no Atlântico – fusão – plano detalhe da água – fusão – bandeira flamulando no mastro – fusão – imagem do horizonte – *fade* – plano do alvorecer em Lisboa. A soma composta pela tomada do barco, da água, da bandeira e do horizonte acrescidos de fusão e *fades* resulta em um “aglomerado” (Salt, 2009) e opera como pontuação única e expressa um movimento narrativo de tempo e espaço constituído por vários elementos e atuando como “sequência de transição”.

1.3.1 Sequência de transição – sequência de montagem (*montage sequence*)

Importante para se compreender a proposta desta pesquisa é levar em conta que há uma peça, uma espécie de elemento de transição que não é exatamente um efeito aplicado na intersecção entre dois planos, mas um conjunto de unidades reunidas, as mais diversas, que comportam a função de pontuar uma passagem. Bordwell (2013) argumenta que embora os filmes mudos soviéticos fossem percebidos como realistas (filmagem fora de estúdio e atores não profissionais), sua técnica de cortes veio a definir os aspectos mais artificiais da edição.

Os soviéticos, afinal, tinham demonstrado que era possível criar uma cena simplesmente juntando nos cortes detalhes que talvez nunca houvessem coexistido na realidade. Similarmente, a “*montage* de atrações” de Eisenstein cometia uma grande violência contra a realidade ao juntar planos unicamente para gerar uma ideia. (Bordwell, 2013, p. 81)

O cineasta canadense Edward Dmytryk (1984, p. 114) chama o arranjo de “*Hollywood montage*” (montagem de Hollywood, numa tradução literal) para diferenciar da versão desenvolvida pelos cineastas russos na década de 1920. A “montagem criativa” (Bordwell, 2013), praticada em Moscou, utiliza uma série cuidadosamente editada de planos de pequena duração justapostos por cortes secos que servem para desenvolver a história, situação e/ou personagem. A expressão sequência de montagem (*montage sequence*), tal como empregada

nos estúdios ingleses e norte-americanos, significa algo mais específico e limitado: refere-se à um conjunto rápido e impressionista de imagens independentes umas das outras, geralmente ligadas por *fades*, sobreposições ou *wipes*, utilizado para sugerir a passagem de tempo, mudanças de local da ação ou quaisquer outras cenas intermediárias.

A moderna sequência de montagem, como a própria origem da palavra indica, resultou das primeiras experiências russas, e evoluiu gradualmente até a sua forma atual. Mas a sua única semelhança com os antigos filmes russos é que também utiliza pedaços de filme curtos, mostrando imagens independentes. Termina aí a afinidade: enquanto os russos concebiam os seus filmes em termos de justaposições expressivas de planos, a sequência de montagem, tal como hoje é empregada, transmite a sua mensagem pelo efeito cumulativo de uma série de imagens. (Reisz e Millar, 1978, p. 109)

Para Dmytryk (1984), a *Hollywood montage* é, invariavelmente, uma transição. Ela pode ser uma série de planos costurados com fusões e costuma estar sempre destacada musicalmente. “É, na verdade, uma versão mais complicada, e frequentemente mais pretensiosa da fusão.” (Dmytryk, 1984, p. 114, tradução nossa)⁴⁵.

Em *Minha mãe é uma peça 3* (Susana Garcia, 2019), aos 73 minutos de filme, o espectador se depara com o que Dmytryk (1984) chamaria de uma “grande fusão”, mas que, a partir de agora, será enquadrada como “sequência de transição”. De um plano médio da protagonista Dona Ermínia (Paulo Gustavo) pensativa sentada no sofá, o montador Leonardo Gouvea conduz o espectador, por meio de uma fusão, a um plano geral (drone) de uma ponte sob o mar na qual Ermínia vagueia – corta seco para um plano médio onde mantém-se a personagem em quadro no mesmo ambiente – fusão para um plano mais próximo onde ainda é possível vê-la caminhando na ponte – fusão para um *flashback* (plano de conjunto da mesa de um restaurante onde a protagonista conversa com o ex-marido Carlos Alberto, interpretado por Herson Capri – outra fusão para retornar do *flashback* ao enquadramento anterior – nova fusão para conduzir à segunda lembrança, agora é do filho Juliano (Rodrigo Pandolfo) opinando sobre um assunto que aflige a protagonista – fusão para retornar à Ermínia reflexiva no anteparo da ponte – fusão para um plano distante (novamente o drone) mostrando uma figurante que se aproxima e passa por ela – corte brusco para o edifício da matriarca e, por fim, outro corte para Ermínia saindo do prédio.

⁴⁵ *It is, in truth, simply a more complicated, and often more pretentious, version of the straight dissolve.* (Dmytryk, 1984, p. 114)

Figura 1 - “Sequência de transição” em *Minha mãe é uma peça 3* (Susana Garcia, 2019)



Fonte: compilação de *frames* realizada pelo autor (2023)⁴⁶.

O agenciamento de planos acima, com diferentes texturas, justapostos por cortes e fusões sob uma trilha sonora se configura em uma clássica pontuação na narrativa que destaca o momento de tomada de uma importante decisão por parte da protagonista – uma “sequência de transição”. O teórico e roteirista indiano Govind Sharma (2007) chama este recurso simplesmente de “*Montage*” e o classifica como “uma série de planos curtos editados juntos para criar um certo efeito emocional.” (Sharma, 2007, p. 174, tradução nossa)⁴⁷. Salt (2009)

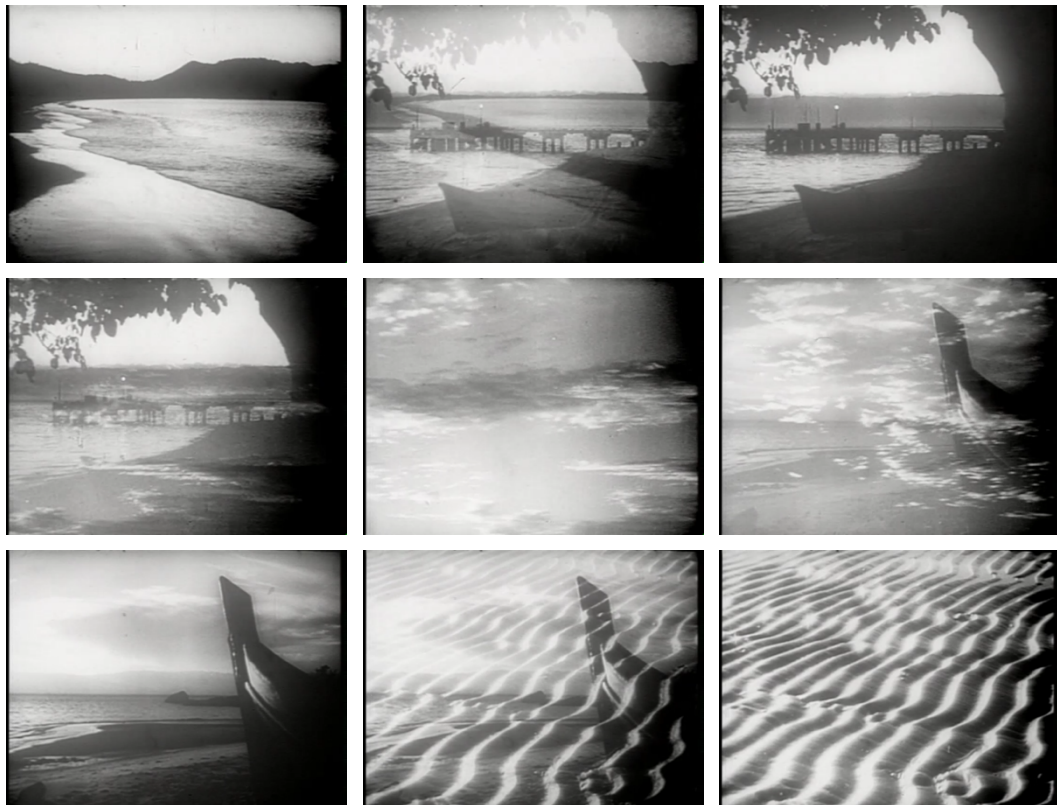
⁴⁶ Este método de visualização de imagens é inspirado em técnicas desenvolvidas por Lev Manovich (2013) e será apresentado no Capítulo 2.

⁴⁷ *Montage. A series of short shots edited together to create a certain emotional effect.* (Sharma, 2007, p. 174)

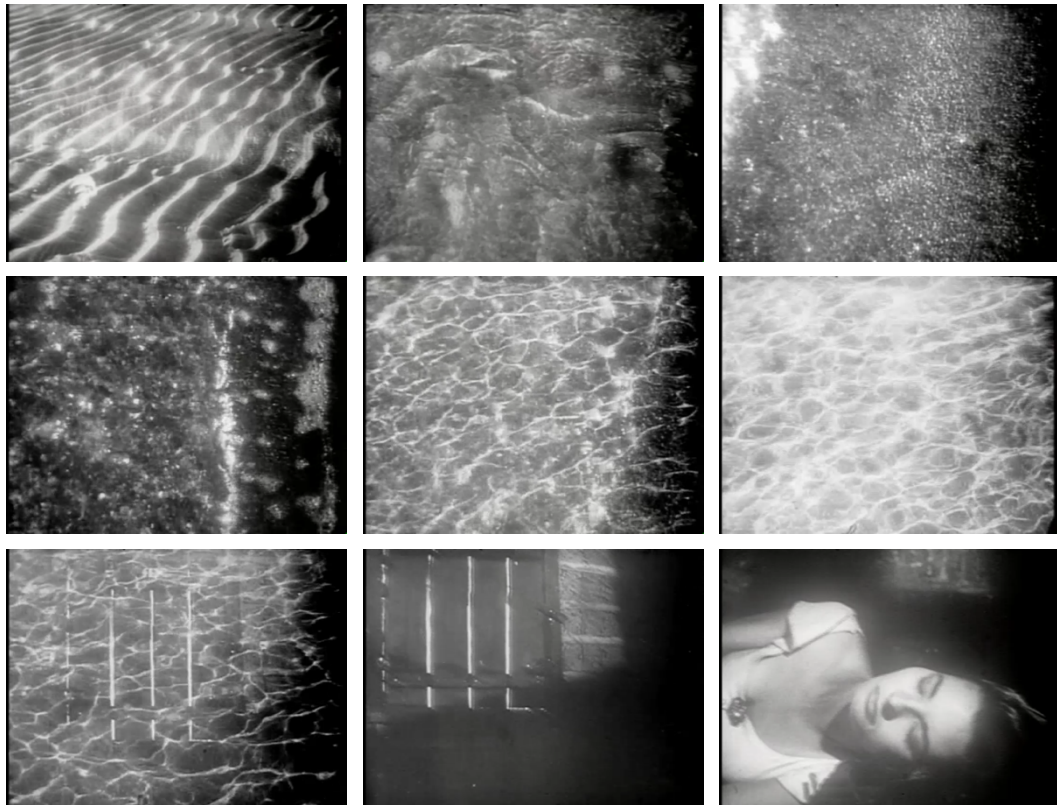
prefere “*Montage sequence*” e acrescenta que “seus planos podem ser unidos por vários tipos de *wipes* e também de fusões (ou seja, pelo uso de mais de um tipo de efeito de transição).” (SALT, 2009, p. 11, tradução nossa)⁴⁸. O cinema brasileiro de longas-metragens de ficção faz uso desta fórmula, mas os exemplos são limitados.

Em *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950), aos 47 minutos, há um plano geral da praia com montanhas ao fundo e uma música começa a tocar. Por meio de uma fusão surge o plano seguinte de um píer e a costura de planos prossegue: fusão – céu com nuvens – fusão – parte de um barco com a praia ao fundo – fusão – plano detalhe da areia – fusão – onda quebra nas pedras – fusão – marola alcança a areia – fusão – plano fechado da parte rasa do mar – fusão – interior da casa onde se encontra adormecida a protagonista.

Figura 2 - “Sequência de transição” em *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950)



⁴⁸ [...] their shots can be joined together by various sorts of wipes as well as dissolves (i.e. by recourse to more than one sort of optical effect). (Salt, 2009, p. 11)



Fonte: compilação de *frames* realizada pelo autor (2023).

Os planos em sua maioria são fixos e têm uma duração que varia entre três e quatro segundos, enquanto as fusões possuem em média dois segundos. A “sequência de transição”, que em *Caiçara* representa a passagem da noite ao amanhecer, é uma maneira de apresentar uma série de fatos considerados necessários à história, mas com restrito significado emocional. Costuma ser usada para transmitir informações que seriam difíceis de mostrar por completo ou que, embora essenciais para a história, tomariam muito tempo ou não seriam essenciais para o progresso do enredo.

Ao buscar uma origem para o uso deste recurso de edição, ilustrado em *Minha mãe é uma peça 3* e *Caiçara*, sobressai nas pesquisas o nome de Slavko Vorkapich. O sérvio (nascido na antiga Iugoslávia em 1894) trabalhou como diretor e montador em Hollywood nas décadas de 1920, 1930 e 1940. A produção cinematográfica de Vorkapich foi bastante concentrada na elaboração de “sequências de transição” para filmes comerciais estadunidenses de alguns dos principais estúdios hollywoodianos (Columbia, Paramount, MGM). Reisz e Millar (1978) contam que a edição destas “peças” podia incrementar a montagem.

Às vezes, um empreiteiro de fora, como Slavko Vorkapich, filmava e montava uma sequência de montagem de acordo com as especificações fornecidas pelo roteirista, e o resultado era em seguida inserido no filme como uma guloseima em meio a um

jantar. A ideia era dar ao espectador uma pausa visual para compensá-lo do excesso de diálogo. (Reisz e Millar, 1978, p. 288)

Em suas teorias cinematográficas, Vorkapich defendia o cinema como uma forma de arte distinta. Ele criticava a apropriação de convenções estéticas de outras mídias (como literatura ou teatro) na técnica de filmagem porque, em sua opinião, essa prática restringia severamente a exploração criativa do potencial singular que envolvia a realização de um filme. Para Vorkapich, a essência da linguagem cinematográfica era o movimento e o cinema, ao descobrir seu potencial narrativo, buscou inspiração em linguagens não cinéticas, o que para ele era um equívoco. Enquanto rejeitava os argumentos de André Bazin e outros cineastas que pregavam um cinema mais contemplativo (planos longos e realistas), Vorkapich estimulava seus alunos no Departamento de Cinema da Escola de Artes Cinematográficas da Universidade do Sul da Califórnia a buscarem, no âmbito comercial e acadêmico, a elaboração de obras e críticas menos interessadas no conteúdo dramático e mais na natureza visual (Farber, 1972).

A “sequência de transição” chegou a ser chamada, simplesmente, de “Vorkapich” (BIESEN, 2015) por diretores da época, nos momentos em que o enredo pedia uma sinalização visual para apontar mudanças espaciais e/ou temporais, ou ainda quando requeriam que uma atmosfera fosse estabelecida rapidamente.

Em quase todos os filmes encontram-se momentos em que ocorrem alguns movimentos particulares imbuídos de uma vida e força tão intensas que parecem nos transportar, independentemente do significado e do ponto específico da história. O que aí se obtém talvez acidentalmente deva ser procurado, estudado e utilizado conscientemente. (Vorkapich, 1930, p. 31, tradução nossa)⁴⁹.

Vorkapich lidava com princípios básicos da comunicação audiovisual e da percepção de tempo e espaço ecoando estudos de Rudolf Arnheim (2012), que se preocupou em analisar e descrever os efeitos da linguagem visual na consciência humana, em particular como os elementos estruturais são percebidos. Vorkapich aplicou as teorias na prática, buscando explorar todo o potencial expressivo da linguagem fílmica, criando “sequências de transição” estilizadas e dinâmicas, fazendo-as se destacar do restante do filme, muitas vezes ainda preso a um estilo de representação teatral.

Além disso, falando cinematicamente, o movimento não é apenas o movimento real, mas também certos tipos de mudanças visuais, a saber: fusões, fades, mudanças de

⁴⁹ *In almost every motion picture are to be found moments in which there occur some particular movements imbued with such intense life and power that they seem to carry us along, regardless of the meaning and the specific point of the story. What is there obtained perhaps accidentally should be sought, studied and used consciously.* (Vorkapich, 1930, p. 31)

foco, mudanças na íris, cortes rítmicos etc. O último mencionado é um dos elementos mais importantes da cinematografia expressiva. Uma sequência de cenas - mesmo estáticas em si mesmas - cortadas em comprimentos definidos de tal maneira que sentimos ritmicamente cada salto de uma cena para outra, às vezes tem a capacidade de criar uma sensação de intensa vitalidade. (Vorkapich, 1930, p. 31, tradução nossa)⁵⁰.

Preocupado com o potencial cinético, Vorkapich trabalhava recursos óticos de acordo com a atmosfera do filme. Em *Amor de dançarina (Dancing Lady)*, Robert Z. Leonard, 1933), ele figura nos créditos como responsável pelos “efeitos especiais” do longa-metragem narrativo de ficção estadunidense. Vorkapich promove um desfile de transições visuais na obra montada por Margaret Booth. Além dos clássicos *fades*, fusões, *wipes* e “sequências de transição” utilizados para pontuar deslocamentos espaço-temporais e mudanças de personagens, Vorkapich emprega *flash pans* a fim de indicar com agilidade mudanças nitidamente espaciais à trama criando no espectador a percepção de movimento pelo espaço diegético. Ele consegue este efeito por meio de panorâmicas rápidas que indicam movimentação ao costurar elementos que pertencem aos dois espaços (o antes e o depois da junção) e que coincidem com a trajetória percorrida pelas personagens e componentes no interior do quadro.

Em um momento do filme, o coreógrafo, personagem de Clark Gable, se desloca para um andar superior no prédio onde trabalha. A cena sugere uma mudança de espaço dentro do mesmo local. Um efeito de *flash pan* vertical é aplicado na junção, sugerindo, de forma impressionista, os vários lances percorridos com o intuito de criar no espectador uma amplitude espacial. O mesmo efeito é explorado em outra junção do filme, quando uma viatura policial conduz as coristas para a delegacia. Desta vez o *flash pan* é horizontal da direita para a esquerda apresentando uma visão impressionista das ruas (com sua profusão de placas, luzes e marquises) propondo a sensação de haver percorrido tal espaço, mesmo estando ele suprimido.

No romance musical *Melodia da Broadway de 1938 (Broadway Melody of 1938)*, Roy Del Ruth, 1937), montado por Blanche Sewell, Vorkapich, alocado no Departamento Editorial como responsável pelas “sequências de transição” (*montage effects*), emprega novamente *wipes* para indicar mudanças espaciais. Contudo, apesar do efeito ser muito comum nos longas-metragens estadunidenses dos anos 1930 (Salt, 2009), é curioso ver como ele busca resultados expressivos e gráficos na utilização do recurso e explora formas que refletem a essência ou a

⁵⁰ Also, cinematically speaking, motion is not only actual movement but also certain types of visual changes, namely: lap-dissolve, fades changes of focus, changes in iris, rhythmical cutting, etc. The last mentioned is one of the most important elements of expressive cinematography. A sequence of scenes - even static in themselves - cut in definite lengths in such a manner that we rhythmically feel each jump from one scene to another, has sometimes the capacity of creating a feeling of intense vitality. (Vorkapich, 1930, p. 31)

movimentação da cena. Em determinado momento do longa, ao passar de um plano urbano para uma tomada interna que enquadra pratos e tigelas sendo manuseados na mesa de refeição, Vorkapich insere um *wipe* trançado na junção, com origem nos quatro cantos da tela, se ligando esteticamente ao movimento também trançado das mãos e pratos presentes no plano.

A produção cinematográfica de Vorkapich representa a síntese de vários procedimentos vindos do cinema experimental e de vanguarda dos anos 1920. Fotografia de alto contraste, ângulos inusitados, palavras escritas na tela, sobreposições e uma variedade de efeitos óticos são recursos estéticos explorados nos filmes expressionistas alemães e na vanguarda russa e francesa encontrados no cinema de Vorkapich. Ele resgatou e manteve vivo estes recursos, reorganizando-os e empregando-os na linguagem audiovisual comercial e perpetuou códigos que migrariam para a TV e o vídeo.

Na maioria das vezes, Vorkapich era contratado porque podia produzir essas sequências de forma rápida e a custo baixo; ele era capaz de conceber e realizar visualmente ideias de uma maneira extremamente econômica. Por exemplo, se um filme de estúdio se encontrava acima do orçamento e o estúdio precisava transmitir de forma barata uma quantidade considerável de informações fílmicas dentro de um prazo mínimo por um custo financeiro irrisório, Vorkapich era unanimidade. Ou seja, ele economizou muito dinheiro para os estúdios e, assim, provavelmente, o envolvimento de Vorkapich em produções narrativas comerciais possa ter se dado, muitas vezes, em razão de motivações econômicas em vez de estéticas (Biesen, 2015).

Ao explorar a dinâmica e o potencial gráfico e expressivo da linguagem visual na edição Vorkapich imprimia na tela seu estilo pessoal. Bastava o roteiro indicar, em poucas linhas, a necessidade de mostrar uma festa de aniversário ou uma viagem de lua de mel, por exemplo, que Vorkapich projetava uma sequência transformando esta informação num discurso visual dinâmico, por meio dos mais variados recursos disponíveis (*fades*, *wipes*, fusões, sobreposições, câmera lenta, aceleração, planos curtos, cortes rápidos etc.). Com uma postura experimental, porém sistemática, preocupado não só com a forma, mas também com a qualidade, o efeito da informação e com a resposta sensorial do espectador, o cineasta tornou-se referência na elaboração destes elementos que compunham narrativas maiores.

Essa “montagem criativa” talvez explique o fato de Vorkapich não se sentir atraído a editar longas-metragens, pois provavelmente não teria a mesma liberdade para experimentar visualmente. Ele buscava mostrar com seus experimentos que “há uma sensação de deslocamento” ou “salto visual” entre “tomadas suficientemente diferentes” ou ainda que existe

uma “transformação de uma forma em outra” por meio da justaposição alternada de pequenos trechos que cria uma “nova força puramente fílmica” e produz um “impacto visual a cada corte” (Vorkapich, 1966, p. 177-178). A importância em compreender as características que permitem que uma “sequência de transição” atue como pontuação se dá na medida em que esta pode ser um efeito visível de transição isolado e, por isso, é importante diferenciar a “*montage sequence*” composta de múltiplos elementos de *fades*, fusões e *wipes* únicos.

1.4 Técnica das junções

Estudar uma pintura requer conhecimento sobre tintas, cores, composição, profundidade. Um romance exige saberes da linguagem. Para entender e analisar qualquer arte, é preciso conhecer o meio que essa arte utiliza. “O teatro representa o mundo das coisas por meio das próprias coisas, e o filme representa o mundo das coisas por meio da projeção das coisas; a leitura de filmes se passa no plano da tela, como nas pinturas.” (Flusser, 2007, p. 107). No teatro, por exemplo, podem ser obrigatórias pausas táticas significativas, caso haja a necessidade de que os elementos de cena e mobiliário sejam realocados no palco. O cinema se apropriou dessa função mecânica e muitas vezes necessária e transformou-a em uma forma de arte, escondendo suas interrupções logísticas, dentro de um modelo clássico, para garantir um fluxo contínuo. É um ato estratégico, o cineasta pode querer transmitir uma sensação de progresso da narrativa.

Para Ernest Lindgreen (1948), a justificativa psicológica fundamental da edição como método de representação do mundo físico reside no fato de que ela reproduz o processo mental no qual uma imagem segue outra conforme a atenção é atraída para este ou aquele ponto no entorno do ambiente. Durante o tempo de projeção de um longa-metragem, nosso olhar está sendo constantemente direcionado de um ponto de atenção para outro na tela. O mesmo acontece enquanto se lê esta tese: a vista percorre de maneira instintiva cada palavra, linha após linha, mas esse movimento dos olhos nem sempre ocorre no mesmo ritmo.

Na medida em que o filme é fotográfico e reproduz movimento, ele pode nos dar uma aparência semelhante do que vemos na realidade; na medida em que se emprega edição, pode reproduzir exatamente a maneira como normalmente o vemos. Isso explica por que o filme moderno é muito mais vívido, interessante e realista do que

os primeiros filmes, que se limitavam à maneira artificial e irreal do teatro. (Lindgren, 1948, p. 55, tradução nossa)⁵¹.

Para Lindgren (1948), no teatro esta artificialidade não é sentida como uma restrição, porque a arte da peça é essencialmente uma arte de fala e diálogo, não fundamentalmente uma arte visual. Ele sugere uma justificativa teórica para a montagem, mostra que “cortar” um filme não é apenas o mais conveniente, mas também o método psicologicamente correto de transferir a atenção de uma imagem para outra. A mente está, por assim dizer, continuamente “cortando” de um quadro para o seguinte e, portanto, aceita a representação fílmica da realidade por meio de mudanças abruptas de visão, como uma representação adequada da nossa experiência como observadores.

Reisz e Millar (1978) sinalizam que este argumento teórico deve, no entanto, ser visto com cautela. Há que se levar em conta, na justificativa de Lindgren, que ele parte de imagens vistas pelo observador de uma posição ligeiramente estacionária: a imagem é alterada toda vez que o observador muda a direção do olhar, sem deslocar sensivelmente sua posição. Na montagem de um filme, um editor é muitas vezes chamado a fazer cortes que não se enquadram nessas condições. Ele pode ter que cortar de uma tomada de um objeto para um plano mais próximo ou mais distante do mesmo objeto ou cortar de um quadro intermediário para um plano fechado ou um plano geral. Nesses casos, o corte muda instantaneamente a posição do observador, uma manobra que na realidade é fisicamente impossível. “Quando faz determinadas modificações de ponto de vista, não-comparáveis à experiência do mundo exterior, exerce o direito de seleção que reconhecemos num artista.” (Reisz e Millar, 1978, p. 224).

A impressão de pular de modo pouco natural de uma fase da ação para outra pressupõe menos conexões aparentes entre os planos do que estamos habituados a vivenciar e isso remete a ideia de Cinema em si. A edição pode ser encarada como um processo ou uma etapa da pós-produção cinematográfica, mas também como um conceito com três pilares: habilidade, técnica e arte. A habilidade pode ser definida como a qualidade de operar o equipamento com destreza; A técnica é algo a mais do que habilidade, é conhecimento de linguagem, que se adquire através da história para resolver os problemas que o material bruto apresenta e obter a melhor solução

⁵¹ *In so far as the film is photographic and reproduces movement, it can give us a life-like semblance of what we see; in so far as it employs editing, it can exactly reproduce the manner in which we normally see it. This explains why the modern film is so much more vivid, and interesting and lifelike than the primitive film which was limited to the artificial, unreal manner of the theatre.* (Lindgreen, 1948, p. 55)

para contar a história, expressar aquela ideia, provocar aquele sentimento. O montador Giba Assis Brasil (2022) aponta que para se conhecer a técnica é preciso ver os filmes que foram feitos até hoje. “A linguagem é uma construção coletiva de todo mundo que fez esses filmes até hoje e de todo mundo que assistiu esses filmes até hoje” (Brasil, 2022, p. 120). A arte seria a concepção global da narrativa cinematográfica.

Para André Gaudreault a “narração” só surge, efetivamente, a partir da segunda década do século XX quando a captação de imagens em movimento passa a ser realizada em função de uma montagem (Gaudreault, 2009). O teórico franco-canadense, ao sugerir que a edição é o que dá aos filmes um caráter narrativo, descola o conceito de “narração” da ideia de “mostração” definida por Tom Gunning (2003); esta última atribuída aos primeiros filmes dominados por uma tendência exibicionista tanto na escolha dos temas filmados como na maneira como os assuntos se comportavam diante da câmera. Gunning cria a noção de “cinema de atrações” pensando em uma forma não narrativa (ou pouco narrativa), mas relacionando-a com um contexto cultural específico – o da virada do século XIX para o XX – que se prolonga para fora do texto fílmico (Costa, 2005). “Mostrar” e “narrar” são ações debatidas também por Serguei Eisenstein (1988) ao escrever sobre a “montagem de atrações nos filmes” e classificá-la como dispositivo básico comum ao teatro e ao cinema.

Uma atração é qualquer fato demonstrável (uma ação, um objeto, um fenômeno, uma combinação consciente e assim por diante) que é conhecido e comprovado por exercer um efeito definitivo sobre a atenção e as emoções do público e que, combinado com outros, possui a característica de concentrar as emoções do público em qualquer direção ditada pelo objetivo da produção. (Eisenstein, 1988, p. 40-41, tradução nossa)⁵².

Assim, uma transição visível entre planos demanda habilidade, técnica, iniciativas artísticas, é um “fato demonstrável” e mais que uma simples apresentação ou demonstração de evento. Ela representa uma seleção tendenciosa de eventos estritamente relacionados ao enredo e capazes de persuadir o público de acordo com seu propósito. Eisenstein (1988) defende que a “montagem de atrações” se configura na passagem explícita de uma atração a outra, ao invés de buscar a continuidade e a fluidez narrativa, quase sempre relacionadas em seus escritos à Pudovkin e Griffith. De acordo com o Eisenstein a montagem de atrações é a premissa de um cinema discursivo e político, que se opõe ao cinema narrativo.

⁵² *An attraction is any demonstrable fact (an action, an object, a phenomenon, a conscious combination, and so on) that is known and proven to exercise a definitive effect on the attention and emotions of the audience and that, combined with others, possesses the characteristic of concentrating the audience's emotions in any direction dictated by the production's purpose.* (Eisenstein, 1988, p. 40-41)

O termo “atração” é emprestado dos espetáculos circenses, ilustra com propriedade a independência de elementos montados em um conjunto e significa todo e qualquer aspecto que submete o espectador a um impacto visual, sensorial e psicológico. A teoria de Eisenstein apropria-se da dialética marxista para propor o choque da tese (plano “A”) e da antítese (plano “B”), promovendo a síntese (ideia). Para ele, o impacto provocado por um filme acontece em função do ritmo, não do enredo narrado, por meio de cortes abruptos e fusões. Na montagem das atrações, mais importante do que estabelecer a identificação emocional da plateia com os personagens é conseguir comunicar o significado de suas ações conjuntas. Um impacto que não é aleatório, mas calculado, de forma matemática e experimental, pelo diretor e/ou montador a fim de produzir reações na plateia.

No cinema, um efeito é obtido pela justaposição e acumulação, na psique do público, de associações que o propósito do filme exige, associações que são suscitadas pelos elementos separados do fato declarado (em termos práticos, em “fragmentos de montagem”), associações que produzem, embora tangencialmente, um efeito semelhante (e muitas vezes mais forte) apenas quando tomado como um todo. (Eisenstein, 1988, p. 41, tradução nossa)⁵³

A concepção construtivista da montagem eisensteiniana valorizava a manipulação da imagem e da narrativa fílmica sem preocupação em “escondê-la”. A artificialidade expõe a presença do autor que constrói uma obra para ser assistida por alguém. A montagem de atrações consiste na própria evidência da produção do enredo pelas imagens e na recusa da invisibilidade e do ilusionismo naturalista clássico. Para Ismail Xavier (2005), Serguei Eisenstein intervém deliberadamente no desenvolvimento das ações e não se preocupa com a integridade dos fatos representados, mas com o raciocínio imagético – seja por meio de metáforas, de elementos simbólicos ou de diferentes conexões abstratas entre os planos.

A introdução de elementos não pertencentes ao espaço da ação, a intervenção aberta do narrador, a inserção de sequências inteiras de discurso não-narrativo e a montagem dos próprios acontecimentos totalmente fora das leis de continuidade, são exemplos de seu método não realista de representação. (Xavier, 2005, p. 63)

As transições visíveis são elementos que não pertencem ao pró-fílmico e figuram tanto nas obras “mostrativas” quanto nas “narrativas” e, quando as primeiras se tornam menos

⁵³ *In cinema an effect is achieved through the juxtaposition and accumulation, in the audience's psyche, of associations that the film's purpose requires, associations that are aroused by the separate elements of the stated (in practical terms, in "montage fragments") fact, associations that product, albeit tangentially, a similar (and often stronger) effect only when taken as a whole.* (Eisenstein, 1988, p. 41)

comuns e os dispositivos migram de “truques” lúdicos para elementos de expressão dramática, os *fades*, *wipes* e fusões passam a atuar em outras camadas estéticas, rítmicas e psíquicas.

Há antologias [Tom Gunning chama de “antologias” os filmes feitos de vários planos, unidos, sem o objetivo de se obter continuidade] cujos planos ficam ligados apenas por um tema comum, recorrente nas imagens de forma implícita ou explícita. Os três planos de *Three American beauties* (Edison, 1906) são ligados por fusões, mas neste período a própria fusão é um ornamento, não tendo o significado de passagem do tempo que adquiriu posteriormente no cinema narrativo. Aqui a fusão suaviza o corte entre os planos, criando uma atração singela. (Costa, 2005, p. 183)

Efeito de ligação como suavizador de corte é algo que será observado em detalhes adiante neste trabalho, por hora, é importante salientar que os realizadores procuravam preservar o equilíbrio entre impulsionar o enredo adiante e manter o observador cativado. Ambas as iniciativas, ainda exigem habilidade, técnica e criatividade. A pesquisa de uma obra audiovisual também demanda um conhecimento das características de composição da esfera cinematográfica; viver a experiência é importante, mas pode não ser suficiente ao se tratar de uma análise fílmica. O exame da estrutura, do estilo e das interações que emergem de elementos construtores de junções entre planos, cenas e sequências, por exemplo, sugere uma imersão no arcabouço de componentes relacionados com uma parte específica da montagem.

A opção pela terminologia “junção” procura evitar possíveis confusões com o uso do termo “transições”. Esta escolha foi inspirada nos escritos de Roger Crittenden (2005), montador da minissérie *O último dos moicanos* (*The Last of the Mohicans*, David Maloney, 1971), que adota a “junção” quando fala sobre edição de filme e vídeo. Assim como ele, acredita-se que a expressão “junção” pode representar uma descrição mais apropriada do espaço em que dois elementos se encontram, ao mesmo tempo que “transição” pode sugerir uma das coisas que acontecem na junção. De modo que, a “técnica das junções” procura estudar os elementos que configuram o encontro entre as peças fílmicas.

Para tal finalidade, não se pode reduzir a complexa história dos truques, efeitos óticos, especiais e de transição no cinema aos espetaculares filmes recentes de super-heróis e de ficção científica. A virada para o digital, a proliferação de efeitos gráficos, visuais e imagens geradas por computador faz com que seja necessário voltar no tempo e direcionar a atenção para a jornada tecnológica de produção e pós-produção no cinema. O termo “trucagem”, que na atualidade é praticamente aposentado, remete ao cinema de Georges Méliès, dentre outros realizadores da época, que com suas traquitanas e habilidades artísticas oferecia aos espectadores nos *vaudevilles* experiências de ilusionismo que acabaram por sedimentar os chamados “filmes de truque” (*trick film*). Vale lembrar que o termo “trucagem”, historicamente,

carrega um teor pejorativo ao ser atribuído a uma artimanha para esconder problemas, ou ainda, burlar imperfeições e fazer com que “defeitos” não sejam notados pelo observador.

[...] um truque, no sentido mais amplo do termo, pode ser considerado qualquer tipo de intervenção que manipule a representação exata da impressão visual que uma cena real forneceria a uma testemunha ocular. Essas intervenções podem ocorrer no nível pró-filmico (através do uso de miniaturas, partes falsas do corpo etc.), no nível de dispositivos cinematográficos (dupla exposição, emendas de *stop motion* etc.), no nível de pós-produção (como é comumente o caso hoje), ou pela combinação destas. (Kessler; 2005, p. 931-932, tradução nossa)⁵⁴

As etapas de “montagem” e “efeitos” se desenvolveram inicialmente como disciplinas separadas, mas foram se aproximando. Os laboratórios especializados em trucagem se desenvolvem e absorvem as novas técnicas e tecnologias com o passar do tempo, como a filmagem quadro a quadro em *table top*⁵⁵. A trucagem era executada em copiadeiras ou impressoras óticas (*optical printer*). Podendo ser composto de um projetor e uma câmera alinhados horizontalmente e sincronizados, o dispositivo permitia reproduzir dois rolos de filme ao mesmo tempo e, em seguida, projetar este composto em um negativo para gravação. Este processo ficou conhecido no Brasil, popularmente, como “truca”. Trucar ou fazer a trucagem do filme se tornou sinônimo de aplicação de efeitos óticos (Schettino, 2007).

Conforme a tecnologia digital evolui, a computação gráfica (CGI) aparece cada vez mais em filmes. Efeitos visuais (VFX) fazem parte do cinema desde os primórdios. Truques de câmera, técnicas de iluminação, maquetes elaboradas e processos de laboratório foram usados para alterar a realidade e ampliar as possibilidades cênicas e de imersão do espectador.

Os “efeitos especiais” ou “trucagens pró-filmicas”, envolvem a utilização de técnicas de produção audiovisual não convencionais e costumam ser “encomendados”. Eles podem ser complexos e consumir tempo considerável de produção. Atear fogo no fundo ou na frente de um objeto, preencher o *set* com fumaça ou água, erguer a câmera a uma altura excepcional, criar a ilusão de fenômenos naturais como marés, tempestades, neve, nevoeiro acrescentam estratégias “especiais” ao processo que antecede a captação das imagens. Estes são todos mecanismos físicos e comumente chamados de “efeitos especiais”, “físicos”, “mecânicos” ou

⁵⁴ [...] a trick, in the broadest sense of the term, can be considered any kind of intervention which manipulates the exact rendition of the visual impression that an actual scene would provide to an eye-witness. Such interventions can occur at the level of the profilmic (e.g. through the use of reduced scale models, fake body parts, etc.), at the level of cinematic devices (e.g. double exposure, stop motion splices, etc.), at the level of post-production (as is commonly the case today), or by combinations of these. (Kessler; 2005, p. 931-932)

⁵⁵ Uma câmera suspensa apontada para o topo de uma mesa fotografa, uma a uma, artes de letrados, animações ou outros tipos de elementos visuais.

“trucagens pró-fílmicas”. Para o filósofo francês Etienne Souriau (1953) “é pró-fílmico tudo o que se coloca diante da câmera ou diante de que a câmara é colocada para que o ‘registre’.” (Souriau, apud Metz, 2014, p. 120).

Tal definição, que convinha à filmagem em estúdio, foi um pouco ampliada com o desenvolvimento das filmagens em “cenários naturais”. Hoje, portanto, a palavra designa o que se encontra diante da câmera no momento da filmagem, tenha sido disposto ali intencionalmente ou não. (Aumont, 2012, p. 242)

Qualquer pessoa dentro do *set* de filmagens, ou presente em uma externa, pode perceber e identificar a produção destes efeitos. Existem, de fato, nos estúdios, equipes especializadas em efeitos pró-fílmicos, pois, muitas vezes, apresentam complexidade de execução, requerem inúmeras repetições, e possuem custos elevados. Méliès explorou à exaustão as possibilidades da produção de filmes com efeitos especiais ainda na câmera em seu próprio estúdio. Da mesma maneira, à medida que Hollywood se desenvolvia, também aumentavam os departamentos de efeitos pró-fílmicos. Engenheiros, pintores, escultores, fotógrafos, cenógrafos, entre outros profissionais que colaboraram com as fantásticas novidades visuais. “Nessas fábricas de magia foi feita a maior parte da história dos efeitos especiais” (Bordwell e Thompson, 2013, p. 341).

Diferente dos truques pró-fílmicos, os efeitos óticos ou truques fílmicos não pertencem ao cenário, ou a elementos dispostos, propositalmente, diante da câmera. Eles são produzidos durante as gravações (efeitos da câmera, ou de lentes) ou depois delas na pós-produção. De qualquer maneira, não surgem antes de acionar o *rec*. Por exemplo, a interrupção e retomada, acidental ou voluntária, de uma filmagem, pode permitir o “desaparecimento” ou a “substituição” de um objeto ou personagem no interior do mesmo enquadramento.⁵⁶

O negativo original da câmera, após a filmagem, era conduzido ao laboratório de processamento de imagens para que fosse processado e dele se fizesse uma cópia, o chamado copião de trabalho. Após o processo de edição feito no copião e antes que se efetuasse o corte do negativo original, de acordo com o previsto na montagem, eram encomendados ao laboratório de trucagem, se desejados, os efeitos óticos. A cópia final positiva do filme, portanto, era feita com base em um “internegativo” incorporado ao negativo montado

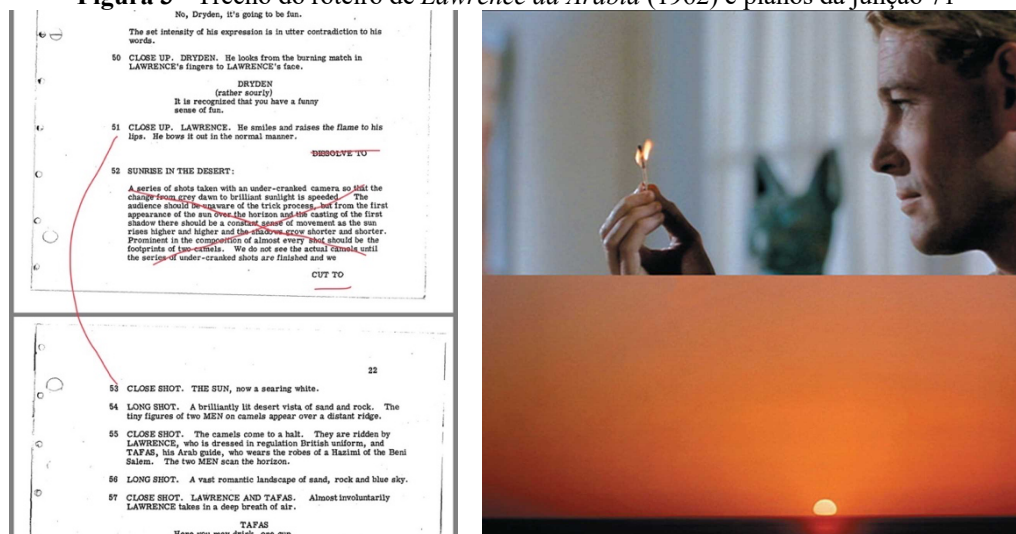
⁵⁶ Este fato, por um longo período, foi considerado efeito especial “descoberto”, casualmente, pelo ilusionista francês Georges Méliès, mas em 1981 Jacques Malthête demonstrou que as trucagens feitas nos filmes dele envolviam montagem, com isso, acredita-se que Méliès tenha publicado a descoberta da “parada para substituição” no *Annuaire général et international de la photographie* de 1907 com o intuito de despistar imitadores (Costa, 2005, p. 175-176).

(Schettino, 2017); e era na fase da composição do internegativo⁵⁷ que costumavam ser colocados os efeitos óticos (fusões, escurecimentos, aparecimentos, sobreposições, congelamentos, acelerações ou desacelerações).

Essa dinâmica exigia que o roteiro do filme e o copião, ao serem enviados para o laboratório de trucagem, estivessem em harmonia. A decisão sobre a aplicação de um efeito de transição, por exemplo, precisava ser tomada previamente, normalmente assinalada no roteiro, pois somente com o retorno do material é que se poderia checar o sucesso ou insucesso da transição encomendada.

O longa-metragem estadunidense *Lawrence da Arábia* (*Lawrence of Arabia*, 1962), dirigido por David Lean e editado por Anne Coates, possui “04 *fades* e 56 *fusões*” (Carvalho, 2021, p. 130) que foram inseridos em laboratório. Em entrevista concedida para o documentário *Lado a lado* (*Side by Side*, Christopher Kenneally, 2012), Coates revelou que durante a montagem do filme uma importante modificação foi feita justamente na etapa decisória que antecedia o envio do material à trucagem.

Figura 3 - Trecho do roteiro de *Lawrence da Arábia* (1962) e planos da junção 71



Fonte: Lobrutto, 2012.

Entre os planos 71 e 72 estava prevista uma fusão (*dissolve*) no roteiro, mas durante a revisão do copião o diretor e a editora optaram por desistir do efeito e manter o que estavam vendo, um corte abrupto (*cut to*) entre as tomadas. “Ao ver aquilo, pensamos ‘uau’ isso é

⁵⁷ Entre o negativo original da câmera e a cópia final para exibição, duas copiagens intermediárias se tornam necessárias: a primeira a partir do negativo original, que por força de inversão do sistema ótico produzirá uma imagem positiva, o master – imagem positiva obtida sobre material de características de negativo. Este master posteriormente será copiado, produzindo uma imagem negativa no terceiro material, produzindo o internegativo ou o contratipo. (Schettino, 2017, p. 37)

fantástico! Isso funcionava, era mágico quando você tinha esta sensação” (Coates, 2012, 34:20 mins., tradução nossa)⁵⁸.

A montadora credita a mudança ao processo de edição da época e explica que o fato de o filme ter sido montado em película, que obrigava a revisão copião-roteiro, proporcionou a experiência de ver aquela justaposição de planos sem o efeito de transição. Ela enfatiza ainda que se tivesse editado em uma ilha digital, aquela junção entre os planos 71 e 72 seria uma fusão, pois teria sido aplicada desde o início, como “mandava” o roteiro e, segundo ela, “nós só a teríamos visto como uma fusão”. Contudo, o processo de revisão do “copião” ao lado do *script* fez com que eles modificassem o que estava previsto. O digital traz velocidade e quase desafia quão rápido um editor consegue pensar e executar, mas “às vezes, os jovens editores que estão empenhados em fazer um trabalho interessante nem sempre têm tempo de se recostar e pensar sobre o que estão fazendo” (Coates, 2012, 33:07 mins.)⁵⁹.

Hoje em dia o processo de revisão é feito no próprio programa computacional de edição e a aplicação de efeitos visíveis de transição nas junções não demanda mais um laboratório. Alguns montadores que passaram por essa transição reclamam do “tempo para pensar”, como ressalta Giba Assis Brasil: “É tão fácil resolver tudo pelo computador que eu não vou pensar direito. E isso acaba sendo um problema para o filme se o montador não se der conta.” (Brasil, 2022, p. 123). Apesar da evolução tecnológica, o editor defende que mesmo um profissional de edição da era analógica, que não entenda de softwares, vai saber dizer se o corte está bom ou ruim.

Mas como, de maneira objetiva, efetuar o reconhecimento de qualquer estrutura em uma junção? O que conjuga a interseção entre planos, cenas e sequências pode possuir naturezas distintas: cortes, transições visíveis, intertítulos, símbolos, movimentos de câmera, efeitos especiais. Ao justapor duas tomadas cria-se uma junção e este conjunto – peça 1 + junção + peça 2 – pode tornar possível a comunicação de muita informação num período reduzido. A edição tem sido tradicionalmente subdividida em duas categorias de acordo com as modalidades pelas quais os diferentes planos que constituem o filme são montados: a edição em “continuidade” e a edição “descontínua”, e ambas estabelecem “contrastos”, “conexões” e “colisões” nos limites entre os elementos.

⁵⁸ *And so, when we saw it, we thought, Wow, that's fantastic. Just work. It just was magic. You know when you feel that feeling.* (Coates, 2012, 34:20 mins.)

⁵⁹ *Sometimes these young editors who are very interesting and doing extremely interesting work, but they don't always have the time to just sit back and think about what they're doing.* (Coates, 2012, 33:07 mins.)

Para Robert Mckee, a transição envolve conduzir o espectador suavemente de uma cena para outra. Entre duas cenas, portanto, ele sugere a necessidade de um terceiro elemento, que ligue a cauda da cena A com a cabeça da cena B e aponta que “o terceiro elemento é a articulação para uma transição; algo em comum entre duas cenas ou contraposto entre elas.” (Mckee, 2006, p. 286). E enumera sete exemplos.

1. *Um traço de caracterização*. Em comum: corte de uma criança mimada para um adulto infantil. Em oposição: corte de um protagonista desajeitado para um antagonista elegante; 2. *Uma ação*. Em comum: das preliminares do amor para o saborear do pós-sexo. Em oposição: do tagarelar para o silêncio frio. 3. *Um objeto*. Em comum: do interior de uma estufa para uma floresta. Em oposição: do Congo para a Antártida. 4. *Uma palavra*. Em comum: uma frase repetida de cena para cena. Em oposição: do cumprimento para o xingamento. 5. *Uma qualidade de luz*. Em comum: das sombras da alvorada para as cores do crepúsculo. Em oposição: do azul para o vermelho. 6. *Um som*. Em comum: de ondas lambendo a costa para a respiração de alguém que dorme. Em oposição: da seda acariciando a pele para o ranger dos pneus. 7. *Uma ideia*. Em comum: do nascimento de uma criança para a abertura de uma peça. Em oposição: da tela vazia de um pintor para um velho agonizando. (Mckee, 2006, p. 286-287)

Seja qual for a espécie de articulação, se ela tiver sido elaborada sob os princípios da continuidade, deverá apresentar uma passagem fluente de “A” para “B”, a fim de tornar a mudança de plano suave. O espectador costuma não reconhecer o processo de edição em si (em muitos casos é considerada “invisível”). Tem-se como premissa que isso permite ao espectador um envolvimento maior com a narrativa e uma identificação mais próxima com as personagens. Esse tipo de montagem foi historicamente atribuído ao cinema praticado em Hollywood. A edição contínua busca apresentar lógica, suavidade, fluxo sequencial e orientação temporal e espacial aos espectadores. Por outro lado, a edição “descontínua” tende a violar a continuidade temporal de uma cena, pode cortar abruptamente, interromper fluxos e desorientar espacialmente o observador, evidenciando que ali houve um processo de montagem.

Quando os cineastas deliberadamente escolhem manipular os planos de forma que as transições entre eles não sejam suaves, contínuas ou coerentes – em outras palavras, quando a edição chama a atenção para si mesma em vez de invisivelmente impulsionar o filme para frente – a montagem descontínua está sendo empregada. (Barsam, 2010, p. 335, tradução nossa)⁶⁰

O salto estabelecido pelo corte da imagem e sua substituição brusca por outra imagem é um momento em que pode ser colocada em xeque a “semelhança” da representação frente ao

⁶⁰ *When filmmakers deliberately choose to manipulate shots so that the transitions between them are not smooth, continuous, or coherent—in other words, when the editing calls attention to itself rather than invisibly propelling the film forward—discontinuity editing is being employed.* (Barsam, 2010, p. 335)

mundo visível e, fatalmente, é o momento da perda da “transparência” contida na imagem (Xavier, 2014). A justaposição de dois planos, duas cenas ou sequências pode levar o espectador a comparar as duas, identificar elementos comuns ou divergentes. Bordwell e Thompson (2013) destacam que muitos filmes, principalmente experimentais, se inspiram em uma série de junções que criam o que eles chamam de forma associativa.

O sistema da forma associativa sugere ideias e qualidades expressivas ao agrupar imagens que podem não ter nenhuma conexão lógica imediata. Mas, exatamente pelo fato de imagens e sons serem justapostos, somos estimulados a procurar por alguma conexão, uma associação que os ligue. (Bordwell e Thompson, 2013, p. 569)

Essa comparação implica uma associação de significado entre as duas partes. É preciso levar alguns fatores em consideração, como a perceptibilidade psicofísica dos elementos; o compêndio de normas de produção cinematográfica que circundam o contexto do filme; e um corpo de convenções analíticas sujeito a uma variedade de pressões históricas, estéticas, econômicas e ideológicas. De acordo com Saussure, a mente dá sentido a um conceito comparando-o com o que ele não é.

Quando se diz que os valores correspondem a conceitos, subentende-se que são puramente diferenciais, definidos não positivamente por seu conteúdo, mas negativamente por suas relações com outros termos do sistema. Sua característica mais precisa é ser o que os outros não são. (Saussure, 2006, p. 136).

A consequência implícita é que os contadores de histórias usam oposições por uma questão de clareza; uma coisa é definida contra outra. Esse raciocínio ecoa nas palavras de Jean-Luc Godard quando diz que o cinema é “uma arte de contraste” (Godard 1986, p. 25, tradução nossa)⁶¹, e no depoimento de David Lynch quando ele menciona que gosta de “brincar com contrastes” (Tirard, 2011, p. 240, tradução nossa)⁶².

Retomando Mckee (2006) e o princípio de transição por meio de “algo em comum”, percebe-se uma referência ao conceito de “ligação” (*linkage*) de Pudovkin (1954) e à estrutura de “ligação formal entre dois planos sucessivos” descrito em Aumont et al. (2012, p. 67), nos quais nota-se uma atenção especial ao *raccord* como elemento importante para o reforço da conexão. A ligação é o oposto da colisão: em vez de criar um “choque estético” o cineasta edita as tomadas de forma que elas se juntem para um propósito unificado. Pearlman chama a estratégia de “uma suave sucessão de imagens” (Pearlman 2009, p. 165, tradução nossa)⁶³. Não

⁶¹ [...] *cinema is an art of contrast*. (Godard 1986, p. 25.)

⁶² [...] *I like to play with contrasts*. (Tirard, 2011, p. 240)

⁶³ [...] *a smooth train of images*. (Pearlman 2009, p. 165).

há choque com o mundo da história ou dos personagens, o público é guiado pela estrutura do filme e aceita as ideias que o enredo propõe.

A “oposição” a que se refere Mckee (2006) se dá por meio da colisão – termo utilizado por Eisenstein (2002) ao inferir que uma ideia nasce do choque de dois planos independentes. Para o cineasta russo, consiste na forma de dar movimento a duas imagens estáticas, “é o mais poderoso meio de composição para se contar uma história”. (Eisenstein, 2002, p. 110). Martin (2005) denomina este estilo de edição de “montagem expressiva” – que representa a justaposição de planos com objetivo de produzir efeitos diretos e precisos por meio da colisão entre duas imagens.

Quando dois planos, duas cenas ou sequências são colocadas lado a lado, estabelece-se uma divisão. Esta justaposição é parte de uma montagem baseada em tensão (Bordwell e Thompson, 2013), em que o drama é extraído do atrito entre os elementos pré e pós-junção. A consequência é maior ou menor de acordo com o “volume” da peça; ou seja, as sequências são estruturas de grande porte e, portanto, os limites são mais carregados do que nas colisões de cenas, que por sua vez são mais corpulentas que no encontro de planos.

1.4.1 Raccords

O cinema clássico trabalha o “*raccord*” como uma técnica de montagem capaz de orientar o espectador a manter a atenção na continuidade visual da cena e não nos cortes. Um *raccord* de movimento costura, por exemplo, a saída de uma personagem de quadro pela direita em um plano com a entrada dela pela esquerda na tomada seguinte, indicando a evolução da caminhada. O movimento em sentido único dentro dos dois planos sugere uma continuidade que pode atenuar o impacto do corte. A troca de planos é perceptível, mas a ação é fluida a tal ponto que a continuidade construída em tela pode ajudar o público a não recordar que por ali esteve a montagem. Mas, para que isso funcione, cada *raccord* demanda certa alfabetização visual. Esse repertório de formas de agenciamento imagético pode ser obtido através de produtos audiovisuais assistidos ao longo da vida, experiência adquirida que vai permitir, por exemplo, que uma conversa entre dois personagens, captada e editada em planos fechados, transcorra naturalmente e não soe como se fora duas cabeças “flutuantes”, alternando-se em um diálogo.

Aumont e Marie (2012) associam o *raccord*, termo sem uma tradução adequada para o português, ao cinema “clássico” de Hollywood e a um tipo de montagem na qual “as mudanças de planos são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda sua atenção na continuidade da narrativa visual” (Aumont e Marie, 2012, p. 251). É uma noção empírica difundida nas escolas de Cinema e Produção Audiovisual definida por traços formais com alguns tipos mais comuns que outros, mas todos ligados à manutenção de uma continuidade: *raccord* de espaço (manutenção do eixo); plástico (continuidade de movimento); diegético (*raccord* sobre um gesto), por exemplo. O caso mais significativo talvez seja o do *raccord* de olhar, em suas diversas variantes: quem vê e o que é visto (plano e contraplano). O *raccord* costuma produzir a percepção, em termos cognitivos, da continuidade do mundo físico, que é visível e contínuo.

Nossa experiência entrega-nos o mundo como composto de objetos distintos, em um receptáculo espaço-temporal onde, ao contrário, é difícil distinguir as partes e, sobretudo, localizar as fronteiras (entre um ponto do espaço e o ponto vizinho, entre um momento e o momento seguinte). Nossa atividade de simbolização (linguagem, imagens – filme inclusive), em compensação, está fundada de modo bastante unilateral, na pressuposição do descontínuo, do individualizável, do isolável. Não existe campo de significação não estruturado, mas sempre redes, relações entre unidades “discretas”, e o exemplo mais flagrante é o da linguagem. O sentido surge da mudança, e, para fazê-lo aparecer, é preciso introduzir uma diferença – uma descontinuidade. (Aumont e Marie, 2012, p. 61)

O que se deseja, na maioria das vezes, é um agenciamento fluente de ideias de um plano para outro. E o editor menos familiarizado pode acabar investindo nos detalhes mecânicos que configuram um *raccord* a ponto de perder parte do valor da montagem. Em palavras menos afetivas, colocar o orgulho profissional de cumprir uma “regra” no lugar errado. “O corte fluente não é uma finalidade em si; é apenas um dos meios de obter uma continuidade significativa do ponto de vista dramático.” (Reisz e Millar, 1978, p. 240). O filme, mídia temporal, está ligado ao contínuo, mas convive com a produção de uma descontinuidade.

A narração de histórias no cinema lida constantemente com a quebra e a criação de continuidade, pois todos os filmes são baseados em fragmentos da realidade (construída ou real). O desafio começa na criação de uma continuidade suficiente ao longo do filme para que o espectador sinta que está assistindo a um enredo contínuo e não a pedaços desconectados. Para Murch (2004b), a melhor ferramenta para superar os problemas de descontinuidade é imitar a percepção humana e deixar a imaginação do espectador tornar-se co-narradora.

As cartelas e intertítulos em junções foram recursos bastante utilizados para compartilhar a narração com o observador. Em *Pequeno dicionário amoroso* (Sandra Werneck,

1997) os verbetes apresentados um a um, em ordem alfabética, demarcam a narrativa e conduzem o espectador. Para Jean-Luc Godard (2014) estas intervenções na narrativa eram lidas e vistas, eram um “plano” do filme. As capas de livro, os bilhetes, páginas de jornal e inscrições na lousa se somavam a inserções na imagem e em cartelas de texto caracterizavam tomadas com espaço e tempo de tela. As informações visuais montadas entre planos também eram utilizadas para encobrir “erros” de continuidade que mais tarde seriam intitulados como “falso *raccord*” e “*jump cuts*”. Ocasionalmente, havia “cortes em salto” na montagem em filmes primitivos, mas praticamente desapareceram por volta de 1909 (Bordwell, Staiger e Thompson, 2005). Thompson (2005) sugere que a ideia e o termo “continuidade” passaram a ser usados nessa época como reconhecimento de que as técnicas cinematográficas deviam contar uma história visualmente coerente de plano para plano. “Entre 1909 e 1920, a maioria dos historiadores concorda, esse sistema de edição e continuidade passou a dominar o cinema americano.” (Bordwell, 2013, p. 187). No cinema brasileiro de ficção (Capítulo 3) não foi diferente; a montagem, por meio de *raccords*, procurava manter um tempo e um espaço convincentes e unificados na maioria dos filmes, mas outras produções buscaram alternativas a este modelo clássico de linguagem. Uma das maneiras encontradas pelos vanguardistas foi justamente romper o fluxo criado na justaposição de planos e “desmascarar” o profissional por trás daquela realidade.

1.4.2 Cortes

“A passagem de um plano a outro na montagem cinematográfica se chama *corte*” (Machado, 1997, p. 102). A afirmação de Arlindo Machado pode ser compreendida diante do fato de a grande maioria das junções em filmes brasileiros de ficção ser articulada por meio de cortes. Como visto, no caso da película, trata-se realmente de um seccionamento da película com uma tesoura ou uma cortadeira apropriada, de modo a permitir a colagem de um fragmento em sucessão a outro. O vídeo, por outro lado, não aceita facilmente o “corte” físico. Em âmbito videográfico só se fala em corte no sentido figurado porque a edição não é feita por colagem direta do material, mas por transferência do sinal de uma fita a outra. Isso não quer dizer que não seja possível cortar e emendar uma fita de vídeo, só que quando isso é feito a imagem sofre

sérios desarranjos no ponto do corte. A imagem do vídeo é composta de linhas de varredura⁶⁴, não fotogramas como na montagem em celuloide, e acertar exatamente a linha divisória de quadros (*frames*) sem a possibilidade de visualizá-lo a olho nu é um golpe de sorte.

O recurso da edição computadorizada multiplica as possibilidades de “corte” e, principalmente, permite infinitos testes, com agilidade e sem deteriorar o material. Determinar “onde cortar” é um dos objetivos específicos da edição, ainda que o corte esteja previsto na decupagem ou seja realizado na hora da filmagem, quando se ouve “corta!”. Neste caso, o diretor determinou que o processo de captação de imagens e sons fosse finalizado, pois o ponto de saída que ele previu para a tomada passou. Ainda assim, quase sempre é o montador, na pós-produção, quem vai escolher exatamente em que momento o “plano A” será interrompido para dar lugar ao “plano B”.

O corte é a operação mais importante, pois é o momento no qual passamos de uma tomada para outra, o instante de encadeamento ou de articulação. Ele não apenas gera e determina sentidos possíveis no material anterior, como pode dilatar ou suspender o fechamento da significação. (Dunker, 2015, p. 26)

O corte pode ser “seco”, “direto”, “simples”, é algo instantâneo, mas o imediatismo não necessariamente impossibilita o espectador de percebê-lo. Pode-se perceber e apontar a existência de um corte com precisão em uma narrativa audiovisual; no entanto não é possível congelar a imagem “no corte”. Ele não ocupa espaço ou tempo de tela e, nesse sentido, é intangível e imensurável, o que faz com que seja considerado “invisível” – o que, inevitavelmente, acarreta questionamentos. Nesta tese, utiliza-se o termo “invisível” e “direto” para simbolizar as junções que fazem uso de cortes. “Direto” com o sentido de “sem intermediários” (Houaiss, 2008, p. 253), ou seja, uma transição “direta”, uma ligação entre planos, cenas ou sequências que apresenta a utilização de cortes.

Do ponto de vista do observador, é a sensação de mudança de ponto de vista, é o instante em que uma imagem é substituída por outra. Os cortes podem ser classificados, segundo Noël Burch (2015), de acordo com a modificação espacial ou temporal estabelecida entre os planos “A” e “B”. Todo corte, portanto, pressupõe a existência de dois planos: o que vem antes do corte (“plano A”) e o que vem depois do corte (“plano B”). “Essas transições abruptas nem sempre foram chamadas de cortes; eram muitas vezes denominadas junções no antigo Império

⁶⁴ A imagem eletrônica consiste em um conjunto de linhas horizontais e verticais superpostas e sucessivas, cada uma delas constituída por um número dado de pontos elementares de informação de luz (pixels), que se juntam num quadro para formar um painel de retículas, à maneira da técnica pictórica do mosaico (Machado, 1997).

Britânico” (Cutting, 2021, p. 109, tradução nossa)⁶⁵ e eram esporádicas antes da virada para o século XX, mas entre os anos 1900 e 1940 se tornaram a forma mais frequente de ligação. Os cortes representam os únicos componentes a operar uma junção que não permitem uma medição de tempo de exposição ou avaliação de sua estrutura estética como elemento. Inicialmente, era um recurso sugerido para separar tomadas dentro de uma cena e não como conector de cenas e sequências, por conta da sua suposta brutalidade visual (Salt, 2009). Christian Metz (2011) aponta que o corte no interior de uma cena (uma justaposição de planos) não tem valor de transição, só adquire esta competência quando está situado entre dois segmentos (cenas ou sequências).

A maioria dos cortes, em uma montagem influenciada por um estilo clássico, é planejada para passar despercebida. Uma alternativa pode ser, justamente, chamar a atenção para a transição e fazê-los “perceptíveis”, o que aproxima a edição de uma gramática moderna. A ironia é que, embora tenham o potencial de estabelecer uma descontinuidade visual, muitas vezes é difícil afirmar com convicção que o corte não promoveu a fluidez da ação ou que as junções entre planos foram percebidas.

O “entre” os planos é um lugar secreto capaz de manter um movimento, estabelecer a progressão de um antes para um agora. É entendido por Vertov (1984), em sua “Teoria dos Intervalos”, como um elemento estrutural e artístico de montagem. No manifesto *We* (1919), Vertov afirma que “são eles [os intervalos] que desenham o movimento numa resolução cinética.” (Vertov, 1984, p. 8 – tradução nossa)⁶⁶. Para Deleuze (2004), o significativo em Vertov é a restituição dos intervalos à matéria, não mais algo que separa uma reação de uma ação, mas o encontro de uma ação dada num ponto do universo com uma reação apropriada em outro ponto qualquer.

A originalidade da teoria vertoviana do intervalo é que este não marca mais um hiato que se cava, um distanciar-se entre duas imagens consecutivas, mas sim, ao contrário, um correlacionar-se entre duas imagens longínquas (incomensuráveis do ponto de vista de nossa percepção humana). (Deleuze, 2004, p. 118)

Para Vertov, as transições ou intervalos organizam os movimentos gramaticalmente. “A composição é feita de frases, assim como a frase é feita de intervalos entre movimentos” (Vertov, 1984, p. 9, tradução nossa)⁶⁷. O intervalo é aquilo que retira da imagem o status de

⁶⁵ *These abrupt transitions are not always called cuts; they have often been called joins in the former British Empire.* (Cutting, 2021, p. 109)

⁶⁶ *It is they (the intervals) which draw the movement to a kinetic resolution.* (Vertov, 1984, p. 8)

⁶⁷ *A composition is made of phrases, just as a phrase is made of intervals of movements.* (Vertov, 1984, p. 9)

visível e tangível, e oferece uma fuga ao invisível. Contudo, o invisível não é apenas o que não se vê por não estar ao alcance da visão, mas o que não pode ser visto exatamente por se localizar no intervalo do movimento, no ponto de contato intangível entre um movimento e outro. Este invisível não está oculto ou atrás da imagem, mas na superfície dela como um elemento virtual.

No caos dos movimentos, correndo, afastando-se, encontrando-se e colidindo - o olho, por si só, está vivo. Um dia de impressões visuais se passou. Como construir as impressões do dia em um todo efetivo, um estudo visual? Se alguém filmar tudo o que o olho viu, o resultado, é claro, será uma confusão. Se alguém editar com habilidade o que foi registrado, o resultado será mais claro. Se alguém descartar resíduos incômodos, será melhor ainda. Obtém-se um memorando organizado das impressões do olho comum. (Vertov, 1984, p. 18-19, tradução nossa)⁶⁸

O olho mecânico, a câmera de filmar, tateia o seu caminho na oferta de elementos visuais presentes na cenografia. O intervalo, por sua vez, experimenta absorver ou distender o tempo dentro de si, transladar o espectador no espaço, provocar sensações as mais diversas, desviar a atenção de um ponto para outro esquematizando assim processos inacessíveis ao olho humano. O resultado dessa ação conjunta da câmera e do cérebro estratégico do cineasta faz com que a apresentação, mesmo das coisas mais comuns, assumam um aspecto excepcionalmente interessante.

1.4.2.1 Corte em salto (*jump cut*)

O *jump cut* é um corte que opera a remoção de parte de uma tomada e resulta em dois planos com uma junção brusca entre eles. Produz um salto para frente na temporalidade cronológica com a finalidade, na maioria das vezes, de adiantar uma ação. O termo “*jump cut*” é traduzido como “salto” no *Dicionário teórico e crítico de cinema* e considerado pelos autores um “*raccord* entre dois planos quase idênticos, entre os quais a distância espaço-temporal é muito fraca” (Aumont e Marie, 2012, p. 265).

⁶⁸ *Within the chaos of movements, running past, away, running into, and colliding - the eye, all by itself, enters life. A day of visual impressions has passed. How is one to construct the impressions of the day into an effective whole, a visual study? If one films everything the eye has seen, the result, of course, will be a jumble. If one skillfully edits what's been photographed, the result will be clearer. If one scraps bothersome waste, it will be better still. one obtains an organized memo of the ordinary eye's impressions.* (Vertov, 1984, p. 18-19)

Figura 4 - Cortes em salto em *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964)



Fonte: compilação de *frames* elaborada pelo autor (2023).

Na filmagem e na edição, é possível criar um *jump cut* de várias maneiras: interromper a gravação e alterar algum elemento do evento filmado antes de continuar é uma delas; pode-se eliminar alguns *frames* de um plano, simplesmente; ou ainda, unir duas tomadas da mesma ação de posições de câmera semelhantes. O “corte em salto” pressupõe um mundo diegético, não é um dispositivo gráfico abstrato, preserva a continuidade do ponto de vista e promove a descontinuidade da duração. O *jump cut* gera uma elipse temporal: há a omissão de algum trecho do tempo, ainda que mínimo.

O efeito visual é tocante, sobretudo no caso frequente em que o objeto está centrado em uma ou várias personagens estáticas: tem-se a impressão de que a personagem “salta” de repente, de maneira mais ou menos acentuada. [...] ele [*jump cut*] é considerado um dos elementos estilísticos dos “novos cinemas” da década de 1960. (Aumont e Marie, 2012, p. 265)

Porém, é importante observar que nem todo corte que cria uma elipse temporal constitui um *jump cut*. É o ponto de vista estável que distingue o corte em salto de outros tipos de descontinuidade de edição (Bordwell, 1984). Jean-Louis Comolli (2007) confronta o *jump cut* ao *raccord* clássico.

Sucesso da ilusão cinematográfica. O *raccord* se quer principalmente invisível – costura, precisamente, que religa dois pedaços de tecido e desaparece nessa ligação. [...] Os *jump cuts* forçam, ao contrário, uma consciência da fragmentação: a temporalidade fílmica entra em conflito com a consciência subjetiva do tempo como fluxo. (Comolli, 2007, p. 20)

O “corte em salto” pode ser descrito como uma forma de interromper a narrativa clássica de fluxo contínuo e chamar a atenção do espectador para a existência da montagem. Os saltos podem ser compreendidos como uma mudança dentro de um mundo diegético onde as leis normais da física não prevalecem. É nesse sentido (provocar estranhamento, questionar o ilusionismo, revelar o caráter artificial da edição) que opera a montagem de Godard (Ribeiro, 2013). Durante as últimas décadas, o cinema moderno, a televisão e, recentemente, a internet e as redes sociais incorporaram, sem restrições, o *jump cut* às produções. Este dispositivo que

pode sinalizar urgência de forma útil ou simplesmente criar um atalho para a apresentação de alguma habilidade manual tediosa é uma ação sem mascaramento, que se mostra. “O *jump cut* atua, então, como exibição do corte” (Comolli, 2007, p. 23).

Para Bordwell (1984), em muitas ocasiões, qualquer corte minimamente desconexo acaba sendo chamado de “salto”. O termo *jump cut* é até mesmo aplicado a transições que se configuram abruptas entre cenas e sequências. “A produção cinematográfica *mainstream* generalizou o conceito de *jump cut* para cobrir qualquer descontinuidade de edição não ortodoxa” (Bordwell, 1984, p. 10, tradução nossa)⁶⁹.

Essa generalização talvez se deva ao fato de que sejam raros, na língua inglesa, outros termos que designem a montagem descontínua. A expressão “*jump cut*” acaba dominando a sinalização de montagem em descontinuidade. Uma alternativa seria uma maior utilização da expressão *mismatch*, que significa incompatibilidade ou falta de correspondência. Contudo, este vocábulo é mais comum em textos e vídeos na internet que apontam os populares “erros de continuidade” nas produções cinematográficas, no sentido de uma avaliação, e não de uma construção fílmica.

1.4.2.2 Corte descontínuo (*falso-raccord*)

Na linguagem técnica, o *falso-raccord* (*faux raccord*) é uma articulação imperfeita ou uma junção mal concebida na qual a continuidade entre os planos é insuficiente. Numa classificação de tipos de corte, é possível posicioná-lo entre o *jump cut* e o *raccord* clássico. Do ponto de vista estético, seria uma justaposição que escapa à lógica da transparência pré-concebida. Esse tipo de corte é, no entanto, um *raccord*, pelo fato de assegurar alguma continuidade narrativa, não impedindo a compreensão da história contada, mas é “falso” dentro de uma perspectiva de “veracidade” convencional, e de uma certa visibilidade contínua.

Roberto Rossellini, imitado nisto pela *Nouvelle Vague*, cultivou esse gênero de *falso-raccord* (ver os passeios em Nápoles de Ingrid Bergman, em *Viagem à Itália*, 1953), mas ele já havia sido produzido, com frequência e de modo deliberado, por exemplo, em Eisenstein: em *Week-end* (1969), Godard mostra duas vezes o mesmo acontecimento de dois pontos de vista diferentes, e ele acrescenta uma cartela com a inscrição irônica: “*Falso-raccord*”. (Aumont e Marie, 2012, p. 116)

⁶⁹ *Mainstream filmmaking generalized the concept of the jump cut to cover any unorthodox editing discontinuity.* (Bordwell, 1984, p. 10)

A montagem clássica hollywoodiana trabalha a busca de uma estrutura naturalista fundamentada por meio de uma transparência formal, na qual somam-se esforços na construção de cortes fluidos (*raccords*) que permitam ao espectador uma imersão na história. Por outro lado, outro estilo de edição procura suplantam essa estratégia, como no caso de agenciamentos entre planos através de falsos-*raccords*.

Partindo do princípio elementar de que a montagem propriamente dita consiste na união de dois fotogramas pertencentes a planos diferentes, e determinados pelo corte, temos como resultado *uma nova visualidade*, que pode apresentar-se de duas maneiras básicas: de um lado, como um processo de representação que quer passar despercebido; de outro, como um processo de reapresentação que, contrariamente ao anterior, quer fazer-se descaradamente perceptível. Em outras palavras, no primeiro caso, a montagem *implícita significação*, ao passo que, no segundo, ela *explícita significação*. (Leone e Mourão, 1987, p. 56).

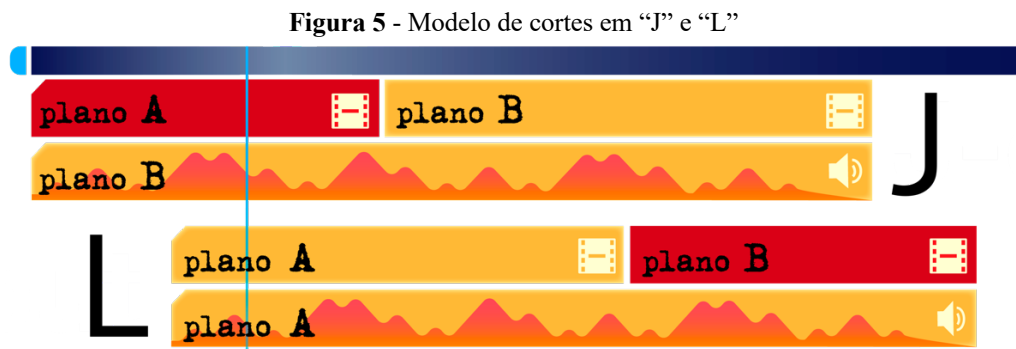
Em uma perspectiva mais abstrata, Deleuze (2004) propõe ver no falso-*raccord* um princípio que assegura a hegemonia do Todo sobre os segmentos e o lugar do “aberto, que escapa aos conjuntos e as suas partes” (Deleuze, 2004, p. 46). Com isso o falso-*raccord* é para ele um instante de atualização no filme, das virtualidades ou das potencialidades do fora-de-quadro. “O falso *raccord* não é um *raccord* de continuidade, nem uma ruptura ou uma descontinuidade no *raccord*” (Deleuze, 2004, p. 46). Walter Murch (2004) destaca o quão intrigante é perceber como a união de pedaços diferentes funciona, mesmo ao representar um instantâneo deslocamento de um campo de visão para outro por meio de pulos para frente ou para trás no espaço e no tempo.

A verdade é que um filme está sendo efetivamente “cortado” 24 vezes por segundo. Cada quadro é um deslocamento do anterior. Acontece que num plano contínuo, o deslocamento espaço/tempo de um quadro para o outro é tão pequeno (20 milésimos de segundos) que o público o vê como uma *continuidade dentro de um mesmo contexto*, em vez de 24 contextos diferentes por segundo. Por outro lado, quando o deslocamento visual é suficientemente grande (como no momento do corte), somos forçados a reavaliar a nova imagem como um *contexto diferente*. Milagrosamente, na maioria das vezes, não temos dificuldade em fazê-lo. (Murch, 2004, p.18).

Assim, é importante salientar que o “corte em salto” (*jump cut*) e o “corte descontínuo” (falso *raccord*) não são sinônimos, mas isso não estabelece antagonismo: todo *jump cut* pode ser considerado um falso-*raccord*, mas nem todo falso-*raccord* é um *jump cut*. O corte descontínuo é um *raccord* impreciso, um corte que provoca uma ruptura no tempo/espaço da narrativa.

1.4.2.3 Corte em “L” e “J”

Outra maneira de se operar a junção entre dois planos pode ser por meio de um corte em “L” ou em “J”. Este são também chamados de *slip edit* (edição de deslizamento em uma tradução literal) e surgem da não simultaneidade do corte do áudio e do vídeo. Em um primeiro momento podem parecer denominações intrigantes, mas basta pensar na ortografia dessas letras (maiúsculas e em letra de fôrma) e relacioná-las com arquivos de imagem e som dispostos em uma *timeline* (Figura 5).



Fonte: esquema realizado pelo autor (2023).

Ao visualizar a linha do tempo da esquerda para a direita considerando a base da letra “J” na parte inferior (trilha sonora) e a haste na banda de vídeo (superior) percebe-se que o corte estabelece que o áudio do “plano B” inicia um pouco antes do vídeo correspondente. Portanto, quando o corte do áudio é anterior ao corte da imagem temos a edição em “J”. Na prática, escuta-se o som do segundo plano antes mesmo de ver sua imagem na tela (*audio advanced*). Inversamente, em um corte em “L”, o som do “plano A” (a extensão horizontal de L) persiste mesmo com o início do “plano B”. Na montagem em “L”, a imagem da tomada seguinte surge enquanto ainda se ouve o som do plano anterior (*video advanced*).

Esse tipo de corte oferece ao editor inúmeras possibilidades dramáticas. Numa cena com diálogos, por exemplo, sempre cortar a trilha do áudio no mesmo ponto que a imagem e evidenciar quem fala na tela pode resultar em uma narrativa sem ritmo. Não mostrar todo o tempo os personagens que estão falando (talvez seja mais importante para o argumento mostrar a reação e não a fala de uma personagem) pode oferecer dinamismo à cena. Com o auxílio de pequenos truques de apresentação – escolha do momento exato em que se deve cortar para um grande plano; instante em que se deve mostrar uma reação; sobreposição de falas etc. – o montador pode controlar a dinâmica de uma cena.

Esse mecanismo de edição pode ainda auxiliar o observador a fechar um raciocínio e começar a construir um novo sem o rompimento abrupto da narrativa em andamento. Os cortes em uma montagem clássica, que busca a invisibilidade da edição, buscam ser, na maioria das vezes, imperceptíveis para o espectador médio, e a edição que desarranja a sincronia de áudio e vídeo do corte pode ser fundamental.

1.4.2.4 Corte em correspondência

Se a junção é definida como “[...] a quebra na imagem que marca a conexão física entre duas tomadas de duas peças diferentes de filme” (Corrigan e White; 2012, p. 141, tradução nossa)⁷⁰, o “corte em correspondência” (*match cut*), recombina o “plano A” com o “B” na busca por estabelecer uma relação substancial entre dois planos sem preocupação com a transparência da justaposição. Este tipo de corte suaviza a descontinuidade inerente dos movimentos interiores das tomadas para estabelecer uma coerência lógica entre elas. O “corte em correspondência” (uma tentativa de tradução para o termo) pode ser simbólico, gráfico ou apresentar um contraste entre ações, é capaz de unir duas tomadas tanto esteticamente quanto conceitualmente ao utilizar a transição como ferramenta associativa. Objetos com alguma relação entre eles, por exemplo, podem construir a correspondência na troca de planos, a referência pode estar contida no espaço, na posição de personagens na tela ou na composição das cenografias.

Os elementos gráficos podem ser editados para a obtenção de uma continuidade suave ou para o contraste abrupto. O cineasta pode ligar planos usando similaridades gráficas, construindo assim uma correspondência gráfica. [...] O diretor geralmente se esforçará para manter mais ou menos constantes o centro de interesse no corte e o nível de iluminação geral e para evitar choques de cor fortes de um plano para outro. (Bordwell e Thompson, 2013, p. 353-354)

Na *Linguagem cinematográfica* de Marcel Martin (2005, p. 111) consta o termo “ligação de ordem plástica” e chama atenção a sua “analogia de conteúdo material” que consiste na identidade, homologia ou semelhança quando a transição é feita, por exemplo, da passagem de uma carta das mãos de quem a escreve (“plano A”) para o seu destinatário (“plano B”).

⁷⁰ [...] *the break in the image that marks the physical connection between two shots from two different pieces of film.* (Corrigan e White; 2012, p. 141)

Martin (2005, p.112) também sinaliza a existência de “ligações de ordem psicológicas” nas quais é o pensamento do espectador quem efetua a conexão entre os planos. No longa-metragem *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950), o montador Oswald Hafenrichter justapõe o plano de Marina (Eliane Lage) averiguando a gravidade do ferimento causado pelo marido José Amaro (Abilio Pereira de Almeida) com o plano da mão do agressor.

Figura 6 - Corte em correspondência em *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950)



Fonte: compilação de *frames* elaborada pelo autor (2023).

O episódio de agressão ocorrido na noite anterior é retomado pela narrativa na manhã seguinte por meio do agenciamento dos planos. Em *Indiana Jones e a Última Cruzada* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, Steven Spielberg, 1989), um personagem coloca um chapéu na cabeça do adolescente Indiana Jones (River Phoenix). A tomada é justaposta, por meio de um corte, ao plano de Harrison Ford (Indiana Jones adulto), anos depois, com o mesmo chapéu. Na primeira tomada, a personagem baixa a cabeça depois de estar vestindo o acessório; na segunda tomada, o ator inicia o plano de cabeça baixa e faz o movimento contrário ao visto no plano do garoto. O *match cut* evidencia uma transição não apenas daquela época para o agora (tempo diegético), mas do jovem e ingênuo Indy adolescente para o aventureiro e perspicaz Indiana Jones adulto. A descontinuidade espaço-temporal manifesta entre os planos é “diluída” pela relação entre eles criada pelo “corte em correspondência”.

O *match cut* também pode fazer uso da fusão (*dissolve*) no lugar do corte e promover uma “transição correspondente” mais suave entre as duas imagens. Em *Tempos modernos* (*Modern Times*, Charlie Chaplin, 1936), utiliza-se a “correspondência com fusão” para associar as imagens de um rebanho de ovelhas que caminha em direção ao matadouro à uma multidão de trabalhadores saindo da estação de metrô em direção à fábrica. Ao relacionar as duas imagens, o cineasta cria uma metáfora sobre a forma como aquelas pessoas estariam “domesticadas”. Em *Aliens, o resgate* (*Aliens*, James Cameron, 1986), o editor Ray Lovejoy

mistura temporariamente (tempo da transição) duas imagens a partir de uma semelhança gráfica. Os enquadramentos da primeira imagem (cabeça da personagem Ripley de Sigourney Weaver) e do planeta na segunda são correspondentes na disposição das formas na tela. Além disso, a fusão neste *match cut* evidencia também uma semelhança de cores entre os dois planos, o que reforça a associação entre as duas tomadas. Considerado um dos “*match cuts*” de maior destaque da historiografia cinematográfica, o “corte correspondente” do “plano A” (fósforo queimando) para o “plano B” (amanhecer no deserto) no filme *Lawrence da Arábia*, mencionado anteriormente, associa a cor laranja da chama ao céu alaranjado pelo nascer do sol, bem como o calor do fogo com a temperatura escaldante do deserto.

Os cortes, contínuos, descontínuos, em salto, em “J”, em “L” ou “em correspondência”, ainda que cada um com suas especificidades, possuem todos uma característica em comum – não ocupam espaço ou tempo de tela, porém são perceptíveis e, portanto, podem ser detectados, contabilizados e estudados. As junções em corte podem ser muito eficazes para conectar planos, cenas e sequências. São tentativas de transportar o espectador a um novo local, um novo tempo, apresentar novos personagens ou qualquer combinação desses três parâmetros por meio do estabelecimento de uma relação entre tomadas adjacentes.

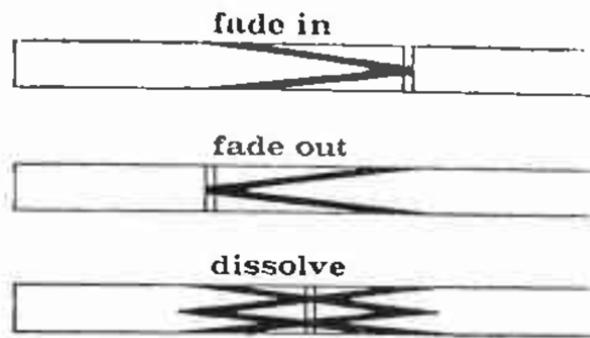
1.4.3 Transições visíveis

As técnicas de montagem de transições óticas e virtuais entre planos desenvolvidas por inúmeros cineastas ao longo do século passado fizeram a edição cinematográfica evoluir como arte e somar, ao registro de acontecimentos reais, recursos estéticos de alta sensibilidade. O desejo de abordar temas intelectuais e emocionais cada vez mais complexos através de composições sofisticadas forçou os cineastas a experimentar novos e sugestivos padrões de continuidade visual e produziu uma “gramática” bastante desenvolvida da construção do filme (Reisz e Millar, 1978).

Para evitar mudanças bruscas de uma imagem para outra, a transição pode ser feita lentamente, surgindo a partir de uma tela escura, ou ir desaparecendo aos poucos até que a tela escureça. Esse efeito pode ser construído na própria gravação por intermédio do uso da íris ou diafragma, o controle de abertura da lente, que pode ser aberta ou fechada vagarosamente, mas também pode ser obtido por meio da manipulação de um arquivo na pós-produção.

Tecnologicamente, a confecção de transições não era algo simples nem barato, e inclusive envolvia riscos. A pesquisadora Silvia Hayashi (2022), assistente de finalização no longa-metragem *Tônica dominante* (Lina Chamie, 2000) conta que a realização de *fades* e fusões era complexa, dependia de um desenho na própria película (positiva) com lápis dermatográfico para sinalizar ao laboratório ou ao operador de *table top* (truca) a intenção de transição visível entre dois planos.

Figura 7 - Desenhos em películas para sinalizar *fades* e fusões



Fonte: Sánchez, 1982, p. 266.

A partir dos desenhos efetuados, os profissionais responsáveis pela manipulação das películas buscavam os negativos e criavam um interpositivo e um internegativo como parte do processo intermediário para a realização da transição visível. Montadores experientes ou produções sem dinheiro se arriscavam e faziam isso diretamente no negativo por meio de dupla exposição (Hayashi, 2022).

No Avid [software], o sistema era muito parecido, pega-se o pedaço do filme que teria fusão ou *fade*, gerava-se um EDL [*edit decision list*], que na época se chamava *cut list* [lista de cortes] que pegava a numeração de borda do celuloide e indicava o número inicial e final para a transição. Aí o laboratório localizava o negativo, fazia as vezes um interpositivo e um internegativo, para aí fazer a trucagem e essa trucagem poderia ser telecinada para que houvesse a checagem. Era uma coisa muito cheia de etapas, trabalhosa, cara e que também tinha um certo risco que era essa história de ficar manipulando o negativo. (Hayashi, 2022, 03:06mins.)

Fades e fusões convencionais em película geralmente eram executados com cerca de 24 ou 48 quadros. No entanto, eles podiam ser encurtados ou estendidos em qualquer comprimento que agradasse ao diretor e ao editor. Uma fusão curta com cerca de 6 a 12 frames, é bastante usada para esconder quebras em ações e evitar cortes em salto (*jump cuts*). Por outro lado, alguns cineastas usam fusões longas, como as do filme *Um lugar ao sol* (*A Place in the Sun*, George Stevens, 1951) no qual algumas chegam a ter 15 segundos (Carvalho, 2018). Mas, para fazer isso antes da edição digital, era preciso uma impressora óptica.

A parte visual de um filme sonoro, ou a totalidade de um filme mudo, é trabalhada hoje, nos softwares de edição, mais especificamente nas “trilhas de vídeo” (*video tracks*). A trilha de vídeo pode comportar, além das tradicionais imagens captadas por câmeras, elementos adicionais como títulos, créditos, legendas, intertítulos, gráficos (estáticos ou animados), ou ainda, o objeto de estudo desta tese: efeitos visíveis de transição (*video transitions*) que constituem um material visual e virtual, mas não fotográfico. Uma fusão ou um *fade* são elementos perceptíveis ao olho humano, mas não são imagens e sim representações de algo. Ao contrário de um desfoque (*blur*), de uma desaceleração (*slow motion*) ou de uma aceleração de um plano (*fast motion*), que são modificações nas fotografias (*video effects*), o “material visível das transições” é uma animação de natureza extradiegética que, em algumas situações, pode se fundir à diegese, como no caso de um mergulho para branco (*fade to white*) imediatamente posterior ao desmaio de uma personagem. A inserção da pontuação na imagem neste exemplo, ou seja, a adição do elemento virtual ao final da tomada, resulta em uma representação imagética que tem o intuito de transmitir uma sensação de alteração de estado mental.

É oportuno reiterar que este estudo não analisa os “efeitos de vídeo”, também chamados de “efeitos visuais”, por meio dos quais a imagem pode ser modificada após as filmagens e um efeito porventura pode, inclusive, não ser percebido pelo observador. Katz (1998) os classifica como técnicas artificiais de composição para imprimir ilusões em um filme: substituir o plano no fundo do objeto; utilizar máscaras e filtros; interferir na velocidade, cor, brilho, posicionamento, dimensão, filtrar a luz ou ainda iluminar o plano de uma maneira especial, entre outras possibilidades de manipulação da fotografia.

A atenção deste trabalho é direcionada aos “efeitos visíveis de transição”, que tem como uma de suas funções pontuar imageticamente (*film punctuation*) uma narrativa filmica. Ao contrário do corte – que não ocupa espaço e tempo de tela – os *fades*, as fusões e os *wipes* integram a lista de transições perceptíveis, visíveis e mensuráveis sob suas distintas formas, estéticas e intencionalidades. Um número expressivo de efeitos visíveis de transição foi aplicado ocasionalmente em filmes ao longo dos anos no cinema brasileiro de longas-metragens de ficção: transições em rotação (por exemplo, uma janela ou espelho sendo girado com um plano de um lado e uma segunda tomada do outro), abertura de portas (onde duas metades de uma tomada se dividem para revelar a próxima), virada de página, cubo giratório etc. – o cardápio de efeitos de transição é vasto, mas não infinito. Dentro desta galeria, fusões, *fades* e *wipes*, nessa ordem respectivamente, ganharam destaque pois, como veremos no Capítulo 3,

são as transições visíveis mais usadas na história da cinematografia brasileira de longas-metragens de ficção.

Béla Balázs (1952) observa que esses procedimentos sinalizam uma intervenção direta do cineasta na narrativa e expressam o ponto de vista do autor através da fabricação de uma história. Enquanto o filme busca mostrar a realidade objetiva em imagens, o espectador pode não perceber o papel subjetivo do realizador de uma obra audiovisual.

[...] quando não vemos apenas imagens reais de objetos na tela, mas *fades* e fusões, em outras palavras, efeitos óticos, não estamos mais diante apenas de reproduções objetivas das coisas – aqui o próprio narrador, o autor, o cineasta está falando conosco. (Balázs, 1952, p. 144, tradução nossa)⁷¹.

A utilização de *fades*, fusões, *wipes* e outras transições virtuais visíveis em uma obra audiovisual representa uma possibilidade e uma oportunidade de despertar o cognitivo e o sensorial do observador. Elas podem ser uma chance de construir um tecido conectivo importante capaz de conduzir o espectador através da história. São instrumentos que podem manipular a atmosfera do filme e possuir funcionalidades elípticas, gráficas, sintáticas, rítmicas e simbólicas. Viabilizam narrativas e são também chamadas de efeitos de ligação, elos entre imagens que buscam propiciar fluidez ao enredo. E, dentre as mais recorrentes, destacam-se a fusão (sobreposição momentânea durante a troca de uma imagem por outra), o *wipe* (imagem substituída pouco a pouco por outra por meio de uma margem que percorre a tela) e o *fade* (surgimento e desaparecimento da imagem), que serão detalhados a seguir.

1.4.3.1 *Fade*

O efeito visível de transição chamado de *fade* tem como propriedade fazer a imagem desaparecer e/ou surgir na tela. Em um contexto de progressão do enredo, pode ser um registro possível de ausência capaz de materializar a passagem de algo que não foi e poderia ter sido e trabalhar com uma camada contínua do ver. “Sempre se vê, mesmo que com a tela preta” (Homem, 2015, p. 52). O escurecimento (*fade out*) costuma ser eficaz quando se quer exprimir uma pausa pronunciada na continuidade porque ele interrompe o curso da narrativa e isola a ação precedente daquela que se segue. Reisz e Millar apontam controvérsias na aceitação do

⁷¹ *But when we see not only actual pictures of objects on the screen, but fades and dissolves, in other words photo-technical effects, we are no longer facing only objective reproductions of things—here the narrator, the author, the film-maker himself is speaking to us.* (Balázs, 1952, p. 144)

fade out entre realizadores: “Por outro lado, alguns cineastas afirmam que nunca se deveria usar um escurecimento, uma vez que não tem sentido mostrar-se à plateia uma tela vazia” (Reisz e Millar, 1978, p. 254).

Barsam (2010) reconhece a tendência de um observador (especialmente quando sentado em uma sala escura) em se identificar subconscientemente com o ponto de vista da câmera. O historiador destaca que os pioneiros do cinema buscaram criar uma gramática do filme (uma espécie de linguagem cinematográfica) que considerasse a maneira como interpretamos informações visuais em nossas vidas “reais” e pudesse ser replicada para que, desta forma, o público pudesse absorver o significado do filme de forma intuitiva e instantânea. Para Barsam (2010) o *fade out* e o *fade in* são dois dos exemplos desse fenômeno.

Quando essa transição pretende transmitir uma passagem de tempo entre as cenas, a última tomada de uma cena fica gradualmente mais escura (“*fade out*”) até que a tela fique preta por um momento. A primeira tomada da cena subsequente então entra em “*fade in*”, saindo da escuridão. O espectador não precisa pensar no que isso significa; nossa experiência diária da passagem do tempo marcada pelo pôr-do-sol e nascer do sol nos permite compreender intuitivamente que um tempo significativo da história transcorreu naquele brevíssimo momento de escuridão da tela. (Barsam, 2010, p. 7, tradução nossa)⁷².

Ou seja, em um *fade in*, o plano costuma ter início em absoluta escuridão (0% de opacidade) e gradualmente surge até atingir o grau de luminosidade que se pretende, normalmente 100%. O *fade out* é o inverso: um plano que inicia com total luminosidade gradualmente perde luz até desaparecer diante dos olhos, restando, quase sempre, uma tela preta (Dancyger, 2007). O *fade* é usualmente indicado para o início (*fade in*) e o fim (*fade out*) de um segmento ou da obra e costuma sinalizar mudanças de tempo, local e personagem. Também pode ser utilizado para representar uma experiência subjetiva de uma pessoa, por exemplo, que acordou ou que adormeceu. Mas é sobretudo como recurso sintático de transição entre imagens que o *fade* exibe sua virtude como pontuação.

[...] a montagem direta de imagens, na maioria das vezes, é entendida como se as duas imagens pertencessem a um mesmo intervalo de tempo e que não é fácil tornar claro se uma cena terminou nem se a próxima imagem já se refere a um outro local. Com o uso do fade-out, o espectador tem a impressão de que houve uma ruptura, como se a cortina de teatro fosse baixada e, quando surge um fade-in, espera-se que venha algo totalmente novo. (Arnheim, 2012, p. 118)

⁷² *When such a transition is meant to convey a passage of time between scenes, the last shot of a scene grows gradually darker (“fades out”) until the screen is rendered black for a moment. The first shot of the subsequent scene then “fades in” out of the darkness. The viewer doesn’t have to think about what this means; our daily experience of time’s passage marked by the setting and rising of the sun lets us understand intuitively that significant story time has elapsed over that very brief moment of screen darkness. (Barsam, 2010, p. 7)*

O desaparecimento gradual da imagem seguido de um gradativo aparecimento como sinalização de ruptura, muitas vezes, é chamado de “*crossfade*”. Contudo, o uso do termo *crossfade* merece atenção. Traduzido em manuais, tutoriais e até mesmo programas computacionais de edição como *fade* cruzado, às vezes é um nome atribuído à fusão (*cross dissolve*) e não a aplicação de um *fade out* seguido de um *fade in* propriamente. Como visto no início deste capítulo, os vocábulos utilizados na nomenclatura audiovisual nem sempre têm origem no mesmo lugar e algumas vezes, na falta de um termo mais específico, acabam ganhando contornos distintos em outro idioma. Por isso, o termo “*fade* cruzado” ou sua versão em inglês (*crossfade*) deixarão de fazer parte do texto a partir deste instante. Havendo a necessidade de chamar a atenção para um desaparecimento seguido de um surgimento de imagem adota-se simplesmente *fade*, como no exemplo abaixo que ilustra um dos 42 rompimentos visuais para tela preta que acontece no filme *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933), montado pelo próprio diretor.

Figura 8 - *Fade* em *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933)



Fonte: compilação de *frames* elaborada pelo autor (2023).

Quando o efeito visível de transição é aplicado em um filme apenas com uma de suas partes, desaparecimento ou surgimento do plano, sinaliza-se *fade in* ou *fade out*. Sobre a possibilidade de se usar o *fade* em “uma ponta” apenas, a montadora Dede Allen, apreciadora desta pontuação, revela como reagiram Jack Warner (um dos quatro fundadores da Warner Bros.) e o diretor Arthur Penn ao se depararem com *fades* “incompletos” em *Bonnie e Clyde* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967).

É interessante porque na época, em Hollywood, muito do que eu fazia era considerado uma edição ruim. A primeira vez que Jack Warner viu um corte, ele disse: “Você quer dizer que vai sair em *fade out* e voltar em corte?” Arthur Penn disse: “Isso mesmo.”

“E em outros lugares você vai cortar e voltar em *fade in*?” Arthur disse: “Exato”. “Eu nunca vi uma coisa dessas na minha vida!” Isso era ridículo para ele. Aconteceu porque fiz um *fade* temporário e o outro lado não estava pronto. Arthur gostou, então começamos a usar. Era mais rápido. Um *fade out* e um *fade in* têm preto no meio que faz parar – não te leva imediatamente para a próxima cena, que Arthur sentia que era importante para aquela história. (Allen, 1991, p. 78, tradução nossa)⁷³

Fades podiam ser feitos na câmera, gradualmente fechando a entrada de luz no final de uma tomada, parando a câmera durante uma mudança de local e, em seguida, reiniciando a filmagem e permitindo aos poucos (mecanicamente) a entrada de luz. Essa possibilidade de realização do efeito no *set* de gravação não contribuiu para a sinalização de uma primeira vez para o *fade* no cinema. Difícil distinguir entre um *fade* proposital e um início ou fim de captação de imagem. Alguns pesquisadores aventam com possíveis datas para o surgimento desta pontuação visível, como é o caso de David Bordwell.

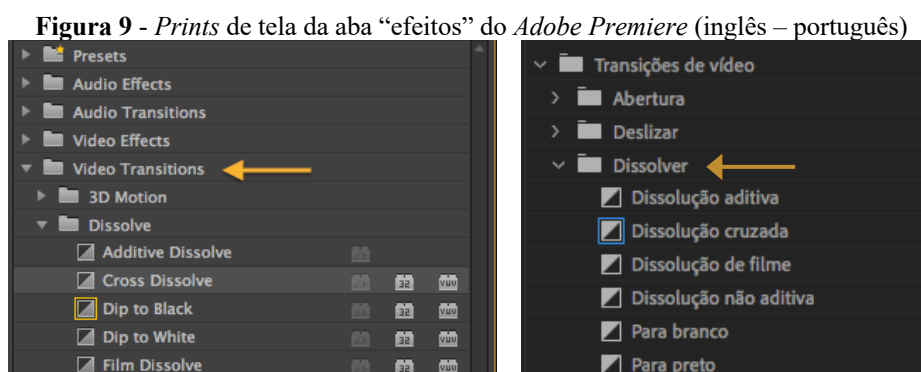
Quando Griffith deixou a Biograph em 1913, seu relações-públicas publicou um anúncio no *New York Dramatic Mirror* afirmando que seus filmes eram responsáveis por “revolucionar a ficção cinematográfica e fundar a moderna técnica da arte”. O anúncio creditava a Griffith a introdução do primeiro plano, do corte paralelo, do suspense, do *fade-out* (escurecimento) e da atuação contida. (Bordwell, 2013, p. 40)

Como não é possível afirmar se o *fade* nos primeiros filmes resultava de uma ação premeditada, voluntária, estabelecida previamente como parte do enredo ou se consistia na interrupção mecânica da passagem de luz sem qualquer orientação narrativa, acredita-se que datar o surgimento deste efeito de transição como pontuador imagético não seria prudente.

Em se tratando especificamente de escurecimentos (*fade out*), Dancyger (2007) alerta que eles diminuem o ritmo do filme mais do que a fusão ou outro tipo de mecanismo na junção e que, por esse motivo, costumam ser aplicados no final de sequências, como um “fechamento”. O “*fade*” também está associado à edição de som e permite, quando aplicado, diminuir o volume aos poucos até se tornar inaudível (*fade-out*), bem como iniciar suavemente o áudio (*fade-in*). Diante disso, para evitar confusão entre o *fade* no áudio e no vídeo, muitos softwares optam por nomear o efeito visual de outras maneiras. Alguns programas computacionais de edição apresentam “*Dip to*” ou “dissolver para” (Figura 9) – algo como um “mergulho para” e

⁷³ *It's interesting because at the time, in Hollywood, a lot of what I did was considered bad editing. The first time Jack Warner saw a cut he said, "You mean you're going to fade out and cut in?" Arthur Penn said, "That's right." "And in other places you're going to cut out and fade in?" Arthur said, "That's right." "I never saw such stuff in my life!" That was ridiculous to him. It came about because I made a temporary fade and the other side wasn't ready. Arthur liked it, so we began using it. It went faster. A fade out and a fade in has black in the middle which stops—it doesn't whoosh you into the next scene, which Arthur felt was so important for that story. (Allen, 1991, p. 78)*

oferecem opção de cor: “*Dip to Black*”, “*Dip to White*”, ou na versão em português “dissolver para preto”, ou “para branco”.



Fonte: compilação de imagens realizada pelo autor (2023).

A nomenclatura costuma variar de aplicativo para aplicativo, mas não só. Brasil e Portugal também apresentam diferenças importantes. O que aparece na literatura e na indústria cinematográfica brasileira como *fade*, escurecimento, “dissolver para branco” ou “para preto”, figura na lusitana como “esbatido”. Na *Gramática do Cinema*, de Marie-France Briselance e Jean-Claude Morin (2010), traduzida para o português de Portugal, “os esbatidos, de abertura e fecho, para o preto ou para o branco e encadeados [fusões], constituem o 12º ponto de gramática do cinema” (Briselance e Morin, 2010, p. 44). Outro sinônimo para “esbatido” e, esse capaz de gerar muita confusão em traduções do português europeu para o sul-americano, ou vice-versa, é “fusão”.

Por fusão, processo que consiste em fazer variar, progressivamente, as imagens do final de um plano até ao negro total (fecho em fundido), ou desde o negro total, no início do plano, até à luminosidade normal, um certo (a determinar) número de fotogramas a seguir. (Grilo, 2017, p. 17)

Portanto, para os portugueses “fusão” é o que aqui nos acostumamos a chamar de “*fade*” e, de acordo com o *Manual de filmologia* de João Mário Grilo (2017), a “nossa” fusão ou o “*dissolve*” hollywoodiano, em Portugal atende por “encadeado”. “Por encadeado, ou fundido-encadeado, processo através do qual se dissolve a imagem do final de um plano sobre as primeiras imagens do plano seguinte” (Grilo, 2017, p.17). Para além da terminologia, Briselance e Morin (2010) citam que o encadeado (fusão) é uma ligação, enquanto o esbatido de fecho (*fade out*) e o seu contrário, o esbatido de abertura (*fade in*), são transições.

O esbatido de fecho termina normalmente um filme. No entanto, é diferente da cortina que cai no fim de uma peça de teatro. De certa maneira, é o equivalente dos pontos de suspensão; incita-nos a imaginar a continuação, pois há sempre uma continuação. (Briselance e Morin, 2010, p. 350)

Em síntese, o *fade* pode desempenhar um papel significativo na montagem cinematográfica, ao atuar como um recurso visual capaz de promover transições entre planos, cenas e sequências. Como elemento intrínseco da linguagem cinematográfica, ele permite ao cineasta a criação de continuidades ou rupturas narrativas e estéticas, ao configurar junções em diferentes momentos da história. Ao empregar o *fade* de maneira estratégica, o realizador tem a capacidade de explorar a passagem do tempo, enfatizar mudanças de localização, trabalhar o ritmo de uma obra, estabelecer transições de impacto sintático que alterem a tonalidade emocional e estilística, além de proporcionar uma experiência visual única ao público.

1.4.3.2 Fusão

A fusão ou dissolvência (*dissolve*) é uma transição gradual entre duas imagens. Não é resultado de uma montagem direta; é uma sobreposição momentânea em que a primeira tomada vai se tornando menos visível enquanto a segunda se torna cada vez mais perceptível até cobrir inteiramente a imagem anterior. Os instantes finais do “plano A” se misturam aos momentos iniciais do “plano B” de forma que as duas imagens podem ser vistas simultaneamente pelo tempo que se julgue oportuno. As convenções sedimentadas ao longo dos anos indicam o uso de fusões para a separação de cenas que impliquem saltos no tempo ou mudanças de local, mas que mantenham relações transitivas entre as tomadas e não provoquem movimentos abruptos no enredo (Carey, 1974).

A função da fusão é principalmente facilitar a transição. Em sua forma mais simples, pode levar-nos de um lugar para outro ou de um tempo para outro. Em agenciamentos complexos, como a “sequência de transição”, a fusão é a “máquina do tempo” do cineasta, transportando o espectador instantaneamente para trás ou para frente no tempo e no espaço à sua vontade. Em um uso mais sofisticado, a fusão ajuda muito na manipulação de ritmo e humor. (Dmytryk, 1984, p. 72, tradução nossa)⁷⁴

Dancyger (2007) relaciona a escolha de uma transição ao ritmo da montagem e adverte que um corte seco pode ser desarmônico: “Ele nos deixa confuso até que uma deixa visual ou

⁷⁴ *The function of the dissolve is mainly to facilitate transition. In its simplest form it can carry us from one place to another or from one time to another. In complex clusters, such as the Hollywood montage, the dissolve is the filmmaker’s “time machine,” transporting the viewer instantly backward or forward in time and location at his will. In more sophisticated usage, dissolves aid greatly in the manipulation of pace and mood.* (Dmytryk, 1984, p. 83)

sonora sugira que a mudança aconteceu” (Dancyger, 2007, p. 417). Para o especialista em edição, uma fusão entre segmentos é mais delicada, “o ritmo entre as sequências é mais suave quando a fusão é usada” (Ibidem, p. 417) e ela fornece uma deixa imagética. A fusão deixa evidente que houve uma mudança de plano, porque esta transição destrói a ilusão de se tratar de um tempo contínuo e de um espaço comum, já que produz uma sobreposição visual de tempos e espaços, e isso só é possível se estes forem diferentes. Não faz sentido sobrepor algo que constitua um contínuo espaço-temporal quando a fusão exhibe um contraste de coordenadas.

O *dissolve* serve muitas vezes para tornar mais vigoroso o efeito da montagem em contraste ou similaridade, porque, quanto mais natural, tranquila, ou menos abrupta for a transição entre duas imagens, mais se torna enfática a relação entre seus conteúdos (seja de similaridade ou de contraste). A conexão revela-se com mais intensidade. Podem-se dissolver duas cenas a partir do princípio de similaridade, de um modo que se construa uma zona neutra de transição abstrata, mostrando o que há de comum entre elas, por exemplo, um balanço do pêndulo de relógio com as oscilações de um balanço infantil. (Arnheim, 2012, p. 119)

A fusão é o tipo mais antigo de transição visível entre planos, de acordo com três pesquisadores em Cinema da Universidade Cornell: James Cutting, Kaitlin Brunick e Jordan Delong (2011), no artigo *The changing poetics of the dissolve in Hollywood film* debatem o uso da fusão em filmes estadunidenses e afirmam que as primeiras fusões foram feitas na câmera, rebobinando os últimos segundos do negativo depois de filmar uma cena e usando-os para filmar o início da próxima.

No início, as câmeras eram acionadas manualmente, permitiam voltar a película em seu interior e efetuar uma dupla exposição do celuloide (nitrato de celulose ou simplesmente nitrocelulose). Esta operação resultaria em uma fusão, uma sobreposição momentânea das imagens captadas. “O fotógrafo poderia colocar a mão sobre a lente, obstruindo a abertura como no *fade*, depois rebobinar um pouco a película, colocar a mão sobre a lente e gradualmente desobstruí-la.” (Cutting, 2021, p. 108, tradução nossa)⁷⁵.

Cutting, Brunick e Delong (2011) e Bordwell (2013) marcam que o primeiro diretor a fazer isso teria sido o ilusionista francês Georges Méliès, em seu filme *Cinderella* (*Cendrillon*, 1899). Por meio da fusão entre imagens, Méliès inova e transporta a personagem da casa para a confraternização aos poucos. É um recurso que nasce para solucionar os primeiros problemas estético-narrativos do cinema relacionados às mudanças espaciais óbvias e aos saltos no tempo.

⁷⁵ *The photographer could cup a hand over the lens, gradually occluding the aperture as with the fade, then rewind a bit of film, hold a hand over the lens, and gradually disocclude it.* (Cutting, 2021, p. 108)

Méliès usa a fusão para que o público perceba as alterações espaço-temporais. Todas as 20 cenas do filme são conectadas desta forma.

Figura 10 - Fusão em *Cinderella* (*Cendrillon*, Georges Méliès, 1899)



Fonte: compilação de *frames* elaborada pelo autor (2021).

Georges Méliès reconhecia as infinitas possibilidades de manipulação do tempo e do espaço no processo de edição dos filmes, mas não havia continuidade de ação nas suas fusões até 1904, quando usou a técnica para transformar um personagem em lobisomem no filme *O Rei da Maquiagem* (*Le Roi du Maquillage*, 1904). Para David Cook (2004), o ilusionista também foi o inventor da fusão e de outros truques visuais no cinema como o *fade in*, *fade out*, *stop motion* e sobreposições (Cook, 2004). Por sua vez, Abel (2005) aponta que as fusões surgiram antes mesmo da montagem cinematográfica.

A presença de fusões tão cedo na história do cinema não é, entretanto, um uso pioneiro do que mais tarde se tornaria uma parte da linguagem do cinema clássico; era uma herança, ao contrário, do show de lanternas mágicas: os operadores de lanternas podiam passar de uma lâmina de vidro para outra por meio de uma técnica conhecida como “fusão de vistas”. (Abel, 2005, p. 295, tradução nossa)⁷⁶

As fusões foram uma apropriação dos shows de lanternas mágicas, populares durante a segunda metade do século XIX. Esses eventos geralmente eram exposições de viagens exóticas (*travelogs*), com aventureiros fazendo narrações em *off*, ao vivo, enquanto exibiam slides de vidro com pontos turísticos.

⁷⁶ *The presence of dissolves so early in film history is not, however, an early use of what would later become a part of classic film language; it was an inheritance, rather, from the magic lantern show: lantern operators could move from one glass slide to another by means of a technique known as “dissolving views.”* (Abel, 2005, p. 295)

Nos primeiros filmes, a fusão não tinha significado explícito ou poética particular, era um recurso usado para suavizar os cortes. “Antigamente, para passar de uma cena para outra, era preciso fazer longas fusões para saber que o tempo passou, é o dia seguinte e outro *set*” (Kahn, 1992, p. 25)⁷⁷. Os primeiros cineastas tinham receio que os cortes entre os planos pudessem ser considerados ilógicos ou perturbadores para os espectadores e buscavam junções suaves. À medida que os hábitos de visualização evoluíram, a linguagem do filme tornou-se mais hábil na criação de técnicas de continuidade e os cortes foram se multiplicando. A partir da década de 1920, os cortes já eram a sutura preferida entre tomadas, enquanto as fusões ficavam a cargo das transições entre cenas e sequências, mudanças mais significativas de espaço e tempo. (Salt, 2009)

Com a chegada da década de 1960 e suas “novas ondas”, até mesmo a fusão entre cenas acabou dando lugar a cortes diretos. Cutting, Brunick e Delong (2011) identificaram que um fator para esta mudança foi à impraticabilidade dispendiosa e demorada de combinar dois negativos em uma imagem, frente à moda das novas técnicas de corte que surgiam. Mas também consistia na evolução de uma linguagem. Durante a montagem de *Becket, o Favorito do Rei* (*Becket*, Peter Glenville, 1964), a montadora Anne Coates (1992), que em diversas entrevistas afirmou nunca trabalhar com fórmulas ou regras, descreveu uma polêmica a respeito de uma de suas justaposições no longa-metragem britano-estadunidense:

Em outra situação, quando eles estavam separados, o rei [Peter O'Tolle] disse: “Vou ver Becket [Richard Burton]”, e fiz um corte direto para Becket entrando pela porta. Um corte lindo, nada muito complicado. Hal Wallis [produtor] me disse: “Você não pode fazer um corte direto. Você tem que fazer uma fusão ali. Ele está a cinquenta quilômetros de distância.” Eu disse: “e daí? É um corte ótimo e muito dramático, e vai direto ao cerne da cena.” Ele nunca mais mencionou isso e ficou como estava. (Coates, 1992, p. 156)⁷⁸

Contudo, após o quase desaparecimento da fusão nas décadas de 1970 e 1980, a técnica retorna discretamente nas últimas décadas, em parte atribuível à tecnologia de edição digital que torna a aplicação de uma gama de efeitos de transição visível mais rápida e barata (Cutting, Brunick e Delong, 2011).

⁷⁷ *In the old days, in order to cut from one scene to the next, you had to go with long dissolves so that you knew time has passed, it's the next day and another set.* (Kahn, 1992, p. 25)

⁷⁸ *In another situation when they-d been estranged, the king says, "I'll go and see Becket," and I made a direct cut to Becket coming in the door. A lovely cut, nothing very complicated. Hal Wallis said to me, "You can't do a direct cut. You've got to do a dissolve in there. He's fifty miles away." I said, "so what? It's a great cut and very dramatic, and goes right to the heart of the scene." He never mentioned it again and it stayed like it was.* (Coates, 1992, p. 156)

A facilidade de aplicação de fusões, ou qualquer outra pontuação imagética pode, é bem verdade, banalizar o uso das transições visíveis, não só no cinema. Atentos a isso, estudiosos acreditam que cineastas devam questionar cada vez mais os porquês de “sinalizar” uma junção com um elemento virtual. Crittenden (2005) alerta que a adição de efeitos visíveis de transição nas junções exige tanto pensamento quanto a definição de cada corte e que jamais devem ser aplicadas para “consertar” a emenda.

Nunca assumo que uma determinada junção de planos requer o uso de uma transição visível por causa de alguma lógica oculta da gramática do filme. Talvez a justaposição esteja errada e você talvez tenha desperdiçado a oportunidade de uma pausa ou a inserção de um plano extra. Por outro lado, às vezes acontece que ambos os planos morreram no corte e devem ser encurtados para criar uma confluência mais dinâmica. Pois o fato é que as fusões costumam ser a maneira mais fácil de resolver um problema causado por tomadas ineficazes. Este é sempre um motivo negativo para o uso de pontuações imagéticas, então seja honesto consigo mesmo sempre que a ideia de usar tais efeitos vier à sua cabeça! (Crittenden, 2005, p. 142, tradução nossa)⁷⁹

A fusão entre imagens na montagem cinematográfica desempenha um papel crucial na construção de estilo de uma narrativa fílmica. Como um recurso visual intrincado, a fusão permite ao cineasta estabelecer conexões conceituais entre planos distintos, dar fluidez e construir coerência. Ela possibilita a transição suave entre momentos-chave da trama, realçando simbolismos, contrastes e metáforas visuais. Além disso, a fusão entre imagens também permite ao cineasta explorar a sobreposição de camadas visuais, resultando em efeitos estéticos inovadores e significativos. A possibilidade de uma imagem gradualmente se tornar outra e, neste meio-tempo, sugerir uma terceira imagem, colocam o filme em suspensão, uma nebulosa da qual pode emergir uma gama de articulações. Ao utilizar esse recurso de maneira estratégica, o realizador pode transmitir mensagens complexas, instigar a reflexão do público e conferir uma identidade visual ímpar ao filme. É uma ferramenta indispensável para a expressão artística e narrativa do cinema, que pode enriquecer a experiência do espectador com sua sofisticação visual e habilidade de comunicar significados profundos.

⁷⁹ *Incorporating effects demands as much thought as each cut you make. Never assume that a particular junction of shots requires the use of an optical because of some hidebound logic of film grammar. Maybe the juxtaposition is wrong, and you have perhaps wasted the opportunity of a pause or the insertion of an extra shot. It is sometimes the case, on the other hand, that both shots have been allowed to die at the cut and should be shortened to make a more dynamic confluence. For the fact is that dissolves are often the easy way out of a problem caused by ineffective shooting. This is always a negative reason for using opticals, so be honest with yourself every time the idea of using such effects comes into your head!* (Crittenden, 2005, p. 142)

1.4.3.3 Wipe

Outro efeito visível de transição bastante utilizado na cinematografia em geral é o *wipe*. Na maioria das vezes, a recomendação de tutoriais e manuais de edição para o uso deste elemento entre planos envolve a sinalização de uma mudança espacial. O *wipe* atua na narrativa audiovisual através da mudança gradual de uma imagem por outra. A substituição de um “plano A” pôr um “plano B” pode acontecer por meio de uma margem que corre a tela para revelar a imagem subsequente. Ela pode ser simples, uma linha horizontal, vertical, diagonal ou ainda formas e figuras, como um círculo, um coração, uma estrela ou uma virada de página. O *wipe* também pode ser realizado com a ajuda um objeto que atravessa a imagem, um movimento de câmera em frente a uma parede (geralmente uma coluna ou pilastra), uma pessoa que se desloca diante da câmera, entre outras possibilidades, que permitem substituir gradativamente a primeira imagem por uma segunda.

Assim como os *fades* e as fusões, esse é mais um mecanismo usado nas junções desde o início do século XX. Balázs (1952) julga algumas pontuações como “mais fílmicas” e, portanto, mais adequadas, enquanto considera outras “fracas” ou “não criativas” porque seriam “emprestadas” de outros meios de comunicação, como literatura e teatro. Ele se opõe ao uso do *wipe* como elemento de ligação, por exemplo, por considerar este efeito uma imitação grosseira dos palcos:

Quando um diretor deseja uma mudança de cena, mas não deseja mostrar cenas intermediárias, ele geralmente tem uma cortina de sombra, tecnicamente chamada de “wipe”, desenhada na imagem. Em outras palavras, ele inicia uma nova cena por meio de um dispositivo emprestado do palco. Essa admissão de impotência, essa ponta bárbara de preguiça, é tão contrária ao espírito da arte cinematográfica que a única coisa a ser dita em sua defesa é que ela é, entretanto, preferível a um corte no plano sem motivação dramática. (Balázs, 1952, p. 151, tradução nossa)⁸⁰

Wipes eram transições padrão em filmes dos anos 1930. Era uma maneira de passar para a próxima cena, como uma fusão ou um *fade*. Era uma ferramenta legítima, mas com o tempo, passou a ser associada a um tom mais caricatural e ao gênero comédia (Marks, 1992). Entretanto, essa pontuação imagética é muitas vezes lembrada como “a transição” da saga *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, George Lucas, 1977). O diretor, fã declarado das obras do

⁸⁰ *When a director wants a change of scene but does not want to show intermediate scenes, he often has a curtain of shadow, technically termed a “wipe”, drawn across the picture. In other words, he begins a new scene by means of a device borrowed from the stage. This admission of impotence, this barbarian bit of laziness is so contrary to the spirit of film art that the only thing to be said in its defense is that it is nevertheless preferable to a picture cut in without dramaturgical motivation.* (Balázs, 1952, p. 151)

cineasta japonês Akira Kurosawa, retoma o efeito que havia sido deixado de lado na década de 1960 (Salt, 2009) e o aplica em 31 oportunidades ao longo do primeiro título da saga (Carvalho, 2018). Na obra, vencedora do Oscar de Melhor Edição em 1978, o *wipe* é utilizado em suas mais variadas formas (horizontal ou vertical, da esquerda para direita, da direita para esquerda, de cima para baixo, de baixo para cima, na diagonal, em círculo abrindo ou fechando). Os *wipes* são rápidos e não uniformes, possuem bordas desfocadas (borradas, *blur efect*) e suaves. Inúmeras vezes marcados por efeitos sonoros ou por nuances da trilha sonora, eles “riscam” a tela e reforçam a potência da narrativa ao desempenhar o papel de “enquanto isso” no enredo interestelar e fazer progredir a ação. O efeito visível se transforma em uma assinatura do longa-metragem, sendo usado em todas as produções audiovisuais da franquia nos anos seguintes.

Ao pesquisar a história do *wipe*, também chamado de efeito cortina ou veneziana, percebe-se que o auge de utilização deste efeito acontece nas décadas de 1930 e 1940, inclusive no Brasil, como veremos no Capítulo 3, mas ele surge no cinema no início do século. Um dos primeiros *wipes* dos quais se tem registro é visto no curta metragem britânico de seis minutos *Scrooge, or, Marley's Ghost* (1901) dirigido por Walter R. Booth e produzido por Robert Paul.

Figura 11 - *Wipe* em *Scrooge, or Marley's Ghost* (Walter R. Booth, 1901)



Fonte: compilação de *frames* elaborada pelo autor (2021).

A linha horizontal que corre a tela de baixo para cima promove a transição entre o ambiente externo e o interior da casa. Com borda e luminosidade irregulares, o *wipe* estabelece a substituição do “plano A” pelo “plano B”. Outras transições desta natureza são empregadas no decorrer do curta-metragem londrino como quando um *wipe*, com a plasticidade de uma

cortina de um palco de teatro, se desprende de suas amarras junto ao teto e desce ao chão. Na imagem percebe-se uma linha preta com borda irregular e movimento suave, de cima para baixo, varrer a imagem e revelar o título da obra sob um fundo negro.

Figura 12 - *Wipe* em *Scrooge, or Marley's Ghost* (Walter R. Booth, 1901)



Fonte: compilação de *frames* elaborada pelo autor (2021).

No Brasil, longas-metragens de ficção da década de 1930 já apresentam *wipes*. Em *O grito da mocidade* (Raul Rolien, 1936) aparecem em cinco junções: quatro são linhas brancas, grossas, com margens simétricas e suaves que cruzam a tela na diagonal do canto inferior direito ao canto superior esquerdo e um é composto de uma linha vertical preta, fina e dura que “rasga” a imagem da esquerda para a direita. No mesmo ano, *Bonequinha de seda* (Oduvaldo Vianna, 1936) exibe 17 *wipes*, de tradicionais margens percorrendo a tela a losangos e transições simulando o abre e fecha de uma janela.

O sentido de velocidade inerente a este período (sobretudo do gênero comédia) e a importância estruturante do discurso sonoro recém-introduzido podem explicar a moda dos *wipes* e das transições visíveis em geral. É como se o texto oral, a princípio, empurrasse a narrativa para frente e esse impulso tivesse que ser simbolizado visualmente, como um instrumento rítmico e sintático.

Os *wipes* também podem ser usados como ferramentas de orientação visual. Um *wipe* íris é uma transição que assume a forma de um círculo e pode “destacar” algo no plano ao apontar para um ponto específico na imagem. Um *wipe* estrela assume a forma de uma estrela que cresce ou encolhe e costuma ser utilizado para transmitir um senso de importância extra ou valor adicionado. Na mesma linha de raciocínio, um *wipe* de coração pode sugerir uma sensação

de amor e amizade e não é raro detectar sua presença em vídeos de casamentos, formaturas e bar mitzvah. Comum também são os *wipes* relógio que varrem um raio ao redor de um ponto central do plano para revelar a tomada subsequente, assim como os ponteiros de um relógio. Raras são as opiniões a favor do uso destas transições, a maioria dos críticos as considera antiquadas.

Para muitos, um uso mais criativo do *wipe* acontece nos chamados *wall* e *human wipe* que numa tradução literal seriam *wipe* parede e *wipe* pessoa. Neles, a câmera segue um elemento ou personagem através do plano. Conforme a parede ou a pessoa surgem na imagem, o editor aplica um *wipe*, regulando a velocidade, a forma e a textura, para migrar para outro plano como se o objeto na tela estabelecesse a transição. Muito usado em sequências de ação e cenas com aglomerado de gente, esses *wipes* são difíceis de detectar, afinal a ideia por trás desta junção é uma transição “invisível”. Em *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Katia Lund, 2002) o *wipe* parede é usado ao justapor os planos do quarto e da cozinha do motel nos quais o personagem Dadinho (Douglas Silva) havia entrado e assassinado clientes e funcionários.

Figura 13 - *Wipe* parede (*wall wipe*) em *Cidade de Deus* (2002)



Fonte: compilação de *frames* realizada pelo autor (2023).

A suavidade com que o efeito de transição promove o deslocamento do espectador entre as tomadas contrasta com a brutalidade exposta nas tomadas. O efeito visível de transição *wipe*

assume um papel importante na composição narrativa e estilística de um longa-metragem de ficção. Como um recurso visual distinto, ele permite ao cineasta estabelecer transições marcantes e expressivas entre planos, cenas e sequências. Essa técnica de montagem pode proporcionar uma sensação de continuidade dinâmica ou descontinuidade inerte e enfatizar conexões temáticas, temporais, rítmicas, sintáticas e simbólicas entre sequências distintas ao ser empregado de forma criativa entre as imagens, explorando diferentes direções, formas, velocidades, conferindo ao filme expressividade à linguagem cinematográfica e uma estética única.

CAPÍTULO 2

O artificial retroage sobre o natural.
Cada nova técnica cria um novo sujeito, renovando seus objetos.
(Régis Debray, 1993)

2. ESTRATÉGIA PARA A ANÁLISE FÍLMICA: DESCONSTRUÇÃO, INSTRUMENTOS E VISUALIDADES

Tecnologicamente falando, um filme de 120 minutos (média de duração dos filmes analisados nesta pesquisa), projetado à velocidade de 24 quadros por segundo, contém exatamente 172.800 imagens diferentes – considerando que um quadro é sempre diferente do outro. Mas não é possível para o espectador perceber esses quadros um a um, e sim em blocos de imagem. Entre o objeto percebido pelo espectador em uma sala de cinema, por exemplo, e o estudo de um filme há uma distância. E, naturalmente, a visão ou até mesmo a revisão de um conteúdo imagético-sonoro como iniciativa de investigação podem não ser suficientes. “É preciso ver e rever os filmes que se analisa, e é inimaginável um trabalho analítico não fundamentado em pelo menos três visões do filme” (Aumont e Marie, 2004, p. 43).

Independente do interesse, não há um método universal para a análise fílmica. Michel Marie (2011), em seu minucioso estudo sobre *Acossado (À bout de souffle, Jean-Luc Godard, 1960)* sinaliza que dissecar um filme em planos é difícil pois “supõe uma observação microscópica à mesa de edição, fotograma por fotograma, ou em DVD, lentamente, imagem por imagem” (Marie, 2011, p. 189). Por outro lado, ele destaca que o controle sobre o acesso (seja em DVD, Blu-ray ou arquivo digital) oferece inúmeras possibilidades de se manipular o objeto fílmico. Vanoye e Goliot-Lété (2012) alertam que examinar um filme à visão analógica e, por vezes única, pode ser arriscado – a memória cinéfila pode ser traiçoeira.

O analista deverá estabelecer um dispositivo de observação do filme se não quiser se expor a erros ou averiguações incessantes. Daí a necessidade de aprender a anotar, de se proporcionar, a partir do momento em que se inicia o processo de análise e em que não se é mais um espectador ‘comum’, redes de observação a serem fixadas e organizadas em função dos eixos escolhidos (privilegiados). (Vanoye e Goliot-Lété, 2012, p. 11)

É ainda uma questão técnica, que exige que o objeto seja visto e revisto, talvez com o suporte de uma transcrição e de recursos eletrônicos (a possibilidade de congelar a imagem, retroceder, avançar, ampliar, assistir em câmera lenta). Diante dessas exigências, neste estudo

decidiu-se que a obra audiovisual seria reconduzida à linha do tempo (*timeline*) do software de edição, para que se obtivesse, além das possibilidades de navegação não linear sobre o filme, a identificação precisa dos elementos investigados.

A empreitada como um todo pode ser descrita como uma investigação de natureza exploratória, uma vez que foram realizados levantamentos em revistas, livros, teses, dissertações, artigos, sites e produções audiovisuais (Hair Jr. et al., 2009). Antônio Carlos Gil descreve as pesquisas exploratórias como aquelas que “têm o objetivo de proporcionar maior familiaridade com o problema”, com o intuito de torná-lo explícito ou ainda de, a partir dele, “construir hipóteses” (Gil, 2002, p. 41). O sociólogo acrescenta que essas pesquisas têm como características fundamentais o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições, visto que têm como meta apurar um assunto ainda pouco conhecido e explorado, como é o caso da utilização de transições visíveis na cinematografia nacional de ficção.

Outro instrumento de análise utilizado pontualmente foi a realização de entrevistas com profissionais e pesquisadores da área de Comunicação e Audiovisual. Uma conversa com a professora doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela USP, Silvia Hayashi, esclareceu alguns pontos sobre a evolução da tecnologia de montagem. A entrevista, não estruturada “testemunhal”, definida por Lage (2012, p. 75) como “um relato do entrevistado sobre algo de que ele participou ou a que assistiu”, foi importante para esclarecer dúvidas sobre avanços tecnológicos e diferentes técnicas de edição adotadas ao longo dos anos. Outro diálogo fundamental aconteceu com Eduardo Serrano, montador dos longas-metragens *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), *Bacurau* (Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, 2019) e *Tinnitus* (Gregório Graziosi, 2022). Por meio de uma videoconferência, a conversa com o profissional de edição seguiu uma estratégia “temática” – definida por Lage (2012) como entrevistas que abordam um tema, sobre o qual se supõe que o entrevistado tem condições e autoridade para discorrer. “Geralmente consistem na exposição de versões ou interpretações de acontecimentos. Podem servir para ajudar na compreensão de um problema, expor um ponto de vista, reiterar uma linha editorial com o argumento de autoridade (a validação pelo entrevistado)” (Lage, 2012, p. 74).

Outros depoimentos “rituais” (Lage, 2012) – breves e com foco de interesse concentrado em figuras específicas – com montadoras de alguns filmes que compuseram a amostra, como Karen Harley, Karen Akerman e Daniel Rezende, para citar apenas três, foram coletados por meio de troca de mensagens em redes sociais. Perguntas pontuais direcionadas aos editores

tiveram como propósito específico questionar o uso de alguns efeitos visíveis de transição em filmes montados por eles.

Reconhecendo que a amostra (235 longas-metragens) representa apenas uma pequena parcela de toda a produção cinematográfica nacional, a iniciativa de categorizar este trabalho e justificar escolhas metodológicas vai ao encontro do que Bordwell (2013) rotula como “pesquisa de nível médio”. O pesquisador classifica empreitadas como a que se propôs nesta tese como um “trabalho de formiga” (Bordwell, 2013, p. 12), uma investigação em profundidade que se opõe às “Grandes Teorias”. A “pesquisa de nível médio” enfatiza o levantamento histórico com foco em questões precisas, tendo por eixo a utilização de fontes primárias como subsídio. A proposição de questões com implicações tanto empíricas como teóricas está na base da configuração da “pesquisa de nível médio”, de modo que ser empírico não elimina a possibilidade de ser teórico.

Uma investigação *empírica* é aquela que busca respostas às suas questões com base em evidência disponível fora dos limites da mente do observador. A história do cinema é empírica precisamente nesse sentido; assim também o são todas as espécies de crítica cinematográfica que formulam suas interpretações a partir de evidência intersubjetivamente disponível nos textos. [...] É importante recordar que a pesquisa “nível médio”, que estou abordando aqui, é a um só tempo teórica e empírica. (Bordwell, 2005, p. 64)

Aumont e Marie (2004) insistem que cada *corpus* demanda um tipo de estudo particular. No caso específico das transições visíveis, o uso de alguns exemplos talvez não possa contemplar todas as formas de pontuações imagéticas elaboradas ao longo de mais de um século, mas fornecem sinais de tendências, sugestões de evolução que podem servir para realçar fatos esquecidos, ou ainda, tornar visível o que passou despercebido. A dupla de pesquisadores orienta que a pesquisa empírica deve encontrar uma abordagem adequada ao respectivo objeto.

[...] cada analista deve habituar-se à ideia de que precisará mais ou menos de construir o seu próprio modelo de análise, unicamente válido para o filme ou o fragmento do filme que analisa; mas ao mesmo tempo, esse modelo será sempre, tendencialmente, um possível esboço de modelo geral, ou de teoria. (Aumont e Marie, 2004, p. 15)

Vanoye e Goliot-Lété (2012) concordam que não há receita para se compor uma boa análise ou critérios rígidos que devam ser seguidos. Uma certa quantidade de “talento”, que escapa por definição a qualquer “receita”, é relevante à atividade analítica e “análises bem-sucedidas, aquelas que se leem com tanto prazer quanto se vê um bom filme, são com certeza providas disso.” (Vanoye e Goliot-Lété, 2012, p. 139).

Christian Metz trabalha com a hipótese de que a “mensagem cinematográfica total” dispõe de cinco níveis de codificação, sobre os quais as peças fílmicas são examinadas. Um deles versa exclusivamente sobre o reconhecimento e a identificação dos objetos visuais que aparecem na tela por parte do espectador (Metz, 2014). Este código vai ao encontro da capacidade de decompor um filme, dando conta da estrutura e considerando a habilidade do espectador em reconhecer elementos na tela – que, no caso desta investigação, configuram os efeitos visíveis de transição conectando partes em um longa-metragem de ficção. Metz privilegia em seu estudo semântico do cinema, conhecido como “Grande Sintagmática do Filme Narrativo”⁸¹, a ideia de que o processo de significação e de produção de significados deve ser examinado no nível do que é possível perceber, a partir mesmo de uma analogia visual. No que concerne à significação da imagem, de um ponto de vista inicial, não há manifestação de parentesco com questões fundamentais de uma teorização da semiologia da pontuação, e sim uma certa “fenomenologia” da representação visual (Metz, 2014).

É frequente que as evocações sucessivas sejam ligadas umas às outras com efeitos ópticos (fusões, cortinas, chicote, e mais raramente escurecimentos...). A ligação dos elementos da sequência com efeitos ópticos tem um valor redundante e confirma ao espectador que ele deve relacionar com o resto da narração o conjunto da sequência e não uma ou outra das breves cenas parciais tomadas isoladamente (Metz, 2014, p. 149).

A teoria de Metz, publicada em 1966 na edição número 8 da revista *Communications*, de Paris, foi criticada por favorecer o cinema narrativo *mainstream*⁸² e deixar de lado formas como o documentário e as vanguardas. Entretanto, as ideias e características do estudo que ele disseminou podem ser consideradas bastante próximas do *corpus* deste trabalho.

Assim, esta tese propõe uma alternativa de investigação fílmica com o intuito de somar ao conjunto de procedimentos existentes. Parte-se da ideia de que a análise de um plano, cena, sequência ou de elementos que compõem as junções em um filme não são um fim em si mesmos e que as obras cinematográficas, aqui em específico as de ficção, têm significado porque atribuímos significado a elas e, da mesma forma, às transições. Não se considera, portanto, abordar um “significado” como um conteúdo a ser extraído do filme; afinal, algumas

⁸¹ Modelo de sintaxe visual no qual a análise das obras é pensada a partir de sua descrição estrutural, antes de um ajuizamento sobre outros níveis de possível valoração como estética, estilística e poética. A teoria é parte de uma exposição oral realizada em 2 de junho de 1966, no II Festival do Cinema Novo, em Pesaro (Itália), na mesa-redonda intitulada “por uma nova consciência crítica da linguagem cinematográfica” (Metz, 1980).

⁸² Pensamento ou gosto corrente da maioria da população (Basinger, 2007).

vezes o cineasta nos guia na direção de determinados sentidos e, outras vezes, esbarramos com explicações que o realizador não planejou.

A mente examina uma obra artística em vários níveis e busca interpretações. Um indício do envolvimento de humanos com um produto audiovisual, enquanto experiência, é a busca por significados referenciais, explícitos, implícitos e sintomáticos. Quanto mais abstratas e gerais as interpretações, maior o risco de se perder a compreensão do sistema formal específico do filme. O propósito por trás da elaboração de uma metodologia própria para a investigação tem como premissa a busca do equilíbrio entre o concreto visível e o abstrato subjetivo.

2.1 (Des)montagem e metainformação

A partir do instante em que se opta por um material imagético-sonoro como objeto de análise, desmontá-lo e reconstituí-lo é uma conduta empregada com frequência. Vanoye e Goliot-lété (2012) destacam dois obstáculos: o primeiro de ordem material e o segundo de ordem psicológica. Os teóricos argumentam que enquanto a análise literária explica o escrito pelo escrito, a análise filmica só consegue transcodificar o que pertence ao visual (descrição de objetos, cores, movimentos, iluminação, montagem das imagens etc.), ao sonoro (música, ruídos, narração, tonalidades, intensidades) e ao audiovisual (a relação entre o visual e o sonoro).

Examinar um filme envolve questões técnicas e intelectuais. O objeto precisa ser visto e revisto, mas principalmente deixar ser manipulado para, assim, oferecer mais possibilidades de comparação entre uma coisa e outra. Aumont e Marie (2004) adicionam que é necessário especificar e ajustar o método em função da amostra. A identificação de uma transição visível (*fade*, fusão ou *wipe*, por exemplo) entre planos em um filme não é algo impossível, mesmo para o observador não familiarizado com uma gramática filmica, mas para que se tenha precisão ao detectar e registrar o que acontece na junção é preciso acesso direto à mídia e um aparato que permita, além da exibição contínua, a varredura não linear da obra – a possibilidade de congelar a imagem, retroceder, avançar, ampliar, assistir em câmera lenta e quadro a quadro. Aumont (2015) completa que a dependência de mecanismos que possibilitem acesso direto e aleatório ao filme pode explicar atrasos de análises sistemáticas das obras em proveito de abordagens exclusivamente críticas. Nesta linha, Marie (2011) realça que a análise filmica nem

sempre requer uma observação minuciosa da obra como um todo. O investigador pode escolher, por exemplo, uma sequência que seja importante e, por meio dela, traduzir ideias presentes na obra audiovisual.

A pesquisadora portuguesa Manuela Penafria (2009) descreve que as etapas de decomposição de cenas em planos e análise das relações entre os elementos decompostos serve justamente para esclarecer e explicar o funcionamento da obra cinematográfica. A “análise textual”, uma das metodologias de estudo considerada por Penafria, considera o filme como um texto (resulta da vertente estruturalista dos anos 1960 e 1970) e tem como objetivo decompor a obra dando conta da estrutura dela. O conceito de “análise textual” está presente nos escritos de Christian Metz (2014) e reitera o compromisso de descrever o que se vê (desconstrução filmica) antes de se interpretar algum fenômeno. Metz trabalha com a hipótese de que a “mensagem cinematográfica total” dispõe de níveis de codificação sobre os quais as peças filmicas são examinadas. Um destes níveis versa exclusivamente sobre a capacidade do observador em reconhecer elementos na tela e identificar os objetos visuais (Metz, 2014). Este modelo de estudo é parte da teoria da “Grande Sintagmática do Filme Narrativo” na qual ele descreve que um filme pode ser dividido em segmentos autônomos (unidades dramáticas/sintagmas), mas não independentes e ressalta que o sentido definitivo destes segmentos é concebido em relação ao conjunto do filme.

De acordo com Penafria (2009), ao considerar um filme como um texto, a teoria de Metz dá importância a alguns códigos: os perceptivos (capacidade do observador reconhecer elementos visuais); culturais (habilidade do espectador interpretar o que vê por meio de seu conhecimento de mundo; por exemplo, alguém vestido de preto em sinal de luto) e códigos específicos (capacidade de interpretar os recursos de montagem; por exemplo, a existência de um *wipe* entre duas cenas como indicação que elas se desenvolvem ao mesmo tempo, mas em espaços diferentes). Estes códigos ajudam a desenhar o percurso prático-metodológico adotado nesta empreitada e que tem como primeiro movimento de investigação a implementação de estratégias de “desmontagem” filmica.

A “desmontagem” surge aqui como um recurso para auxiliar a reflexão de um modo de arranjo de montagem pós-moderno – a ser detalhado no Capítulo 3. Caracteriza-se como uma conduta de pensar as obras audiovisuais e “ler” as imagens e sons. David Harvey (2008) trabalha com o conceito de “desconstrucionismo” para explicar que escritores que criam textos ou usam palavras o fazem com base em todos os outros textos, produzindo mais textos.

Esse entrelaçamento intertextual tem vida própria; o que quer que escrevamos transmite sentidos que não estavam ou possivelmente não podiam estar na nossa intenção, e as nossas palavras não podem transmitir o que queremos dizer. É vão tentar dominar um texto, porque o perpétuo entretecer de textos e sentidos está fora do nosso controle. (Harvey, 2008, p. 53-54)

Da mesma forma, a montagem de transições visíveis em um filme. A heterogeneidade inerente a estes elementos nos estimula, como receptores da imagem, a produzir uma significação que não poderia ser unívoca nem estável. Realizadores e consumidores participam do processo de criação de sentidos. Os cineastas criam, a partir de elementos e fragmentos, e deixam aberto ao observador a possibilidade de recombinação destes elementos e fragmentos da maneira que eles quiserem. A proposta da “desmontagem” é quebrar o poder do autor e procurar significados que produzam questionamentos acerca das ilusões, muitas vezes calcadas em sistemas fixos de representação.

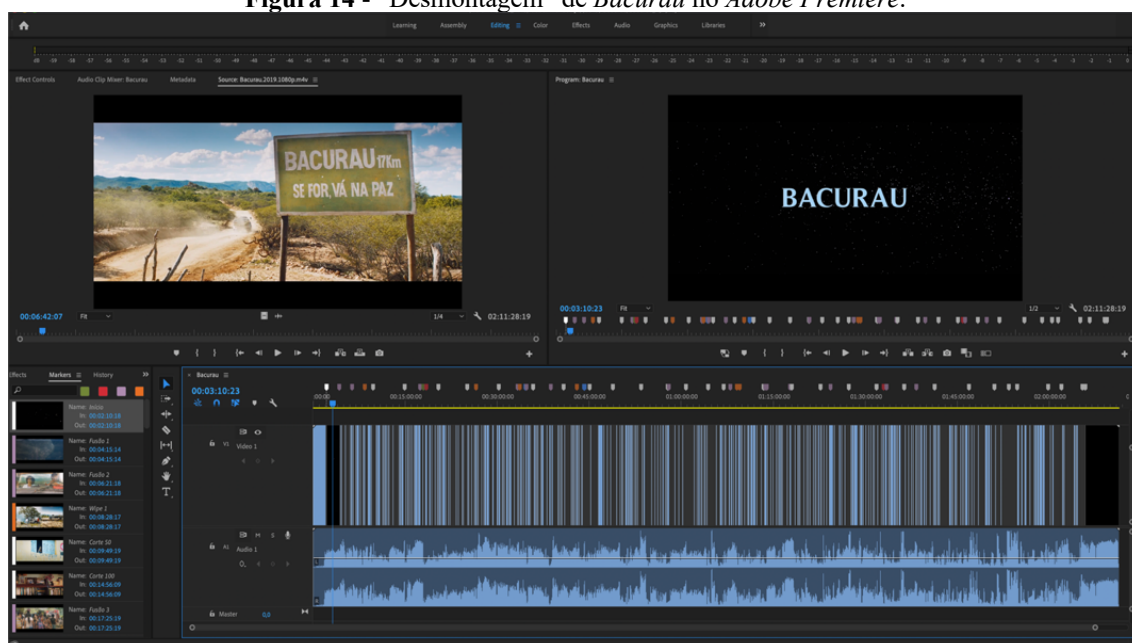
A possibilidade de “imobilizar” uma obra cinematográfica – efetuar uma pausa em seu fluxo contínuo – permite construir uma análise capaz de revelar singularidades em inúmeros momentos em cada um dos títulos. Contudo, para dar início a tarefa de “desmontagem” foi preciso contornar um obstáculo anterior, de ordem logística: a obtenção dos filmes em formato digital. O custo de obtenção de uma obra audiovisual analógica ou digital pode ser elevado, bem como o acesso à mesma ser restrito ou até inviável no caso de cópias inexistentes (muitos títulos desapareceram com o passar dos anos) ou malconservadas. Por vezes, ainda na etapa de coleta dos longas brasileiros de ficção para este estudo, contratempos desta natureza foram enfrentados e, inevitavelmente, para alcançar o número de títulos pretendidos, alguns ajustes na amostra e no cronograma de trabalho tiveram que ser necessários.

Cada um dos 235 títulos da investigação passou pelo processo de digitalização para o software de edição *Adobe Premiere* e nele foi “desmontado”, revelando suas peças: sequências, cenas, planos e transições. “Desmontar” e “visualizar” a montagem do filme nesta pesquisa significa sinalizar, por meio da fragmentação virtual do arquivo no programa computacional, as junções entre os planos, cenas e sequências, e apontar, por meio de marcadores (recurso do *software*), cada uma das transições visíveis. A investigação se concentrou em identificar elementos visíveis de transição e determinar sua natureza – se fusão, *fade*, ou *wipe*, como elemento único ou “sequência de transição” (múltiplos elementos). Essa técnica oferece precisão e a possibilidade de inserir informações (metadados) específicas em cada um dos marcadores configurados. O *Premiere* permite ainda apontar no “interior” dos marcadores (ao clicar no marcador, abre-se uma caixa de texto e a possibilidade de inserir considerações), por

exemplo: o tipo de transição, a duração, o estilo ou qualquer propriedade que se julgue pertinente.

Características estruturais (tempo de filme decorrido e duração da transição na tela), e eventuais particularidades elípticas (espaço-temporais), rítmicas, sintáticas, gráficas, simbólicas, expressivas⁸³ foram apontadas. A figura abaixo apresenta uma foto (*print*) da tela do *Premiere* e nela é possível visualizar a linha do tempo (*timeline*) na parte inferior com a trilha de áudio e sua forma de onda (*waveform*) intacta enquanto a trilha de vídeo apresenta “recortes” plano a plano. Acima dos inúmeros planos estão posicionados os marcadores, que podem ter diferentes cores e conter, em seu “interior”, as inúmeras informações adicionadas pelo investigador.

Figura 14 - “Desmontagem” de *Bacurau* no *Adobe Premiere*.



Fonte: *print* de tela realizado pelo autor (2023).

A “desmontagem” e identificação dos elementos pertencentes ao objeto não é automática. A compilação de informações (metadados) é uma transcodificação de um meio (audiovisual) para outro (textual), e está vinculada, neste momento, à subjetividade do “transcritor”. A possibilidade de navegação quadro a quadro (*frame a frame*) na trilha de vídeo, dentro do software, oferece precisão e auxilia a identificação, sinalização e registro das informações pertinentes a cada uma das pontuações. Assim, permite estabelecer comparações

⁸³ Há questões intangíveis ao apontar certos atributos cognitivos em conjuntos de tamanha amplitude. Como o autor foi o único codificador, um recurso sensorial como “tristeza”, por exemplo, está sujeito ao viés sistemático da observação exclusiva. Portanto, as características com significados carregados de subjetividade foram categorizadas de maneira ampla como – “expressiva”.

entre uma transição e outra, entre um efeito e, muitas vezes, um mesmo efeito com características distintas.

Aumont lembra que “há sempre uma certa zona de percepções visuais e sonoras, a mais específica, que escapa à descrição e à transposição para a escrita.” (Aumont, et al., 2012, p. 215). Na edição 222 da revista *Cahiers du Cinéma*, o sociólogo Roland Barthes assinala, em seu texto “*O terceiro sentido*” (*Le troisième sens*), que esta “zona”, indicada pelo compatriota, não seria um fenômeno representável nem no nível informativo, nem no simbólico, algo não relacionado a uma visão semiótica ou da significação, que não é óbvio e nem obtuso.

O terceiro sentido estrutura o filme de maneira diferente, sem subverter a história [...]; e por isso mesmo, talvez seja em seu nível, e somente em seu nível, que o “filmico” finalmente aparece. O filmico é, no filme, o que não pode ser descrito, é a representação que não pode ser representada. O filmico começa somente onde terminam a linguagem e a metalinguagem articuladas. (Barthes, 1970, p. 18, tradução nossa)⁸⁴

Diante deste enunciado, localizado teoricamente, mas que aparece como uma “região cinza” entre a linguagem e a significação, particular do ato realizador do próprio filme, tangente ao simbolismo ou formas de “escrita visual”, parece prudente explorar uma discussão sobre transições visíveis a partir de experiências que envolvam a prática.

Os pesquisadores Smith e Henderson detectaram que, mesmo com um público treinado, a taxa de cortes não percebidos em alguns filmes de ficção (gêneros variados) variou entre 10% e 50% (Smith e Henderson, 2008). Com os efeitos visíveis de transição, a identificação é, seguramente, mais notória, mas pode ainda passar despercebida e, no caso de estudos empíricos, exige concentração do observador. Todo cuidado é pouco quando se trata de não se deixar levar pela narrativa a ponto de “deixar passar” um elemento de transição. Portanto, cada um dos filmes da amostra foi assistido, como espectador (importante para ter a experiência e sentir a obra), e depois investigado no software como estratégia de mesclar observações de ordem perceptivo-sensorial e técnico-analítica.

Cada efeito visível de transição detectado foi sinalizado e as informações auferidas transcritas para uma planilha. Para cada um dos 235 filmes foi construída uma tabela como a que está representada abaixo.

⁸⁴ *Le troisième sens structure autrement le film, sans subvertir l'histoire [...]; et par là même, peut-être, c'est à son niveau et à son niveau seul qu'apparaît enfin le "filmique". Le filmique, c'est, dans le film, ce qui ne peut être décrit, c'est la représentation qui ne peut être représentée. Le filmique commence seulement là où cessent le langage et le métalangage articulé.* (Barthes, 1970, p. 18)

Tabela 2 - Planilha do filme *O beijo no asfalto* (Bruno Barreto, 1981)

Tempo decorrido	<i>Fade</i>	Fusão	<i>Wipe</i>	Sequência de transição	Informações adicionais
0:00:51				1	Fusões entre os planos
0:19:39		1			Pontuação TEP
0:46:22	1				Pontuação sintática
Total	1	1	0	1	

Fonte: elaborado pelo autor (2022).

Nela, é possível conferir o tipo de efeito; o momento exato (hora:minuto:segundo) em que ele surge no filme (primeira, quarta ou sétima vez) e informações adicionais. A organização torna ágil qualquer consulta sobre efeitos de transição visível na obra e sistematiza a pesquisa.

2.2 Codificação TEP (tempo, espaço e personagem) para as transições visíveis

As cenas (conjunto de planos) costumam ser estruturadas como eventos perceptuais e cognitivos com o intuito de facilitar a compreensão diegética. Constituem-se em peças cinematográficas com começo, meio e fim que possuem seus próprios arcos e limites bem definidos, o que faz com que surjam fronteiras entre esses fragmentos. As junções podem estar estabelecidas por cortes ou transições visíveis e torna-se oportuno identificar características básicas destas conexões. James Cutting (2019), em artigo sobre segmentação de eventos no cinema popular estadunidense, propõe a transposição de uma prática teatral elaborada por Kirk Polking para a separação de atos em uma peça (Polking, 1990 apud Cutting, 2019) para o filme. Ele sugere que as cenas são separadas com base em mudanças em um ou mais de três atributos: tempo, espaço e personagem, ou seja, que cortes e pontuações imagéticas carregam atribuições temporais, espaciais e narrativas. E, nesses casos, a junção poderia ser codificada: [T] para uma mudança de tempo, [E] para uma variação no espaço e [P] para uma substituição de personagens.

As variações de espaço podem ser óbvias: um centro urbano é diferente do campo, as florestas diferem dos desertos e as áreas externas do interior da casa. Personagens são diferentes e a mudança de tempo pode ser sugerida por uma alteração no clima ou na luz do dia, por exemplo. Assim, os três elementos (personagem, espaço e tempo) podem mudar ou não, e matematicamente a junção pode ser representada na análise combinatória: $2 \times 2 \times 2 = 2^3$, o equivalente a oito possibilidades de movimentos narrativos na transição entre cenas.

As mudanças não ocorrem com a mesma frequência e são identificadas da seguinte maneira: [T] para uma mudança temporal, [E] para alterações no espaço, de local e [P] para uma substituição de personagem. As combinações possíveis ficam assim configuradas: [T], [E] ou [P], para modificação de apenas uma variável, [TE], [TP], [EP], no caso de duas variáveis sofrerem alteração e [TEP] em uma situação em que a nova imagem apresente outra personagem, em outro tempo e espaço. Um oitavo tipo [-] é possível e representará nenhuma alteração (mudança nula) ou ainda a justaposição de planos contínuos dentro da cena (Cutting, 2019).

Importante sublinhar que os locais mudam quando os limites são ultrapassados. Alguns acontecem de maneira mais óbvia, como atravessar portas, mudar de ambiente em locais fechados, dentro e fora. Por sua vez, em externas, as fronteiras podem ser mais difíceis de se delimitar, como campo versus arquibancadas ou um lado de um rio em oposição ao outro. Deve-se levar em conta que se a localização muda significativamente entre as cenas com os mesmos personagens mostrados, o tempo muda também – a menos que haja algum tipo de transporte instantâneo. Além disso, as mudanças de personagem são apontadas apenas para personagens principais. Aqui, um personagem principal é definido como aquele que aparece em mais de 10% das tomadas do filme. Quando nenhum personagem principal está em uma cena e a próxima também não apresenta algum, o código para este elemento é nulo. Quando a cena muda de nenhum personagem principal para um personagem presente, ou vice-versa, o código é [P]. E quando um personagem principal entra ou sai de um local que já possui personagens, isso também é uma mudança de personagem [P].

Com relação ao tempo, supõe-se que no interior da cena transcorra um tempo contínuo. Nas junções entre cenas e sequências, que tendem a emendar os fios narrativos, adota-se a conjectura de que o tempo é progressivo. Ou seja, não retrocede ou salta a menos que seja de alguma forma explicado com um dia mudando para noite, uma sinalização visual (cartela, grafia na tela), ou uma pontuação visível e/ou sonora. E há que se ter cuidado ao se deparar com as “sequências de transição”, pois elas envolvem tomadas sucessivas, tradicionalmente separadas por efeitos visíveis de transição, tematicamente relacionadas, que costumam ocorrer em locais diferentes, com personagens diferentes e/ou em momentos diferentes. É preciso considerá-la como uma pontuação única que apesar de ser composta por múltiplos elementos, opera as variáveis da mesma forma que uma transição simples.

Distinta da junção entre cenas, é possível notar que a fronteira entre sequências costuma apresentar duas particularidades: (1) atende a pelo menos dois dos códigos de mudança narrativa, por exemplo, de tempo e espaço [TE], de espaço e personagem [EP], ou de tempo e personagem [TP]; (2) é destacada na trilha sonora. A pontuação “unifica” (Chion, 2011, p. 44) as sequências e pode estar constituída por música, narração, efeito sonoro, ou por um silêncio. Compartimentar o filme em sequências, concebidas como partes menores de significação em relação ao todo fílmico – para usar uma terminologia estruturalista – permite não apenas perceber as similaridades e diferenças entre as partes, mas também organizar a progressão formal geral.

2.3 (Re)montagem e visualização

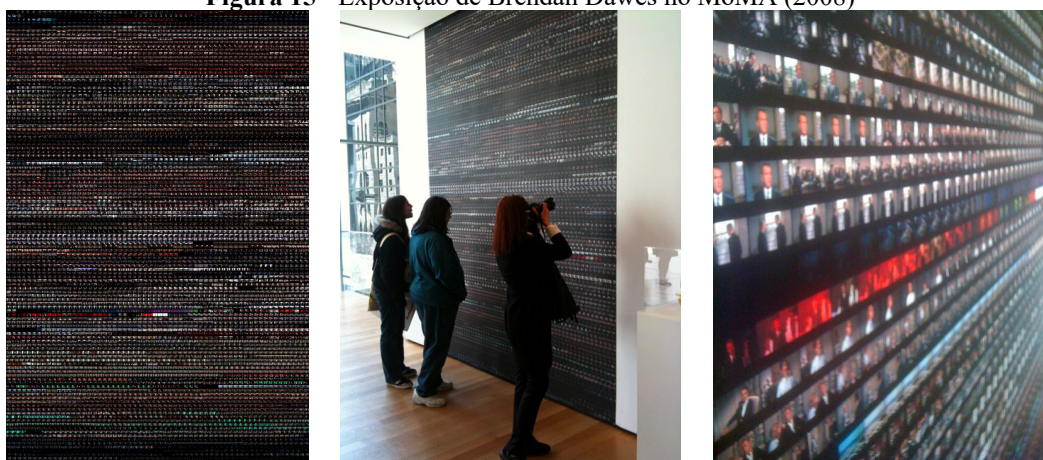
Depois de desmontar, sinalizar e codificar as junções, segue-se para a etapa na qual os *frames* de um filme servem de insumo e possibilidade de “ver” as informações obtidas – uma “Visualização da Informação” (Manovich, 2010, p. 157). Uma problematização possível sobre a utilidade de uma estratégia de análise fílmica como essa pode estar no princípio que rege uma operação inversa daquela que conduziu à realização da obra fílmica. Afinal, por que “desmontar” o que foi montado? A descrição e a análise resultam de um processo de (re)constituição de um outro objeto, o produto fílmico finalizado está sujeito a interpretações. O que deve ser considerado é que o estudo do objeto-filme desmontado pode ampliar o registro perceptivo e possibilitar um melhor usufruto por parte da indústria audiovisual.

Neste cenário, a convergência entre as ciências da Computação e Comunicação, bem como a aproximação entre a Interação Humano-Computador (IHC) e os Estudos de Análise Fílmica podem oferecer resultados interessantes. Com este objetivo e tendo como inspiração as experiências do pesquisador russo Lev Manovich, este trabalho propõe, como parte da metodologia, a investigação dos filmes com base em técnicas de visualização de dados. Trata-se de um modelo que permite analisar mídias visuais a partir de uma interface capaz de representar o longa-metragem em uma “única tela”. Embora seja possível perceber, consciente ou inconscientemente, certos padrões ao assistir uma obra, ao projetar o tempo no espaço – a partir de quadros do filme, em uma única imagem – é possível construir novas possibilidades de estudá-los (Manovich, 2010).

Os significados da palavra visualizar incluem tornar visível e criar uma imagem mental. Isso implica que, até visualizarmos algo, esse algo não tem uma forma visual. Torna-se uma imagem por meio de um processo de visualização. (Manovich, 2020, p. 529, tradução nossa)⁸⁵

Um exemplo deste processo de transformação de dados quantitativos em uma representação visual é o projeto Cinema Redux, do artista e designer Brendan Dawes, que sugere a criação de uma “impressão digital visual de um filme, a partir de muitos momentos espalhados pelo tempo e reunidos em um único momento para criar algo novo” (Dawes, 2021, *online*, tradução nossa)⁸⁶.

Figura 15 - Exposição de Brendan Dawes no MoMA (2008)



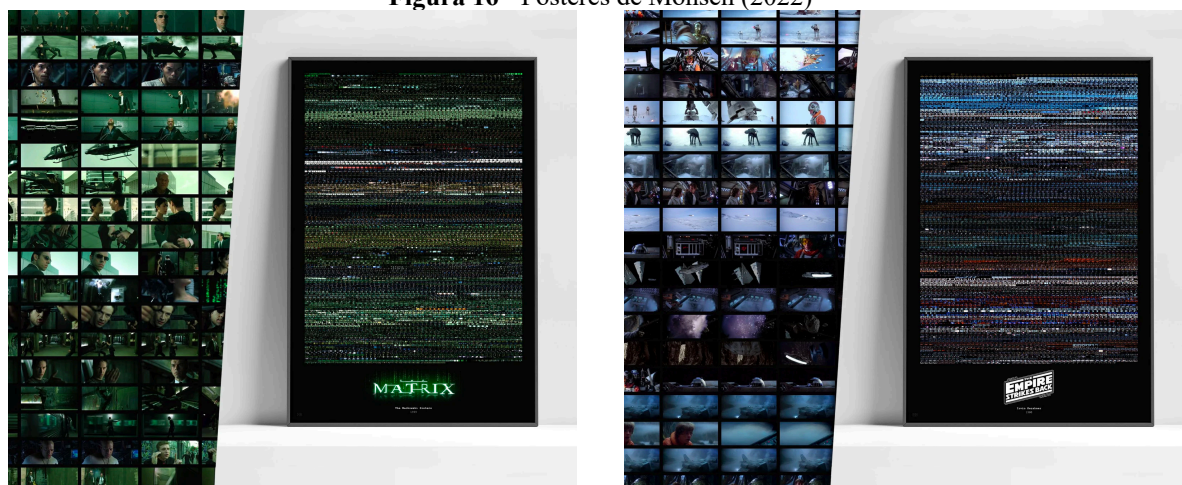
Fonte: Dawes, Brendan. Cinema Redux. Disponível em: brendandawes.com/projects/cinemaredux Acesso em: 14 jul. 2023.

Criado em 2004 e adquirido para a coleção permanente do MoMA em 2008, cada tela é um extrato visual de um todo filmico. O programa computacional utilizado por Dawes organizou a amostra de quadros em uma grade, com cada linha composta de *frames*, cronologicamente alinhados, porém aleatórios, representando um minuto do filme. Na mesma linha de raciocínio, está pautado o trabalho do designer gráfico Mohsen. Contudo, a iniciativa “*madebyframes*” propõe a comercialização de pôsteres utilizando o primeiro *frame* de cada segundo de um filme. No caso de um longa-metragem de 150 minutos a imagem resultante é um conjunto de 9.000 *frames*.

⁸⁵ *The meanings of the word visualize include make visible and make a mental image. This implies that until we visualize something, this something does not have a visual form. It becomes an image through a process of visualization.* (Manovich, 2020, p. 529)

⁸⁶ *The result is a unique fingerprint of an entire movie, born from taking many moments spread across time and bringing all of them together in one single moment to create something new.* (Dawes, 2021, *online*)

Figura 16 - Pôsteres de Mohsen (2022)

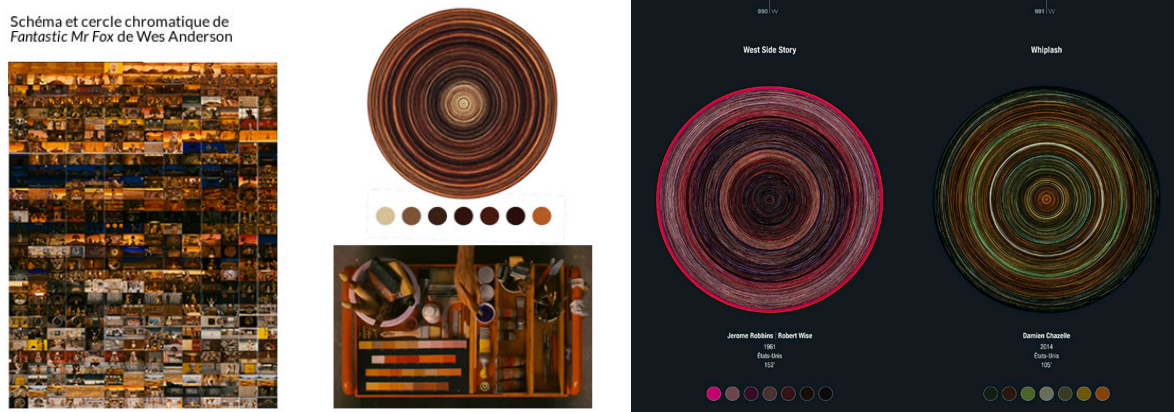


Fonte: MadeByFrames. Disponível em: etsy.com/shop/madebyframes Acesso em: 14 jul. 2023.

Nos dois casos, a imagem final preserva características do artefato original e pode aproximar o observador de uma experiência estética ao reproduzir detalhes, mas pode não ser capaz de revelar alguns padrões (Manovich, 2020). Ao não relacionar a cronologia de quadros com os diferentes planos do filme expõe-se ao risco de elevar o grau de abstração e tornar aspectos da cinematografia e da narrativa menos visíveis.

Outro exemplo de relação computação-comunicação é o trabalho que Alexandre Tournay realiza com 1.000 filmes de diversos cinemas. Em *La Couleur des Films: Dictionnaire Chromatique du Cinéma* (2016), Tournay representa cada uma das obras em círculos de cores.

Figura 17 - *La Couleur des Films: Dictionnaire Chromatique du Cinéma* (2016)



Fonte: compilação de fotos realizada pelo autor (2021).

O sistema realiza uma análise quadro a quadro e, de cada imagem, o designer retira uma linha colorida e circular de espessura mínima. A soma de todas as linhas resulta em um disco que procura resumir em si a atmosfera colorimétrica da obra. O importante no contexto da

discussão proposta nesta tese não são os valores de amostragem particulares que Dawes, Mohsen ou Tournay utilizam, mas o fato deles terem redirecionado a prática de visualização. Com o auxílio de programas computacionais, um pesquisador pode selecionar uma variável, isolar e representar qualquer uma delas à parte do contexto original. Assim, embora o título dos projetos (*Cinema Redux*, *MadeByFrames* e *La Couleur des Films*) transmitam uma ideia de redução, eles podem ser entendidos como expansão: expandir o estudo de elementos cinematográficos típicos (movimentos de câmera, enquadramentos, duração de planos, cores, transições etc.). Acredita-se que o que essas estéticas de visualização trazem, além de uma representação imagética inovadora, são possibilidades de identificação, ou até mesmo de produção, de informações originais.

As estratégias apresentadas podem estar relacionadas à figura de linguagem da sinédoque – parte que representa o todo – e especificamente ao caso particular em que uma classe específica se refere a uma classe maior e mais geral. Vale lembrar que nos três exemplos anteriores, a visualização só foi possível porque o conteúdo estudado possuía uma versão digital. Com isso, a utilização de programas computacionais pode oferecer alternativas para se analisar obras audiovisuais e assim contornar eventuais obstáculos ao se trabalhar com conteúdos mantidos em suportes analógicos.

A ideia de construir diagramas para este estudo parte de estratégias específicas adotadas por Manovich (2020) ao buscar representar o filme como um todo, mas não possui qualquer pretensão de substituir a experiência fílmica. O intuito é proporcionar uma visão única e “completa” do filme a partir da visualização cronológica de um *frame* de cada plano e, se for o caso, de cada transição visível. O uso de um instrumento “descritivo” (Aumont e Marie, 2004, p. 45) se destina a atenuar a dificuldade de memorização a partir da descrição de unidades narrativas e atributos da imagem. A confecção do diagrama demanda a utilização de um algoritmo, uma fórmula (macro)⁸⁷, criada pela equipe de Manovich e batizada de “montagem de imagens” (*image montage*) operacionalizada por meio do software livre *ImageJ*⁸⁸.

Conceitualmente e tecnicamente, a técnica mais simples é mostrar todas as imagens de uma coleção ou amostra em uma única visualização. Eu chamo essa técnica de visualização de mídia de montagem de imagens. Podemos ordenar imagens por

⁸⁷ Sequência de comandos de um aplicativo ou conjunto de instruções de uma linguagem de programação, que podem ser armazenados em disco ou na memória como elementos independentes que, quando solicitados, executam os comandos ou as instruções na mesma sequência em que foram armazenados.

⁸⁸ O software de código aberto está disponível em: github.com/culturevis/imageontage.

metadados existentes ou por um recurso visual extraído de todas as imagens usando processamento de imagem. (Manovich, 2020, p. 604-605, tradução nossa)⁸⁹.

Originalmente, as pesquisas desenvolvidas por Lev Manovich foram voltadas para o cinema. Em *Visualizando Vertov (Visualizing Vertov, 2013)*, ele propõe a análise visual dos filmes *The Eleventh Year (1927)* e *Um homem com uma câmera (Man with a Movie Camera, 1929)*, ambos do cineasta russo Dziga Vertov. Um dos propósitos com o estudo foi estabelecer uma ponte entre o campo das humanidades digitais e os estudos filmicos. No artigo, Manovich (2013) considera que a utilização de “modos de ver” é limitada e oferece um portfólio de estratégias de visualização, com o intuito de reverter o que considera uma subutilização gráfica.

Nesta tese, são replicadas duas técnicas desenvolvidas por Manovich (2013) no estudo realizado para “ver” a obra de Vertov. A primeira batizada de *Planos em uma única visualização (Shots in a single visualization)* sugere a compilação de quadros do filme em uma única imagem a partir de uma segmentação semântica, visual e cronológica: a sequência dos planos. A segunda técnica decorre da primeira, recebe o nome *Frame a frame: anatomia de um plano (Frame by frame: anatomy of a shot)* e propõe um mergulho na imagem total em uma espécie de *zoom in* na “tela única”, obtida por meio da estratégia anterior, a fim de possibilitar investigações minuciosas quadro a quadro, de um conjunto de planos, ou de uma junção. “Podemos pensar nesta visualização como um *storyboard* imaginário do filme construído ao contrário – um mapa reconstruído de sua cinematografia, edição e narrativa.” (Manovich, 2013, p. 15, tradução nossa)⁹⁰.

O processo de materializar a ideia de um diagrama a partir dos *frames* de um filme possui uma lógica padronizada, que depende da digitalização da peça audiovisual, importação do filme para o software de edição e exportação de *frames* do longa-metragem com metadados inclusos, de modo que cada plano esteja representado, não necessariamente pelo primeiro *frame*. A etapa seguinte envolve o programa computacional *ImageJ* para a construção do diagrama. O aplicativo, por meio da macro *image montage*, distribui os arquivos (os *frames* retirados de cada tomada e das transições visíveis) em uma ordem cronológica. Na montagem da imagem, os quadros são organizados da esquerda para a direita e de cima para baixo.

⁸⁹ *Conceptually and technically, the simplest technique is to show all images in a collection or a sample in a single visualization. I call this media visualization technique an image montage. We can order images by existing metadata or by a visual feature extracted from all images using image processing.* (Manovich, 2020, p. 604-605)

⁹⁰ *We can think of this visualization as a “reverse engineered” imaginary storyboard of the film – a reconstructed plan of its cinematography, editing, and narrative.* (Manovich, 2013, p. 15)

Figura 18 - Planos em visualização única de *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016)



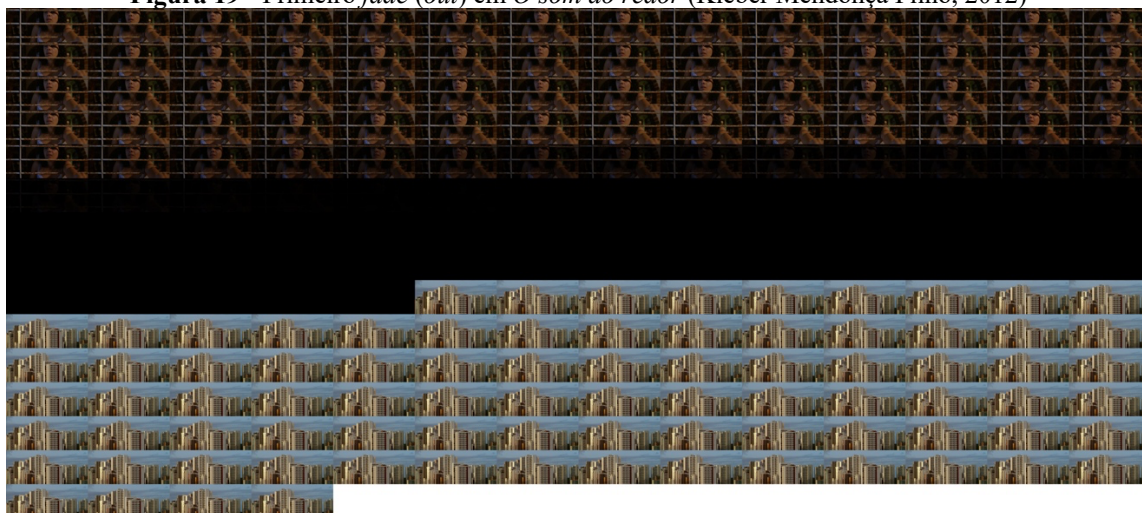
Fonte: compilação de *frames* elaborada pelo autor (2022).

O *ImageJ* é capaz de interpretar a cronologia dos *frames* através do metadado “nome” inserido em cada arquivo (0001_aquarius; 0002_aquarius; 0003_aquarius etc.) e ao efetuar a leitura para distribuí-los na imagem considera a ordem expressa pelos números determinados. O resultado obtido por esta técnica pode ser visto como uma extensão das operações intelectuais dos estudos de mídia e humanidades, uma vez que permite comparar muitas imagens e descobrir tendências no conteúdo e na forma visual.

As tecnologias do século XX permitiam apenas a comparação entre um pequeno número de artefatos ao mesmo tempo; por exemplo, o método de aula padrão em história da arte (introduzido por volta de 1900) era usar dois projetores de slides para mostrar e discutir duas imagens lado a lado. Hoje, os softwares de computador permitem a exibição simultânea de milhares de imagens. (Manovich, 2020, p. 607, tradução nossa)⁹¹

A possibilidade de exibição de centenas de *frames* simultaneamente permite a observação de padrões de composição, cor, estrutura, enquadramento, uso de transições e permite investigar, por exemplo, se algumas destas características mudam com o tempo ou sofrem alterações. Ao encontrar algum padrão, ou fato que chame a atenção, é possível analisá-los em específico, como em um microscópio. É possível construir o diagrama de qualquer parte do longa-metragem, uma sequência, uma cena, ou como na figura abaixo, do instante específico em que uma transição visível acontece.

Figura 19 - Primeiro *fade (out)* em *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)



Fonte: compilação de *frames* elaborada pelo autor (2022).

91 *Twentieth-century technologies only allowed for comparison among a small number of artifacts at the same time; for example, the standard lecturing method in art history (introduced around 1900) was to use two slide projectors to show and discuss two images side by side. Contemporary software running on computer devices now allows simultaneous display of thousands of images.* (Manovich, 2020, p. 607)

A visualização da informação normalmente se apropria de dados que não são visuais e os representa em um domínio visual. A “montagem” de imagens em um diagrama começa no domínio visual e termina no mesmo domínio, ou seja, descontrói-se para em seguida construir de outra forma.

Esses projetos derivam seus significados e efeitos estéticos de reorganizar sistematicamente as amostras da mídia original em novas configurações. [...] Eles examinam os padrões ideológicos na mídia de massa, experimentam novas maneiras de navegar e interagir com a mídia, desfamiliarizar nossas percepções ou criar novos cenários de mídia dinâmicos. (Manovich, 2020, p. 648, tradução nossa)⁹²

A investigação de um produto imagético através do *Adobe Premiere* e do *ImageJ* permite uma desmontagem do “quebra-cabeça”. Contudo, técnicas amparadas em softwares possuem pontos fortes e fraquezas. Um computador não consegue ter as percepções de significado e de estrutura estética de um filme como o cineasta e sua equipe, mas os algoritmos podem ajudar a compreender padrões sutis de edição, composição, movimento e outros aspectos da cinematografia que poderiam passar despercebidos em uma análise a olho nu.

A visualização proposta neste trabalho busca oferecer uma forma para se estudar o cinema e conectar campos que ainda não dialogam com facilidade: o campo das humanidades digitais, que está interessado em novas técnicas de visualização de dados, mas que não costuma estudar o cinema, e as pesquisas dos estudos filmicos que, muitas vezes, não adotam visualidades como fontes primárias de informação. As possibilidades de trabalho a partir da conclusão do diagrama são inúmeras. Uma delas envolve a utilização de um terceiro programa computacional, um software de edição de imagens (*Adobe Photoshop*, por exemplo) para incluir informações (textos e formas) ou sinalizações no próprio diagrama, desenhar na “foto” do filme e transformá-lo em uma espécie de infográfico.

2.4 Proposta de taxonomia para as transições visíveis

Como apresentado no primeiro capítulo deste trabalho, à princípio, o corte pode ser estudado como um intervalo, um interstício, um espaço entre duas coisas contíguas, algo não mensurável, do ponto de vista material, entre elementos adjacentes. A montagem

⁹² *These projects derive their meanings and aesthetic effects from systematically rearranging the samples of original media in new configurations. [...] They examine ideological patterns in mass media, experiment with new ways to navigate and interact with media, defamiliarize our media perceptions, or create new dynamic media landscapes.* (Manovich, 2020, p. 648)

cinematográfica das transições visíveis, que ocupam espaço e tempo de tela, podem promover uma concepção mais complexa de agenciamento. A imagem-movimento de Deleuze (2004) composta de *frames* e dotada de movimento, mesmo que submetida a tratamentos de edição, é ainda correspondente à percepção humana. Mas o que acontece se a montagem atua no “entre” e interfere virtualmente na justaposição dessas imagens?

Para a tarefa de elaboração de uma proposta de identificação de transições visíveis em uma obra visual, o debate sobre elipse espaço-temporal, ritmo, sintaxe, estética e simbolismo, que remete ao consciente do que é visto e ao inconsciente do que é processado, é imprescindível. David Bordwell (2008) apresenta as possibilidades objetivas e subjetivas das pontuações imagéticas no artigo *The Hook: Scene Transitions in Classical Cinema*, e descreve que planos, cenas e sequências são conectados por meio de dispositivos de narração que ele chama de “ganchos” (*hooks*), para gerar coesão entre os segmentos. O pesquisador estadunidense destaca que “como um dispositivo de contar histórias, o gancho afeta tanto o design narrativo quanto o padrão estilístico.” (Bordwell, 2008, *online*, tradução nossa)⁹³.

Atualmente, na vigência das tecnologias digitais, com alguns cliques o cineasta tem a possibilidade de inserir em um filme elementos “virtuais” capazes de sensibilizar o espectador, sem que para isso precise deslocar uma equipe para captar novas imagens, produzir simulações ou desenhar animações. Os efeitos visíveis de transição são elementos que se destacam na imagem e projetam, abrupta ou suavemente, suas características na tela: espaciais, temporais, gráficas, simbólicas, sintáticas, rítmicas, entre outras. Estudar as pontuações imagéticas pode ajudar a compreender mecanismos básicos do enredo e revelar um conhecimento implícito de diretores e montadores. Esta habilidade também pode estar associada à capacidade do público de acompanhar o desenvolvimento do enredo porque conhece o mundo fora do cinema, e de saber, consciente ou inconscientemente, como as convenções modelam a composição da narrativa audiovisual. Acreditamos que analisar como as transições nos filmes são montadas pode ajudar a entender como são experimentadas.

Walter Murch, responsável também pela montagem de *Apocalypse now* (1979), *O poderoso chefe 3* (*The Godfather Part III*, 1990) e *Montanha gelada* (*Cold mountain*, 2003), acredita que as pontuações imagéticas são essenciais no cinema. Em entrevista concedida à Kiran Ganti e publicada no site *FilmSound.org* em 2004, Murch responde sobre o propósito e a contribuição das transições nos filmes.

⁹³ *As a storytelling device, the hook affects both narrative design and stylistic patterning.* (Bordwell, 2008, *online*)

Por razões práticas e estéticas, o cinema não poderia existir sem transições. Filmes de tomada única são muito difíceis de conseguir e, quando o são, acabam se revelando exercícios interessantes, mas estéreis. A construção de uma história coerente e emocional a partir de imagens descontínuas e por vezes conflitantes é o paradoxo fecundo que está no cerne da equação: Filmes + TRANSIÇÕES = Cinema. (Murch, 2004, *online*, tradução nossa)⁹⁴

Murch (2004) acrescenta que as transições entre cenas são importantes porque representam mudanças, e que sem mudanças não há percepção. Lev Manovich (2002) conduz o debate para outro lado. Ele menciona que “o cinema ficcional, como o conhecemos, baseia-se em mentir para o espectador” (Manovich, 2002, p. 138, tradução nossa)⁹⁵. Não se pretende insinuar aqui uma conotação ética (ainda que não a possamos recusar), mas colocar algumas questões epistemológicas: de que modo o cinema, e em particular a montagem das transições visíveis entre planos, cenas e sequências, permite descrever fenômenos, pensar fatos, fabricar ideias, mover humores, desenhar afetos, provocar sensações? Com a edição, o cinema coloca-se numa zona sem fronteiras disciplinares, um território onde os mais diversos saberes convergem e se cruzam: a psicologia, a filosofia, a estética, a semiótica, a epistemologia. A pontuação visível e sua virtualidade pode introduzir novos níveis de complexidade às imagens.

Diante destas questões, cinco categorias (elíptica; rítmica; sintática; gráfica; e simbólica) são sugeridas a seguir como proposta de uma taxonomia para o apontamento de transições visíveis em uma obra audiovisual. São idealizações estabelecidas a partir do exame dos longas-metragens e motivadas, principalmente, pelo desejo de apresentar uma alternativa ao tradicional costume de apontar *fades*, fusões e *wipes* como elementos representativos de elipses espaço-temporais, exclusivamente. Acreditamos que cada uma das obras seja um depósito de centenas de escolhas concretas feitas pelos cineastas e que, no caso das transições visíveis, as possibilidades ultrapassem o que é colocado como habitual. A maneira de pensar os tipos de pontuação imagética é esquemática o Capítulo 4 pretende materializar a sistemática concebida. A intenção é somar e oferecer novos atributos a serem avaliados nas junções constituídas por efeitos de transição.

⁹⁴ *Single-shot movies are very difficult to achieve, and when they have been achieved they mostly turn out to be interesting but sterile exercises. The construction of a coherent and emotional story from discontinuous and sometimes conflicting images is the fruitful paradox that lies at the heart of the equation: Motion Pictures + TRANSITIONS = Cinema.* (Murch, 2004, *online*)

⁹⁵ *Fictional cinema, as we know it, is based upon lying to a viewer.* (Manovich, 2002, p. 138)

2.4.1 Pontuação Elíptica

A elipse na literatura refere-se à omissão intencional de informações perceptíveis e identificáveis pelo contexto por meio de elementos, códigos ou significados, que autorizam ao leitor o preenchimento de lacunas narrativas com seu conhecimento de mundo. Em produções audiovisuais, a elipse pode ser um “salto no tempo” entre sequências consecutivas na narrativa; um hiato entre dois planos; a sugestão de algo a partir da apresentação do que acontece antes e depois. Fazer cinema comporta a arte de construir elipses, estabelecer lacunas, trabalhar intervalos e buscar soluções diante da impraticabilidade de se mostrar tudo na tela. Todas as junções são de fato, de alguma forma, uma manipulação do tempo. A “máquina do tempo” de Dmytryk (1984) permite estimular o espectador durante a ausência de eventos da história.

A montagem cinematográfica trabalha o conceito de elipse sob dois eixos fundamentais: o tempo e o espaço. O tempo, na edição, não é apenas condensável e dilatável, mas também reversível, não há limite para as linhas do presente, passado ou futuro. As relações espaciais não são menos libertárias e se revelam nos movimentos de câmera, nas alternâncias de ângulos de visão, nas aproximações (planos-detelhe) e distanciamentos (planos gerais), nas omissões que o espectador aprende a preencher.

Uma das características deste modelo narrativo consiste no fato de que a edição pode apresentar um acontecimento que consuma menos tempo na tela do que na história. Quando em um “plano A” alguém sai fechando uma porta, e no “plano B”, em outro espaço, a mesma pessoa entra, o espectador geralmente costuma assumir que nada de significativo aconteceu no percurso. A formação deste tipo de elipse, já incorporada pela gramática fílmica, raramente é questionada, pois é algo comum na narrativa, principalmente, clássica. É a omissão de um fragmento de tempo e/ou espaço. De um “plano A” para um “plano B” eliminam-se pedaços que o espectador não precisa ver para compreender a ação. Uma parcela considerável de filmes faz uso de elipses para suprimir ações que não agregam conteúdo considerado relevante à narrativa, na opinião dos realizadores, e para descartar partes em benefício de um ritmo.

Marcel Martin (2005) destaca que a arte da elipse está relacionada com a operação analítica da decupagem, que consiste na escolha dos fragmentos da realidade que serão criados pela câmera. É o ato de suprimir os “pontos mortos e inúteis” da ação: se a intenção é mostrar uma personagem saindo do trabalho e indo para casa, pode-se optar por um plano da protagonista entrando no carro, por exemplo, e depois outro plano da atriz abrindo a porta da

residência e da justaposição das tomadas se pode concluir que nada de importante ocorreu durante o trajeto. Contudo, o pesquisador francês faz uma ressalva:

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. (Martin, 2005, p. 107)

Martin (2005) divide as elipses em duas categorias: de estrutura e de conteúdo. A primeira é motivada por razões de construção do enredo, configura o progresso da narrativa e pode, inclusive, ocultar do observador um momento decisivo da ação com a finalidade de provocar um sentimento de angústia, um suspense. Em uma narrativa, pode surgir um debate sobre a junção entre uma cena que se desenrola no interior de um apartamento em São Paulo e que, de acordo com o roteiro, será sucedida por outra na qual os mesmos personagens [P] estarão em outro espaço [E] (Rio de Janeiro) e em outro tempo [T] (três dias depois). Como definir o tipo de transição visual a fim de comunicar a existência de uma elipse de estrutura no enredo? Bordwell e Thompson (2013) destacam três maneiras de se fazer isso: 1. Quadro vazio (deixar [P] sair do enquadramento no plano paulista e iniciar o plano carioca ainda sem a presença de [P]); 2. *Cutaway* (inserção de um plano de outro acontecimento, em outro lugar [E], que não dura o mesmo que a ação omitida); 3. Pontuação convencional (uso de fusão, *fade* ou outra transição visível).

A elipse de conteúdo pode ser motivada por razões de “censura social” (Martin, 2005, p. 101) e evita que alguns gestos, atitudes, acontecimentos brutais, penosos ou delicados, sejam mostrados na tela. Essa forma de hiato é comum em cenas de sexo, como em *Bufo & Spallanzani* (Flávio Ramos Tambellini, 2001).

Quadro 1 - Elipse de conteúdo em *Bufo & Spallanzani* (Flávio Ramos Tambellini, 2001)

			
Plano pré-transição	<i>Fade</i>	Planos pós-transição	
https://drive.google.com/file/d/1YIMKslvGEQTyIKBPWTzx5Ax1uJtFB5u4/view?usp=drive_link			

Fonte: elaborado pelo autor (2023).

A partir do instante em que Minolta (Isabel Guéron) e Ivan Canabrava (José Mayer) se beijam um *fade out* irrompe a imagem e deixa o rumo da história a cargo da imaginação do observador. A elipse “censura” a relação sexual e salta no espaço – para o laboratório do

professor Ceresso (Juca de Oliveira) – e no tempo – pois Minolta e Ivan acompanham o cientista.

Na montagem elíptica, as transições visíveis funcionam como códigos de comunicação e apresentam três questões principais: “Tempo pulado”, “compressão/expansão do tempo” e “mudança de local”. O salto no tempo é inevitável ao passar do tempo diegético para o tempo narrativo. Em um filme biográfico, por exemplo, as cenas da vida do protagonista são escolhidas de acordo com os requisitos dramáticos. Assim, e naturalmente, o realizador se depara com situações que ficarão de fora e criarão lacunas no enredo. Preencher os inevitáveis intervalos narrativos podem ser tarefa potencialmente problemática para a pós-produção. Além disso, a forma e a relação da justaposição dos planos têm potencial tanto de encurtar quanto de alongar os segmentos. O tempo de “compressão/expansão” impacta diretamente no andamento do filme e no controle de efeito dramático. A “mudança de local” demanda do realizador habilidades narrativas e técnicas para que o observador não se sinta confuso.

Na teoria da “Grande Sintagmática do Filme Narrativo”⁹⁶ Christian Metz (2014) não trabalha as elipses como elementos relevantes entre planos de uma cena, ele destaca que os hiatos espaço-temporais no interior da cena são “hiatos de câmera, não hiatos diegéticos” e que, portanto, seriam “insignificantes” para a relevância do enredo. Para o teórico francês, ao contrário da sequência, a cena é o lugar onde coincidem, pelo menos em princípio, o tempo filmico e o tempo diegético. A sequência, por sua vez, se baseia na unidade de uma ação mais complexa que “passa por cima” de partes julgadas desnecessárias podendo, portanto, omiti-las, e ainda se desenvolvendo em lugares múltiplos (diferentemente da cena). Um exemplo são as sequências de fuga nas quais o interior do segmento possui hiatos diegéticos, mas considerados sem importância para a história, ao contrário do hiato entre duas sequências. Estes, historicamente, fazem uso frequente de *fades*, fusões ou outros efeitos óticos⁹⁷, o que não significa que não possa haver um corte entre duas sequências autônomas adjacentes.

Estes últimos efeitos óticos são considerados “supersignificantes” até na denotação: não se diz nada a respeito deles, a não ser que poderia se dizer muito (o escurecimento é um segmento que não mostra nada, mas que é muito visível) e os “momentos pulados”, assim realçados, são considerados (contrariamente aos hiatos diegéticos interiores à sequência) como tendo influenciado a evolução dos acontecimentos

⁹⁶ Esta teoria é insumo de vários debates na academia e não cabe aqui polemizar. Raymond Bellour (1976) no artigo “*To analyse, to segment*” trabalha os prós e os contras do estudo de Christian Metz. Disponível em: [tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10509207609360959](https://doi.org/10.1080/10509207609360959) Acesso em: 15 out. 2023.

⁹⁷ Atualmente, os recursos são digitais. Não se utilizam mais recursos óticos, uma vez que os negativos são manuseados digitalmente. (Mascelli, 2010, p. 156)

narrados pelo filme, e como sendo de algum modo necessários, apesar de sua ausência, à compreensão literal do que se segue. (Metz, 2014, p. 155)

A polarização entre “insignificantes” e “super significantes” proposta por Metz (2014) agrega valor aos chamados efeitos óticos, mas é restrita a algumas configurações de junção e a alguns tipos de transições.

Em um romance, o autor pode escrever “um dia depois”, “alguns anos depois”, “duas horas atrás”, “no outro canto da cidade”, “na sala de espera do consultório” etc., saltos no tempo e mudanças de espaço podem ser impressos. É possível escrever na tela também, mas a necessidade de sinalização é discutível quando se leva em conta a alfabetização visual do público contemporâneo. Outros recursos são possíveis, o editor pode trabalhar a paleta de cores das cenas para identificar ao espectador o passado ou o futuro, por exemplo. Pode montar um *flashback* em preto e branco ou sépia, pode mostrar o tempo decorrido entre as cenas com a inserção de planos intermediários, como um relógio se movendo rapidamente ou folhas de calendário caindo. No caso da mudança de espaço, é comum entremear as sequências com tomadas de estradas ou planos gerais dos lugares, por exemplo. Em qualquer um dos casos, os efeitos visíveis de transição podem ser soluções rápidas e práticas.

2.4.1.1 Temporal

A compreensão do tempo do filme demanda uma atenção ao conceito de “tempo real”. A interrupção da realidade temporal é um processo cronológico e irreversível. O ato de visualização do filme é em tempo real. O tempo fílmico, por sua vez, é formado pela reunião das imagens gravadas em tempo real, de acordo com os acontecimentos da história, em uma nova ordem temporal arranjada por meio da montagem, conforme orienta a estrutura dramática do roteiro. A montagem incluída nesta definição é a condição indispensável da possibilidade de criação do tempo fílmico. Não é possível manipular o tempo sem edição, exceto ao desacelerar ou acelerar a imagem durante a filmagem. Por isso, o conceito de tempo cinematográfico ganha sentido com a ficção no cinema. Embora a tecnologia possibilite tomadas únicas contínuas, obras cinematográficas que são realmente um plano único são raras. Na dramaturgia, a maioria das histórias abrangerá períodos superiores à duração média real de um filme.

O tempo que inclui todos os eventos no conteúdo da obra e determina os limites desses eventos com uma suposição realista é o “tempo diegético”. Ele pode abranger dias, meses, anos

ou mesmo séculos e está reduzido ao “tempo da narração”, submetido à subjetividade do realizador. O resultado esperado da contração do tempo diegético em tempo narrativo é a “passagem de tempo” (*time skip*). De acordo com os efeitos dramáticos pretendidos, partes consideradas desnecessárias são removidas no tempo diegético e saltos são feitos entre as seções encaradas como relevantes. A montagem é, portanto, a fase em que o tempo do filme é finalmente definido.

Existem vários “tempos” relativos às histórias, e estes são amplamente discutidos na literatura sobre narratologia. Christian Metz orienta que a narrativa é uma “sequência duplamente temporal” (Metz, 1991, p. 18) com começo e fim. Há nela o tempo da coisa contada e o tempo da narrativa (o tempo do significado e o tempo do significante) que podem ser ilustrados pela narrativa cinematográfica.

Um plano imóvel e isolado de uma parte de deserto é uma imagem (espaço-significado – espaço-significante); várias tomadas parciais e sucessivas deste deserto compõem uma descrição (espaço-significado – tempo-significante); vários planos sucessivos de uma caravana movendo-se pelo deserto constituem uma narrativa (tempo-significado – tempo-significante). (Metz, 1991, p. 18, tradução nossa)⁹⁸

A instância narrativa assume a forma de uma sequência de significantes que tem uma certa duração – para a literária, o tempo que leva para ser lida; para a cinematográfica o tempo que leva para ser vista e ouvida. Gérard Genette (1983) delineou quatro relações básicas entre o tempo de narração (o tempo de contar aquela parte da história) e o tempo narrado ou diegético (a passagem do tempo naquela parte da história): elipse, pausa, cena e resumo. “Cena” é o “movimento narrativo” no qual há uma igualdade de tempo entre a narrativa e a história; é quando o tempo narrado é equivalente ao tempo da narração. Esse conceito de “cena” se aproxima da descrição de Metz (2014) e dialoga com a definição de “cena” apresentada no primeiro capítulo como peça do filme. “Pausa” é um instante em que o tempo narrado é menor que o tempo de narração”, enquanto na “Elipse” e no “resumo” o tempo narrado é maior (Genette, 1983, p. 94).

De acordo com Genette, os “resumos” na literatura de ficção não são muito comuns e o conceito se adapta bem às “sequências de transição”, também mencionadas no Capítulo 1, empregadas para resumir períodos do enredo. Elas costumam condensar a narrativa de forma que o tempo narrado seja maior que o tempo da narração. O que o literato francês coloca como

⁹⁸ *A motionless and isolated shot of a stretch of desert is an image (space-significate — space-signifier); several partial and successive shots of this desert waste make up a description (space-significate — time-signifier); several successive shots of a caravan moving across the desert constitute a narrative (time-significate — time-signifier).* (Metz, 1991, p. 18)

“resumos” pode ser apontado nas narrações em *off* de *Cidade de Deus* (2002), nos textos introdutórios de *Guerra nas estrelas* (*Star Wars*, 1977), ou ainda costumeiramente em prólogos ou epílogos audiovisuais, como em *Carandiru* (2003). Para Genette (1983), as “pausas” são raras, mas podem ocorrer quando a montagem congela o quadro, mas o narrador prossegue desenvolvendo o enredo. Em *Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro* (José Padilha, 2010) o observador se depara, mais de uma vez, com momentos em que a imagem é parada (*freeze*), mas a narrativa segue sob a narração do Capitão Nascimento (Wagner Moura).

Genette (1983) considera que o tempo da “eclipse” e da “cena” são a espinha dorsal da narração do filme. Na maioria das elipses, o tempo salta entre uma cena e a seguinte. Maiores ou menores, os saltos ocorrem inclusive em *jump cuts*, discretamente. O tempo real da cena pode transcorrer em paralelo com o relógio diegético (narrativo), mas pode ser elástico. A obra *1917* (Sam Mendes, 2019) estende o tempo narrativo de duas horas para cobrir um dia inteiro, por exemplo. *Festim diabólico* (*Rope*, 1948), de Alfred Hitchcock, alonga seus 80 minutos de tempo narrativo da tarde de preparação de uma festa à revelação de um assassinato após o jantar, depois de escurecer, provavelmente cerca de cinco ou seis horas.

O espectador espera que a montagem respeite a frequência dos eventos da história. E o espectador pressupõe que as ações irrelevantes para a causalidade da história serão omitidas ou pelo menos abreviadas por elipses judiciosas. Todas essas expectativas permitem que o espectador acompanhe a história com o mínimo de esforço. (Bordwell e Thompson, 2013, p. 392)

Esta pesquisa não tem a intenção de aprofundar o debate sobre a relação entre o tempo real e o tempo fílmico. Uma visão objetiva seria a de que um montador pode comprimir o tempo real que uma pessoa leva para atravessar uma rua usando uma transição, como um corte por exemplo, em que o ângulo de câmera seja diferente. Enquanto o personagem pode levar 20 segundos para realizar a ação de alcançar o outro lado de uma avenida no tempo real, uma possibilidade é o filme pode contar isso ao espectador em sete segundos com a utilização de recursos de montagem como a aceleração do movimento, uso de efeitos de transição, inserção de outro plano no meio da ação (*cutaway*) ou até mesmo renunciar à continuidade de movimento (*jump cut*).

O mesmo raciocínio pode ser empregado no sentido contrário, o editor pode alongar o tempo real em um filme – a cena que inicia o filme *Tropa de elite 2* destaca o carro do protagonista sendo cravejado por balas em tomadas editadas com *slow motion*, o que faz com que o tempo fílmico seja superior ao tempo real. Outra possibilidade é o aprisionamento do

personagem, e conseqüentemente do espectador, no espaço e tempo narrativos: a montagem no curta-metragem *A escada* (1996)⁹⁹, de Philippe Barcinski, “impede” que o personagem alcance o final da escadaria, e além disso, não permite que [P] retorne ao início dos degraus. A edição faz com que o observador, tomado pela angústia, desapegue da noção de tempo filmico e tempo real. Exemplos como estes, de subversão de tempo real e/ou filmico podem ser estudados a partir da utilização de transições visíveis.

Ao longo dos anos os cineastas criaram pontuações, bastante visíveis, em seus enredos, e em muitas ocasiões destacando-as ao espectador por meio de diferentes estratégias que ainda hoje são utilizadas em muitas produções para sinalizar as elipses temporais: *fades*; fusões; *wipes*; intertítulos; símbolos visuais; movimentos rápidos de câmera; entre outras.

Em filmes feitos antes dos anos 1960, fusões, *fades* ou transições [*wipes*] eram geralmente usados para indicar uma elipse entre os planos, geralmente no fim de uma cena e no início da seguinte. A regra de Hollywood é que a fusão indica um lapso de tempo breve e um *fade* indica um lapso muito maior. (Bordwell e Thompson, 2013, p. 389)

Uma regra impõe que “você tem de fazer isso dessa maneira”, enquanto um princípio sugere que algo “funciona e vem funcionando desde o início dos tempos” (Mckee, 2006, p. 17). Essa diferença, que Robert Mckee coloca como crucial na construção de roteiros, pode ser atribuída à montagem de transições visíveis. Como veremos adiante, alguns editores optam por obedecer às regras, enquanto outros preferem questionar as convenções deliberadamente.

No sistema de continuidade clássica, a duração da história raramente é expandida, isto é, o tempo de tela, ou de exibição, raramente é maior do que o tempo da história. A elipse pode omitir segundos ou séculos. Uma das mais famosas do cinema, talvez a mais extensa, está presente no filme *2001: Uma odisseia no espaço* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), de Stanley Kubrick. Na cena em que o suposto ancestral lança um osso para o alto e a câmera focaliza o objeto em seu movimento, logo em seguida, sobre a mesma angulação, por meio de um corte, é justaposta a imagem de uma nave no espaço. A edição configura, portanto, uma elipse de milhares de anos de evolução sem que para isso seja necessário observar cada momento do processo evolutivo (Zettl, 2011). Elaborar o que aconteceu entre os dois tempos distintos fica a cargo do observador. David Lynch, diretor de *Cidade dos sonhos* (*Mulholland Drive*, 2001), compara o poder de manipulação do tempo da narrativa através das junções a um sonho:

O filme tem o poder de retratar coisas invisíveis. Funciona como uma janela pela qual você entra em um mundo diferente, algo próximo a um sonho. Acho que o filme tem

⁹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q4G-RW4y9J0>.

esse poder porque, ao contrário da maioria das outras formas de arte, usa o tempo como parte de seu processo. (Tirard, 2002, p. 233, tradução nossa)¹⁰⁰

Alfred Hitchcock concorda que “o que é drama [no sentido de filme e não de gênero] senão a vida com as partes maçantes cortadas” (Truffaut, 1985, p. 103, tradução nossa)¹⁰¹. Por sua vez, Andrei Tarkovsky argumenta que a essência do trabalho do diretor consiste em modelar o tempo.

Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela – do mesmo modo o cineasta, a partir de um “bloco de tempo” constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aqui de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica. (Tarkovsky, 1998, p. 72)

Dentre as funções que se possam dizer pertencentes às junções, a elipse temporal é uma das mais específicas e suficientes “para obter o sentido necessário de “*continuum*” (Chatman, 1978, p. 30, tradução nossa)¹⁰², exibindo apenas os eventos que são necessários. Estudiosos do cinema e da literatura consideram que os hiatos não são apenas abreviações de material para caber em uma duração determinada, mas intervenções projetadas para estimular o espectador a idealizar. Normalmente, o público aceita as linhas principais e preenche os interstícios com o conhecimento adquirido com a vida cotidiana e experiências artísticas. Seymour Chatman (1978) usa o termo “seleção”, em que o diretor escolhe quais eventos serão abrangidos por sua ausência e, por sua vez, serão “preenchidos” pela imaginação do espectador e conclui que “a capacidade do público de fornecer detalhes plausíveis é virtualmente ilimitada” (Ibidem, p. 29, tradução nossa)¹⁰³.

Para que o cinema surja, é necessário, portanto, que 1. a aparente continuidade sensorial do mundo seja segmentada, dividida, quebrada [decupada] (ou seja, alterada) e então 2. essas minúsculas, mas indiscutíveis fendas sejam coladas, suturadas, para dar uma impressão de realidade que, como eu disse, é também uma impressão de continuidade. (Comolli, 2009, p. 81, tradução nossa)¹⁰⁴

¹⁰⁰ *Film has the power to depict invisible things. It works like a window through which you enter a different world, something close to a dream. I think film has that power because, unlike most other art forms, it uses time as part of its process.* (Tirard, 2002, p. 233)

¹⁰¹ *What is drama, after all, but life with the dull bits cut out.* (Truffaut, 1985, p. 103)

¹⁰² [...] *to elicit the necessary sense of continuum.* (Chatman, 1978, p. 30)

¹⁰³ *The audience's capacity to supply plausible details is virtually limitless.* (Chatman, 1978, p. 29)

¹⁰⁴ *In order for the cinema to arise, it is hence necessary that 1. the apparent sensorial continuity of the world should be segmented, divided, broken down [découpé] (that is, altered) and then 2. these tiny but indisputable rifts should be stitched together, sutured, in order to produce an impression of reality which, as I said, is also an impression of continuity.* (Comolli, 2009, p. 81)

Jean-Louis Comolli foi responsável por atribuir significado à “elipse” no cinema no dicionário francês Universalis e finaliza o verbete com uma fala do diretor belga Jacques Feyder: “seja como for, a elipse parece fundamental numa arte cujo ‘princípio é sugerir’, como disse Jaques Feyder” (Comolli, 2021, tradução nossa)¹⁰⁵. O instrumento “hiato temporal” é alçado, portanto, à galeria dos elementos fundamentais para a construção da narrativa cinematográfica e Reisz e Millar (1978) propõem o que seria uma explicação do montador para criá-los.

Na verdade, o que o montador nos diz é: A ideia habitual de continuidade cinematográfica é meramente uma ilusão que, de qualquer modo, é secundária para a comunicação do significado cinematográfico. Tirarei proveito do fato que vocês admitem que a cena é irreal, rejeitando-a e substituindo-a por esta descrição mais crua, porém mais direta, da ação. (Reisz e Millar, 1978, p. 368)

Acreditamos que catalogar formas de articulação temporal com o uso de transições visíveis pode oferecer perspectivas importantes. Noël Burch (2015) propõe relações possíveis de distinguir como o montador acopla duas tomadas, imbuídas de tempo próprio, aqui adaptadas para o uso de uma pontuação elíptica temporal: 1. “Contínua”; 2. “Abreviada”; 3. “Indefinida”; e 4. “Reversiva” (recuo no tempo).

O corte de um plano de alguém falando para outro de alguém ouvindo, com o diálogo seguindo sem interrupção é o exemplo de uma transição que mantém uma continuidade temporal. Isso é exatamente o que acontece quando uma tomada é seguida por outra em ângulo inverso – o tradicional campo e contracampo. Outro exemplo desta forma “contínua” no tempo pode ser descrito quando alguém se aproxima de uma porta no “plano A”, coloca a mão na maçaneta, gira-a e começa a abrir a porta e, no “plano B”, talvez captado do outro lado da porta, o mesmo alguém retoma a ação no ponto exato em que a tomada anterior parou e segue com a ação como teria “realmente” ocorrido, com a pessoa entrando pela porta. Essa ação poderia ser filmada com duas câmeras simultaneamente, resultando em dois planos que justapostos preservam uma continuidade da ação vista de dois ângulos diferentes. Ao editor restaria definir o momento exato de cortar do “plano A” para o “plano B”.

Contudo, pode haver um hiato entre as continuidades temporais que esses dois planos representam. Uma abreviação de tempo que consiste na materialização de um intervalo entre as tomadas. Referindo-nos novamente ao exemplo de alguém abrindo uma porta filmado por duas câmeras (ou pela mesma câmera de dois ângulos diferentes), uma parte da ação pode ser omitida

¹⁰⁵ *Quoi qu'il en soit, l'ellipse paraît fondamentale dans un art dont “le principe est de suggérer”, comme l'a dit Jacques Feyder.* (Comolli, 2021)

quando esses dois planos são unidos (no “plano A” alguém coloca a mão na maçaneta e a gira; no “plano B” já fecha a porta atrás de si). É uma técnica utilizada corriqueiramente para estreitar uma ação, eliminar o possível “supérfluo”. No “plano A”, alguém pode começar a subir uma escada, e no “plano B” já pode estar no quinto degrau. A transição promove uma elipse temporal por meio da supressão de um intervalo de tempo e a extensão da omissão é indicada por uma interrupção mais ou menos perceptível em uma ação visual que potencialmente poderia ser contínua.

Ao terceiro tipo de articulação temporal atribui-se o termo “elipse temporal indefinida”. Pode abranger uma hora, um mês, um ano, sendo a extensão exata da omissão de tempo mensurável apenas com a ajuda de algum elemento “externo” – uma linha de diálogo, um intertítulo, um calendário, uma informação textual, uma mudança no estilo de vestir. É possível argumentar que o limite entre as reticências “mensuráveis” e as “indefinidas” é impreciso. Um segmento de tempo abreviado no processo de junção de duas tomadas que mostram alguém entrando por uma porta pode ser recriado e medido até com certa precisão – como aquela parte da ação que deve ser realizada –, mas é menos precisa a medição do tempo que se leva para subir cinco lances de escada, ainda que constitua uma unidade de medida tangível.

A “elipse temporal reversiva” constitui outro tipo de articulação que também é possível construir através de um *fade*, fusão, *wipe* ou outra pontuação imagética. O *flashback* é uma forma bastante comum de “recuo no tempo”. Ainda que em sentido temporal contrário, se aproxima das elipses de “tempo indefinido” – a extensão exata de um *flashback* é tão difícil de medir sem pistas externas quanto a extensão de um hiato que avança o tempo da narrativa. No exemplo de alguém entrando por uma porta, o “plano A” poderia incluir toda a ação até o momento de passar pela porta, o “plano B” surgiria depois de uma transição visível retornando a narrativa ao momento em que a porta foi aberta, repetindo parte da ação de forma deliberadamente artificial. Esse procedimento constitui o que poderia ser chamado de um “breve recuo no tempo” (Burch, 2015, p. 28), ou de uma “montagem sobreposta” como preferem Bordwell e Thompson (2013).

Sergei Eisenstein fez uso deste recurso com frequência – como na sequência da ponte em *Outubro: Dez dias que abalaram o mundo* (*October: Ten Days that Shook the World*, 1927). Há recorrência também em filmes de ação, para evidenciar algo espetacular, como na fuga de motocicleta de Xander Case (Vin Diesel) em meio a tiros e explosões, em que ele salta uma

cerca eletrificada em *Triplo X* (xXx , Rob Cohen, 2002). Os diversos planos da manobra são apresentados repetidamente, de ângulos diferentes. Neste caso, entretanto, não envolve especificamente uma transição visível como elemento narrativo, mas um “espírito” de explícita manipulação.

2.4.1.2 *Espacial*

Nos exemplos acima, de passar por uma porta ou subir uma escada, percebe-se a existência de uma lacuna temporal como resultado da continuidade espacial ter sido mantida o suficiente para permitir que o observador determine mentalmente que alguma parte da ação contínua foi omitida. Por outro lado, se uma transição entre planos conduz a plateia de um local a outro mais distante, sem que haja qualquer forma de relacionar os dois espaços distintos, a continuidade temporal tenderá a ser “indefinida”, a menos que seja preservada por meio de algum elemento que a conserve como um relógio ou algum corte transversal – uma alternância enfática entre duas ações ocorrendo em dois espaços distintos como uma conversa ao telefone, por exemplo. Três formas de articulação espacial promovidas pela adição de um efeito visível de transição entre espaços retratados em dois planos sucessivos serão oferecidas – independentes de articulações temporais, ainda que apresentem semelhanças: 1. “Contínua”; 2. “Próxima”; e 3. “Radical”.

De maneira semelhante à “pontuação elíptica temporal contínua”, a “pontuação elíptica espacial contínua” preserva a continuidade do espaço entre os planos adjacentes, embora possa ou não ser acompanhada de continuidade temporal. O exemplo da porta é um exemplo de continuidade espacial; o mesmo fragmento de espaço total ou parcialmente visto no “plano A” também é visível no “plano B”. Qualquer mudança de ângulo ou escala em relação ao mesmo assunto ou dentro do mesmo local circunscrito geralmente estabelece uma continuidade espacial entre os dois planos.

Em um primeiro pensamento, talvez pareça que há apenas outra forma de articulação espacial possível entre dois planos: a descontinuidade espacial – em outras palavras, qualquer coisa que não caia na primeira categoria. Mas, essa descontinuidade, no entanto, pode ser dividida em dois subtipos distintos. Ao mesmo tempo em que mostra um espaço diferente do espaço visível no “plano A”, o “plano B” pode exibir um espaço perceptivelmente “próximo” ao fragmento espacial visto anteriormente (por exemplo, outro ponto da mesma casa). Esse tipo

“próximo” de descontinuidade espacial sugere a classificação “próximo” que enfatiza como esse tipo é diferente da terceira possibilidade, a descontinuidade espacial radical.

Logo, cada articulação elíptica promovida pela pontuação imagética será definida por dois parâmetros: tempo e espaço. Cada uma delas subdivididas em quatro e três categorias, respectivamente. Contudo, ao partir da premissa que uma transição visível carrega, em maior ou menor grau, a supressão de informações, esta pesquisa volta esforços para a possibilidade de agregar outras particularidades possíveis às pontuações imagéticas. Apontar que um *fade* ou uma fusão representa única e exclusivamente uma pontuação elíptica temporal ou espacial implicaria acionar uma convenção secular do cinema para justificar a utilização do elemento. Assim, ainda que o efeito visível de transição exerça inegavelmente a função de hiato espaço-temporal, acredita-se que haja espaço para um debate mais amplo e reflexivo sobre estes conectores visuais. Nesta linha de raciocínio, são oferecidas adiante alternativas de classificação para as transições visíveis.

2.4.2 Pontuação Rítmica

As definições de ritmo são diversas em várias disciplinas artísticas, mas uma propriedade que a maioria inclui é a noção de movimento padronizado ao longo do tempo. O conceito de ritmo para os fins deste estudo inclui (1) pulso/duração, (2) energia/intensidade e não devem ser confundidos com o ritmo na música como adverte Jean Mitry (2000).

[...] não há absolutamente nenhuma conexão entre os ritmos do cinema e da música. Na música, as mesmas notas se repetem continuamente em diferentes formas (sempre há apenas doze notas em uma escala). As tonalidades, compostas de grupos de notas arranjadas de forma variada, produzem efeitos emocionais óbvios. A significação na música é criada usando a infinita variedade desses padrões sonoros que só têm significado em si mesmos e por meio de sua associação. “Representativamente” eles não significam nada. Já no cinema, o sentido é dado pelas imagens, ou seja, pelo sentido da representação; ou melhor (para simplificar) por objetos concretos. (Mitry, 2000, p. 118, tradução nossa)¹⁰⁶

¹⁰⁶ [...] *there is absolutely no connection between the rhythms of film and music. In music the same notes recur over and over in different forms (there are only ever twelve notes in a scale). The keys, made up of variously arranged groups of notes, produce obvious emotional effects. Signification in music is created using the infinite variety of these sound patterns which only have meaning in themselves and through their association. "Representationally" they mean nothing. On the other hand, in the cinema, the meaning is provided by the images, i.e., by the meaning of the representation; or rather (to put it more simply) by concrete objects.* (Mitry, 2000, p. 118)

O “tempo” no cinema não é produzido, como na música, por forma rítmica, mas por eventos em sequência. É um tempo vivido por personagens apresentados objetivamente, não em uma cena com tempo formulado e condicionado por um ritmo. No entanto, embora esta cena não seja produzida pelo ritmo, ela se desenvolve dentro de uma forma rítmica condicionada e justificada pela realidade dramática em constante progresso. A mesma intensidade pode ser produzida por diferentes movimentos, a mesma sequência temporal por diferentes ações, o mesmo enquadramento por conteúdos sem associações diretas. O ritmo livre e “contínuo” não imposto por um sistema métrico em formas cíclicas tornam o ritmo visual virtualmente indefinível.

A variação do ritmo é importante na medida em que aguça ou desestimula o interesse do espectador pelo que este vê na tela. Portanto, quando se discute este assunto, é importante distinguir entre o ritmo criado mecanicamente – pela apresentação mais rápida das imagens ou de transições visíveis na tela – e o ritmo criado pelo próprio interesse do enredo. Uma pontuação imagética pode ser ao mesmo tempo rápida e enfadonha ou lenta e tensa. De qualquer forma, procura levar em conta o conflito dramático para impactar o observador de modo convincente.

Historicamente, a duração de um *fade*, por exemplo, tem potencial determinante. Um *fade* mais longo pode estabelecer uma sensação de tranquilidade, um espaço para a compreensão e contemplação, um acréscimo de suspense, expectativa, angústia. *Fades* mais rápidos podem conferir a sensação de agilidade e dinamismo à edição. Para Richard Barsam (2010), o público entende o *fade*, mas o que ele sente? De acordo com Carey (1974), “o *fade* produz tristeza” (Carey, 1974, p. 46, tradução nossa)¹⁰⁷ ou, pelo menos, é um elemento que, após um momento dramático, “dá ao público espaço para respirar, para absorver a emoção e estar pronto para o que acontece a seguir” (Chandler, 2009, p. 141, tradução nossa)¹⁰⁸.

Cada efeito de ligação possui uma extensão que pode ser medida em *frames*, ou seja, que corresponde a uma duração mensurável na tela. Nesta investigação, os programas computacionais ajudam a estudar o ritmo das transições ao permitir parar, retroceder e avançar os segmentos envolvidos. O espectador no cinema, a princípio, não consegue fazer isso, mas experimenta a mudança de ritmo, capta as alterações no andamento do filme, muito em razão das durações mutáveis das tomadas e do que as conjuga.

¹⁰⁷ *The fade is said to produce sadness.* (Carey, 1974, p. 46)

¹⁰⁸ *The fades give the audience breathing space to absorb the emotion and be ready for what happens next.* (Chandler, 2009, p. 141)

O cineasta se vale do movimento na mise-en-scène, da posição e do movimento da câmera, do ritmo do som e do contexto geral para determinar o ritmo da montagem. Contudo, o padrão das extensões dos planos contribui consideravelmente para o que reconhecemos intuitivamente como ritmo de um filme. (Bordwell e Thompson, 2013, p. 358)

O montador pode sentir que a narrativa visual pede uma transição visível entre o final de uma cena em uma paisagem urbana ensolarada e o início de outra em um ambiente interno sombrio. O desafio é estabelecer as características que uma transição precisa ter para manter o tom dramático da sequência. Ken Dancyger aponta que “o ritmo do filme parece ser uma questão individual e intuitiva” (Dancyger, 2007, p. 416) e muitos editores confiam nesse tipo de instinto.

Em entrevista concedida à Vincent LoBrutto, o montador Rudi Fehr faz questão de frisar que os *wipes* utilizados por ele na edição do longa-metragem *Horas de tormenta* (*Watch on the Rhine*, Herman Shumlin, 1942) foram decisões absolutamente individuais. “Encomendei, mostrei ao diretor e ele aprovou. Você pensa muito antes de fazer algo em um longa-metragem. Isso é certo para o filme? Isso é certo para a história que você está contando?” (Fehr, 1991, p. 32, tradução nossa).¹⁰⁹

Fades, fusões e *wipes* são elementos que o editor utiliza, muitas vezes sem um pedido formal do diretor ou indicações no roteiro, com o intuito, justamente, de preservar o ritmo do enredo. A capacidade de prolongar ou reduzir a duração deles na tela proporciona ao montador um instrumento altamente sensível para o controle da “pulsção” do filme.

Em geral, ao controlar o “batimento cardíaco”, o editor administra a quantidade de exposição das peças de montagem. Uma série de planos rápidos ou pontuações imagéticas curtas, por exemplo, oferece pouco tempo para o espectador refletir sobre o que vê. Às vezes, o cineasta é levado a optar por esta estratégia como reflexo de uma tendência histórica de que é a melhor forma de acelerar a narrativa, mas o ritmo pode ser determinado também pelo conteúdo dinâmico e plástico natural dos planos e dos efeitos de transição. Diminuir a extensão das tomadas ou dos *fades*, fusões e *wipes* como conduta para dinamizar a edição não significa necessariamente uma aproximação com o ritmo.

[...] é extremamente complexo afirmar que planos curtos [transições visíveis curtas] garantem um ritmo maior, e planos mais longos [pontuações imagéticas longas], um ritmo mais lento. A questão não nos aparece somente nas contiguidades entre os

¹⁰⁹ *I ordered them, showed them to the director, and he approved of them. You give a lot of thought before you do something in a big picture. Is this right for the film? Is this right for the story you are telling?* (Fehr, 1991, p. 32)

planos, mas também nas determinações da montagem interna nessas contiguidades. (Leone e Mourão, 1987, p. 46)

Tecnicamente, a duração (pulso) é o atributo do ritmo que surge à medida que um editor determina as justaposições e delimita o “tempo de tela” de uma pontuação imagética, definindo precisamente o momento inicial e final. Karen Pearlman (2009) aponta que o *timing* (pulsção) permite ao cineasta determinar o tempo de exposição do efeito de transição visível entre os planos e, neste ajuste, ter em mãos a oportunidade de controlar o potencial rítmico. Ter “*timing* de edição” é possuir a capacidade de estabelecer a relação entre o “plano A”, a transição visível e o “plano B” de modo a estabelecer equivalências entre a duração praticada nos planos pré e pós-transição e o efeito entre os planos. É o aspecto do ritmo que determina se algo parece longo ou curto. Segurar um *fade* por um longo tempo ou pelo que parece muito tempo são funções da duração. A sensação do pulso de uma pontuação na imagem é criada também pelas durações relativas das tomadas adjacentes a ele.

Por outro lado, a energia, ou “intensidade”, como preferem Bordwell e Thompson (2013), é chamada pela pesquisadora Karen Pearlman (2009) de “*trajectory phrasing*” (“expressão de trajetória”, em tradução livre).

“*Trajectory phrasing*” é um termo que criei para cobrir uma área de ritmos de edição que não é precisamente contemplada pelos termos “*timing*” e “*pacing*”. Descreve a manipulação da energia na criação do ritmo. (Pearlman, 2009, p. 52, tradução nossa)¹¹⁰

Pearlman (2009), descreve que uma das operações do *trajectory phrasing* é fazer ligações suaves ou colisões abruptas de energia e direção. Térésa Faucon (2017) em sua *Teoria da Montagem: energia das imagens (Théorie du Montage: Énergie des images)* propõe que no cerne do trabalho de edição reside uma força, uma energia capaz de articular as formas. “Antes mesmo de cortar, montar significa ouvir as imagens, descobrir como funcionam, apreender sua respiração” (Faucon, 2017, p. 14, tradução nossa)¹¹¹. Para ela, as imagens e, dessa forma, as pontuações imagéticas são portadoras de uma energia que se manifesta de múltiplas formas e isso envolve uma análise das forças, bem como das metamorfoses que deles resultam.

Em termos práticos, o nível de intensidade (suave ou abrupta) depende das relações criadas pela justaposição de aspectos visíveis do movimento contido nos planos contíguos. Por

¹¹⁰ “*Trajectory phrasing*” is a term I have devised to cover an area of editing rhythms that is not precisely addressed by the terms “*timing*” and “*pacing*.” *Trajectory phrasing* describes the manipulation of energy in the creation of rhythm. (Pearlman, 2009, p. 52)

¹¹¹ *Avant même de couper, monter c’est être à l’écoute des images, découvrir leur fonctionnement, en saisir la respiration.* (Faucon, 2017, p. 14)

exemplo, uma transição suave pode ser aquela em que o efeito visível combina o movimento contido no “plano A” com o “plano B”. Do contrário, se há uma “colisão” entre os movimentos, ou são simplesmente incomparáveis em organização espacial e/ou estilística, há, em certa medida, um choque. A “expressão de trajetória” da transição é moldada pela escolha do efeito visível e pelo fluxo de movimento pertencente aos planos justapostos.

Editar a energia do movimento de eventos, informações, cores, texturas, ideias, emoções e assim por diante é um processo de moldar a forma de energia encontrada nas várias tomadas em um fluxo único de movimento e energia ao longo do tempo conhecido como “ritmo”. (Pearlman, 2009, p. 57, tradução nossa).¹¹²

A manipulação da energia de um agenciamento ou do pulso (duração) por meio das ligações virtuais são táticas que o montador emprega na busca de uma edição atenta ao tempo e a intensidade em busca da fluidez rítmica.

2.4.3 Pontuação Sintática

A função sintática de um efeito visível de transição corresponde ao papel que ele desempenha dentro de uma “oração audiovisual” na relação com outros “termos”. A teorização dessa propriedade em uma sintaxe fílmica tem boa parte de seu lastro nos escritos de cineastas russos (soviéticos) dos anos 1920. Vsevolod Pudovkin destaca que o montador domina a língua “edição” e que, assim como na fala existe a palavra, na montagem há o pedaço de filme, a imagem; conseqüentemente, uma frase seria a combinação dessas peças (Pudovkin, 1954). A elipse nos textos, como supracitada, muitas vezes é representada pelo sinal de reticências, contudo nas telas, as tentativas de aproximação do cinema com uma linguagem colocam em xeque a possibilidade de equivalências entre a pontuação tipográfica e a representação imagética.

Os processos técnicos de transição constituem o que se poderia chamar uma pontuação por analogia com os processos correspondentes na escrita: mas é evidente que esta analogia é puramente formal, visto não existir qualquer correspondência significativa entre os dois sistemas. (Martín, 2005, p. 109)

¹¹² *Cutting the movement energy of events, information, colors, textures, ideas, emotions, and so on is a process of shaping the flow of energy found in the various shots into the single flow of movement and energy over time known as “rhythm”.* (Pearlman, 2009, p. 57)

Alguns estudos sobre gramática fílmica propõem analogias entre a pontuação tipográfica e imagética. James Monaco assinala que “se há uma vírgula no filme em meio aos efeitos de transição, é a fusão” (Monaco, 2000, p. 225, tradução nossa¹¹³) e que elas contribuem para que analepses (*flashbacks*) e prolepses (*flashforward*) preencham detalhes da narrativa ao serem acionadas por memórias internas, desejos ou medos de uma personagem. Para o crítico e educador estadunidense, esta pontuação é usada na construção de continuidade; pode representar a passagem de longos períodos e é a única marca de transição no cinema que mistura imagens ao mesmo tempo que as une.

A revista “A Cena Muda” apresentava em 1951 o termo “vírgula” como verbete de seu glossário cinematográfico assinado por Hugo Schlesinger, mas ela representava o corte.

VÍRGULA – (Pontuação cinematográfica) – A mudança simples de planos. Uma cisão mais do que uma parada no desenrolar do filme. A semelhança com a vírgula verifica-se, sobretudo, no caso de montagem rápida. Tal como na linguagem literária, o excesso ou a discricção da virgulação deixa o período mais fragmentário ou unido. Há de se mudar de plano, portanto, conforme as exigências do tema fílmico de fluência mais viva ou mais contida. (Schlesinger, 1951, p. 34)

Edgar Morin (2014) tem outra visão e postula que a fusão seria a antivírgula da linguagem dos filmes. “A vírgula na linguagem escrita marca uma certa ruptura na continuidade mantida na frase; a fusão, ao contrário, tem como objetivo estabelecer uma continuidade urgente dentro de uma inevitável ruptura.” (Morin, 1956, p. 71, tradução nossa)¹¹⁴. Béla Balázs, por sua vez, atribui propriedades linguísticas não à fusão, mas ao *fade*: “Às vezes seu efeito é como o de um travessão em um texto escrito, às vezes como reticências após uma frase, deixando-a aberta” (Balázs, 1952, p. 143, tradução nossa)¹¹⁵. Terry Ramsaye (1926) aponta que, em Griffith, “a fusão, o escurecimento, [...] e itens ópticos similares [*wipe*] foram ajustados à sintaxe da tela e investidos de nova importância como ferramentas do narrador fílmico”. (Ramsaye, 1926, p. 12 apud Bordwell, 2013, p. 53). Morin (2014) afirma que com o tempo ambos, fusão e *fade*, adquirem funções puramente sintáticas: “é o sinal de uma ligação essencial entre dois planos” (Morin, 2014, p. 207), mas assim como Martin (2005), adverte que o cinema não possui um vocabulário convencional, seus sinais não são mais que

¹¹³ *If there is a comma in film amongst this catalogue of periods, it is the dissolve.* (Monaco, 2000, p. 225)

¹¹⁴ *La virgule dans le langage écrit marque une certaine rupture dans la continuité maintenue de la phrase; l'enchaîné au contraire a pour fin d'établir une urgente continuité au sein d'une inévitable rupture.* (Morin, 1956, p.71)

¹¹⁵ *Sometimes its effect is like that of a dash in a written text, sometimes like a row of full stops after a sentence, leaving it open* (Balázs, 1952, p. 143).

[...] símbolos estereotipados, metamorfoses e desaparecimentos transformados em vírgulas e em ponto final. [...] O cinema, se de um lado tende ao conceito, por outro é privado de conceitos no sentido nominal do termo. A linguagem arcaica já era um conjunto de conceitos, e as palavras, reificações arbitrárias. A linguagem do cinema possui poucas reificações: ela permanece fluida. (Morin, 2014, p. 223-224)

Em uma linha de pensamento que propõe a equivalência de transições visíveis com determinados mecanismos linguísticos, mas também sob uma perspectiva contrária a uma analogia, Jacques Aumont sublinha que “o exemplo mais constante, que assimila o escurecimento ao ponto final, não é muito convincente” (Aumont e Marie, 2012, p. 238). Dudley Andrew (2002) admite considerar uma linguagem cinematográfica em alguns sentidos, mas a relação com a linguagem verbal não é direta; “é, na melhor das hipóteses, parcial e complexa.” (Andrew, 2002, p. 73). Arlindo Machado (2014) é categórico ao sinalizar que o sistema normativo da gramática das mensagens verbais não pode ser referência para uma gramática de um determinado meio audiovisual.

[...] no terreno dos modernos meios audiovisuais, “linguagens” nunca são fenômenos naturais, como são ou parecem ser [...] as línguas chamadas “naturais”, de extração verbal. Tudo, no universo das formas audiovisuais, pode ser descrito em termos de fenômeno cultural, ou seja, como decorrência de um certo estágio de desenvolvimento das técnicas e dos meios de expressão, das pressões de natureza socioeconômica e também das demandas imaginárias, subjetivas, ou, se preferirem, estéticas, de uma época ou lugar. (Machado, 2014, p. 175)

Christian Metz, em uma tentativa de estruturar uma análise sintática da linguagem cinematográfica, salienta que o inventário de transições visíveis é amplo, mas não infinito. Dedicado a duas transições visíveis em seus escritos (fusões e *fades*), o semiólogo apresenta um planejamento para a distribuição destes efeitos em um enredo. Metz sinaliza a necessidade do uso destas pontuações imagéticas na junção entre sequências da seguinte forma: “hiato espaço-temporal com permanência de alguma relação transitiva profunda (= fusão) e hiato espaço temporal seco (= escurecimento)” (Metz, 2014, p. 120). O pesquisador francês desenvolve a ideia de que existe uma distinção nítida entre estes dois elementos e não vê motivo para questionamentos ou indecisões quanto ao uso de fusões e *fades* na montagem de uma narrativa. Ou seja, de acordo com Metz, havendo alguma relação dramática entre o “plano A” que finda uma sequência e o “plano B” que inicia um novo segmento o editor deve optar pela fusão; não existindo tal relação, este deve aplicar um *fade*.

O estudo de transições visíveis na cinematografia internacional e agora na brasileira mostram que não é assim tão pragmática esta relação. E, nesse debate, não se pode deixar de destacar que diversos autores e cineastas indicam que o corte é plenamente compreensível em

momentos de transição entre segmentos (a ponto de não serem necessárias pontuações visíveis), sejam eles com relação transitiva ou não, e quase sempre citam o mesmo exemplo, já trabalhado no tópico das elipses: *2001: Uma Odisseia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) e sua ligação, via corte, do osso pré-histórico para a estação espacial que orbita a Terra. Menos badalada, porém com uma função sintática importante, é a transição (*fade*) aplicada pela editora Vânia Debs em *Durval discos* (Anna Muylaert, 2002). O efeito visível pontua espaço [E], tempo [T] e personagem [P] ao “encerrar” a história de Durval (Ary França) e estabelecer um fim à loja de discos, oferecendo ao espectador, ao marcar na tela o antes e o depois, a possibilidade de traçar caminhos para o protagonista.

De um modo geral, é possível perceber uma aproximação do *fade* com o ponto final e da fusão com algum sinal menos conclusivo. Não foram encontrados debates desta natureza que envolvam o *wipe* especificamente, mas caso o *wipe* esteja incluído no inventário metziniano (o autor usa apenas “outros efeitos óticos” para diferenciar de fusões e *fades*) acredita-se que ele se aproxime estruturalmente mais da fusão do que do *fade*. Essa hipótese emerge como resultado de uma característica peculiar identificada nos *wipes* que, muitas vezes, são utilizados na sintaxe narrativa para sinalizar que determinada ação acontece em coexistência temporal com outra. É como se o *wipe* trabalhasse sintaticamente uma relação de “enquanto isso”. Contudo, considera-se que esta “característica” do *wipe* também possa estar próxima da categoria de “pontuação simbólica” (apresentada adiante) por sugerir uma ideia ou até mesmo de propor uma sensação de paralelo espaço-temporal entre os planos justapostos.

2.4.4 Pontuação Gráfica

A plasticidade de uma transição visível costuma remeter a uma visualidade específica próprio ao efeito virtual no momento exato da substituição de um plano por outro. Ao reconhecer o potencial gráfico como meio e forma de arte, Vorkapich (1966) aponta que, para que as imagens em movimento sejam conjugadas artisticamente, a composição visual e a edição são necessárias na criação de relações estéticas e rítmicas, para atingir uma expressão “perceptiva” independente do tema (Biesen, 2015). Como visto no primeiro capítulo, Vorkapich editava “ligando” as imagens contidas nos planos, não se baseando somente num princípio de causa e consequência, mas principalmente numa aproximação formal e estrutural, fazendo o espectador não apenas acompanhar uma cadência de imagens formando um fato

narrativo, mas também uma sucessão rítmica de formas, linhas e texturas que estimulam os sentidos. Para ele, a narrativa nasce a partir da experiência sensorial do espectador frente a estas formas.

Este aspecto vai de encontro à noção de *kinesthesia*. Vorkapich (1966) emprega o termo considerando tanto a capacidade humana de perceber (ou construir mentalmente) movimento como a capacidade de imagens em movimento provocarem sensações múltiplas. Na sua visão, cinestesia (percepção do movimento provocado por estímulos – no caso, vindos do filme) cruza com sinestesia (respostas sensoriais diversas criadas a partir de relações com o que se vê na tela). Ele propõe um cinema cujo “conteúdo” surge da pura percepção visual da forma, e da sua subsequente resposta sensorial. A partir destas informações, o espectador completa a mensagem, criando o “sentido”. Ele relaciona a percepção e o movimento cinético à sua técnica de edição de “sequências de transição”. “O mecanismo perceptivo humano é tal que pode interpretar como movimento certos fenômenos onde nenhum movimento real ocorre.” (Vorkapich, 1966, p. 177, tradução nossa)¹¹⁶.

Os elementos que podem atuar nas junções, ainda que virtuais e não fotográficos, adquirem a capacidade de estimular sensorialidades. É importante notar que a interpretação pode variar de acordo com o contexto. Além disso, a utilização de diferentes efeitos visíveis de transição pode ter significados diversos e transmitir diferentes emoções e atmosferas. Abordados no Capítulo 1, os cortes correspondentes (*match cuts*) são resultado de montagens que buscam criar relações visuais entre planos e costumam enfatizar associações entre os objetos, sujeitos, paisagens etc. Ao tratar especificamente de uma correspondência entre imagens reforçada pela inserção de um elemento visível na junção, o vínculo pode ser ainda mais intenso. Aplicar uma fusão, por exemplo, altera a plasticidade de um *match cut* e pode ampliar as possibilidades interpretativas.

O dissolve [fusão] serve muitas vezes para tornar mais vigoroso o efeito da montagem em contraste ou similaridade, porque, quanto mais natural, tranquila, ou menos abrupta for a transição entre duas imagens, mais se torna enfática a relação entre seus conteúdos (seja de similaridade ou de contraste). A conexão revela-se com mais intensidade. (Arnheim, 2012, p. 119)

A mistura visual momentânea das tomadas pode criar um elo visual significativo. Em *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), quando o personagem Buscapé

¹¹⁶ *The human perceptive mechanism is such that it may interpret as motion certain phenomena where no actual motion occurs.* (Vorkapich, 1966, p. 177)

(Alexandre Rodrigues) se vê, no meio da rua, tendo a um lado a gangue de Zé Pequeno (Leandro Firmino) e a outro policiais, a câmera gira em torno dele como “plano A” e uma transição visível (fusão) conduz o público para um “plano B”, no qual a câmera segue rotacionando o personagem, mas agora o cenário é a trave de um campo de terra batida anos atrás. A plasticidade nesta junção envolve o movimento de câmera contínuo, a composição geométrica de elementos, a paleta de cores, o enquadramento e ângulo da câmera, e a fusão marca, além da “elipse temporal reversiva” e “espacial radical”, uma associação gráfica entre as tomadas.

A plasticidade visual pode ser alcançada por meio de elementos compartilhados entre os planos, como as linhas, cores, formas, tonalidades, texturas, movimentos e enquadramentos. A pontuação gráfica evidencia suavemente uma continuidade, ajuda a manter a fluidez da narrativa e evita distrações desnecessárias para o espectador. A propriedade estética de uma transição visível entre os planos também pode explorar um contraste deliberado. Um efeito de ligação que promova uma assimetria visual pode criar tensão, desequilíbrio ou fornecer uma perspectiva alternativa sobre uma cena ou personagem. Essa abordagem contrastante pode ser usada para destacar diferenças, conflitos ou mudanças significativas na trama.

Julian Hochberg e Virginia Brooks observam que “com qualquer corte, o espectador deve tomar uma ‘decisão’ muito rápida se ele abre uma cena ou evento diferente.” (Hochberg e Brooks, 1996, p. 261, tradução nossa)¹¹⁷. A estrutura de uma transição visível tende a auxiliar essa escolha, pois conta com uma densidade capaz de interromper o fluxo da continuidade visual ao mesmo tempo em que oferece suavidade. A pontuação imagética sensibiliza a atenção do visualizador, mobiliza afetos. A montadora Joana Collier (2022) reflete sobre a criação de junções que possam conduzir a percepção do observador.

Percebi que aplicar um corte cinematográfico no meio de uma fala ou música provocava a tendência no espectador a instintivamente completar mentalmente aquela palavra ou melodia por cima do plano seguinte. O corpo também reagia, tentando preencher e harmonizar aquela quebra de fluxo. Gerava continuidade e reverberação. Como uma fusão que acontece só dentro do espectador, cria-se uma sensação que não está no filme, uma sonoridade discursiva que continua em uma camada subterrânea dentro de cada pessoa. A artificialidade desse corte sugeria ao espectador novas camadas perceptivas para depois trazê-lo de volta, com seus pontos de contato e leitura da narrativa ampliados por efeito daquela experiência de deslocamento e ruptura. (Collier, 2022, p. 172-173)





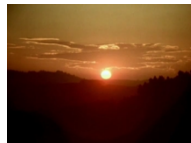

A estrutura filmica pode ser “tocada” e a transição visível indicar a presença do real. “Quando isso ocorre, é como se a nossa fantasia, que é o que dá forma e unidade ao filme, fosse

¹¹⁷ [...] *with any cut the viewer must make a very fast early “decision” as to whether it opens a different scene or event.* (Hochberg e Brooks, 1996, p. 261)

perturbada.” (Dunker, 2015, p. 21). A montagem de uma junção com o uso de pontuação imagética atenta ao inconsciente das possibilidades particulares de cada transição e insere, artificialmente, uma ruptura na estrutura de sentido do filme. A transição visível pode produzir um efeito de passagem entre os atos e motivar a reflexão por meio de conexões visuais. Diante disso, são definidas as seguintes subcategorias para a pontuação gráfica: 1. Linhas e formas; 2. Correspondência de movimento; 3. Cor ou tonalidade; 4. Por transparência.

A primeira relaciona elementos específicos entre os planos adjacentes ao fundir linhas ou formas similares, criando uma continuidade visual. Por exemplo, uma linha diagonal no final de um quadro pode se estender para o início do próximo criando uma conexão geométrica ou um círculo, ou algo que remeta a um círculo, que estando na primeira tomada pode ser fundido com um sol na tomada seguinte.

Quadro 2 - Fusão em *Gaijin: os caminhos da liberdade* (Tizuka Yamasaki, 1980)

					 SCAN ME
Plano pré-transição	Fusão: pontuação gráfica por linhas e formas			Plano pós-transição	
https://drive.google.com/file/d/1okMe4AN5OcUjwz9S4uuAtYEKDGUmrUWf/view?usp=drive_link					

Fonte: elaborado pelo autor (2023).

A segunda cria uma simbiose de movimentos contínuos ou similaridades de ação entre dois planos. Se uma personagem está girando um volante em um carro no final de uma tomada e, na transição, o volante se transforma em uma roda de bicicleta no próximo plano sugere-se uma correspondência gráfica. Outra possibilidade de pontuar por meio da correspondência de movimento é conectar o movimento de câmera do “plano A” com um mesmo movimento no “Plano B”, proporcionando assim uma continuidade estética entre as tomadas.

A terceira proposta de efeito gráfico de transição promove a mudança ou permanência de relação entre as cores e tonalidades dos planos. Pode ser usada para criar uma conexão ou rompimento da visualidade. Por exemplo, se o último quadro tem tons frios e o próximo tem tons quentes, uma transição gradual entre essas texturas pode ser aplicada a fim de destacar a mudança estética. Murch (2004) defende uma função desorientadora da transição para, propositalmente, chamar a atenção do espectador:

[...] é trabalho do editor garantir que o público esteja ciente da transição de uma cena para a outra, caso contrário, haverá confusão. (...) quanto mais alerta o público está nesses momentos de transição, maior a oportunidade que temos de revelar coisas a

eles. (...) Assim, por um segundo ou mais você não sabe onde está, mas sabe que aconteceu uma transição, e isso te faz pensar nas coisas. (Murch, 2004a, *online*, tradução nossa)¹¹⁸.

A técnica de pontuação gráfica por transparência não deixa de ser suave, mas destaca uma mistura entre os planos na qual a fusão (*fade* e *wipe* não irão operar este tipo de junção) promove uma breve transparência irregular e heterogênea entre as imagens, permitindo que algumas informações do plano pós-transição sejam visíveis antes que outras.

Quadro 3 - Fusão em *Cine Holliudy* (Halder Gomes, 2012)

					 SCAN ME
Plano pré-transição	Fusão: pontuação gráfica por transparência			Plano pós-transição	
https://drive.google.com/file/d/1ANdEOaFlukiOhjOxe9cww9ZgA8stodgV/view?usp=drive_link					

Fonte: elaborado pelo autor (2023).

É uma transição visível que se aproxima bastante da técnica de sobreposição utilizada na montagem desde os primórdios da cinematografia mundial. A formação temporária de uma terceira imagem, própria da fusão, cria uma “outra” imagem que é resultado da sobreposição dos elementos individuais de cada tomada. Pode fornecer uma estética única e comunicar uma nova mensagem. A realização de uma terceira imagem pode ser uma técnica poderosa para transmitir significados e explorar associações conceituais, enriquecendo a narrativa visual e estimulando a interpretação do público.

Quadro 4 - Fusão em *Castelo Rá-Tim-Bum* (Cao Hamburger, 1999)

				 SCAN ME
Plano pré-transição	Fusão: pontuação gráfica por transparência		Plano pós-transição	
https://drive.google.com/file/d/13KShspFSVsOUGJU2VAhuCleonIECC_1J/view?usp=sharing				

Fonte: elaborado pelo autor (2023).

A pontuação estética por transparência pode realçar formas ou objetos nas imagens, combinar aspectos geométricos ou elementos a fim de sugerir uma terceira imagem surrealista.

¹¹⁸ *In fact it is the editors job to make sure that the audience is conscious of the transition from one scene to the next, otherwise there will be confusion. (...) the more alert the audience is at those moments of transition, the greater the opportunity we have to reveal things to them. (...) This way, for a second or so you do not know where you are, but you know that a transition has happened, and this makes you think about things.* (Murch, 2004a, *online*)

Essa técnica pode ser usada para construir associações ou criar terceiras imagens únicas e intrigantes.

As técnicas de pontuação gráfica (linhas e formas; correspondência de movimento; cor ou tonalidade; por transparência) podem ser aplicadas de maneira criativa e variada, dependendo do contexto e do estilo desejado na produção cinematográfica. O uso de uma transição visível nestes casos tem como objetivo conectar visualmente os planos, mas também contribuir para a narrativa ou atmosfera da obra.

2.4.5 Pontuação Simbólica





Edgar Morin (2014) assinala que a metamorfose realizada por Méliès deu origem à fusão e que, despojada de seu efeito mágico se tornou efeito poético ou de sonho. A mesma trajetória, segundo o filósofo, se vê refletida entre o fazer desaparecer e o *fade*. A transição visível tem uma densidade projetada para interromper o fluxo da continuidade, sensibilizar a atenção do visualizador e pode, metaforicamente, apresentar a possibilidade de estabelecer relações entre o antes e o agora.

As transições visíveis podem ser usadas como “texto cinematográfico”, como meio de comunicação visual simbólica e sugestiva. Pudovkin (1954) destaca que esse método é especialmente interessante porque, por meio da montagem, permite a inserção de informação na consciência do espectador sem que seja necessário o uso de uma cartela/intertítulo. Para ele, a montagem era capaz de criar um efeito sinérgico, onde a combinação de dois planos criava um significado que ia além do que cada plano individualmente poderia transmitir. Da mesma forma, os efeitos visíveis de transição podem estabelecer um nível representativo ao serem usados para conectar dois planos.

Em *A febre do rato* (Cláudio Assis, 2011), a montadora Karen Harley aplica uma fusão de sete segundos entre dois planos próximos ao minuto 84. Uma das leituras possíveis consiste na alusão que a transição visível estabelece com à truculência das forças de segurança ao reprimir manifestações pacíficas. O coturno do soldado parece “esmagar” o personagem Zizo (Irândhir Santos) durante a junção imagética. “Adoro quando é possível suscitar diferentes leituras” (Harley, 2020)¹¹⁹.

¹¹⁹ Harley, Karen. Troca de mensagens por rede social no dia 04 de agosto de 2020.

Quadro 5 - Pontuação simbólica em *A febre do rato* (Cláudio Assis, 2011)

			
Plano pré-transição	Fusão	Plano pós-transição	SCAN ME
https://drive.google.com/file/d/1E8wZZEERl7eq2e1QJn31y4TOGnGMOUvt/view?usp=sharing			

Fonte: elaborado pelo autor (2023).

As fusões costumam ser vistas como símbolos de “leveza semelhante a um pensamento” (Carey, 1974, p. 46, tradução nossa)¹²⁰, “criadoras de uma atemporalidade melodramática, duradoura e de uma dinâmica rítmica-interior-subjetiva.” (Grodal, 1999, p. 271, tradução nossa)¹²¹. Elas são comumente usadas para indicar um estado mental, a transição da realidade diegética para dentro e para fora dos sonhos, alucinações, fantasias e memórias e, assim, reproduzem “uma dimensão que alguns autores da semiótica chamam de contrato dialógico, ou seja, a cadeia de conexões entre os signos específicos sobre os quais se articula uma relação de linguagem” (Dunker, 2015, p. 23).

O crítico de cinema francês Serge Daney (1992) discutiu as implicações simbólicas, éticas e morais do uso de pontuações visíveis no videoclipe *We Are the World* (Tom Trbovich, 1985). A canção e o clipe fizeram parte do projeto *USA for Africa* que tinha como objetivo arrecadar fundos para combater a fome no continente africano. Michael Jackson e Lionel Richie foram responsáveis por essa que foi uma das maiores mobilizações da história da música popular, reunindo 45 grandes artistas daquela década, como Stevie Wonder, Tina Turner, Billy Joel, Diana Ross, Cindy Lauper, Bob Dylan, Ray Charles, entre outros. A iniciativa rendeu em torno de cem milhões de dólares, mas apesar da mobilização filantrópica, uma característica do videoclipe original lançado naquele mesmo ano incomodou Daney – a fusão entre as imagens considerado por ele um recurso imoral.

No dia do lançamento (07/03/1985), o produto audiovisual exibia imagens dos músicos em um estúdio gravando seus trechos da canção isoladamente e depois todos reunidos cantando o refrão. Além dos bastidores, o videoclipe trazia, em sua montagem, fusões nas junções entre tomadas dos intérpretes e de crianças africanas em meio a miséria. Para Daney (1992), essa combinação de extremos opostos – artistas milionários e crianças magérrimas – por meio de

¹²⁰ [...] *the dissolve, thought-like weightlessness.* (Carey, 1974, p. 46)

¹²¹ [...] *the dissolve creates a melodramatic, durative timelessness and a rhythmic-interior-subjective dynamic.* (Grodal, 1999, p. 271)

fusões, parecia antiética e descabida. Uns tomavam, ainda que por um breve instante, o lugar dos outros nas imagens, fundindo e encadeando celebridades e seres esqueléticos em momentos figurativos em que inúmeras vezes as duas imagens tornavam-se apenas uma numa conjunção metafórica intrigante. É importante ressaltar que a crítica de Daney não é tanto em relação à exploração das imagens de crianças famintas para arrecadar dinheiro, mas sobretudo ao fato de realidades tão díspares estarem “fundidas” na edição, propondo uma simbologia de coexistência desses corpos.

Hoje, ao procurar pelo videoclipe nas plataformas digitais só é possível encontrar a versão que apresenta apenas os artistas performando no estúdio¹²², ou seja, uma segunda versão sem as imagens das crianças. Não se sabe ao certo porque o clipe original foi tirado de circulação, se foi por acaso ou se houve um projeto de apagamento desta história.

Vinte e cinco anos depois, artistas contemporâneos se mobilizaram no mesmo estúdio e cantaram a mesma canção para arrecadar fundos em auxílio aos haitianos atingidos por um terremoto no início de 2010. Em *We Are the World 25 for Haiti* (2010)¹²³, a montagem também utilizou imagens dos que iriam se beneficiar com aquele projeto, mas elas eram justapostas na edição com o uso de cortes (a exceção é um *fade*, logo no início, que rompe a narrativa e transporta o público do Haiti ao estúdio), deixando de lado a fusão, recurso considerado por Daney (1992) como abjeto no clipe original.

A fusão, com seu caráter combinatório, costuma carregar uma grande possibilidade de estabelecer relações simbólicas como as apontadas por Daney. Pode simbolizar o envelhecimento de uma personagem ao agenciar a junção do “plano A” criança com o “plano B” adulta. Pode sugerir metaforicamente uma relação entre o pensamento e a aparência de uma protagonista ao dissolver a tomada do rosto da atriz com o plano do espelho onde ela se vê refletida. Por sua vez, o *fade* é outro efeito visível de transição que também pode carregar atributos simbólicos importantes ligados, principalmente, à oportunidade de promoção de silenciamentos discursivos, estados subjetivos e condições mentais.

Um *fade* para branco (*fade to white*) em uma junção de planos, por exemplo, pode simbolizar a perda de consciência de Alex Hitchens (Will Smith) em *Hitch, o conselheiro amoroso* (*Hitch*, 2005); a morte de Nina Sayers (Natalie Portman) em *Cisne negro* (*Black Swan*, 2010); a passagem de tempo em *Nascido em 04 de julho* (*Born on the Fourth of July*, 1989); o

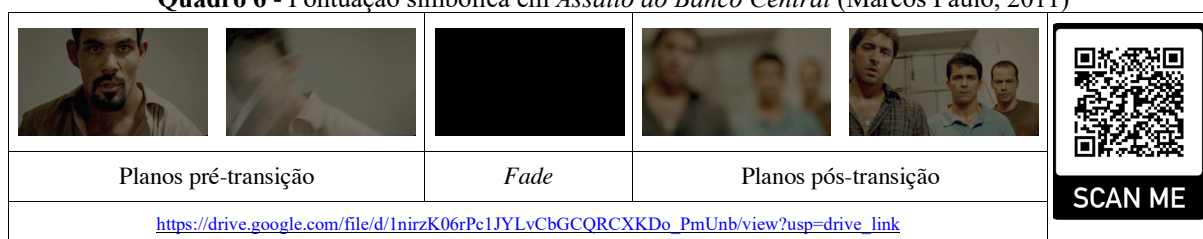
¹²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s3wNuru4U0I> Acesso em: 15 out. 2023.

¹²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Glny4jSciVI> Acesso em: 15 out. 2023.

final de uma era em *O senhor dos anéis: O retorno do rei* (*The Lord of the Rings: The Return of the King*, 2003); a alucinação em *Cazuza: o tempo não para* (2004); um novo começo em *Até o fim* (*All Is Lost*, 2013); o ofuscamento provocado pela luz do sol em *Cinema, aspirinas e urubus* (2005); o despertar em *O vingador do futuro* (*Total Recall*, 1990); o suicídio em *Thelma e Louise* (*Thelma & Louise*, 1991)¹²⁴.

O *fade* para preto (*fade do black*) também pode simbolizar a perda e retomada de consciência como acontece com Décio (Juliano Cazarré) ao ser estapeado pelos capangas de Léo (Heitor Martinez) em *Assalto ao Banco Central* (Marcos Paulo, 2011). Nesta pontuação, inclusive, o uso do *blur* (desfoque) no início do plano pós-transição reforça a simbologia de confusão mental associada ao personagem agredido.

Quadro 6 - Pontuação simbólica em *Assalto ao Banco Central* (Marcos Paulo, 2011)



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

Wolfgang Iser (1999) em sua análise sobre “lugares vazios” no texto literário, faz referência à “ilusão de uma representação completa”. O escritor alemão aponta que os espaços vazios funcionam como um “combustível vital” a partir do qual o leitor é levado a fazer “conexões” a fim de satisfazer as “indeterminações” criadas pela lacuna. Iser comparou isso à teoria da Gestalt em Psicologia, em que elementos ausentes acionam a imaginação do leitor em “atos de construção de consistência”. De acordo com o literato, os espaços vazios quebram a conectibilidade dos esquemas e fazem com que o leitor intensifique sua atividade combinatória, ainda que não crie uma “boa continuação”, “o leitor deve combinar normas e segmentos numa sequência contrafactual, opositória, contrastiva, telescópica ou fragmentada.” (Iser, 1999, p. 131). Como resultado, a imaginação é automaticamente mobilizada e o autor completa que quanto maior o número de “lugares vazios” maior a concorrência das representações.

A relação entre a quantidade de transições visíveis em um filme e o volume de interpretações atribuídas a cada uma delas pode ser considerada diretamente proporcional: quanto mais pontuações, mais perspectivas. Não somente para o *fade*, mas para esta transição

¹²⁴ Alguns dos *fades* para branco mencionados estão compilados em um vídeo publicado por Jacob T. Swinney na plataforma Vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/124885316> Acesso em: 15 out. 2023.

visível em especial, por conta dos “lugares vazios” que ela estabelece e, conseqüentemente, pelos inúmeros símbolos que pode representar. Simbolicamente, os *fades* tornam-se um desafio para o espectador. Em *Tieta do Agreste* (Carlos Diegues, 1996) o “lugar vazio” ora é azul, ora é púrpura. Em *Gritos e sussurros* (*Cries and Whispers*, 1972), dirigido por Ingmar Bergman, o “vazio” é vermelho e as repetições do *fade to red* conduzem o espectador ao interior da casa de paredes e cortinas avermelhadas onde transcorre a narrativa.

Ao explorar o poder simbólico, estético, sintático, rítmico e elíptico das transições visíveis, o cinema transcende as fronteiras linguísticas e culturais e conecta-se a um nível mais profundo com o público proporcionando um terreno fértil para a expressão artística, a interpretação e a criação de significados múltiplos e complexos. Em *Bacurau*, é possível apontar diferentes exemplos destas pontuações em ação como veremos no Capítulo 4, mas antes da análise minuciosa dos efeitos visíveis na obra de Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho opta-se por ilustrar, no capítulo seguinte, a trajetória de utilização destes recursos de edição na história do cinema brasileiros de longas-metragens de ficção.

CAPÍTULO 3

“A estatística é mais forte do que o amor.”
(Paul Preciado, 2014)

3. TRANSIÇÕES VISÍVEIS NO CINEMA BRASILEIRO DE LONGAS-METRAGENS DE FICÇÃO (1930 - 2019)

Uma história pode ser escrita a partir de inúmeros pontos de vista, não necessariamente excludentes entre si. A ideia deste capítulo não é nem poderia ser um relato da história das transições visíveis na cinematografia brasileira. Alguns exemplos não conseguem sugerir todas as maneiras como as pontuações imagéticas foram construídas ao longo de mais de cem anos. Esta varredura busca fornecer vestígios de tendências, sugestões de desenvolvimentos, peculiaridades, curiosidades e algumas injustiças a partir da identificação de uma lacuna bibliográfica e documental. Não se trata, tampouco, de uma seleção dos melhores *fades*, *wipes* ou das mais impressionantes fusões efetuadas ao longo do percurso histórico mapeado. O que o texto pretende é identificar as principais características em torno da aplicação de efeitos visíveis de transição no cinema brasileiro.

O capítulo está dividido em quatro partes: as três primeiras correspondem, cada uma delas, a um período significativo da história da edição de longas-metragens nacionais de ficção. Mais do que apresentar uma visão linear desta história, houve um interesse em detectar e registrar características de estilo de montagem que podem ser debatidos com informações presentes em trabalhos de outros pesquisadores. Em 1968, Karel Reisz e Gavin Millar publicaram uma das principais obras relacionadas à técnica da montagem cinematográfica. Entre os assuntos abordados estão os recursos óticos utilizados para ligar planos consecutivos. A partir da observação de alguns filmes os pesquisadores chegaram à conclusão de que muitas vezes o *wipe* substituiu a fusão, assim como o fechamento da íris foi usado para introduzir ou terminar um plano por ser considerado mais eficaz que um *fade*. Contudo,

o uso de tais recursos óticos especiais está atualmente um tanto fora de moda. Isto não quer dizer que não possam, no futuro, voltar a ser comumente empregados. A escolha entre eles é, em grande parte, mera questão de convenção do momento: atualmente, os cineastas parecem preferir efeitos pictóricos menos artificiais, ou seja, escurecimentos [*fades*] de preferência a planos em íris e fusões de preferência a cortinas [*wipes*]. (Reisz e Millar, 1978, p. 254)

De fato, o que esta pesquisa mostra é que o “futuro” apontado por Reisz e Millar (1978) pode ser o presente no qual este texto é redigido. A maioria dos efeitos visíveis de transição deixaram de ser utilizados nas décadas de 1960 e 1970, é verdade, mas hoje “voltam a ser empregados”, talvez não tão “comumente” como colocam os autores, mas seguramente fazem parte dos recursos a serem considerados na pós-produção. O que respalda e procura lastrar essa alegação é a quantidade significativa de longas brasileiros de ficção que fazem uso de pontuações visíveis no século XXI.

Ainda sobre o estudo de Reisz e Millar (1978), é impossível precisar quantos filmes eles analisaram para formular a citação direta destacada acima, uma vez que não há qualquer notificação sobre esse número; o que se pode afirmar é que não há filmes brasileiros neste conjunto. Outro aspecto importante diz respeito à impossibilidade de se afirmar quantos títulos precisariam ser observados para que pudéssemos alcançar uma conclusão categórica como a deles. Percebe-se um esforço, por parte de pesquisadores e cineastas brasileiros, em descrever e classificar algumas pontuações imagéticas, bem como tentar esboçar padrões e práticas de uso em filmes “populares”. Frantiesco Ballerini (2012) ressalta que “o traço central do cinema nacional hoje é a sua incrível diversidade estética” (Ballerini, 2012, p. 69) e que isso impossibilita a criação de rótulos. Diante disso, vale retomar a informação de que não existe estudos sobre as transições visíveis no Brasil que estimulem uma reflexão aprofundada sobre o tema e, por isso, acredita-se que haja uma oportunidade de se trabalhar o assunto, principalmente, com base em evidências empíricas.

É preciso buscar indícios mais significativos sobre o uso das transições visíveis na história do cinema brasileiro e é o que se propõe neste capítulo. Para o sobrevoo na história do cinema brasileiro em busca de pontuações imagéticas foram selecionados 235 filmes lançados entre 1930 e 2019, que abrangem, portanto, nove décadas da cinematografia nacional. A amostra é diacrônica e trabalha gêneros, diretores e montadores diversos, mas se restringe a longas-metragens (mais de 70 minutos) de ficção. Trata-se de um esforço de identificação e mapeamento dos *fades*, fusões, *wipes* nas produções cinematográficas brasileiras de ficção, com o intuito de oferecer uma visão ampla e viabilizar um panorama histórico. O arranjo dos subcapítulos antecipa resultados da investigação e o seu desenvolvimento interno procura estimular a reflexão sobre os fatos apurados.

3.1 A montagem clássica de transições (1930 – 1959)

O estilo clássico de montagem procura valorizar a variação das posições da câmera na mesma cena, pois assim a edição tem a possibilidade de dar ao espectador a impressão de uma narração com onipresença. É a atividade de articulação do filme, no sentido de elaboração do tempo e do espaço por meio da ligação de múltiplos planos que o compõem, bem como de confecção do ritmo através da duração de cada tomada e da inter-relação deles.

No cinema dos anos 1910, a adoção da montagem não eliminava as dificuldades de andamento e compreensão das narrativas. A edição era uma estratégia de risco, pois, em mão inexperientes, poderia confundir em vez de esclarecer (Bordwell, 2013) e a utilização de transições visíveis era considerada um facilitador para o entendimento de certas passagens de tempo e mudanças de lugar. Arthur Autran (2005) escreve que, por volta de 1915, o cinema estadunidense alcançou alto grau de desenvolvimento da narrativa, sobretudo, na obra de David W. Griffith. Nesse tipo de construção do enredo cinematográfico, a montagem exercia papel central. O desenvolvimento de uma forma de linguagem cinematográfica — posteriormente chamada de linguagem clássica — e a consolidação como indústria, diante de um cenário pós-guerra, expandia-se para o mercado internacional, inclusive o Brasil.

Ter em vista o processo que ocorria nos Estados Unidos é de suma importância, posto que as primeiras experiências cinematográficas brasileiras nas quais a montagem foi assumida conscientemente como elemento relevante eram inspiradas nos filmes produzidos em Hollywood. De maneira significativa, a montagem teve uma história bastante problemática entre nós, de certa forma uma metonímia das próprias dificuldades gerais do cinema brasileiro. (Autran, 2005, n.p)

Uma das primeiras produções da então recém-inaugurada Rossi Film em São Paulo, o curta-metragem de ficção *Exemplo regenerador* (José Medina, 1919) foi uma das primeiras produções brasileiras a experimentar a “continuidade” empregada nas obras estadunidenses e testava, portanto, a decupagem clássica, na qual a montagem ocupa lugar central (Ramos e Miranda, 2000). “Até então – pelo menos é o que se supõe – a estrutura dos filmes brasileiros era baseada numa sucessão ordenada de quadros de ação completa, interligados por letreiros que deveriam explicar a concatenação lógica entre eles e dar sentido ao todo” (Galvão, 1975, p. 41). O filme de sete minutos feito em parceria com o fotógrafo Gilberto Rossi promove jogos de plano e contraplano; articulação variada e fluida entre planos geral, médio e próximo; aproximação e afastamento dos personagens e das coisas seguindo o que é central para a ação; direcionamento do olhar do espectador por meio dos planos detalhe; expressão do ponto de

vista do personagem, entre outras iniciativas que remetiam às características fundamentais da linguagem clássica. Quanto ao montador do filme, nenhuma informação é exibida na tela, mas levando-se em conta as circunstâncias de realização é crível imaginar que a edição tenha ficado a cargo do próprio diretor, como sinaliza Autran.

(...) pode-se afirmar que, via de regra, naquele período, ainda era o próprio diretor quem montava o filme, o que demonstra claramente as precárias condições de produção reinantes. Deve-se ainda ter em mente que, tanto para os realizadores quanto para os críticos então em atividade no Brasil, a linguagem clássica era entendida como a única forma correta de fazer cinema, assim como o modelo industrial ideal era o hollywoodiano. Finalmente, deve ser afastada a ideia de um progresso contínuo, no qual, de fita para fita, se consolidassem padrões e procedimentos de linguagem transplantados do cinema norte-americano. Pelos filmes de ficção que nos sobraram podemos afirmar justamente o contrário, ou seja, não é possível observar na produção brasileira uma evolução orgânica, em direção a um domínio da linguagem clássica. Se havia películas bem montadas como *Brasa dormida* (Humberto Mauro, 1928) ou *Fragmentos da vida* (José Medina, 1929), a média era bastante claudicante no que toca à montagem, como atesta *A filha do advogado* (Jota Soares, 1926). (Autran, 2005, n.p)

Infelizmente, como lamenta Maria Rita Galvão (1975), dos primeiros filmes de Medina, que procurava modernizar a linguagem cinematográfica e certamente seriam importantes para o estudo do desenvolvimento do cinema brasileiro, *Exemplo Regenerador* foi o único que sobreviveu. São poucos os exemplares de filmes mudos brasileiros ainda acessíveis, o que acaba por inviabilizar um debate aprofundado sobre questões estritamente relacionadas com a montagem até os anos 1920. Da mesma forma, o uso frequente de cartelas nas junções entre planos, característico desta época e que desapareceria com a chegada do som, também é um fator que precisou ser levado em consideração na definição do período investigado nesta tese.

Há registros de *fades*, fusões e *wipes* na década de 1920 no Brasil, por exemplo, mas a necessidade de exibir informações na tela por meio de cartelas e intertítulos, como textos de um diálogo entre personagens ou mensagens ao observador para que pudesse acompanhar o desenrolar da narrativa, poderiam desviar o foco do levantamento planejado. Com a incorporação do som ao filme, o código visual se sofisticava e mais do que significado é compilado em relações estruturais e menos em termos linguísticos ou pictográficos explícitos. Por outro lado, isso sugere que o nível de compreensão do código do filme por parte do público tenha evoluído. Ou seja, eles não apenas se adaptam às mudanças nos mecanismos de transição, mas passam a perceber e compreender novos símbolos.

Vimos o uso de cartelas na década de 1920 evoluir para objetos visuais com informações lexicais (ou seja, o bolo que soletra "Feliz Aniversário"), que evoluiu

para objetos visuais sozinhos e depois para estrutura visual. Ao longo do tempo, o código tornou-se mais eficiente, no sentido de realizar a transição em menos tempo, e vimos o desenvolvimento de itens de código. (Carey, 1974, p. 49, tradução nossa)¹²⁵

Assim, como fez John Carey em seu estudo sobre transições nos filmes estadunidenses publicado em 1974, optou-se por iniciar a investigação na década de 1930 com a chegada do som incorporado a película. Para a primeira década estipulada para o mapeamento houve muita dificuldade em encontrar algumas obras cinematográficas em bom estado de conservação e com possibilidade de conversão para um arquivo manipulável. A disponibilidade das mesmas e a possibilidade de obtê-las, analógica ou digitalmente, e transformá-las em arquivos editáveis tornou-se um obstáculo e, posteriormente, um critério de seleção. A dificuldade foi parcialmente contornada em plataformas online de livre acesso, que permitiu incorporar obras que, de outra forma, seriam inacessíveis, pela inexistência de cópias preservadas ou pela impossibilidade de ida aos acervos na fase de pesquisa que aconteceu durante a pandemia de Covid-19.

A chegada do som trouxe, inicialmente, algumas dificuldades econômicas, técnicas e estéticas, que tiveram de ser superadas pela produção cinematográfica brasileira. Os planos passaram a ser mais longos e os filmes perdiam um caráter ágil alcançado pelo cinema mudo. Contudo, dentro de um sistema hollywoodiano de produção, a montagem mantinha seus privilégios durante esta transição.

O que é mais revelador é que o modo de produção construído não era de forma alguma o procedimento cinematográfico mais barato. Veja, por exemplo, a montagem. Na década de 1920, a fase de pós-produção envolvia não apenas um editor de filme, mas também um editor assistente. (Bordwell, Staiger e Thompson, 2005, p. 91, tradução nossa)¹²⁶.

Aqui no Brasil, enquanto se buscava uma equivalência de *modus operandi* em departamentos de pré-produção e produção com o cinema estadunidense, a fase de edição se encontrava em outro compasso. Ao longo da década de 1930, ainda predominava a prática de o diretor do longa-metragem fazer as vezes de montador, mas este fato não ficava evidente na tela. A duplicação de filmes negativos e positivos com granulação fina e baixo contraste tornou-

¹²⁵ *We saw the use of titles in the 1920s evolve to visual objects with lexical information (i.e., the cake which spells out "Happy Anniversary"), which evolved to visual objects alone, and then to visual structure. All along, the code has become more efficient, in the sense of accomplishing the transition in less time, and we have seen the development of code items.* (Carey, 1974, p. 49)

¹²⁶ *What is most revealing is that the mode of production constructed was by no means the cheapest filmmaking procedure. Take, for instance, editing. By the 1920s, the post-shooting phase of production not only involved a film editor but also an assistant editor.* (Bordwell, Staiger e Thompson, 2005, p. 91)

se acessível ao mercado brasileiro nessa época, e isso permitiu que combinações de planos fossem feitas e copiadas com pouca deterioração na qualidade, o que não acontecia antes. Desta forma, os cineastas adquiriram mais confiança no resultado que viria a ter a aplicação de uma transição nos laboratórios de trucagem. Efeitos visíveis como fusões e *fades* se tornaram frequentes e o uso de *wipes* como uma transição viável entre tomadas ganhou espaço.

Havia uma necessidade em marcar transições espaço-temporais e suavizar mudanças de planos, cenas e sequências; um reflexo substancial de um estilo clássico de montagem. Na tabela abaixo, são exibidos os primeiros quinze longas-metragens de ficção que foram desmontados e estudados. A origem das informações de “ano”, “título”, “direção” e “montagem” incorporadas à planilha resultam de investigações feitas nas cópias dos filmes (créditos), na Enciclopédia do Cinema Brasileiro (Ramos e Miranda, 2000) e na plataforma IMDb¹²⁷, respectivamente.

Tabela 3 - Títulos analisados da década de 1930

ANO	TÍTULO	DIREÇÃO	MONTAGEM	FADE	FUSÃO	WIPE
1930	Lábios sem Beijos	Humberto Mauro	Humberto Mauro	28	8	-
1931	Mulher	Otávio Gabus Mendes	Luiz Seel	23	23	-
1931	Limite	Mário Peixoto	Mário Peixoto	2	124	-
1932	Alma do Brasil	Líbbero Luxardo	Líbbero Luxardo	14	6	-
1933	Ganga bruta	Humberto Mauro	Humberto Mauro	42	32	-
1936	O grito da mocidade	Raul Roulien	Juana Jacko e Raul Roulien	9	10	5
1936	O jovem tataravô	Luiz de Barros	Rui Costa e Luiz de Barros	13	11	1
1936	Bonequinha de seda	Oduvaldo Vianna	Luciano Trigo	6	13	17
1936	Alô, alô carnaval	Adhemar Gonzaga	A.P. Castro, Ruy Costa, Moacyr Fenelon e Adhemar Gonzaga	13	2	-
1937	O descobrimento do Brasil	Humberto Mauro	Alberto Botelho	17	-	17
1937	Samba da vida	Luiz de Barros	Luiz de Barros	21	-	17
1938	Tererê não resolve	Luiz de Barros	Luiz de Barros	-	-	-
1938	Maridinho de luxo	Luiz de Barros	Luiz de Barros	9	-	1
1939	Aves sem ninho	Raul Roulien	Nélson Schultz	13	29	-
1939	Onde estás felicidade	Mesquitinha	Mesquitinha	9	-	-

Fonte: compilação realizada pelo autor (2023).

A busca pelas transições visíveis nos títulos da década de 1930 apresenta aquele que se tornaria, de acordo com este estudo, o longa-metragem de ficção nacional com o maior número de pontuações imagéticas da história do cinema brasileiro: *Limite* (Mário Peixoto, 1931). O filme com 126 transições visíveis, aclamado como “a melhor contribuição brasileira para a *avant-garde* internacional” (Vieira, 1987, p. 137) é reconhecido por sua estética experimental e narrativa não convencional. A trama minimalista acompanha três personagens, dois homens e uma mulher, que estão à deriva em um barco. Eles representam metáforas da condição humana

¹²⁷ A “Base de Dados de Filmes na Internet” (*Internet Movie Database – IMDb*) é uma base de dados online de informação sobre cinema. Disponível em <https://www.imdb.com/>

e da busca pelo sentido da vida. A obra explora temas como a solidão, o desespero, a esperança e a passagem do tempo, utilizando imagens simbólicas e sequências surrealistas.

A visualidade de *Limite* é marcante. Mário Peixoto utiliza uma abordagem estética que combina composições de enquadramento, ângulos de câmera inovadores e uma edição experimental repleta de fusões. Muitas destas fusões operam as elipses do enredo, mas também marcam o ritmo do filme. Ainda que a abordagem estética e narrativa seja considerada experimental, as junções construídas com o uso de efeitos visíveis de transição estabelecem uma ponte com o princípio do naturalismo cinematográfico ao promover a fluidez da narrativa. Evitar o uso de recursos visuais excessivos ou espalhafatosos é um ponto chave desta vertente do cinema, muitas vezes chamada de “realista”, e a fusão é uma forma discreta de marcar a passagem de tempo e a mudança de espaço. O efeito que mistura as imagens funciona, muitas vezes, como um suavizador do corte.

Figura 20 - Diagrama de planos e transições visíveis em *Limite* (Mário Peixoto, 1931)



Fonte: compilação de *frames* realizada pelo autor (2023).

O diagrama acima, inspirado nas técnicas de Manovich (2020), apresenta um *frame* de cada plano do filme e de cada transição visível identificada na obra editada pelo próprio diretor. A retirada dos planos e a manutenção das pontuações imagéticas no próximo diagrama ilustram a influência que as 124 fusões e os dois *fades* exercem na obra de Mário Peixoto. A investigação das transições visíveis em *Limite* certamente demandaria um estudo exclusivo, mas nesse momento vale destacar que nem todas as fusões do longa seguem a mesma linha suavizadora de cortes, muitas trabalham uma relação simbólica e gráfica entre os planos, aproximando a

montagem do filme muito mais das obras expressionistas e surrealistas da Europa e Ásia da década de 1920 do que das naturalistas estadunidenses.

Figura 21 - Digrama exclusivo de transições visíveis em *Limite* (Mário Peixoto, 1931)



Fonte: compilação de *frames* realizada pelo autor (2023).

Muitos cineastas europeus e orientais desta época buscavam transições entre imagens que fossem visualmente impactantes e evocativas. A edição de algumas fusões de *Limite* apresenta marcas que podem ser identificadas nas obras de Jean Epstein, Germaine Dullac, Abel Gance, Serguei Eisenstein, Dziga Vertov, entre outros, que relacionavam a fotogenia e a construção de sentido na justaposição de planos ao ritmo proporcionado pela montagem.

Um filme [*Limite*] de cadência lenta, triste e fúnebre, às vezes majestosa. Uma lentidão que se acentua pelo uso continuado de fusões, por vezes bem longas, que procuram ainda mais separar estes planos imensos, completos em si mesmos, onde a ação se esgota. Mas um filme de ritmo preciso, estrutura minuciosa, onde a montagem faz desfilas as imagens numa ordem exata, com uma fatalidade que lembra o tema, uma fatalidade que leva da primeira à última imagem, inelutavelmente. (Mello, 1981)

É sabido que Mário Peixoto realizou a obra depois de uma passagem pela França e outros polos cinematográficos daquele continente. De fato, a inspiração parece evidente, e o fato de *Limite* ter tido mais sorte nos cinemas londrinos e parisienses, reflexo talvez da falta de um lançamento apropriado no Brasil, não ofusca o título de recordista de pontuações imagéticas entre os longas brasileiros de ficção desta amostra. O impacto rítmico que mais de uma centena de fusões promove em uma obra é significativo, a tal ponto de poder descolar o filme de

produções calcadas em uma estética hollywoodiana de montagem e, em uma relação possível, afastar um público que começava a se “interessar” por um outro estilo de narrativa.

A Cinédia, fundada por Adhemar Gonzaga em 1930, foi a primeira tentativa de transplantar o modo de produção estadunidense para o cinema brasileiro. Construiu-se um estúdio, importaram-se equipamentos de ponta e contrataram-se alguns dos melhores profissionais, entre eles Humberto Mauro e Octavio Gabus Mendes. No entanto, as produções mantiveram a tradição do diretor-montador, evidenciando dificuldades na transposição por completo do modo de produção que servia de inspiração. Nem mesmo obras como *Alô, alô, carnaval!* (Adhemar Gonzaga, 1936) ou *O jovem tataravô* (Luiz de Barros, 1936) puderam ser consideradas excepcionais, posto que ambas, apesar de montadas por Ruy Costa apresentam nos créditos os respectivos diretores como responsáveis também pela edição (Autran, 2005).

Outra contradição surge em uma obra realizada fora da Cinédia. Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda (2000) registram a atuação da argentina Juana (Juanita) Jacko entre os primeiros profissionais exclusivamente dedicados à montagem, tendo editado, entre outras obras brasileiras, *Noites cariocas* (Henrique Cadicamo, 1936) e *O grito da mocidade* (Raul Roulien, 1936). Entretanto, ainda que o nome de Juanita apareça nas pesquisas como responsável pela edição do filme de Raul Roulien, nos créditos da obra audiovisual o nome “impresso” em “edição” (Figura 22), é de Adam Jacko, marido de Juanita. Esta evidência levanta um debate relativo às desigualdades de gênero que não contempla o escopo desta pesquisa, mas não se considerou ignorá-la¹²⁸.

Figura 22 - *O grito da mocidade* (1936) e casal Juana e Adam Jacko na edição



Fonte: à esquerda, *frame* dos créditos do filme *O grito da mocidade* (1936); à direita, fotografia de Jorge Jacko cedida à “Sociedad Cinematográfica de Editores de Venezuela”.





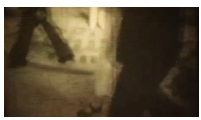

¹²⁸ Obras importantes sobre esta temática, embasadas em pesquisas robustas, foram lançadas recentemente: “Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção” (2021), organizada por Marina Cavalcanti Tedesco; “Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018” (2019), organizada por Luiza Lusvargui e Camila Vieira da Silva; e “Mulheres de cinema” (2019), organizada por Karla Holanda.

Próximos ao estilo de montagem que emplacaria no cinema brasileiro, *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933) aparece como o segundo filme da década com o maior número de transições, mas o diretor-montador investe em sequências articuladas em busca de uma cadência visual, como a da viagem de trem do Rio de Janeiro para o interior feita pelo personagem principal Marcos (Durval Bellini) ou o seu romance com Sônia (Dea Selva) à beira de um lago. *Fades* e fusões com propósitos de conduzir o espectador através das mudanças espaço-temporais do enredo e suavizar mudanças entre planos, cenas e sequências.

O cinema brasileiro de ficção dos anos 1930 suscita, de maneira geral, uma ideia de ritmo lento, principalmente aos olhos de espectadores contemporâneos, com decupagem marcada pelo plano médio e por pequenas variações na angulação da câmera no interior das cenas (Autran, 2005). A grande quantidade de efeitos visíveis na construção de junções do enredo também influencia essa impressão de lentidão, mas diferente de *Limite*, o investimento no uso substancial de efeitos almejava mais a função de condução suave do observador pela narrativa e menos as possibilidades oníricas e sintáticas das fusões e *fades* de Mário Peixoto.

Para fins de comparação, Carey (1974) analisou as transições entre planos em nove longas-metragens estadunidenses (três do gênero aventura, três comédias e três dramas) da década de 1930. Em sua amostra, fusões e *fades* foram igualmente populares, os *fades* somaram 46% das ligações e as fusões 44%, enquanto os *wipes* apareceram em 9% das junções, o 1% restante ficou a cargo de outras transições eventuais identificadas pelo pesquisador. Por aqui a situação não foi diferente. Contando com 15 longas-metragens, seis a mais que Carey (1974), as fusões (47%), *fades* (40%) e *wipes* (11%) apresentam valores bastante semelhantes. Em números absolutos, a média de utilização de *fades* e fusões foi aproximadamente cinco vezes superior ao *wipe*. Os primeiros *wipes* surgiram como *wipes* secos com bordas duras. O filme *Bonequinha de seda* (Oduvaldo Vianna, 1936) apresenta, pela primeira vez, um número de *wipes* superior a qualquer outro efeito visível de transição.

Quadro 7 - Wipe em Bonequinha de seda (Oduvaldo Vianna, 1936)

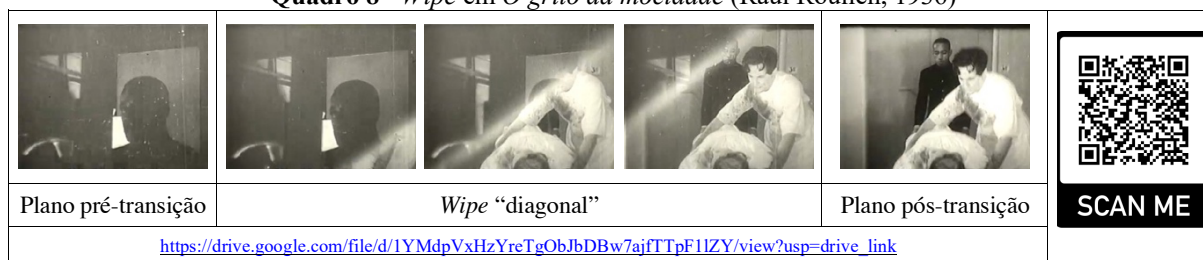
					 SCAN ME
Plano pré-transição	Wipe "losango"			Plano pós-transição	
https://drive.google.com/file/d/1XKPMN5UG-8BC1-rhUKhXpULM5pfD8Ico/view?usp=drive_link					

Fonte: elaborado pelo autor (2023).

O diretor e o montador Luciano Trigo criam um verdadeiro “festival” de *wipes*, com diferentes formas, direções e velocidades e mostram que as transições entre planos, cenas e sequências com finalidades de subtração de tempo e deslocamento no espaço podem funcionar também com este efeito virtual de transição.

Logo, a borda do *wipe* vai deixar de ser “dura” para se tornar ligeiramente borrada, mais suave e ainda mais popular. Nesta década, os *wipes* também adquirem a função de suavizar a junção e indicar a omissão de um curto lapso de tempo. Em *O grito da mocidade* (Raul Roulien, 1936), uma linha branca, translúcida e com bordas borradas irrompe a tela diagonalmente partindo do canto inferior direito em direção a parte superior esquerda da tela substituindo, aos poucos, uma tomada por outra. O personagem em quadro precisa, com urgência, levar a mocinha para a sala de cirurgia e o *wipe* acelera a ação e encurta a distância entre os dois planos.

Quadro 8 - Wipe em *O grito da mocidade* (Raul Roulien, 1936)



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

Nem todos os filmes da amostra da década de 1930 fizeram uso de transições visíveis. Em *Tererê não resolve* (Luiz de Barros, 1938), o diretor-montador optou pela edição de todas as junções por meio do corte, diferente de *Maridinho de luxo* (Luiz de Barros, 1938), lançado no mesmo ano em que utilizou nove *fades* e um *wipe*, e ainda mais distinto da obra *Samba da vida* (Luiz de Barros, 1937), lançada um ano antes, na qual decidiu pelas transições visíveis em 38 momentos (21 *fades* e 17 *wipes*). Os três títulos são posicionados no gênero comédia, pertencem à mesma produtora, foram dirigidos e montados pelo mesmo profissional; estas semelhanças tornam difusa qualquer afirmação mais contundente do porquê de tamanha disparidade no uso de pontuações. No campo da especulação, pode-se atrelar a diferença no número de transições visíveis a questões orçamentárias de produção e, nesta linha, o fato de um efeito ter que ser “encomendado” a um laboratório ou necessitar de um equipamento específico para a sua confecção torna o argumento contundente.

Barry Salt (2009) relata que na Europa, neste mesmo período, a “sequência de transição”, muito comum nos filmes estadunidenses, não teve destaque, possivelmente porque os estúdios tendiam a terceirizar o processamento de seus filmes e não possuíam seus próprios

departamentos de efeitos óticos. Solicitar ao laboratório um *wipe*, *fade* ou uma fusão entre duas tomadas era algo mais simples e menos custoso do que encomendar um “Vorkapich”, mesmo que o técnico de laboratório fosse de extrema competência e confiança, afinal a “sequência de transição” não envolvia “apenas” a junção entre dois planos. Já no Brasil, a “sequência de transição” com efeitos visíveis não teve uma atuação marcante nos filmes da década de 1930, a média de registros nos longas estudados não atingiu sequer a marca de uma sequência por filme e representou 2% da totalidade de pontuações imagéticas do período.

A década seguinte, de 1940, foi um período importante para a montagem no cinema brasileiro de ficção, com avanços significativos em termos estéticos e narrativos. O cinema brasileiro começava a se fortalecer como uma forma de arte e entretenimento no país. Um dos principais destaques desse período foi a consolidação da chanchada, um gênero caracterizado por comédias leves e musicais, que ganhou grande apreço entre o público. Esse estilo de filme era frequentemente inspirado em temas e situações tipicamente brasileiros, com enredos humorísticos e um toque de sátira social, pautado na atuação de comediantes e cantores que apresentavam seus sucessos mais recentes. Atores como Oscarito, Grande Otelo, Dercy Gonçalves e Carmen Miranda se tornaram ícones da chanchada e deixaram um legado significativo.

Os longas-metragens da chanchada não exigiam uma decupagem muito recortada, pelo contrário, muitas vezes era necessário que o plano durasse bastante tempo a fim de registrar a apresentação de toda uma música ou de uma situação cômica. Eram os atores que se movimentavam no cenário e mudavam de posição. Ao contrário do que possa parecer, os filmes mantinham o interesse do público, e não apenas porque os espectadores queriam ver tal cantor ou ouvir tal piada, mas também porque em alguns casos se explorava ao máximo o movimento dentro do quadro. E ainda que os planos fossem longos, a ligação entre eles continuava a ser realizada com o emprego farto de efeitos visíveis de transição. “Diretores, produtores, técnicos ou críticos, continuavam presos ao ideal da linguagem clássica como a única forma expressiva válida” (Autran, 2005, n.p).

Fades, fusões e *wipes* seguiam sendo amplamente utilizados. No caso dos *fades*, a frequência média quase dobrou nesta década em relação à anterior e superou o uso de fusões, figurando como a pontuação imagética mais popular: (68%) *fades*, (25%) fusões, (3%) *wipes* e (4%) “sequências de transição” e outras transições visíveis eventuais.

Alguns filmes se destacam: *Argila* (Humberto Mauro, 1940), montado por Hipólito Collomb e Watson Macedo, apresenta 86 transições visíveis. O filme, dirigido por uma das

figuras mais importantes da história cinematográfica nacional, é inspirado no conto homônimo do escritor goiano Bernardo Élis. A trama se passa no interior do Brasil e conta a história de Ana, uma jovem humilde e trabalhadora que vive em uma fazenda. É um exemplo do realismo poético brasileiro, uma corrente cinematográfica que valoriza a paisagem e os elementos culturais locais, enaltecendo a brasilidade e as raízes do país. O uso habilidoso da câmera, composição cuidadosa das cenas e uma atenção especial às transições entre planos, cenas e sequências torna a produção visualmente rica e poética. Em *Argila*, a equipe emprega fusões rítmicas e gráficas para criar um retrato lírico e comovente da vida na região, destacando a beleza da paisagem e as questões sociais enfrentadas pela população rural.

Tabela 4 - Títulos analisados da década de 1940

ANO	TÍTULO	DIREÇÃO	MONTAGEM	FADE	FUSÃO	WIPE
1940	Argila	Humberto Mauro	Hipólito Collomb e Watson Macedo	54	32	-
1941	24 Horas de sonho	Chianca Garcia	Hipólito Collomb	16	5	-
1941	A sedução do garimpo	Luiz de Barros	Luiz de Barros	18	-	14
1941	O dia é nosso	Milton Rodrigues	Hipólito Collomb	10	-	-
1944	Berlim na batucada	Luiz de Barros	W. A. Costa	5	-	1
1944	Romance proibido	Adhemar Gonzaga	Hipólito Collomb	31	8	-
1946	Fantasma por acaso	Moacyr Fenelon	Moacyr Fennelon e Waldemar Noya	16	7	-
1946	O ébrio	Gilda de Abreu	Lazlo Meitner	65	9	-
1947	Uma aventura aos quarenta	Silveira Sampaio	Sérgio Vasconcelos	53	15	5
1947	Luz dos meus olhos	José Carlos Burle	Serafim Moura, José Carlos Burle, Watson Macedo e Waldemar Noya	24	1	-
1948	É com esta que eu vou	José Carlos Burle	José Carlos Burle, Watson Macedo e Waldemar Noya	31	-	-
1948	E o mundo se diverte	Watson Macedo	Watson Macedo e Waldemar Noya	29	-	-
1948	Poeira de estrelas	Moacyr Fenelon	Rafael Justo Valverde	13	6	-
1949	Carnaval no fogo	Watson Macedo	Anselmo Duarte, Watson Macedo e Waldemar Noya	9	-	-
1949	Vendaval maravilhoso	José Leitão de Barros	Afonso Miranda	36	53	-
1949	O caçula do barulho	Riccardo Fredda	Carla Civelli, Serafim Moura, Waldemar Noya e Néelson Schultz	3	-	-
1949	Também somos irmãos	José Carlos Burle	Waldemar Noya	27	26	-

Fonte: compilação realizada pelo autor (2023).

Outro aspecto relevante da década de 1940 foi a participação do cinema brasileiro em festivais internacionais, o que ajudou a projetar a produção nacional além das fronteiras do país. *O ébrio* (Gilda de Abreu, 1946) foi o primeiro filme brasileiro a ser exibido no Festival de Cannes, na França, obtendo reconhecimento internacional. A diretora desbravou um terreno pouco explorado no cinema brasileiro ao adaptar uma peça teatral de sucesso para as telas. *O ébrio* foi um sucesso de bilheteria e crítica, tornando-se uma das obras mais populares da década. Nela, o montador Lazlo Meitner faz uso de 65 *fades*, fazendo de *O ébrio* o filme com o maior número de *fades* da pesquisa. Eles se configuram como personagens da trama que se passa no Rio de Janeiro da década de 1920 e conta a história de um humilde sapateiro chamado Gilberto (Vicente Celestino), que alcança a fama como cantor de serestas. Ao mesmo tempo em que o sucesso chega, o protagonista se entrega à bebida, tornando-se um alcoólatra, e sua

vida pessoal e carreira começam a desmoronar. O filme aborda temas como o sucesso e seus efeitos na vida de uma pessoa, os perigos do vício, as dificuldades enfrentadas pelos artistas e a busca pela redenção. É uma história que retrata a luta de um homem para superar seus demônios internos e reconquistar sua vida e carreira. Os sessenta e cinco *fades* marcam os inúmeros saltos temporais na vida do protagonista e suavizam as inúmeras mudanças espaciais da narrativa e de trajetória de Gilberto.

A responsabilidade dada aos *fades* em *O ébrio* vai ser entregue às fusões em *Vendaval maravilhoso* (José Leitão de Barros, 1949). O longa-metragem montado por Afonso Miranda faz uso de 53 fusões para sinalizar e suavizar transições espaço-temporais entre os segmentos do filme luso-brasileiro sobre a vida do poeta Castro Alves e o seu romance com a atriz portuguesa Eugénia Câmara.

Como mencionado no Capítulo 1, não houve grandes avanços tecnológicos relacionados ao uso de efeitos óticos de transição durante os anos quarenta; tratou-se mais de uma afirmação das novidades introduzidas pela impressora óptica na década anterior. O que se nota são alguns avanços na estrutura logística de algumas empresas cinematográficas que passam a incorporar as “truças” em seu maquinário na tentativa de baixar os custos despendidos com laboratórios. Os estúdios criaram seus próprios departamentos de impressão. O produtor francês Jacques Deheinzelin conta em entrevista à Paulo Schettino que a primeira “truca” da Vera Cruz foi ele quem montou, com base em uma foto de uma revista de cinema estadunidense.

Eu tinha o American Cinematographer [revista publicada mensalmente pela Sociedade Americana de Cinematografia], com uma foto da Optical Printer e vi como montava. Montei, estava mais ou menos pré-montado, montei e aí eu disse para o cara [Franco Zampari] que já estava montada e podia fazer a trucagem, tirar o Caiçara que já estava anunciado do planalto para o mundo (risos). (Schettino, 2007, p. 333)

Novos modelos de impressoras óticas são introduzidos no mercado brasileiro e, em teoria, impulsionariam e estimulariam a utilização de transições visíveis. Contudo, na prática, o acesso facilitado e a melhoria de qualidade na realização de transições visíveis não resulta em um aumento significativo destes elementos no conjunto de filmes. O *wipe*, por exemplo, já começa a apresentar sinais de desgaste, seja por questões estéticas ou narrativas. A edição de pontuações imagéticas, ou até mesmo a montagem de forma geral, ainda não são a preocupação principal dos realizadores.

O cineasta Alex Viany, em uma crítica publicada no exemplar de fevereiro de 1950 da revista *A Cena Muda*, considerou que até aquela data não havia um filme brasileiro que pudesse ser considerado “bem montado”.

Até agora, pode-se dizer, não houve um só filme que fosse bem cortado e montado. Nisso, estamos urgentemente necessitados do auxílio estrangeiro, e, compreendendo-o, diversos produtores já importaram coordenadores treinados em outros centros de produção. Só assim poderemos formar uma equipe nacional de montadores — e só assim serão evitados os erros crassos de corte e montagem que ainda caracterizam o produto brasileiro. (Viany, 1950, p. 4)

Tão complexo quanto buscar uma definição para o conceito de “bem montado” é mensurar quanto da declaração de Viany está relacionado ao uso de efeitos visíveis de transição na montagem dos filmes da época. A observação de Viany ocorria às vésperas do industrial Franco Zampari Franco, com o auxílio de Alberto Cavalcanti (produtor, montador e diretor recém-chegado de Londres), fundar a Cia. Cinematográfica Vera Cruz. A empresa contratou profissionais estrangeiros para compor a equipe técnica da empresa e entre eles se destacava justamente um montador de origem eslovena que se dizia austríaco-britânico: Oswald Hafenrichter. Ele chegava ao Brasil como um profissional competente e respeitado no meio, com passagem pelas indústrias cinematográficas alemã e inglesa (Catani, 2000). Em depoimento concedido à Maria Rita Galvão (1981), o montador inglês Rex Endsleigh contou que, na época, não existiam orientações específicas de um superior e que os diretores da Vera Cruz eram inexperientes e, assim, os filmes eram feitos na sala de montagem.

Frequentemente, chegava pra gente um material que não tinha pé nem cabeça, e Hafenrichter, que era o editor-chefe, ficava desesperado, sem saber o que fazer com aquilo. Se alguém criou alguma coisa nos filmes, foi Hafenrichter. Porque eram as modificações que ele mandava a gente fazer entre as sequências, e dentro das sequências, que acabavam dando alguma lógica, ao material frequentemente primário que nos chegava às mãos, que simplesmente não dava pra montar. (Endsleigh, 1981, p. 125)

O depoimento do inglês Rex Endsleigh, contratado pela Vera Cruz, sugere que era comum surgir a necessidade de se filmar novas tomadas ou trabalhar com efeitos visíveis de transição que pudessem ajustar a ligação entre um plano e outro, o que significava mais despesa e tempo. Endsleigh e Hafenrichter não foram os únicos editores a imigrarem para o Brasil naqueles anos.

[...] a Cia. Cinematográfica Maristela, fundada por Marinho Audrá em 1950, importou da Argentina o espanhol José Cañizares. Paralelamente, alguns brasileiros começaram a se especializar e a atuar de maneira definida no setor, merecendo destaque os nomes de Waldemar Noya e Rafael Valverde, ambos formados na Atlântida, produtora criada em 1941 e capitaneada por Moacyr Fenelon. Trata-se, sem dúvida, da geração que

estabeleceu profissionalmente a atividade do montador de cinema entre nós e que contribuiu para a elevação da qualidade técnica e do refinamento artístico da montagem. (Autran, 2015, n.p)

Relatos envolvendo a atuação de Hafenrichter são recorrentes. Gini Brentani, a primeira pessoa a assinar um contrato de trabalho com a Vera Cruz, foi a responsável pela continuidade da primeira grande produção da empresa: *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950). Brentani contou, também em depoimento à Maria Rita Galvão, que o montador era uma pessoa maravilhosa, um sujeito engraçado que em alemão e sem a menor vontade de aprender português “mandava refazer cenas inteiras, brigava à beça, mas sempre tinha razão e era respeitado por todo mundo” (Brentani, 1981, p. 114). Anselmo Duarte, o mais preciso na análise dos problemas que envolviam as questões da montagem clássica, relembra que as tomadas de diretores estreados, como Adolfo Celi, eram longas e em planos abertos, quase como peças de teatro filmadas, mas Hafenrichter tinha um estilo de montagem diferente e bem definido: planos curtos e rápidos, “montagem viva”. O montador passou a fazer listas para os diretores, pedindo planos de detalhes (olhos, mãos, pés, objetos significativos, gestos isolados) que servissem para disfarçar erros de continuidade, “e ao mesmo tempo quebrassem a monotonia das cenas, que personalizassem, caracterizassem as personagens, os ambientes, etc.” (Duarte, 1981, p. 131).

Além de *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950), Hafenrichter edita e supervisiona a montagem de *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), *Terra é sempre terra* (Tom Payne, 1951), *Tico-tico no fubá* (Adolfo Celi, 1952), e *Na senda do crime* (Flamínio Bollini, 1954), os três últimos montados em parceria com a esposa Edith Hafenrichter. São filmes em que a diferença de ritmo e de decupagem dos planos chama a atenção em relação ao que era feito anteriormente no cinema brasileiro e nos quais o uso de transições visíveis é intenso. O entusiasmo da crítica com *Caiçara* foi significativo. Quatro dias após o lançamento, na edição de cinco de novembro de 1950 o jornal *Folha da Manhã* trazia a manchete “Nasce no Brasil a Indústria Cinematográfica” (Folha, 1950). No *O Estado de São Paulo*, Francisco Luiz de Almeida Salles, redator encarregado da crítica de cinema, não hesitou em considerar que o filme de Adolfo Celi “inaugura o grande cinema brasileiro, com que tanto sonhávamos” (Salles, 1950, p. 9). Salles também analisou a montagem de *Caiçara*.

“[...] a montagem de Hafenrichter seria perfeita se a sua intervenção tivesse ido além da direção e do cenário dados, procurando suprir, por meio de uma melhor distribuição das seqüências e dos recursos da pontuação cinematográfica a carência de força comunicativa dos já citados trechos da película”. (Salles, 1950, p. 9)

Apesar da observação negativa, Salles atestou que “estamos convencidos, porém, que nunca no Brasil a montagem foi realizada com tal segurança e senso de ritmo.” (Salles, 1950, p. 9). Sobre as pontuações cinematográficas mencionadas por Salles, considerando as 30 transições visíveis entre *fades*, fusões e *wipes* em *Caiçara*, mais uma vez, seriam necessários apontamentos mais precisos para compreender o que exatamente o crítico queria dizer com uma “melhor distribuição das sequências e dos recursos da pontuação”.

Tabela 5 - Títulos analisados da década de 1950

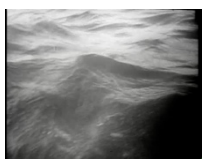
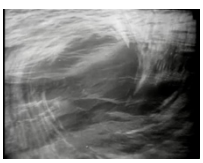
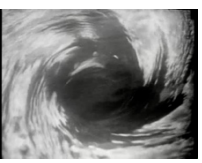
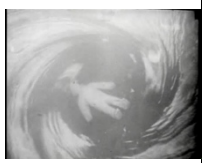


ANO	TÍTULO	DIREÇÃO	MONTAGEM	FADE	FUSÃO	WIPE
1950	Aviso aos navegantes	Watson Macedo	Watson Macedo, Waldemar Noya e Wilson Monteiro	11	1	-
1950	Caiçara	Adolfo Celi	Oswald Hafenrichter	7	22	1
1951	Terra é sempre terra	Tom Payne	Edith e Oswald Hafenrichter	4	33	-
1952	Barnabé tu és meu	José Carlos Burle	José Carlos Burle e Waldemar Noya	7	1	-
1952	Carnaval Atlântida	José Carlos Burle	Waldemar Noya e Wilson Monteiro	11	10	-
1952	Simão, o caolho	Alberto Cavalcanti	José Cañizares	5	53	-
1952	Tico-tico no fubá	Adolfo Celi	Edith Hafenrichter e Oswald Hafenrichter	5	46	-
1953	O cangaceiro	Lima Barreto	Giuseppe Baldacconi, Lúcio Braun e Oswald Hafenrichter	5	31	-
1953	Candinho	Abílio Pereira de Almeida	Oswald Hafenrichter	3	56	-
1953	A família Lero-Lero	Alberto Pieralisi	Carla Civelli e Oswald Hafenrichter	2	19	-
1953	Amei um bicheiro	Jorge Ileri e Paulo Wanderley	Wilson Monteiro e Waldemar Noya	15	14	-
1953	Sinhá moça	Tom Payne	Edith Hafenrichter e Oswald Hafenrichter	3	55	-
1954	É proibido beijar	Ugo Lombardi	Giuseppe Baldacconi e Oswald Hafenrichter	5	15	-
1954	Na senda do crime	Flaminio Bollini	Edith e Oswald Hafenrichter	2	22	-
1954	Nem Sansão nem Dalila	Carlos Manga	Carlos Manga e Waldemar Noya	6	4	-
1954	Floradas na Serra	Luciano Salce	Mauro Alice e Oswald Hafenrichter	3	28	-
1954	Matar ou correr	Carlos Manga	Carlos Manga, Wilson Monteiro e Waldemar Noya	5	3	-
1955	Rio 40 graus	Nelson Pereira dos Santos	Rafael Justo Valverde	2	11	-
1956	Depois eu conto	José Carlos Burle e Watson Macedo	José Carlos Burle e Anselmo Duarte	14	1	-
1957	Osso, amor e papagaio	Carlos Alberto de Souza Barros e César Memolo	Lúcio Braun	7	32	-
1957	Rio zona Norte	Nelson Pereira dos Santos	Rafael Justo Valverde	2	28	-
1958	O grande momento	Roberto Santos	João de Alencar	2	8	-
1959	O homem do Sputnik	Carlos Manga	Waldemar Noya	6	14	-
1959	Meus amores no Rio	Carlos Hugo Christensen	Nello Melli	9	24	-
1959	Orfeu negro	Marcel Camus	Andrée Feix	5	9	-

Fonte: compilação realizada pelo autor (2023).

Na montagem de *Caiçara*, uma das transições visíveis chama a atenção. Trata-se da fusão entre o plano do mar revolto que finda a sequência da morte de José Amaro (Abílio Pereira de Almeida) – ele se afoga no mar após Manuel (Carlos Vergueiro) acertá-lo com a retranca do mastro e derrubá-lo do veleiro – e o plano do boneco de pano “enfeitiçado” imerso na poça de água por Sinhá Felicidade (Maria Joaquina da Rocha). Através dessa articulação o montador sugere a relação entre o ritual, realizado momentos antes pela senhora, e o assassinato. A pontuação imagética nesta junção é atípica pois reúne um plano que não fazia parte da narrativa

no desenvolvimento da pontuação. A tomada adicionada é uma imagem de água escoando por um orifício, enquadrada de modo que a tela seja ocupada pelo movimento circular do líquido descendo em sentido horário. Este plano é sobreposto de maneira translúcida à fusão dos planos do mar e do boneco na junção. O resultado é uma pontuação simbólica que, além de deslocar o espectador no tempo e no espaço, sugere uma conexão entre o corpo afogado de Zé Amaro no mar e o boneco amaldiçoado por Sinhá.

Quadro 9 - Pontuação simbólica em *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950)

					 SCAN ME
Plano pré-transição	<i>Fusão</i>			Plano pós-transição	
https://drive.google.com/file/d/1yR6Ajl7f10VGmqrNXbZOqs2UzXWe1XMT/view?usp=drive_link					

Fonte: elaborado pelo autor (2023).

Outros títulos desta década são considerados por cineastas e pesquisadores como fundamentais para o desenvolvimento da montagem cinematográfica no Brasil. *Amei um bicheiro* (Jorge Ileli e Paulo Wanderley, 1952), montado por Waldemar Noya e Wilson Monteiro; *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *Rio zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) editados por Rafael Justo Valverde. Particularmente alguns filmes dirigidos por Carlos Manga, como *Matar ou correr* (1954), *Nem Sansão, nem Dalila* (1954) e *O homem do Sputnik* (1959), editados não só, mas também por Waldemar Noya, possuem grande articulação de montagem.

Ao olhar para o número de transições utilizadas por estes três últimos montadores, Noya, Valverde e Monteiro, certamente, eles podem integrar o que Eduardo Serrano (2021) – montador de *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) e *Bacurau* (Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, 2019) –, em entrevista concedida para esta tese, chama de “*transition team*” (time dos afeitos às transições).

A fusão, nesta década, mantém o desempenho das anteriores, mas assume a preferência (76%) dos editores e diretores, com o *fade* em segundo (21%) e o *wipe* apenas em quarto, com menos de 1%. O *wipe* praticamente desaparece; perde, inclusive, para a “sequência de transição” com 2%. De fato, esse cinema brasileiro de ficção das décadas de 1930, 1940 e 1950 se pauta majoritariamente na montagem clássica e reflete uma dinâmica estadunidense de

edição de transições. Muitos *fades*, muitas fusões e o *wipe* como elementos suavizadores de junções e aceleradores espaço-temporais de narrativa.

O editor Mauro Alice, em depoimento a Paulo Schettino, reforça que o cinema desta época precisava muito da montagem e não concebia uma mudança geográfica ou temporal sem o uso de um efeito visual que sugerisse a passagem destas grandezas (Schettino, 2007). A geração de montadores paulistas desta década, influenciada pela vinda de Oswald Hafenrichter, teve outra atuação ímpar na história da montagem cinematográfica brasileira: formar sucessores na atividade. A instrução, habilitação e perícia como profissional de edição se dava basicamente pelo trabalho prático, com início na assistência de montagem, como foi o caso do próprio Mauro Alice e de Carlos Coimbra, Glauco Mirko Laurelli, Ismar Porto, Lúcio Braun, Luiz Elias, Maria Guadalupe, Máximo Barro, Nelo Melli, Sylvio Renoldi, entre outros. Uma geração formada nos anos 1950, influenciada por um uso corriqueiro de transições visíveis na narrativa e que trabalharia de maneira intensa no cinema nacional dos próximos anos.

Em alguns filmes brasileiros das décadas de 1930, 1940 e 1950 também é possível identificar variações ligadas à duração de uma transição relacionadas à quantidade de tempo que passou ou à distância que foi percorrida. Uma transição que demora mais do que a média, dentro de um mesmo filme, implica que muito tempo passou, ou que o deslocamento entre os lugares é maior, enquanto uma transição curta expressa um breve período ou espaços próximos. A “presença” dessa “convenção” parece diminuir a partir da década de 1960.

3.2 A montagem moderna de transições (1960 – 1989)

Os anos 1950 marcaram o surgimento do chamado Cinema Independente, movimento constituído por aqueles que, sinteticamente, se opunham à imitação pura e simples do modo de produção hollywoodiano. Ideólogos desse grupo, como Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Moacyr Fenelon, Salvyano Cavalcanti de Paiva ou Carlos Ortiz, eram ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e defendiam de maneira categórica os temas brasileiros como fonte do cinema nacional-popular. Em relação à montagem, a importância do grupo se dá, por colocar na berlinda a linguagem clássica estadunidense como opção estética, ainda que de maneira embrionária.

Atingindo o alvo neste primeiro ensaio prático editado, Alex demonstra consciência profissional, talento de observador da vida cotidiana, integração estilística no ritmo

‘brasileiro’ de cinema (nem tão dinâmico quanto os filmes ianques, nem tão lento quanto os filmes escandinavos). (Paiva, 1953, p. 42)

O comentário de Salvyano Cavalcanti de Paiva, publicado na revista *Manchete* em julho de 1953, é sobre *Agulha no palheiro* (1953), dirigido por Alex Viany e montado pelo próprio diretor em parceria com Mário del Rio e Rafael Valverde. A edição do longa-metragem reforça o indício de desapego para com uma gramática clássica. Todavia, quebrar regras pode não significar a proposição de um novo jogo, com novas regras. Os anos 1950, do ponto de vista da utilização de efeitos visíveis nas junções entre segmentos fílmicos, podem ser considerados como uma década de passagem.

A partir da década de 1960, a oferta de títulos nacionais de ficção aumenta consideravelmente, o que auxilia a pesquisa proposta neste trabalho. No processo de escolha das obras deste período, foram incorporados critérios como bilheteria, premiações nacionais e internacionais, e referências e menções na literatura sobre cinema no Brasil. Como indicado anteriormente, não há qualquer sugestão de que uma década seja uma unidade natural, é um agrupamento discricionário. Evidente que, para fins estatísticos, quanto maior fosse a amostra, maior seria a habilidade em detalhar o uso de transições visíveis em uma gama de filmes, mas houve a necessidade de adequar o número de filmes observados ao tempo previsto para a investigação.

A década de 1960 trouxe o impacto do golpe militar de 1964, um evento que alterou profundamente o cenário político e social do Brasil e deixou uma marca indelével na história brasileira. É preciso marcar o fato, ainda que não se pretenda neste trabalho estabelecer relação entre ele e o uso de pontuações imagéticas. Na montagem cinematográfica, os anos 1960 podem ser considerado um marco na história das transições visíveis nos longas-metragens brasileiros de ficção. Acreditava-se que havia chegado um momento em que os debates sobre o uso de fusões, *fades*, *wipes*, seriam acrescidos de questionamentos estéticos, estruturais e problematizações relacionadas à produção de sentido. Contudo, durante a década de 1960, a montagem brasileira deixou de pontuar imagetivamente as junções e abandonou a ideia de “suavizar cortes” e “acelerar a narrativa” sinalizando saltos espaço-temporais. Surgiu uma montagem diferente, uma edição “moderna”, que na definição de Ismail Xavier consiste em:

[...] um movimento plural de estilos e ideias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a ‘política dos autores’, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial. (Xavier, 2001, p. 14)

A manifestação do Cinema Novo deslocou o foco das discussões em relação à montagem e a várias outras questões tais como estavam estabelecidas pela prática e pelo pensamento da indústria cinematográfica. “Se até então quase tudo girava em torno de transplantar para cá a montagem analítica típica da linguagem clássica, bem outro seria o posicionamento dos diretores e montadores ligados ao Cinema Novo” (Autran, 2005, n.p). Parte da inspiração viria de obras de diretores egressos do Neorealismo italiano (em especial de Roberto Rossellini) e dos realizadores ligados aos novos cinemas que pipocavam nas telas do mundo inteiro, particularmente à *Nouvelle Vague* francesa, e que demonstravam novos formatos de expressão cinematográfica a partir de orçamentos reduzidos.

Na sequência de *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), fita montada por Nello Melli e Zélia Feijó, em que Vavá [Daniel Filho], Jandir [Jece Valadão], Leda [Norma Bengell] e Vilma [Lucy de Carvalho] estão indo de carro tirar fotos desta última para chantagear a família dela, os planos têm o *raccord* de direção quebrado e total descontinuidade na disposição das pessoas no veículo, demonstrando clara inspiração nos primeiros filmes de Jean-Luc Godard. (Autran, 2005, n.p)

Técnica e artisticamente, à medida que um filme cinemanovista justapõe as peças, o público é desafiado em sua posição de espectador a compreender novas determinações, fato que, de início, provoca uma ruptura frente à cumplicidade filme/plateia clássica e fundamental para a máquina de consumo vigente. As promessas de narração podem não ser cumpridas, a montagem pode construir situações para logo dissolvê-las (ou fazê-las se prolongar indefinidamente, sem resolução). A câmera e a filmagem são explícitas; o plano-sequência se alonga de modo a escancarar o princípio que domina a composição da imagem; a edição se faz bem demarcada, visível, especialmente quando as escolhas do montador deflagram os cortes e fazem questão de lembrar ao observador dos truques cinematográficos.

A busca por um novo tipo de discurso audiovisual que expresse a realidade do Brasil incluía a montagem do filme. Glauber Rocha (2004), em seu manifesto “O Cinema Novo”, é enfático ao expressar que o nosso cinema é novo porque o povo e a problemática do brasileiro são novos e que, por isso, os filmes aqui realizados seriam diferentes dos da Europa.

A técnica é *haute couture* [alta-costura], é fresca para a burguesia se divertir. No Brasil o *cinema novo* é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós [do Cinema Novo] a câmera é um olho sobre o mundo, o travelling é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! (Rocha, 2004, p. 52)

Quando os filmes passam a ser montados sem o uso de “pieguices” – aqui uma tentativa de contemporizar o termo usado por Glauber (2004) –, isso inclui o abandono dos efeitos

visíveis de transição. Em *A grande feira* (Roberto Pires, 1961), editada pelo próprio diretor em parceria com Glauber Rocha, e *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), montado por Nelson Pereira dos Santos, a inexistência de pontuações imagéticas na obra demonstra que o discurso, no que se refere a *fades*, fusões e *wipes*, estava em prática na mesa de montagem.

Filmes que retratam o Nordeste brasileiro, o contexto político, problemas urbanos e tropicalismo, como *Ganga Zumba* (1964) e *A grande cidade* (1966), de Cacá Diegues, *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra, *Vidas secas* (1963) e *Como era gostoso meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, *Barravento* (1962), *Deus e o diabo da terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, *A falecida* (1965), de Leon Hirszman, *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Almeida, entre outros, representavam a própria condição nacional de miséria, desigualdade e de lutas sociais a partir de imagens marcadas pela realidade de um país subdesenvolvido. E a análise mostra que todos foram montados com pouquíssimos ou, até mesmo, nenhum efeito visível de transição em suas narrativas, tendência que seria adotada e reforçada nos anos seguintes.

Tabela 6 - Títulos analisados da década de 1960

ANO	TÍTULO	DIREÇÃO	MONTAGEM	FADE	FUSÃO	WIPE
1960	Cidade ameaçada	Roberto Farias	Maria Guadalupe	5	23	-
1960	Na garganta do diabo	Walter Hugo Khouri	Mauro Alice e Walter Hugo Khouri	2	32	-
1961	A grande feira	Roberto Pires	Glauber Rocha e Roberto Pires	-	-	-
1962	Barravento	Glauber Rocha	Nelson Pereira dos Santos	-	-	-
1962	Os cafajestes	Ruy Guerra	Zélia Feijó e Nello Melli	1	-	-
1962	O pagador de promessas	Anselmo Duarte	Carlos Coimbra	3	19	-
1962	Assalto ao trem pagador	Roberto Farias	Rafael Justo Valverde	3	15	-
1963	Ganga Zumba	Carlos Diegues	Ismar Porto	3	2	-
1963	Vidas secas	Nelson Pereira dos Santos	Rafael Justo Valverde e Nello Melli	-	1	-
1964	À meia noite levarei sua alma	José Mojica Marins	Luiz Elias	4	9	3
1964	Noite vazia	Walter Hugo Khouri	Mauro Alice	2	1	-
1964	Os fuzis	Ruy Guerra	Ruy Guerra e Raimundo Higinio	-	2	-
1964	Deus e o Diabo na terra do sol	Glauber Rocha	Rafael Justo Valverde ¹²⁹	-	-	-
1965	A falecida	Leon Hirszman	Nello Melli	1	-	-
1965	O desafio	Paulo César Saraceni	Ismar Porto	-	-	-
1965	São Paulo S.A.	Luiz Sérgio Person	Glauco Mirko Laurelli	2	12	-
1965	Menino de engenho	Walter Lima Jr.	João Ramiro Mello	-	-	-
1966	Toda donzela tem um pai que é uma fera	Roberto Farias	Waldemar Noya	1	-	-
1967	Garota de Ipanema	Leon Hirszman	Nello Melli	-	-	-
1967	Terra em transe	Glauber Rocha	Eduardo Scorel	-	-	-
1968	Capitu	Paulo César Saraceni	Nello Melli	-	1	-
1968	O bandido da luz vermelha	Rogério Sganzerla	Silvio Renoldi	5	-	-
1968	Fome de amor	Nelson Pereira dos Santos	Rafael Justo Valverde	-	-	-
1969	Brasil ano 2000	Walter Lima Jr.	Nello Melli	1	-	-

¹²⁹ *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) é um dos exemplos de longa-metragem no qual para estabelecer quem o montou é preciso um método. Diferentes editores são indicados como responsáveis pela edição da obra, inclusive, Nelson Pereira dos Santos e o próprio Glauber. Contudo, no filme, quem aparece creditado é Rafael Valverde.

1969	Macunaíma	Joaquim Pedro de Andrade	Eduardo Escorel	-	-	-
1969	Matou a família e foi ao cinema	Júlio Bressane	Geraldo Veloso	2	-	-

Fonte: compilação realizada pelo autor (2023).

Uma rápida visualização na tabela acima é suficiente para notar que as pontuações imagéticas sofreram uma redução drástica se comparadas às décadas anteriores. Neste cenário, o corte volta a figurar não apenas como a principal, mas praticamente como a única forma de conexão entre planos para os cineastas da época, e as discussões estruturais e estéticas se voltam para os diferentes tipos de corte.

O crescente sucesso de crítica dos cinemanovistas reitera um estilo de montagem imbuído de uma forte carga de cobrança quanto à realização cinematográfica dentro de um quadro fragmentário de edição sem o artifício de elementos clássicos. A divisão se consolida e o cinema brasileiro mergulha de cabeça em busca de um estilo próprio. Neste novo cenário para as transições imagéticas, dois longas-metragens chamam a atenção por apresentarem diferenças nítidas ao movimento: *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962) e *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962). A edição destes títulos é clássica, eles são repletos de fusões suavizadoras de junções com enredos evoluindo em um crescendo até a solução final. Em sua coluna no jornal Folha de São Paulo o crítico B. J. Duarte considera *O Pagador de Promessas* uma “obra de montagem e edição digna de grandes mestres (a Carlos Coimbra pertence esse setor, que ele soube valorizar com sua competência, seu espírito de equipe e seu ânimo de criador.)” (Duarte, 1962, p. 9).

Quem monta *Assalto ao trem pagador* (1962) é Rafael Justo Valverde. Nesta pesquisa 11 filmes, que perpassam cinco décadas, tem a edição assinada por ele e o levantamento de *fades*, fusões e *wipes* em suas obras revela, justamente, a migração estilística que o Cinema Novo implica também nos profissionais que operam as ilhas de montagem.

Tabela 7 - Títulos montados por Rafael Justo Valverde

ANO	TÍTULO	DIREÇÃO	MONTAGEM	FADE	FUSÃO	WIPE
1948	Poeira de estrelas	Moacyr Fenelon	Rafael Justo Valverde	13	6	-
1955	Rio 40 graus	Nelson Pereira dos Santos	Rafael Justo Valverde	2	11	-
1957	Rio zona Norte	Nelson Pereira dos Santos	Rafael Justo Valverde	2	28	-
1962	Assalto ao trem pagador	Roberto Farias	Rafael Justo Valverde	3	15	-
1963	Vidas secas	Nelson Pereira dos Santos	Rafael Justo Valverde e Nello Melli	-	1	-
1964	Deus e o Diabo na terra do sol	Glauber Rocha	Rafael Justo Valverde	-	-	-
1968	Fome de amor	Nelson Pereira dos Santos	Rafael Justo Valverde	-	-	-
1971	Roberto Carlos a 300 quilômetros por hora	Roberto Farias	Rafael Justo Valverde	-	-	-
1973	Toda nudez será castigada	Arnaldo Jabor	Rafael Justo Valverde	1	-	-
1974	A rainha Diaba	Antonio Carlos da Fontoura	Rafael Justo Valverde	-	-	-
1986	O homem da capa preta	Sergio Rezende	Rafael Justo Valverde e Vera Freire	6	3	-

Fonte: compilação realizada pelo autor (2023).

É interessante perceber a relação entre as diferentes edições orquestradas por Valverde ao longo do tempo. A forma com a qual o editor trabalha as transições visíveis em suas montagens é um reflexo bastante nítido do que aconteceu na montagem cinematográfica da época como um todo.

O fenômeno pode ser percebido em outros montadores da época como Mauro Alice e Nello Melli, que também adotavam muitas transições visíveis em suas montagens até a década de 1960. Melli aplica 33 efeitos visíveis nas junções de *Meus amores no Rio* (Carlos Hugo Christensen, 1959) enquanto, três anos depois, já na década de 1960, em *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1972), usa apenas um, número que iria se repetir em *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *A falecida* (Leon Hirszman, 1965), *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967), *Capitu* (Paulo César Saraceni, 1968) e *Brasil ano 2000* (Walter Lima Jr., 1969).

Mauro Alice possui trajetória semelhante. Depois de utilizar 32 fusões e 2 *fades* no filme *Na garganta do diabo* (Walter Hugo Khouri, 1960) ele reduz drasticamente a inserção destas ligações. Em *Noite vazia* (Walter Hugo Khouri, 1964) o montador insere três pontuações e na década seguinte Mauro Alice “zera” em *O anjo da noite* (Walter Hugo Khouri, 1974). Curioso notar que esses três longas, além de editados por Mauro Alice, possuem o mesmo diretor, característica que, considerando a produção cinematográfica um trabalho em equipe, reforça a adoção de um novo estilo de montagem por diferentes profissionais. Assim como Rafael Valverde, Mauro Alice também traz as pontuações visíveis de volta a sua edição na década de 1980 ao inserir dois *fades* e cinco fusões em *O beijo da mulher aranha* (Hector Babenco, 1985) e três *fades* e nove fusões em *Carandiru* (Hector Babenco, 2003).

A hipótese de um novo movimento estilístico a partir do retorno das transições visuais nas junções, nem clássico, nem moderno, será considerado adiante, mas em se tratando de efeitos visíveis de transição *O pagador de promessas* e *Assalto ao trem pagador* tornam-se exemplares destoantes em meio a uma década marcada por afirmações importantes do cinema brasileiro, na qual se definiu uma opção estilística de montagem que iria marcar o cinema nacional durante anos.

Deus e o diabo na terra do sol (Glauber Rocha, 1964), editado por Valverde, não possui qualquer transição visível e ilustra perfeitamente a nova proposta de linguagem. Já na abertura do filme, os realizadores cortam abruptamente de um plano aéreo geral do sertão para o detalhe de uma rês morta, apodrecendo, e novamente de súbito para o vaqueiro Manuel (Geraldo Del Rey), que observa a carniça. O impacto imagético destes cortes secos é enorme e destoam da

gramática de montagem até então vigente que conduziria o observador “pela mão” até o protagonista. A convenção clássica, segundo a qual seria sugerido passar do plano geral ao plano médio, e só depois ao enquadramento mais fechado, de maneira a identificar o espaço e localizar o personagem, é corrompida. A opção revela, sem “rodeios”, as mazelas da seca e da situação do sertanejo.

Figura 23 - Diagrama de *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964)



Fonte: compilação realizada pelo autor (2023).

A narração visual em *Deus e o diabo na terra do sol* é imprevisível e radicaliza o que era esporádico no cinema existencial. Em vez do fluxo contínuo de imagens à maneira hollywoodiana, até o mais simples movimento de um personagem é dividido em diversos planos. É o que ocorre na morte de Corisco, em que a queda do personagem acontece em tomadas justapostas por cortes em saltos – uma organização artesanal que se afasta da montagem típica ao cinema-indústria, que não reproduzem o que o senso comum atribui ao mundo real (Xavier, 1983).

Encontrar opiniões formais sobre a montagem de longas-metragens costuma ser um desafio. As críticas publicadas em revistas e jornais preferem avaliar o roteiro, a fotografia, trilha sonora, atuação, direção, mas dedicam poucas ou quase nenhuma linha para tratar da montagem. *Deus e o diabo na terra do sol* é uma das raras exceções desta década e, no que tange a edição, a princípio não agrada.

(...) é algo deplorável em matéria de linguagem cinematográfica, apenas a demonstrar por parte do autor o desejo de colocar o cinema do Brasil na órbita de um movimento “artístico” surgido na Europa ultimamente (...). Projeção trêmula, quadros trepidantes, incríveis vaivéns de panorâmicas sem função, desrespeito absoluto pelas regras mais elementares da técnica cinematográfica, iluminação precária da fotografia (não raro

fora de foco) totalmente apartada da dramaturgia cinematográfica, desintegração total da unidade dramática, ausência de qualquer elemento criador na montagem narrativa fragmentada, descosida, tantas vezes incompreensível, eis o espetáculo de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, algo a que se assiste com enfadonha e fadiga, cujo final se recebe com alegria e desafogo. (Duarte, 1964, p. 4)

À parte as questões políticas e pessoais que permeiam o excerto transcrito da coluna da Folha de São Paulo daquele ano, o que se busca evidenciar é o emprego do adjetivo “descosida”. Essa montagem que busca um discurso visual “duro” sobre a realidade humana e social do Brasil, sem a presença marcante de intervenções virtuais, se torna a prática usual, mas em alguns filmes desta década acaba não sendo adotada. Alguns longas ignoram uma montagem “descosida” em prol da conhecida montagem “cosida”. Em *A falecida* (Leon Hirszman, 1965), montada por Nello Melli, a cadência da edição é algo ímpar. A mesquinhez e o horizonte limitado de *Zulmira* (Fernanda Montenegro), cuja preocupação é ser enterrada com pompa e circunstância, são traduzidos no ritmo lento impresso ao filme. Para além da percepção, o que afere a morosidade da substituição de planos é a média de duração dos planos em torno de 20 segundos¹³⁰. A obra, que de qualquer outro ponto de vista que não o da montagem é considerada uma legítima cinema-novista, é construída com base em cortes como elo principal entre planos contínuos. A transição visível do longa-metragem é um *fade-out* depois de 289 cortes, que tem a responsabilidade de, suavemente, “apagar as luzes”. *A falecida* poderia ser considerado um longa-metragem moderno com montagem clássica.

Destoando principalmente dos filmes da segunda metade da década de 1960 no tópico pontuações imagéticas nas junções está *São Paulo S.A.* (Luiz Sergio Person, 1965), montado por Glauco Mirko Laurelli. Para o cineasta Carlos Reichenbach (1996) o longa-metragem se tornou uma obra-prima do cinema brasileiro e tem a edição como grande agente, ainda que os créditos na sua crítica recaiam apenas sobre o diretor.

Para narrar as sequelas do progresso perverso e desordenado que assolou a metrópole de 1957 a 1961, Person lança mão de todos os expedientes do cinema moderno: narrativa fragmentada, cortes secos e abruptos, vozes contrastantes em off, elipses, grafismo, alteração proposital do diafragma na mesma cena e a mistura ostensiva do documentário na ficção. (Labaki, 1998, p. 51)

Em *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1966), montado por Eduardo Escorel, sem qualquer efeito visível de transição entre os 343 planos, o ritmo é apressado em determinadas

¹³⁰ A média de duração dos planos (*ASL – Average shot length*) consiste na técnica de dividir a duração de um filme pelo número de tomadas que ele possui e o resultado do cálculo expressa uma duração física real. Tal medida fornece comparabilidade entre obras cinematográficas (Salt, 2009).

sequências, como da renúncia do líder populista Vieira (José Lewgoy), da campanha eleitoral em Eldorado ou da agonia final de Paulo (Jardel Filho), de maneira a expressar a convulsão em que está mergulhada Eldorado e o estado de espírito do poeta e jornalista. Em outros momentos, no entanto, a montagem estabelece um ritmo mais lento, particularmente nos encontros amorosos entre Paulo e Sara (Glauce Rocha). O equilíbrio na fruição do filme fica refletido na média de duração dos planos em torno de 18 segundos.

Eduardo Scorel mantém a dualidade rítmica na montagem de *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), outro longa-metragem sem efeitos visíveis de transição. Para Scorel, a explicação para essa “ruptura” no estilo de edição das junções estava atrelada ao fato dos montadores mais experientes da época terem outro tipo de formação e serem mais velhos do que os diretores.

Então, havia aquela questão de concepção, de qual era a maneira correta, não só de montar, mas de filmar também. E, naturalmente, os jovens iconoclastas do Cinema Novo surpreendiam muito o Nello [Melli] e o Rafael [Justo Valverde]. Então, era muito mais fácil, para aquela geração de novos diretores, trabalhar com alguém como eu [Eduardo Scorel], que não sabia nada. Quem não sabe nada está disposto a tudo, certo? Joaquim [Pedro de Andrade] e Glauber [Rocha] podiam me propor qualquer coisa que eu não tinha uma concepção prévia de como o filme deveria ser feito ou de como deveria ser montado. (Scorel, 2022, p. 65).

Ainda que estilisticamente conectado com uma matriz moderna de edição, a montagem de *Macunaíma* cuida de não se distanciar de uma organização linear do padrão clássico, sem estruturas de agressão, estranhamentos e colagens. A preocupação em ser comercialmente viável em meio a uma produção mais erudita e disposta ao diálogo com os gêneros populares se tornaria “mais um episódio de euforia não-duradoura em termos da conquista do mercado” (Xavier, 1985, p. 24).

O Bandido da Luz Vermelha (Rogério Sganzerla, 1968), editado por Sylvio Renoldi, pode ser considerado um dos destaques na história da montagem cinematográfica brasileira. Inácio Araújo, no livro *O cinema brasileiro: De O pagador de promessas a Central do Brasil*, organizado por Amir Labaki, aponta no *Bandido*, entre outras características, os cortes secos como uma referência à obsessão pelo moderno (Labaki, 1998). Acrescentamos que o longa-metragem montado por Renoldi apresenta outra singularidade diante de outros filmes desta década, que vem a ser o uso de *fades* (cinco) – elemento menos moderno e mais clássico, como vimos. A sequência que apresenta a morte de J.B. da Silva (Pagano Sobrinho), o “rei da boca”, é um exemplo. Entre diversos planos e cortes, um *fade out* da traseira do carro do “rei da Boca” é ligado a um *fade in* que introduz imagens de um rojão estourando e, em seguida, corta para

um plano no qual Janete Jane (Helena Ignez) e uma colega comentam a morte de J. B. ocorrida justamente na explosão de uma bomba colocada no carro pelo bandido (Paulo Villaça). Imediatamente, outro corte revela a aproximação do protagonista para assassinar a mocinha.

O *fade out* é registrado também na conclusão do filme: após uma mistura de planos de discos voadores, antenas de radiodifusão, pessoas dançando num lixão, imagem de São Jorge em chamas, tudo acompanhado de uma trilha sonora que mistura rock, cantiga de candomblé, efeitos sonoros, ruídos e uma locução radiofônica desvairada, o longa-metragem tem seu fim pontuado pelo escurecimento gradual da imagem ao som dos radialistas proferindo que “sozinho a gente não vale nada”. *O Bandido da Luz Vermelha*, apesar de ser uma obra atrelada a um movimento moderno-marginal, apresenta na montagem de alguns elementos um flerte com a edição clássica.

Assim como Sganzerla, outro diretor egresso do Cinema Marginal¹³¹ que se destaca é Júlio Bressane. Contudo, na obra de Bressane a principal função da montagem é a delimitação de segmentos. Em *Matou a família e foi ao cinema* (1969), montado por Geraldo Veloso, a edição não concentra esforços em articular um plano ao outro ou uma sequência a outras, mas em realçar, por meio de cortes brutos, a diferença de uma tomada a outra, relacionando ao mínimo as passagens entre si. “Bressane define de forma mais nítida e consistente os caminhos de uma experimentação capaz de, ao lado da colagem de Sganzerla, estabelecer nova matriz estilística no cinema brasileiro” (Xavier, 1985, p. 21). Contudo, em duas oportunidades, quando o agenciamento de planos por meio de cortes talvez não tenha sido suficiente, seja pelo conteúdo interno dos planos não apresentar oposição suficiente ou por uma estética visual de ruptura do enredo, Bressane e Veloso sublinham a narrativa com *fades*.

A conclusão, no apagar das luzes dos anos 1960, é que o uso de transições visíveis estava cada vez mais escasso. *São Paulo S.A* foi praticamente o responsável por manter a média de fusões acima de quatro por filme na segunda metade da década de 1960. A média de 22 fusões por filme de 1950 despenca e não alcança um quinto desse valor na década seguinte. A média de *fades*, que havia sofrido uma queda semelhante entre 1940 e 1950, diminui ainda mais e beira o desaparecimento. Os três *wipes* encontrados em *À meia noite levarei sua alma* (José

¹³¹ Cinema marginal (cinema de invenção, cinema marginalizado ou *udigrúdi*) foi um movimento cinematográfico brasileiro que se propagou entre meados de 1968 e 1973, tendo como principais produtoras a Boca do Lixo em São Paulo e a Belair Filmes no RJ. O cinema marginal pregava a ideologia da contracultura, tinha forte relação com o tropicalismo e sofreu grande repressão e censura pela ditadura no Brasil devido aos seus filmes extremistas de teor sexual, violento e que seguiam a chamada estética do lixo. Dentre seus representantes mais importantes estão Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Ozualdo Candeias (Bilharinho, 1997).

Mojica Marins, 1964) não são suficientes para elevar a média de utilização deste efeito visível na década, mantendo-o no ostracismo já identificado em 1950.

A década de 1960 e a implementação deste conceito de cinema moderno nas mesas de montagem implica em uma expressiva diminuição no uso de transições visíveis nas junções em longas-metragens de ficção. Essa nova realidade, modelada por cortes secos, descontínuos, em salto, como uma espécie de herança estrangeira, aterrissa no Brasil e se estabelece. A ênfase maior no realismo acaba influenciando fortemente a prática de montagem e faz com que pontuações imagéticas adquiram o *status* de artificiais e, portanto, prejudiciais ao andamento da narrativa. O recurso de se enfatizar imageticamente uma junção dentro de uma obra audiovisual com o uso de *fades*, fusões e *wipes* torna-se “fora de moda” e a década seguinte virá para ratificar esta percepção.

É interessante como Autran (2005) observa que a existência de aspectos opostos entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal, não faz com que a montagem nos dois movimentos siga caminhos diferentes. Ambos identificam na edição um amplo poder de reinvenção do cinema e o lugar por excelência da experimentação. Falar em cinema moderno remete a uma pluralidade de tendências, mas toma-se aqui como baliza as experiências ligadas à montagem, especificamente à edição de efeitos visíveis de transição. Adiante é apresentado o estudo realizado em filmes de ficção da década de 1970 e nela é possível perceber que, do ponto de vista das pontuações imagéticas, os montadores seguem respirando ares de Cinema Novo, cinema moderno, realismo e “dureza” na edição.

Tabela 8 - Títulos analisados da década de 1970

ANO	TÍTULO	DIREÇÃO	MONTAGEM	FADE	FUSÃO	WIPE
1970	Copacabana <i>mon amour</i>	Rogério Sganzerla	Mair Tavares	-	-	-
1970	Os deuses e os mortos	Ruy Guerra	Ruy Guerra e Sergio Sanz	-	-	-
1971	Como era gostoso o meu francês	Nelson Pereira dos Santos	Carlos Alberto Camuyrano	-	-	-
1971	Roberto Carlos a 300 quilômetros por hora	Roberto Farias	Rafael Justo Valverde	-	-	-
1971	Um certo capitão Rodrigo	Anselmo Duarte	Lúcio Braun	1	-	-
1972	Independência ou morte	Carlos Coimbra	Carlos Coimbra	-	18	-
1972	Amor, carnaval e sonhos	Paulo César Saraceni	Ricardo Miranda	-	-	-
1972	Na boca da noite	Walter Lima Jr.	Peri Santos	2	-	-
1972	Os inconfindentes	Joaquim Pedro de Andrade	Eduardo Scorel	-	-	-
1973	Toda nudez será castigada	Arnaldo Jabor	Rafael Justo Valverde	1	-	-
1973	O descarte	Anselmo Duarte	Carlos Coimbra	1	11	-
1973	Joanna francesa	Carlos Diegues	Eduardo Scorel	-	-	-
1974	A noite do espantalho	Sérgio Ricardo	Silvio Renoldi	-	-	-
1974	A rainha Diaba	Antonio Carlos da Fontoura	Rafael Justo Valverde	-	-	-
1974	O anjo da noite	Walter Hugo Khouri	Mauro Alice	-	-	-
1975	A casa das tentações	Rubem Biafora	Juan Bajon e Silvio Renoldi	3	-	-
1976	Crueldade Mortal	Luiz Paulino dos Santos	João Ramiro Mello	-	1	-
1976	O trapalhão no planalto dos macacos	J.B. Tanko	Manuel Oliveira	-	-	-
1976	Xica da Silva	Carlos Diegues	Mair Tavares	-	-	-
1976	Dona Flor e seus dois maridos	Bruno Barreto	Raimundo Hígino	5	5	-

1977	Lúcio Flávio: o passageiro da agonia	Hector Babenco	Silvio Renoldi	2	1	-
1977	O trapalhão nas minas do rei Salomão	J.B. Tanko	Manuel Oliveira	1	-	-
1977	<i>Abismu</i>	Rogério Sganzerla	Rogério Sganzerla	3	-	-
1978	Chuvas de verão	Carlos Diegues	Mair Tavares	3	-	-
1978	A dama do loteação	Neville de Almeida	Raimundo Higinio	1	-	-
1979	A banda das velhas virgens	Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner	Walter Wann	1	2	-
1979	A ilha dos prazeres proibidos	Carlos Reichenback	Walter Wann	1	-	-

Fonte: compilação realizada pelo autor (2023).

São poucos os títulos que se aventuram na empreitada de justapor planos, cenas e sequências com elementos virtuais que flertam com o clássico. A pesquisa de Carey (1974) sugere que à medida que os espectadores se tornaram mais íntimos dos dispositivos de narrativa cinematográfica, os *wipes*, fusões e *fades* passam a não ser mais necessários. Por outro lado, fusões e *fades* nunca desapareceram. Independente da motivação, eles são uma tentativa explícita do cineasta de fazer com que o espectador perceba junções na narrativa.

Independência ou morte (Carlos Coimbra, 1972) editado pelo próprio diretor, retoma não só a função “diretor-montador”, como também recupera a utilização de fusões em 18 oportunidades de agenciamento de planos. O filme brasileiro mais assistido naquele ano (Ancine, 2023) tem o dia da abdicação de D. Pedro I (Tarcísio Meira) como ponto de partida e traça um perfil do monarca desde quando veio da Europa ainda menino, enquanto sua família fugia das tropas napoleônicas, até sua ascensão a Príncipe Regente. As pontuações visíveis presentes no longa-metragem acompanham os “*flashbacks*”, marcam os saltos temporais e conduzem o observador no tempo-espaço.

Carlos Coimbra também monta *O descarte* (Anselmo Duarte, 1973) e nele utiliza 12 efeitos visíveis de transição. Levando-se em conta que Coimbra também é o responsável pela montagem de *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962), um dos poucos títulos da década de 1960 a ultrapassar a marca de vinte transições visíveis, é possível sinalizar que ele é partidário do “*transition team*” e que talvez Anselmo Duarte também o seja.

A década de 1970 reafirma as características de montagem das junções do período anterior. A média de transições visíveis por filme não ultrapassa 3% e tem a fusão como efeito mais utilizado (38 vezes), mas que sequer representa duas por filme. O *wipe* continua ausente, não há qualquer registro deste elemento nos 27 longas de ficção da amostra.

Aparentemente, diante do mapeamento de transições visíveis nas ficções nacionais apresentado até o momento, o progresso da experiência estética, a partir da década de 1960, indicava o desaparecimento dos efeitos visíveis de transição nas obras cinematográficas. Uma simples fusão poderia rebaixar a edição, especialmente se não houvesse harmonia entre os

planos. Em uma análise relativa à evolução da montagem de efeitos óticos através dos anos, o montador William Reynolds, vencedor do Oscar de Melhor Edição por *Golpe de mestre* (*The Sting*, 1963, George Roy Hill) sinaliza, em depoimento à Vincent Lobrutto (1991), que as transições desapareceriam.

Você não vê muitos efeitos ótico agora. Você nem mesmo vê as fusões e fades; isso tem sido um avanço no que diz respeito à técnica cinematográfica. Finalmente percebemos que o público vai pular com você, você não precisa de uma fusão para indicar um lapso de tempo ou uma mudança de local. Se você apenas cortar, o público o seguirá. Eles não ficarão confusos. (Reynolds, 1991, p. 21, tradução nossa)¹³²

Mauro Alice – que tanto em *Floradas na Serra* (Luciano Salce, 1954) quanto em *Na garganta do diabo* (Walter Hugo Khouri, 1960) usa mais de 30 efeitos entre *fades* e fusões, em *Noite vazia* (1964) aplica apenas três, e em *O anjo da noite* (Walter Hugo Khouri, 1974) nenhuma – explica, em entrevista concedida a Paulo Schettino, que as convenções costumam permear os filmes, mas de repente essas convenções mudam.

Assim como eram essas passagens [junções com efeitos visíveis], que eram convenções [...]. De repente essas convenções não eram mais, a convenção passou a não ser convencional, então se exigia continuidade, o negócio era não ter continuidade. (Schettino, 2007, p. 139)

Fato é que se eliminou quase que completamente do cinema todo e qualquer efeito visível de transição; quando muito se mantinha o surgimento da primeira imagem e o escurecimento da última, e isso aconteceu também no cinema de Hollywood (Salt, 2009; Cutting, Brunick e DeLong, 2011; Carvalho, 2018). “Passou a ser da linguagem comum pular a fusão: está aqui e está lá, corta para a pessoa que está aqui, corta para a pessoa que está lá, quando muito com um detalhe” (Schettino, 2007, p. 139).

Ralph Winter, vencedor do Oscar de Melhor Edição por *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), sinaliza que a montagem moderna renunciou ao uso de efeitos visíveis de transição em virtude de uma espécie de evolução no letramento audiovisual das plateias. Ele atribui o fim do uso da fusão ou a drástica diminuição dela nas telas à preferência da televisão pelo corte seco.

Se o roteiro dizia “Fusão para” porque era passagem de tempo, ou para levar alguém daqui para lá, aí você coloca uma fusão. Hoje eles usam cortes, não fusões. Eu estava olhando para um filme antigo meu ontem à noite que tinha muitas fusões. Se você estivesse fazendo aquele filme hoje, não colocaria fusões. O público é mais inteligente

¹³² *You don't see too much optical work now. You don't even see dissolves and fades as much; that has been an advance as far as film technique is concerned. We finally realized that audiences will make jumps with you, you don't have to dissolve to indicate a lapse of time or a change of location. If you just cut, the audience will follow you. They won't be confused.* (Reynolds, 1991, p. 21)

hoje, é mais sábio e aceita as coisas. É de olhar muita televisão. (Winters, 1991, p. 42, tradução nossa)¹³³

Entretanto, esta e outras pesquisas mencionadas adiante buscam mostrar que a afirmação de Winter (1991), proferida 22 anos depois de levantar a estatueta dourada, pode, com a virada do século, precisa ser revisitada e, a partir dela, serem alçados questionamentos. Se as décadas de 1960 e 1970 podem ser apontadas como os períodos em que *fades*, fusões, *wipes* e pontuações imagéticas de uma forma geral foram relegadas das mesas de montagens, os anos seguintes vão, à passos curtos, recuperar o uso destes elementos nas narrativas cinematográficas.

Jean-Claude Bernardet (1985) aponta que, após as experiências de fragmentação e descontinuidade promovidas pelo Cinema Novo e Marginal, na virada dos anos 1970 para os 1980 o cinema teria revalorizado a narrativa linear e concatenada. Uma espécie de “volta à ficção” (Bernardet, 1985, p. 78), em uma direção contrária às iniciativas de desconstrução, desmontagem, fragmentação ou tendências ensaísticas e conceituais dos anos 1960.

Tabela 9 - Títulos analisados da década de 1980

ANO	TÍTULO	DIREÇÃO	MONTAGEM	FADE	FUSÃO	WIPE
1980	A idade da terra	Glauber Rocha	Carlos Cox, Ricardo Miranda e Raul Soares	1	1	-
1980	Gaijin: os caminhos da liberdade	Tizuka Yamasaki	Vera Freire e Lael Rodrigues	2	9	-
1980	Giselle	Victor di Mello	Giuseppe Baldacconi	1	-	-
1980	Bye bye Brasil	Carlos Diegues	Mair Tavares	-	2	-
1980	O homem que virou suco	João Batista de Andrade	Alain Fresnot	-	-	-
1981	O beijo no asfalto	Bruno Barreto	Raimundo Higino	1	1	-
1981	Eles não usam black-tie	Leon Hirszman	Eduardo Escorel	1	-	-
1981	Os saltimbancos Trapalhões	J.B. Tanko	Manuel Oliveira	-	-	-
1981	Eu te amo	Arnaldo Jabor	Mair Tavares	1	-	-
1981	Pixote: a lei do mais fraco	Hector Babenco	Luiz Elias	3	-	-
1982	Rio Babilônia	Neville de Almeida	Marco Antonio Cury	-	-	-
1983	Parahyba mulher macho	Tizuka Yamasaki	Lael Rodrigues	-	1	-
1983	Gabriela cravo e canela	Bruno Barreto	Emmanuelle Castro	1	1	-
1984	Bete balanço	Lael Rodrigues	Lael Rodrigues	1	1	-
1984	O baiano fantasma	Denoy de oliveira	Milton Bolinha e Renato Neiva	2	3	-
1984	Nunca fomos tão felizes	Murilo Salles	Vera Freire	17	-	-
1985	A hora da estrela	Suzana Amaral	Idê Lacreata	1	2	-
1995	Noite	Gilberto Loureiro	Marco Antonio Cury	1	-	-
1985	A marvada carne	André Klotzel	Alain Fresnot	2	1	-
1985	O beijo da mulher aranha	Hector Babenco	Mauro Alice	2	5	-
1986	Cidade oculta	Chico Botelho	Danilo Tadeu	3	1	-
1986	O homem da capa preta	Sérgio Rezende	Rafael Justo Valverde e Vera Freire	6	3	-
1987	Anjos do Arrabalde	Carlos Reichenback	Eder Mazzini	1	-	-
1987	Anjos da noite	Wilson Barros	Renato Neiva Moreira	2	-	-
1987	A dama do Cine Shanghai	Guilherme de Almeida Prado	Jair Garcia Duarte e Galileu Garcia Jr.	-	4	-
1988	O casamento dos Trapalhões	José Alvarenga Jr.	Diana Vasconcellos	-	4	-

¹³³ *If the script read "Dissolve to" because it was passage of time, or to get somebody from here to there, then you put a dissolve in. Today they cut a lot, they don't dissolve. I was looking at an old picture of mine last night that had a lot of dissolves. If you were doing that picture today, you wouldn't put dissolves in. Audiences are smarter today, they're wiser and accept things. It's from looking at a lot of television.* (Winters, 1991, p. 42)

1988	Romance	Sérgio Bianchi	Marília Alvim	7	-	-
1989	Festa	Ugo Giorgetti	Marc de Rossi	-	7	-
1989	O grande mentecapto	Oswaldo Caldeira	Amaury Alves	3	3	-

Fonte: compilação realizada pelo autor (2023).

A montagem de *Gaijin: os caminhos da liberdade* (Tizuka Yamasaki, 1980), *Nunca fomos tão felizes* (Murilo Salles, 1984) e *O homem da capa preta* (Sérgio Rezende, 1986) retomam o apreço pela construção de ligações entre segmentos com a utilização de transições visíveis.

Como se houvesse uma sedução pela fragmentação, herdada de uma tendência dos anos 60, mas também um receio diante do perigo da dissolução, dissolução da obra e dos laços com os espectadores. [...] a tradicional narrativa, constantemente ameaçada de dissolução desde o século XIX, mas sem disposição para entregar os pontos, renascesse mais bela e formosa após cada tempestade, fazendo pouco caso dos agressores fragmentados. (Bernardet, 1985, p. 75)

A afirmação de Bernardet tem como base algumas produções paulistanas, aqui representadas por *A marvada carne* (André Klotzel, 1985), e ilustra que a montagem moderna estava perdendo força. Uma outra forma de editar as junções começava a despontar rejeitando tanto a estética do corte, dominante nos últimos 20 anos, de acordo com a amostra analisada, como a abundante utilização de efeitos visuais de transição nas primeiras décadas do cinema brasileiro sonoro.

[...] a constelação moderna se desvitaliza, sem dúvida há um espírito de retorno a uma textura de imagem que retoma o eixo Vera Cruz-cinema publicitário, embora na nova realidade a mentalidade dos jovens cineastas não fosse, nem poderia ser “clássica”, industrialista, nos termos dos anos 50. (Xavier, 2001, p. 40)

É possível observar a busca de uma afirmação técnica e de um novo design narrativo. Em *Eu te amo* (Arnaldo Jabor, 1981), esboça-se um desenvolvimento visual mais orgânico e articulado. O filme montado por Mair Tavares possui um único *fade*, mas não como elemento virtual que abre ou fecha o enredo, como costumava acontecer nas décadas anteriores. A transição visível é unilateral, consiste em um *fade in* a partir de uma tela preta que, de repente, irrompeu, por meio de um corte, a narrativa audiovisual, assim que uma parte de um diálogo entre Paulo (Paulo César Peró) e Maria (Sonia Braga) foi concluído. Da escuridão absoluta surge, aos poucos, a nova imagem. Um plano colorido no estilo vídeo-neon, característico dos videoclipes que se popularizam nesta época, exhibe Maria se insinuando para o público. Um novo corte seco conduz o espectador de volta à história e a estética anterior no apartamento de Paulo. A tela preta e o *fade* unilateral somados a imagem em outra textura estabelecem a pontuação e formam uma espécie de intervalo psicodélico identificado com a obra. A pontuação

em *Eu te amo* promove o conceito de pontuação gráfica e sintática propostos no capítulo anterior e que serão trabalhados no quarto capítulo.

A volta das transições visíveis desperta a atenção da crítica. Em *Pixote* (Hector Babenco, 1981), o editor Luiz Elias utiliza em três momentos o recurso de mergulhar para a tela preta e retornar. O primeiro e o último *fades* pontuam início e fim da narrativa, respectivamente, e o que está posicionado aos 87 minutos do filme possui uma representativa significação espaço-temporal para o avanço do enredo – pontuação sintática. Contudo, pode não ser percebido assim, como indica este fragmento do texto de Luciano Ramos publicado no caderno Ilustrada da Folha de São Paulo: “*Pixote* seria um filme perfeito se não fossem algumas disritmias do roteiro, como a súbita volta para São Paulo, após o escurecimento que sucede à morte de Elke” (Ramos, 1980, p. 31).

Os números da década de 1980 reforçam a ideia de uma retomada das transições visíveis nas junções dos filmes brasileiros de ficção. O *fade* é o grande responsável com uma média de dois por filme, o que faz subir a média de pontuações imagéticas para 3,7 por obra. Mas, esse retorno, mesmo que discreto, não acolhe o *wipe*. Pela terceira década seguida, este efeito é absolutamente ignorado pelos realizadores das obras estudadas.

3.3 A montagem pós-moderna de transições (1990 – 2019)

Há acentuadas divergências teóricas na definição do termo “pós-moderno”. De acordo com Pucci Jr. (2006) não existe um único pós-modernismo, mas vários e cada um depende da visão de mundo de quem o conceitua. O pesquisador destaca que no início da década de 1980, críticos e aficionados já faziam listas de filmes pós-modernos e que supostamente a expressão era aplicada a produções “diferentes” das que se conheciam. Ou seja, “na virada para os anos 1980, ocorreram as primeiras designações persistentes de pós-modernismo no cinema. Não havendo como apontar filmes pós-modernos anterior a esse período” (Pucci Jr., 2006, p. 364). David Harvey (2008) sinaliza que o termo “pós-moderno” é adequado para a determinação de uma lenta transformação cultural emergente nas sociedades ocidentais e que o caráter e a profundidade das transformações são discutíveis, mas não irrelevantes.

Não quero ser entendido erroneamente como se afirmasse haver uma mudança global de paradigma nas ordens cultural, social e econômica; qualquer alegação dessa natureza seria um exagero. Mas, num importante setor da nossa cultura, há uma

notável mutação na sensibilidade, nas práticas e nas formações discursivas que distingue um conjunto pós-moderno de pressupostos, experiências e proposições de um período precedente. (Harvey, 2008, p. 45)

Umberto Eco (1985) em seu “Pós-Escrito a O Nome da Rosa” associa a escrita do próprio romance aos princípios de uma nova estética. O autor italiano sugere uma interpretação meta-histórica do fenômeno pós-moderno, entendido não como um período histórico que possa ser delimitado cronologicamente, mas como “uma categoria espiritual, melhor dizendo, um *Kunstwollen*, um modo de operar” (Eco, 1985, p. 55). Segundo Eco, o “pós-moderno” é uma constante, que se repete de maneira cíclica na história da cultura, ao longo da qual é possível perceber períodos de intensa experimentação e inovação, sucedidos por períodos de retomada da tradição e de repetição das fórmulas clássicas.

Podemos dizer que cada época tem seu próprio pós-moderno, assim como cada época teria seu próprio maneirismo (tanto é assim que me pergunto se pós-moderno não seria o nome moderno de Maneirismo enquanto categoria meta-histórica). [...] A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente. (Eco, 1985, p. 55-57)

A pós-modernidade se caracteriza, segundo Eco (1985), não pela oposição dialética tradição/inovação – comum à concepção historicista moderna, baseada na lógica da superação –, mas por uma paradoxal coexistência e cruzamento delas, em um estilo combinatório que reutiliza e mistura as formas artísticas do passado.

Penso na atitude pós-moderna como a de um homem que ama uma mulher muito culta e sabe que não pode dizer-lhe “eu te amo desesperadamente”, porque sabe que ela sabe (e ela sabe que ele sabe) que esta frase já foi escrita por Liala. Entretanto, existe uma solução. Ele poderá dizer: “Como diria Liala, eu te amo, desesperadamente.” A essa altura, tendo evitado a falsa inocência, tendo dito claramente que não se pode mais falar de maneira inocente, ele terá dito à mulher o que queria dizer: que a ama, mas que a ama em uma época de inocência perdida. Se a mulher entrar no jogo, terá igualmente recebido uma declaração de amor. Nenhum dos dois interlocutores se sentirá inocente, ambos terão aceito o desafio do passado, do já dito que não se pode eliminar, ambos jogarão conscientemente e com prazer o jogo da ironia... Mas ambos terão conseguido mais uma vez falar de amor. (Eco, 1985, p. 57)

Um conjunto de dificuldades surge quando se tenta examinar o argumento de que vivemos em uma era pós-moderna. Alguns teóricos dizem que mudanças na cultura, na atividade econômica e na organização social alteram a nossa experiência – nossa percepção – de maneiras que afetam a forma e a técnica cinematográficas. Essa visão precisa ser diferenciada daquela de que o mundo da arte contemporânea criou um estilo distinto, o pós-modernismo, com suas próprias convenções. O estilo pós-modernista é supostamente reconhecido pela fragmentação, pela nostalgia, por um “sublime tecnológico” (Connor, 1997).

Fredric Jameson (1997) coloca que o pós-modernismo “busca rupturas”, oferece “um novo tipo de cinema comercial”, “uma nova falta de profundidade, que se vê prolongada tanto na ‘teoria’ contemporânea quanto em toda essa cultura da imagem e do simulacro”, “um novo tipo de matiz emocional básico”, “novos tipos de sintaxe e de relação sintagmática nas formas temporais” e “um novo domínio utópico dos sentidos” (Jameson, 1997, p. 13-27-32). Algumas destas afirmações são contestadas em Bordwell (2013) quando o pesquisador diz que o fenômeno não seria radicalmente novo e argumenta que as teorias da pós-modernidade reafirmam temas já articulados pela Escola de Frankfurt e seus discípulos. “Como o teórico da modernidade, o analista da pós-modernidade postula uma ruptura fundamental, marcando o que era feito antes como relativamente unificado, o que se segue como radicalmente fragmentado.” (Bordwell, 2013, p. 202). De qualquer forma, Jameson (1997, p. 64-65) alerta para o fato de que “não temos ainda o equipamento perceptivo necessário para enfrentar esse novo hiperespaço” e aponta que as obras mais características de nossa era se posicionam “quase como um imperativo para o desenvolvimento de novos órgãos”.

Um dos problemas frequentemente associados a hipóteses de periodização é que estas tendem a obliterar a diferença e a projetar a ideia de um período histórico como uma massa homogênea (demarcada em cada lado por uma inexplicável metamorfose cronológica e por sinais de pontuação). No entanto, essa é precisamente a razão pela qual me parece essencial entender o pós-modernismo não como um estilo, mas como uma dominante cultural: uma concepção que dá margem à presença e à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são bem diferentes. (Jameson, 1997, p. 29)

A escolha do rótulo “pós-moderno” simboliza, portanto, a proposta de uma montagem de efeitos visíveis de transição em longas-metragens brasileiros de ficção, a partir, principalmente, da virada do século, como resultado da incursão empreendida pelo cinema moderno à gramática do filme clássico, sob o pretexto de criação de uma linguagem híbrida. O retrato traçado do classicismo e do modernismo é, por certo, inacabado. Trata-se de uma descrição fragmentada e efêmera diante da pluralidade de formas envoltas em rápidas mudanças. Contudo, esperamos que constitua um quadro geral da “mudança na estrutura” de montagem das transições visíveis capaz de marcar o clássico e o moderno e, assim, permitir iniciar a tarefa de formular interpretações especulativas do que uma edição pós-moderna de pontuações imagéticas pode representar.

Nesta linha de raciocínio, o filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) talvez seja a própria representação da edição pós-moderna. O longa-metragem montado por Daniel Rezende possui uma narrativa que desafia as definições de clássico, moderno,

vanguardista, expressionista, surrealista. Nenhuma categoria parece dar conta da especificidade da obra vencedora da categoria “Melhor Filme” no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro de 2003. E, a partir dele, o conceito pós-moderno pode ser definido como uma estética de montagem que promove a unificação entre as culturas popular e erudita, mais especificamente entre uma gramática clássica e moderna de montagem. Não se estaria trabalhando mais com um único estilo.

O chamado fenômeno do pós-modernismo vem consagrar, de certa forma, o declínio do radicalismo dos anos 60 no Primeiro e no Terceiro Mundo, que gradualmente cedeu espaço, nas décadas de 1980 e 1990, à normalidade econômica e à uma condescendência aos valores de mercado capitalista. (Stam, 2003, p. 327).

Aparentemente, não há uma essência ou estereótipo que defina quem pertence ou não a um suposto estilo pós-moderno, não se tem registro de utilização da alcunha “montador pós-moderno”; ou seja, neste trabalho parte-se da ideia de que não há propriamente editores que se intitulem desta forma, ainda que seja possível identificar profissionais que transitem pelo clássico, pelo moderno e por este movimento que faz uso de linguagens visuais mistas, no que concerne aos efeitos visíveis de transição, dentro de uma mesma narrativa.

Circulam na crítica, quase sempre de forma sub-reptícia, várias concepções nesse sentido, que induzem a pensar que o cinema clássico superou o cinema primitivo (hoje em dia mais respeitosamente chamado de “primeiro cinema”), ou que o cinema moderno teria superado o clássico porque lhe seria esteticamente superior. Há quem diga que o pós-modernismo enterrou formas cinematográficas arcaicas e mentirosas. A questão é complexa e polêmica, além de transcender o âmbito cinematográfico. (Pucci Jr., 2008, p. 211)

A proposta aqui não busca cristalizar um conceito de montagem pós-moderna de transições, mas oferecer uma espécie de delimitação no tempo a fim de materializar o debate sobre a edição de pontuações imagéticas que adotam um estilo distinto dos modelos clássico e moderno, estes demarcados por embasamentos sólidos e célebres. É possível reconhecer ou até mesmo imaginar uma transição entre cenas quando dela se diz clássica ou moderna. Acreditamos que futuramente, o mesmo possa acontecer com este conceito de transições aqui intituladas “pós-modernas”, compreendendo as diferenças que estas junções apresentam, mesmo que em uma amostra restrita de filmes.

O cinema de terceiro grau [pós-moderno] se assemelha aos “bons velhos filmes” dos anos dourados (primeiro grau [clássico]), não zomba deles (isso faria o do segundo grau [moderno]), mas lhe presta homenagem mostrando que ele teria sido capaz, se quisesse, de desconstruí-los à maneira modernista. Ele sugere que homenageia esses “bons velhos tempos” e não pretende reinventar a pólvora. (Jullier e Marie, 2012, p. 214)

Pode-se considerar híbrida e saudosista a montagem pós-moderna de transições visíveis nas junções porque se baseia na consciência de que praticamente tudo já foi experimentado, e que é preciso retomar antigas convenções (o que a montagem moderna de pontuações imagéticas se recusa a fazer), proporcionando ao mesmo tempo a coerência do classicismo e a “diversão” da modernidade renovando, na medida do possível, o que pode ser renovado.

O auge da crise do cinema brasileiro aconteceu no início dos anos 1990, quando a Embrafilme foi extinta no governo de Fernando Collor de Mello. Em *Cem anos de cinema brasileiro*, Guido Bilharinho aponta que esta década se caracterizou inicialmente pelo hiato da produção, com o desmantelamento da infraestrutura então existente. “O aspecto relevante da questão não é propriamente a diretriz tomada e executada, já que a estrutura produtiva então prevalecente deixa a desejar, mas a maneira como é procedida.” (Bilharinho, 1997, p. 147).

A situação só começa a ser revertida, lentamente, em 1993, quando é criada a Lei do Audiovisual, que promove novos investimentos por parte do governo federal. Dois anos depois, aparecem as primeiras produções nacionais de peso na década: *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995) é considerada um marco e simboliza o início do período batizado de “retomada do cinema brasileiro”. Com *Carlota Joaquina* também se verifica o retorno dos *wipes* às junções.

Tabela 10 - Títulos analisados da década de 1990

ANO	TÍTULO	DIREÇÃO	MONTAGEM	FADE	FUSÃO	WIPE
1990	Xuxa: lua de cristal	Tizuka Yamasaki	Ana Diniz e Marco Antonio Cury	2	-	-
1990	O escorpião escarlate	Ivan Cardoso	Gilberto Santeiro	1	-	-
1990	Uma escola atrapalhada	Del Rangel	Dominique Pâris	2	-	-
1991	A grande arte	Walter Salles Jr.	Isabelle Rathery	12	2	-
1991	Os Trapalhões e a árvore da juventude	José Alvarenga Jr.	Diana Vasconcellos	4	2	-
1991	Inspetor Faustão e o Mallandro	Mário Márcio Bandarra	Zé Rubens	6	-	-
1992	Perfume de gardênia	Guilherme de Almeida Prado	Danilo Tadeu	-	1	-
1993	Capitalismo selvagem	André Klotzel	Danilo Tadeu	2	2	-
1994	Lamarca	Sérgio Rezende	Isabelle Rathery	7	4	-
1995	O quatrilha	Fábio Barreto	Karen Harley e Mair Tavares	1	3	-
1995	Cinema de lágrimas	Nelson Pereira dos Santos	Luelane Corrêa	6	1	-
1995	Terra Estrangeira	Walter Salles e Daniela Thomas	Felipe Lacerda e Walter Salles	6	1	-
1995	Carlota Joaquina: princesa do Brasil	Carla Camurati	Marta Luz e Cezar Migliorin	3	1	3
1996	Quem matou Pixote?	José Joffily	Vera Freire	9	2	-
1996	Tieta do agreste	Carlos Diegues	Karen Harley e Mair Tavares	4	5	-
1996	Como nascem os anjos	Murilo Salles	Vicente Kubrusly e Isabelle Rathery	-	-	-
1996	Um céu de estrelas	Tata Amaral	Idê Lacreata	-	-	-
1997	O que é isso companheiro?	Bruno Barreto	Isabelle Rathery	2	-	-
1997	A ostra e o vento	Walter Lima Jr.	Johnny Jardim e Sérgio Mekler	5	4	-
1997	Baile perfumado	Paulo Caldas e Lirio Ferreira	Vânia Debs	3	-	-

1997	Pequeno dicionário amoroso	Sandra Werneck	Virgínia Flores	2	-	-
1997	Os matadores	Beto Brant	Willem Dias	2	-	-
1997	Miramar	Júlio Bressane	Virgínia Flores	-	-	-
1998	Ação entre amigos	Beto Brant	Mingo Gattozzi	2	-	-
1998	Amores	Domingos de Oliveira	Guilherme Ebert	-	-	-
1998	Central do Brasil	Walter Salles	Felipe Lacerda e Isabelle Rathery	6	-	-
1999	Xuxa requebra	Tizuka Yamasaki	Diana Vasconcellos	2	1	-
1999	Castelo Rá-tim-bum	Cao Hamburger	Michael Ruman	4	6	-
1999	Gêmeas	Andrucha Waddington	Sérgio Mekler	4	-	-

Fonte: compilação realizada pelo autor (2023).

Uma das novidades desse período é a possibilidade de variar temas sem o fantasma da censura; outra são as novidades tecnológicas que ajudam a impulsionar as produções cinematográficas no país. Antes, usava-se negativos vindos do exterior, o que deixava as produções muito caras. O cineasta tinha um orçamento, mas grande parte dele era usado na compra da película. Isso significava que no Brasil os atores ensaiavam para “acertar de primeira”. Com o início da digitalização do processo de pós-produção a partir da década de 1990, vislumbra-se a possibilidade de recalcular a logística e o cronograma das produções. Os novos equipamentos ofertam a possibilidade, ainda que parte do trabalho ainda permaneceria atrelado ao analógico por mais alguns anos, de competir em igualdade de condições com as obras cinematográficas internacionais.

Os números começam a refletir a ideia de explorar um tipo de “montagem pós-moderna” que busca trazer novamente à superfície os efeitos visíveis de transição, mas com novas características adicionadas às suas concepções. A média de pontuações imagéticas na década de 1990 se aproxima de cinco efeitos de transição por filme e tem o *fade* (3,3) como preferido. *A grande arte* (Walter Salles Jr., 1991), *Quem matou Pixote?* (José Joffily, 1996), *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994) e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) incorporam, substancialmente, o *fade* como integrante da narrativa com características elípticas e sintáticas. Em *Castelo Rá-tim-bum* (Cao Hamburger, 1999), as fusões com características de pontuação gráfica “por transparência”, como apontada no capítulo anterior, chamam a atenção.

Com a virada de século, a confecção de produtos audiovisuais em equipamentos digitais de montagem se torna realidade, principalmente nos grandes centros realizadores. As ilhas compostas por computadores com softwares de edição oferecem agilidade e praticidade na aplicação de efeitos de transição nas junções. É possível sinalizar que os cineastas, a partir da retomada do cinema nacional em meados da década de 1990, voltam a utilizar efeitos visíveis de transição nos longas-metragens brasileiros de ficção depois de anos de relutância. Coincidentemente, no mesmo período, a edição digital desembarca no território brasileiro e passa a incorporar as produções cinematográficas, aumentando a oferta de “*transition effects*”

(os primeiros softwares não possuíam versões em português e o termo em inglês conquistou espaço) e tornando mais ágil e menos custosa a aplicação deles nos produtos audiovisuais. Seria imprudente responsabilizar a configuração tecnológica pelo aumento de *fades*, fusões e *wipes* nos longas-metragens de ficção, mas não se pode descartar que as novas ferramentas facilitaram o processo.

Um dos longas-metragens em que a montagem possui grande destaque e resulta de uma edição não linear digital é *Cidade de Deus*, montado por Daniel Rezende. A obra ganhou vários prêmios, entre eles um *Bafta* concedido pela Academia Britânica de Cinema e Televisão e segue, até o momento (2023), como o único filme brasileiro a ser indicado ao Oscar de Melhor Edição. *Cidade de Deus* foi o primeiro longa montado por Daniel Rezende que, antes disso, trabalhava com vídeos publicitários. O filme, concebido no software *Avid Media Composer*, possui quase 40 efeitos visíveis de transição.

Tabela 11 - Títulos analisados da década de 2000

ANO	TÍTULO	DIREÇÃO	MONTAGEM	FADE	FUSÃO	WIPE
2000	O auto da compadecida	Guel Arraes	Paulo H. Farias e Ubiraci Motta	12	10	1
2000	Eu tu eles	Andrucha Waddington	Vicente Kubrusly	4	-	-
2000	Bicho de sete cabeças	Laís Bodanzky	Letizia Caudullo e Jacopo Quadri	9	2	-
2001	Lavoura arcaica	Luiz Fernando Carvalho	Luiz Fernando Carvalho	3	1	-
2001	Abril despedaçado	Walter Salles	Isabelle Rathery	6	2	-
2001	Bufo & Spallanzani	Flávio Ramos Tambellini	Sérgio Mekler	2	4	-
2002	Durval discos	Anna Muylaert	Vânia Debs	1	-	-
2002	Amarelo Manga	Claudio Assis	Paulo Sacramento	-	-	-
2002	Cidade de Deus	Fernando Meirelles e Kátia Lund	Daniel Rezende	11	22	3
2003	Narradores de Javé	Eliane Caffé	Daniel Rezende	3	2	-
2003	Os Normais	José Alvarenga Jr.	Paulo Henrique Farias	1	1	-
2003	Filme de amor	Júlio Bressane	Virgínia Flores	5	1	-
2003	Lisbela e o prisioneiro	Guel Arraes	Paulo Henrique Farias	2	4	1
2003	Carandiru	Hector Babenco	Mauro Alice	3	9	-
2004	Olga	Jayme Monjardim	Pedro Amorim	15	6	-
2004	Meu tio matou um cara	Jorge Furtado	Giba Assis Brasil	1	-	-
2004	Cazuza: o tempo não para	Walter Carvalho e Sandra Werneck	Sérgio Mekler	8	4	-
2005	Cidade Baixa	Sérgio Machado	Isabela Monteiro de Castro	1	-	-
2005	2 filhos de Francisco	Breno Silveira	Vicente Kubrusly	7	8	-
2005	Cinema, aspirinas e urubus	Marcelo Gomes	Karen Harley	5	-	-
2006	O cheiro do ralo	Heitor Dhalia	Pedro Becker e Jair Peres	-	-	-
2006	O céu de Suely	Karim Aïnouz	Tina Baz e Isabela Monteiro de Castro	1	-	-
2006	O ano em que meus pais saíram de férias	Cao Hamburger	Daniel Rezende	5	4	-
2007	Tropa de elite	José Padilha	Daniel Rezende	5	2	-
2007	A casa de Alice	Chico Teixeira	Vânia Debs	-	-	-
2007	Cidade dos homens	Paulo Morelli	Daniel Rezende	14	10	-
2007	O homem que desafiou o diabo	Moacyr Góes	Leticia Giffoni	4	14	-
2007	Estômago	Marcos Jorge	Luca Alverdi	15	3	-
2008	A festa da menina morta	Marheus Nachtergaele	Cao Guimarães e Karen Harley	3	-	-
2008	A erva do rato	Júlio Bressane	Rodrigo Lima	2	-	-
2008	Meu nome não é Johnny	Mauro Lima	Marcelo Moraes	3	8	2
2009	À deriva	Heitor Dhalia	Gustavo Giani	1	-	-
2009	Se eu fosse você 2	Daniel Filho	Diana Vasconcellos	1	5	2

Fonte: compilação realizada pelo autor (2023).

Rezende (2022) menciona que, mesmo depois de vinte anos do lançamento de *Cidade de Deus*, ele segue contestando as convenções cinematográficas. “No cinema não tem regra nenhuma a ser respeitada; aliás quanto menos regra melhor. Isso era um conceito de *Cidade de Deus* e eu meio que usei e abusei disso na montagem.” (Rezende, 2022, p. 47).

Eu acho que a sorte foi que o *Cidade de Deus* foi um filme tão atípico, tanto da maneira com que o Fernando concebeu o filme, da maneira com que toda a equipe construiu, com não atores (...), não tinha nenhum take que era parecido com outro take, eles eram sempre muito diferentes, então todas as regrinhas de montagem que você teoricamente deveria conhecer, elas não existiam no filme, e como eu não sabia, eu acho que isso talvez tenha tanto me ajudado no processo como talvez o fato de eu não saber as regras também tenha ajudado ao filme. (Rezende apud Na Ilha, 2020, 16mins.)

O filme conta com mais de dois mil planos, uma cadência próxima a 3,5 segundos por tomada em média, explora inúmeras técnicas de montagem e possui 36 transições visíveis. Em resposta ao autor desta tese, Daniel Rezende explica que o uso das pontuações imagéticas, mais especificamente das fusões, estava atrelado ao fato dele “não saber fazer”, de uma insegurança em estar montando seu primeiro filme.

Eu nunca gostei muito de fusão, ela tem uma tendência de ficar muito ruim e feia, tem que ser usada em poucos casos, em *Cidade de Deus* a gente usou bastante, lembrando que foi o primeiro filme que eu fiz, eu não sabia fazer, eu ia seguindo a intuição. (Informação verbal)¹³⁴.

Rezende (2016) comenta ainda que, naquela época, a experiência adquirida com a edição de peças publicitárias na agência de Fernando Meirelles o credenciava, no máximo, para “subir cenas”. O montador acredita que isso ele sabia fazer e que, desta maneira, deveria iniciar a montagem do longa. Daniel Rezende chama a atenção para a primeira cena do filme, a fuga da galinha, segundo ele um nítido exemplo de uma edição focada no “microcosmo” e na estratégia de “subida de uma cena” no contexto de uma narrativa marcada por elementos do videoclipe e da propaganda.

O cinema pós-moderno, mesmo ao incorporar traços do *noir*, dos musicais e de outros gêneros, ou de qualquer mídia tida como comercial, joga com eles e faz com que a combinação com elementos distanciadores produza a quebra do ilusionismo e a revelação de que os *originais* constituem discursos. O procedimento não exclui o público pouco afeito às transgressões da mimese: o espectador pode imergir num universo que até certo ponto parece existir por si próprio ou, ao contrário, apreciar o filme como um discurso com afetuosa provocação ao cinema do passado. A paródia lúdica tem esse aspecto duplo e antitético: é sancionada, porque não entra em choque destrutivo com os seus objetos, em geral produtos da cultura de massa, mas é

¹³⁴ Fala de Daniel Rezende no Workshop de montagem realizado na Academia Internacional de Cinema (AIC) em Botafogo, no Rio de Janeiro, em 13 nov. 2016.

transgressiva, porque os utiliza de forma descontextualizada, desconstruindo-os, revelando seu caráter discursivo. (Pucci Jr., 2006, p. 374-375).

A narrativa de *Cidade de Deus* é fragmentada, expõe uma diversa gama de transições entre planos, cenas e sequências, diferentes tipos de cortes, que conduzem o observador por mudanças de cenário, de personagens, de tempos, de discursos. É um longa-metragem de ficção que incorpora *fades* (11), fusões (22), *wipes* (3), além de “sequências de transição”, *wall wipe*, *humam wipe*, *light transition*, *strobe effects* etc. Traços de uma montagem preocupada com a estética e estrutura das junções que situa o filme numa posição de destaque no enquadramento de uma edição pós-moderna.

Outro longa-metragem brasileiro de ficção que utiliza a transição como elemento importante na narração da história é *Cinema aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005), editado por Karen Harley. A obra começa com uma tela branca, como de uma luz ofuscante, na qual pouco a pouco, como se o observador esfregasse os olhos, começa a surgir, à direita da imagem, parte do caminhão que já se ouvia e, à esquerda, vultos sombrios de árvores esqueléticas em meio ao terreno seco do interior nordestino. Ou seja, o primeiro elemento visual da obra é virtual, uma imagem toda branca, e dela, em *fade (from white)* mergulhamos na atmosfera quente e severa da narrativa. Para Laurent Desbois (2016), tanto este filme quanto *Eu, tu, eles* (Andrucha Waddington, 2000) e *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001) são homenagens ao deserto árido e infinito, ofuscado pela luz do sol de Nelson Pereira dos Santos em *Vidas secas* (1963).

No filme de Waddington, montado por Vicente Kubrusly, novamente um *fade* abre o filme. Mesmo que a estratégia clássica marque presença – o abrir das cortinas – a imagem que surge da escuridão revela em primeiro plano um lampião, marca de temporalidade, tecnologia e vulnerabilidade que dialoga estética e simbolicamente com o *fade*. A junção estabelece o contexto visual de uma narrativa que irá transcorrer no sertão nordestino.

Em *Abril despedaçado*, Isabelle Rathery também usa o *fade* a partir da tela preta (*from black*) para iniciar o filme. A transição revela aos poucos o personagem Pacu (Ravi Ramos Lacerda) caminhando a passos nervosos por uma trilha em que se vê árvores desfolhadas ao seu redor. A atmosfera sombria preserva características do *fade*, ao mesmo tempo que entrega o sertão ao espectador, local esse já informado no intertítulo “Sertão Brasileiro, 1910” presente na escuridão da imagem inicial.

O *fade*, na “nova trilogia do sertão” proposta por Desbois (2016), é um elemento simbólico e estético que interage com a luz ofuscante, com a noite desprovida de energia elétrica

e com o entardecer entre árvores peladas e solo peculiar de um local sem chuva e que, mesmo portando características semelhantes nas três obras, do ponto de vista de posição estrutural na cronologia, é capaz de apresentar particularidades em cada um dos filmes. Não é um suavizador, não é um instrumento de elipse espaço-temporal, ao menos não só.

A década de 2000 acentua a curva ascendente de utilização de *fades*, fusões e *wipes*. A média de transições nos filmes sobe para 8,6 e o *wipe* é identificado em cinco longas. O *fade* se mantém como pontuação preferida pela terceira década consecutiva e faz a média subir em virtude, principalmente, da presença significativa em *Olga* (15 *fades*); *Estômago* (15 *fades*); *Cidade dos homens* (14 *fades*); *O auto da compadecida* (12 *fades*); *Cidade de Deus* (11 *fades*) e *2 filhos de Francisco* (7 *fades*). Vale enfatizar que nesta década foram registradas 41 “sequências de transição” compostas por efeitos visíveis – destaque para *Estômago* com 10 “Vorkapichs” –, um valor que se equipara com os encontrados na década de 1940.

Os últimos anos analisados nesta tese confirmam os indícios de que os efeitos visíveis de transição estão de volta ao cardápio, agora digital, e à “mesa” computadorizada de montagem. Destaque para as obras *Nada a perder 2: não se pode esconder a verdade* (Alexandre Avancini, 2019), *Mundo cão* (Marcos Jorge, 2016) e *Bacurau* (Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, 2019) com 31, 25 e 21 pontuações imagéticas, respectivamente.

Tabela 12 - Títulos analisados da década de 2010

ANO	TÍTULO	DIREÇÃO	MONTAGEM	FADE	FUSÃO	WIPE
2010	Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro	José Padilha	Daniel Rezende	1	1	-
2010	Quincas Berro d'Água	Sérgio Machado	Marcio Hashimoto	3	1	-
2011	O homem do futuro	Cláudio Torres	Sérgio Mekler	8	10	-
2011	Bruna surfistinha	Marcus Baldini	Manga Campion e Oswaldo Santana	3	4	-
2011	A febre do rato	Claudio Assis	Karen Harley	2	1	-
2011	Cilada.com	José Alvarenga Jr.	Marcelo Moraes	2	2	-
2011	Assalto ao Banco Central	Marcos Paulo	Felipe Lacerda	4	-	-
2012	Gonzaga: de pai pra filho	Breno Silveira	Gustavo Giani e Vicente Kubrusly	11	6	-
2012	De pernas pro ar 2	Roberto Santucci	Marceli Moraes	3	4	-
2012	Dois coelhos	Afonso Poyart	Lucas Gonzaga, Afonso Poyart e André Vidigal	1	1	1
2012	A busca	Luciano Moura	Lucas Gonzaga	-	-	-
2012	Cine Holliúdy	Halder Gomes	Helgi Thor	2	6	1
2012	O som ao redor	Kleber Mendonça Filho	Kléber Mendonça Filho e João Maria	4	7	-
2013	Tatuagem	Hilton Lacerda	Mair Tavares	3	-	-
2013	O lobo atrás da porta	Fernando Coimbra	Karen Akerman	1	-	-
2014	Praia do futuro	Karim Aïnouz	Isabela Monteiro de Castro	2	-	-
2015	Boi neon	Gabriel Mascaro	Fernando Epstein e Eduardo Serrano	1	-	-
2015	O vendedor de passados	Lula Buarque de Hollanda	Natara Ney	1	7	-
2015	Que horas ela volta?	Anna Muylaert	Karen Harley	-	-	-
2016	Aquarius	Kleber Mendonça Filho	Eduardo Serrano	3	11	-
2016	Os dez mandamentos	Alexandre Avancini e Hamsa Wood	Paulo Henrique Faria	4	16	-
2016	Minha mãe é uma peça 2	César Rodrigues	Eduardo Hartung	3	14	-
2016	Mundo cão	Marcos Jorge	André Finotti	10	-	15

2017	Arábia	Affonso Uchoa e João Dumans	Rodrigo Lima e Luiz Pretti	1	-	-
2017	Bingo: o rei das manhãs	Daniel Rezende	Marcio Hashimoto	3	1	-
2017	Aos teus olhos	Carolina Jabor	Sérgio Mekler	-	-	-
2018	As boas maneiras	Marco Dutra e Juliana Rojas	Caetano Gotardo	-	14	-
2018	Minha vida em Marte	Susana Garcia	Eduardo Hartung	1	2	-
2018	Nada a perder	Alexandre Avancini	Francisco Antunes e P. H. Farias	6	5	-
2018	Morto não fala	Dennison Ramalho	Jair Peres	1	-	-
2019	Minha mãe é uma peça 3: o filme	Susana Garcia	Leonardo Gouvea	-	7	-
2019	Nada a perder 2: não se pode esconder a verdade	Alexandre Avancini	Francisco Antunes e P. H. Farias	23	6	2
2019	A vida invisível de Eurídice Gusmão	Karim Aïnouz	Heike Parplies	-	-	-
2019	Bacurau	Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles	Eduardo Serrano	2	13	6

Fonte: compilação realizada pelo autor (2023).

Mais uma vez, repetindo a década anterior, o *wipe* está presente em cinco obras, com realce para as 15 utilizações em *Mundo Cão*. A média total de pontuações imagéticas tem uma pequena queda e passa a vigorar em oito efeitos por filme. Este número ainda está distante dos valores vistos nas três primeiras décadas da amostra, mas se mantém superior, com folga, aos números da segunda metade do século 20. Dos 34 filmes estudados nesta década, apenas quatro foram montados sem a utilização de *fades*, fusões ou *wipes*, o que denota a presença deles em 88% dos títulos. A média de oito transições por obra sustenta um número já alcançado na década anterior e sinaliza a possibilidade de um novo padrão para a frequência destes elementos nos longas-metragens de ficção.

Ainda que não figure entre os filmes com mais transições visíveis, *O homem do futuro* (Cláudio Torres, 2011) chama a atenção por se tratar de uma obra que trabalha a “viagem no tempo” – justificativa comum para uso de fusões – por meio da utilização de *fades*. O longa-metragem que homenageia, ainda que de maneira sutil e divertida, obras populares do gênero como *De Volta para o Futuro* (*Back to the future*, Robert Zemeckis, 1985) e *O Exterminador do Futuro* (*The terminator*, James Cameron, 1984), explora o potencial das fusões em *flashbacks* do protagonista, mas é com o *fade*, para preto ou para branco, que promove os saltos temporais do enredo e proporciona que o espectador revise, com o personagem Zero (Wagner Moura), locais e situações a partir de pontos de vista diferentes. Essa utilização do *fade* e não da fusão como marcador imagético da alteração espaço-temporal da narrativa evidencia que tal potencialidade, convencionalmente atribuída à fusão, pode ser naturalmente desempenhada pelo *fade* – o que em uma montagem clássica, muito provavelmente, seria motivo de debates e possíveis alterações.

Outro exemplo de deslocamento narrativo no espaço e no tempo marcado pela utilização de *fades* e fusões é a obra *Gonzaga: de pai pra filho* (Breno Silveira, 2012). Presente e passado dos personagens que interpretam Luiz Gonzaga (Land Vieira, Chambinho do Acordeon e Adélio Lima) e Gonzaguinha (Alison Santos e Júlio Andrade) são harmonizados com fusões e *fades* que, além de visualmente marcar os saltos, pontuam início e fim de fases específicas da vida dos músicos.

Fades e fusões se unem para fazer o enredo andar em diferentes ritmos e direções, mas também o *wipe*. Em *Mundo Cão* (Marcos Jorge, 2016), é esse o efeito visível de transição responsável pelo avanço da narrativa. Ao variar em direção e velocidade na tela, o *wipe* é incorporado à linguagem do filme e funciona como um elemento que não só faz a história andar, mas sinaliza a transição entre os núcleos da história – de um lado a família de Santana (Babu Santana) e do outro Nenê (Lázaro Ramos).

A varredura em busca de transições visíveis no cinema brasileiro termina com a fusão em alta nesta última década. Com uma média de 4,1 por filme, a fusão supera o *fade* (3,2) e acaba como a “preferida” nestes anos que encerram a amostra.

3.4 A evolução das transições visíveis nos longas-metragens brasileiros de ficção

A montagem de longas-metragens de ficção no Brasil foi bastante influenciada pelo cinema estadunidense. Pedro Butcher, na tese *Hollywood e o Mercado de Cinema Brasileiro: Princípio(s) de uma hegemonia* (2019) questiona, mas também destaca e evidencia a longevidade do domínio hollywoodiano. A utilização de transições visíveis na linguagem cinematográfica brasileira fornece dados que ratificam tal influência. Na visualização dos gráficos apresentados adiante percebe-se como se deu a evolução do uso de ligações imagéticas no cinema nacional e, a partir das comparações com estudos feitos em filmes estadunidenses, as semelhanças com o cinema feito nos Estados Unidos.

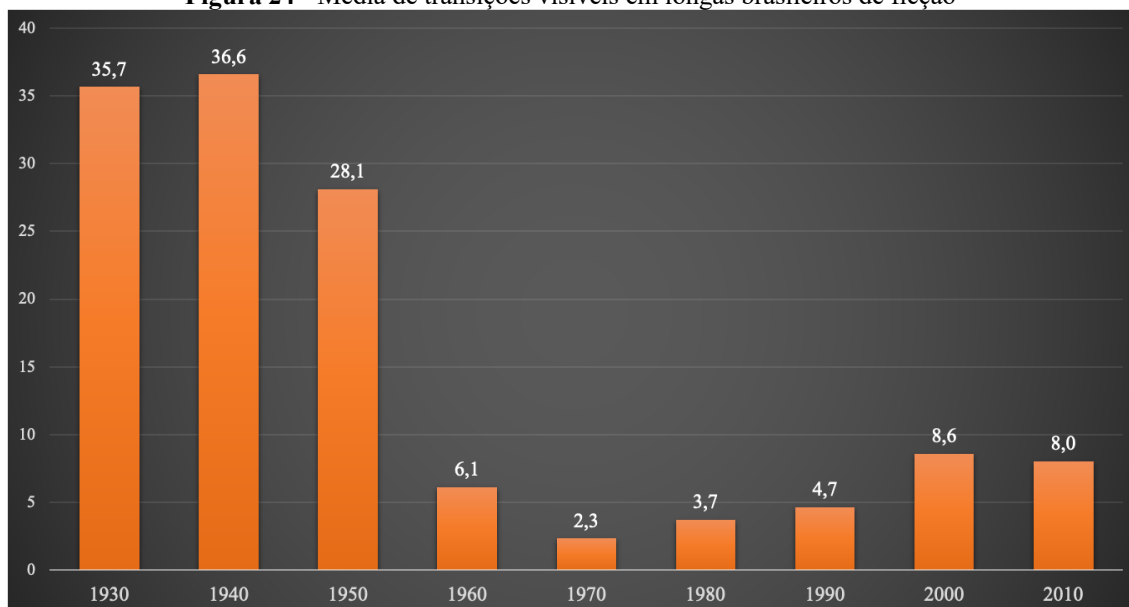
As informações extraídas de cada um dos longas-metragens foram inseridas em planilhas com o auxílio do programa *Microsoft Excel*. A “desmontagem” dos filmes gerou uma quantidade substancial de dados sobre as pontuações imagéticas e a interpretação do material coletado também contou com o auxílio de instrumentos matemáticos e estatísticos. A partir de tabelas e gráficos e com o auxílio de abordagens estatísticas foi possível compreender aspectos da trajetória de utilização das transições visíveis no cinema brasileiro e traçar relações com a

história de movimentos e vertentes cinematográficas. O mapeamento produziu uma linha do tempo que reflete o uso destes elementos na cinematografia nacional.

Nos 235 filmes analisados, foram encontradas 1460 fusões, 1283 *fades*, 119 *wipes*, que correspondem a 51%, 45% e 4%, das pontuações imagéticas nos filmes da amostra, respectivamente. Além das transições “isoladas”, foram detectadas 185 “sequências de transição” (pontuações compostas por múltiplos elementos) que incluíam *fades*, fusões ou *wipes*. Transições imagéticas como *morphs*, *swish pans*, *page turn*, *lens flare*, entre outras, também aparecem, mas não representam um número significativo, portanto, são consideradas eventuais.

Das ferramentas utilizadas para se efetuar medições de séries numéricas no tempo, que foi uma das alternativas para materializar o percurso histórico do uso de transições visíveis no cinema nacional, a Média Aritmética Simples (MAS) é uma das mais comuns. Esta espécie de cálculo consiste em uma medida estatística bastante popular capaz de fornecer uma posição para um conjunto de elementos que compõem um inventário numérico. A MAS é calculada somando-se todos os valores e dividindo o somatório pela quantidade de valores. O gráfico abaixo ilustra a média de uso de *fades*, fusões e *wipes* (elementos isolados) em longas-metragens brasileiros de ficção lançados entre 1930 e 2019.

Figura 24 - Média de transições visíveis em longas brasileiros de ficção



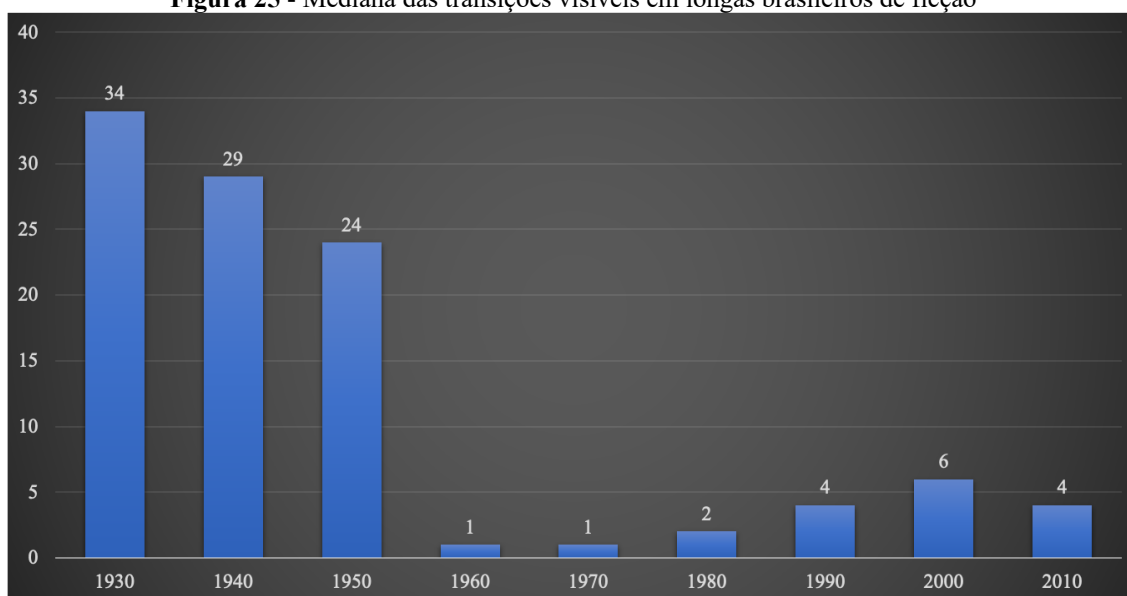
Fonte: elaborado pelo autor (2023).

Levando-se em conta que a amostra é composta de exemplares distintos, na maioria das vezes lançados em anos diferentes, a organização e agrupamento dos títulos em décadas foi

uma forma adotada para respaldar a MAS. A escolha pela segmentação em décadas visou a auxiliar a obtenção de valores numéricos significativos, para facilitar a compreensão das análises efetuadas em cada um dos períodos e orientar a leitura. Desta forma, o cálculo minimiza flutuações e oferece uma confiabilidade dentro de cada período de dez anos, ao invés de calcular, por exemplo, ano a ano. Isso porque em algumas situações, filmes considerados “fora da curva” (por apresentarem algum valor que destoa substancialmente do restante da amostra) podem influenciar radicalmente a MAS. E, porventura, nesta investigação, alguns longas-metragens apresentam quantias que contrastam drasticamente para mais ou para menos, de exemplares adjacentes, e, com isso, podem descaracterizar a MAS.

Para garantir que eventuais desvios fossem neutralizados, a estratégia de encapsular as obras em décadas foi somada a adoção do instrumento estatístico da Mediana. A Mediana pode ser calculada listando todos os números em ordem crescente ou decrescente para depois localizar o centro dessa distribuição; é um valor numérico que separa a metade superior de um conjunto da metade inferior e é geralmente utilizada para retornar à tendência central para distribuições numéricas distorcidas.

Figura 25 - Mediana das transições visíveis em longas brasileiros de ficção



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

Uma Média Aritmética Simples mais elevada que a Mediana (a comparação da década de 1940 nos dois gráficos acima é um bom exemplo) sinaliza que os valores no topo da distribuição estão muito distantes do centro, em comparação aos valores que estão na parte de baixo da distribuição. A MAS subestima o valor esperado e pode mascarar a performance. Ou seja, se os dados comparados são uniformes, pode-se usar o agregador Média Aritmética

Simplex (MAS) com segurança, mas se o conjunto numérico tiver alguns valores discrepantes, sugere-se a adoção da Mediana (MED) que é capaz de filtrar os valores que estão distorcendo a linha de tendência.

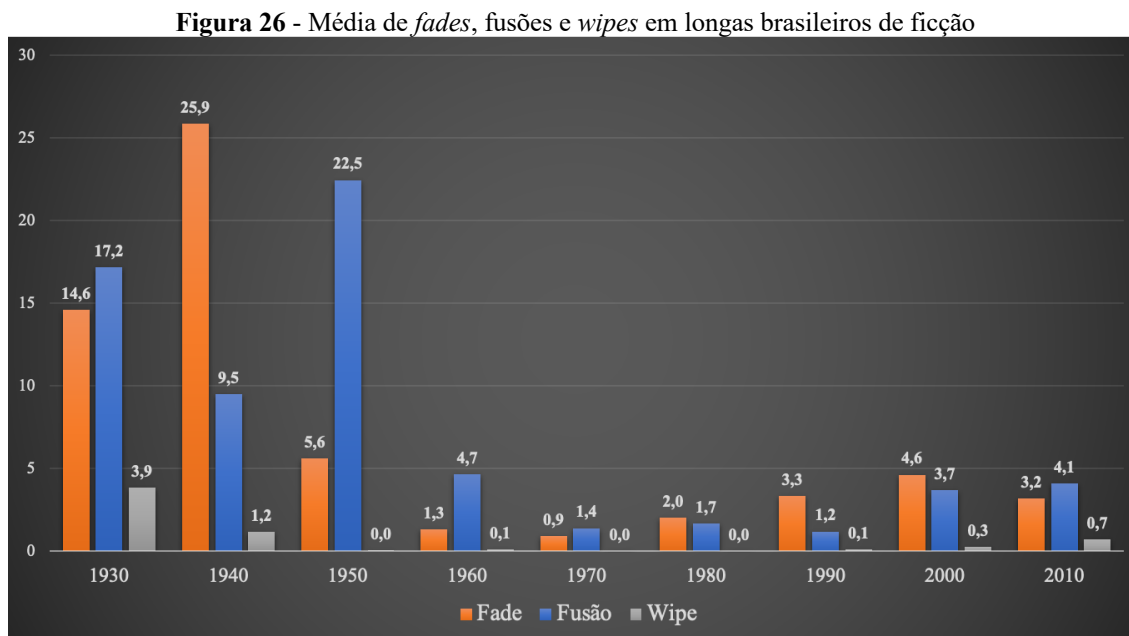
A ilustração particionada por décadas (cada barra vertical) evidencia uma utilização mais corriqueira de pontuações (*fades*, fusões e *wipes*) nas produções dos primeiros 30 anos que a pesquisa reúne. Logo se vê também que há um retorno discreto da utilização de transições visíveis ao se aproximar da virada para o século XXI. Ao longo do tempo, existem flutuações significativas e um tanto quanto abruptas (1950-1960) ligadas ao uso dos elementos visíveis nas junções entre planos, cenas e sequências no cinema nacional. Sobre uma possível tendência para o futuro das transições visíveis no cinema brasileiro de filmes de ficção, é possível desenhar um cenário por meio de relações entre passado e presente, mas é imprescindível considerar esta previsão como algo hipotético.

Nas incursões de Carey (1974) pela década de 1930, o pesquisador identificou que as fusões e *fades* eram ambos populares. *Wipes* eram usados ocasionalmente e o corte direto entre cenas, sem a presença de um efeito visual de transição era raro; operava entre planos, mas não entre cenas (diferentemente de Carey, nesta tese há a divisão em cenas e sequências). A partir da década de 1940, o levantamento revelou uma mudança gradual nas transições de elemento único, com as fusões e os *fades* ainda dominando as junções entre cenas, mas agora com significativa preferência para as fusões (64% contra 27%), enquanto os *wipes* e cortes continuavam incomuns (5% e 3%, respectivamente). Na década de 1950, as fusões se mantiveram dominantes (66%), mas os cortes começaram a ser usados com mais frequência (21%). Na metade do século, o uso de *fades* diminuiu (13%) e os *wipes* desapareceram. Na última década analisada por ele (1960), os cortes foram o tipo de transição mais comum entre cenas (58%), com fusões ainda presentes (38%), poucos *fades* (3%) e nenhum *wipe*.

O estudo promovido por John Carey (1974) revela que os cortes tomaram o lugar dos efeitos visíveis de transição entre as cenas. No Brasil, constata-se algo bastante semelhante. A correlação mais explícita talvez seja a queda no uso de pontuações imagéticas entre as décadas de 1950 e 1960 – uma diminuição de 80% na utilização de *fades*, fusões e *wipes* nas obras brasileiras de ficção.

A figura abaixo mostra que, na década de 1930, as fusões e *fades* eram populares nos filmes brasileiros de ficção, enquanto o *wipe* aparecia com alguma frequência e ocupava a terceira posição entre os efeitos visíveis de transição mais utilizados na cinematografia

nacional. Nos anos 1940, o *fade* assume uma dianteira e se torna a transição visível mais utilizada nos filmes com média superior ao dobro da média de fusões nesta década e o *wipe* começa a perder a pouca presença que tinha.



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

Na década seguinte (1950), a fusão inverte o cenário e atinge uma média quatro vezes superior à média de *fades*, com o *wipe* cada vez mais se tornando impopular. Todas as transições visíveis perdem espaço nos anos 1960, mas não chegam a desaparecer. Como visto, as evidências para esta queda apontam o Cinema Novo como responsável pela mudança de rota na montagem destes elementos em longas-metragens, alinhado à sua busca por redefinir a narrativa e a linguagem da produção nacional.

Michel Chion (2011) sinaliza que “precisaríamos de toda uma equipe de estudantes” para, por meio de um levantamento de centenas de filmes, questionar o enigma do desaparecimento dos *wipes* a partir da década de 1950. O compositor e teórico francês conta que hoje, os *wipes* estão disponíveis em qualquer sala de controle de vídeo, mesmo amadora, e ainda assim são raramente usados, como se fossem o “cúmulo da desatualização”.

Quando, por acaso, durante uma aula em que pretendo exibir um filme gravado da televisão, eu me deparo, no início da fita, com um fragmento de um programa dos anos 70 ou 80 em que o filme é anunciado por uma apresentadora e em seguida surge uma transição com *wipe* em forma de losango - com certeza vou provocar crises de riso. (Chion, 2011, p. 11, tradução nossa)¹³⁵

¹³⁵ *Quand le hasard d'un cours où je veux montrer un film enregistré à la télévision me fait tomber, en début de cassette, sur un fragment de programme des années 70 ou 80, et que lors de la présentation du film par une*

Zettl (2011), sem uma pesquisa minuciosa como sugere Chion, afirma que o motivo do desaparecimento do *wipe* seria a característica do efeito representar na tela uma interferência abrupta na narrativa visual: “Efeitos de *wipe* são considerados agressivos porque se mostram de maneira especialmente visível na tela.” (Zettl, 2011, p. 393). Alguns autores, tampouco providos de uma pesquisa quantitativa, são incisivos em lamentar o uso deste recurso como pontuação filmica. Ainda no Capítulo 1, Bela Balázs (1952) relaciona a opção pelo *wipe* a um ato preguiçoso do montador. Ao transportar a afirmativa do pesquisador húngaro para a década de 1970, há certa dificuldade em imaginar que o diretor George Lucas e os cinco editores (John Jympsonque, Marcia Lucas, Paul Hirsch, Richard Chew e T. M. Christopher) do longa-metragem de 1977 teriam optado pelos mais de trinta *wipes* do filme por preguiça, mas pode-se concordar que este recurso visível de transição é capaz de chamar a atenção do observador, inserindo ou afastando-o da história, talvez até mais do que os *fades* e as fusões.

De volta aos números apresentados na Figura 26, todos os valores mudam significativamente a partir da década de 1960. O valor de *fades* (inferior a dois) e fusões (inferior a cinco) nos filmes brasileiros despencam e o *wipe* desaparece dos longas-metragens. As informações de tempo e espaço que eram codificadas em transições visíveis se movem, em grande parte, para as tomadas imediatamente anteriores ou posteriores à junção – planos que fazem parte do filme em andamento – e as junções passam a ser efetuadas com cortes.

Na década de 1970, a tendência de construir transições com uso mínimo de elementos visíveis é ainda mais intensa. A média de fusões cai para 1,4 e de *fades* para menos de um por filme – a menor média em toda a amostragem. A narrativa crítica à desigualdade social segue sendo importante e este discurso, para muitos cineastas, não condiz com o uso de efeitos visíveis de transição, muito menos com *wipes* ou outras transições mais “chamativas” e consideradas muitas vezes, jocosas. Na década de 1980, tem início uma discreta retomada da utilização de transições visíveis no cinema nacional, suficiente para inverter a direção de uma linha de tendência imaginária (ilustrada adiante) que pode ser traçada e apontar, ainda que suavemente, a curva estatística para cima. A média de *fades* nos filmes deste decênio sobe para dois e de fusões para 1,7. O *wipe* segue ausente.

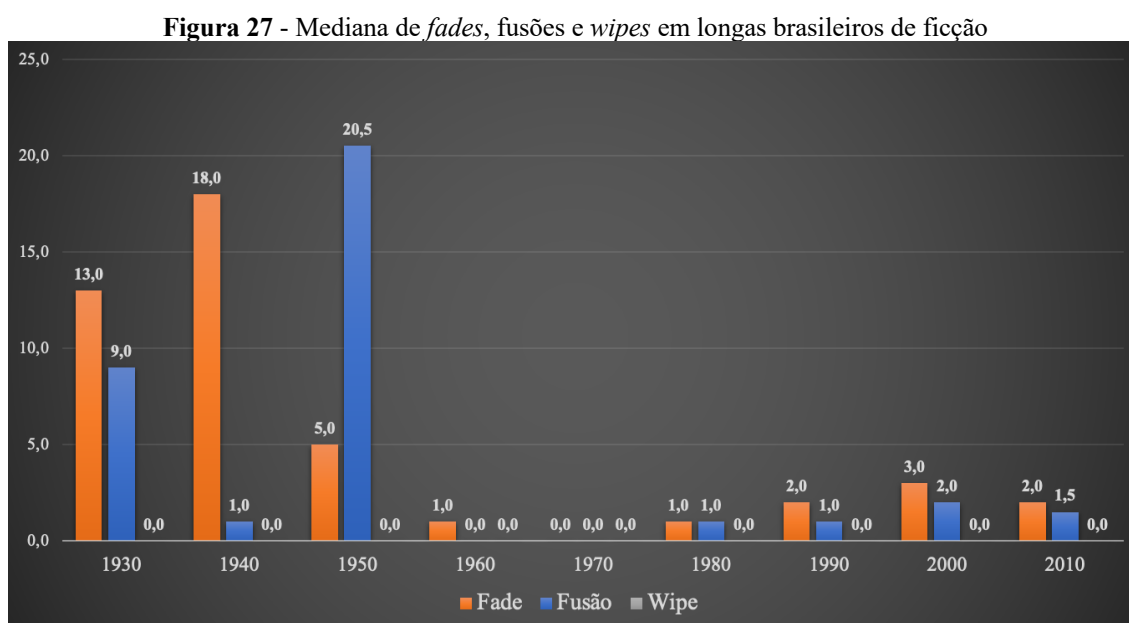
Nos anos 1990, quando a crise político-econômica aniquilou o setor audiovisual brasileiro na primeira metade da década, com baixíssima produção filmica, as transições

speakerine, apparaissent des volets en forme de losange - je suis sûr de déclencher des éclats de rire. (Chion, 2011, p. 11)

visíveis se mantiveram no cenário, com uma presença semelhante à década anterior. Em *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), com edição de Marta Luz e Cezar Migliorin, o *wipe* reaparece e está presente em três momentos, o suficiente para figurar novamente no gráfico de evolução histórica do uso de transições visíveis. Com a virada de século, a integração de novas tecnologias aos processos de edição se consolida e passa a “facilitar” a inserção de elementos nas produções cinematográficas. Coincidência ou não, os anos 2000 exibem uma quantidade maior de transições visíveis nas obras filmicas que fazem com que a curva ascendente se consolide.

A retomada é percebida nas três pontuações investigadas. O *wipe* marca presença em alguns filmes contemporâneos. Em *Minha mãe é uma peça 2* (César Rodrigues, 2016) o montador Eduardo Hartung usa quatro; em *Mundo cão* (Marcos Jorge, 2016), André Finotti aplica 15; Francisco Antunes e P. H. Farias inserem dois *wipes* em *Nada a perder 2: não se pode esconder a verdade* (Alexandre Avancini, 2019); e Eduardo Serrano coloca seis em *Bacurau* (Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, 2019).

O uso da Mediana pode ser considerada uma abordagem mais rigorosa sobre os dados coletados. Com esta ferramenta estatística de análise, a situação do *wipe* é radicalmente afetada. Na figura abaixo, é possível perceber que o novo cálculo, que elimina discrepâncias entre valores distantes de um “centro”, sugere que o *wipe* como recurso de transição é inexpressivo na história da montagem de pontuações imagéticas no cinema brasileiro de longas-metragens de ficção.

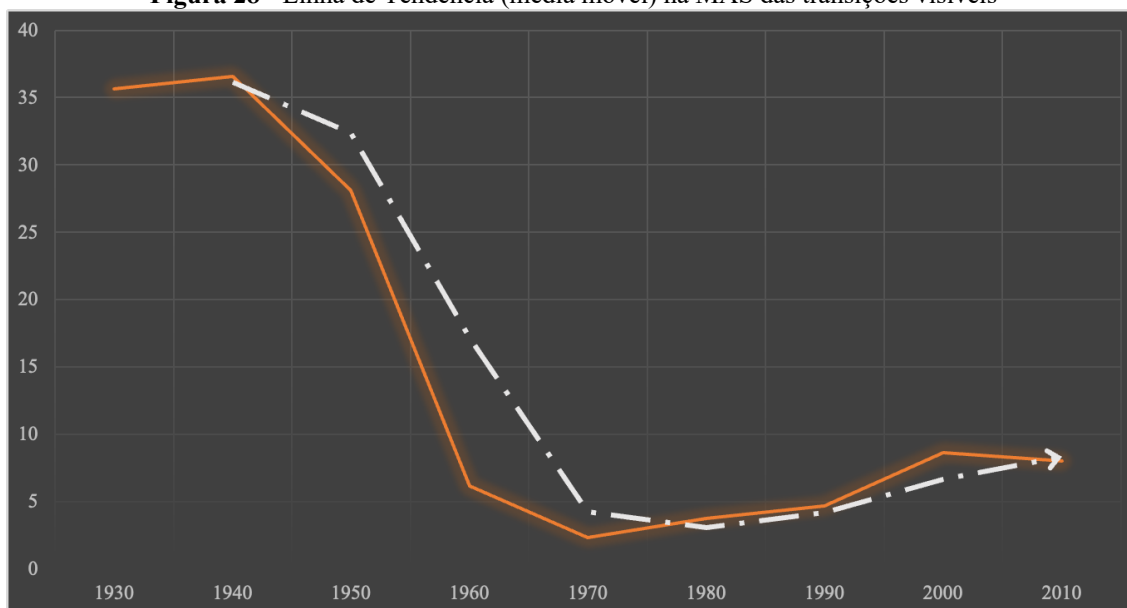


Fonte: elaborado pelo autor (2023).

Por meio deste instrumento analítico, apenas *fades* e fusões são considerados “relevantes”, com destaque para a década de 1950, no caso dos *fades*, e dos anos 1930 e 1940 para as fusões. De acordo com o gráfico de barras calculado através da Mediana, a década de 1970 elimina, metaforicamente, as pontuações imagéticas de suas produções cinematográficas. De onde se conclui que, através do cálculo da mediana, *fades*, fusões e *wipes* na década de 1970 são irrelevantes para a gramática filmica. Quanto ao retorno delas nas décadas seguintes, ele acontece, mas de maneira mais discreta do que é visto com o cálculo da MAS.

A busca por uma tendência para o uso de transições visíveis no cinema brasileiro de longas-metragens de ficção revela uma provável estabilidade na frequência destes elementos em produções futuras. Para alcançar essa projeção, outros recursos estatísticos foram necessários. Uma tendência é um conceito estatístico que verifica o sentido dominante em que algo está operando: ascendente, constante ou descendente. A análise estatística de uma série temporal “consiste em uma descrição (geralmente matemática) dos movimentos componentes que se apresentam” (Spiegel, 1993, p. 427).

Figura 28 - Linha de Tendência (média móvel) na MAS das transições visíveis



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

Gráficos com Linhas de Tendência funcionam como instrumentos capazes de revelar uma estimativa da relação entre variáveis para que determinado valor possa ser previsto a partir de dados anteriores. Esta análise também é chamada de análise de regressão e pode desenhar uma linha de tendência estatística em um gráfico para entender flutuações passadas e tentar

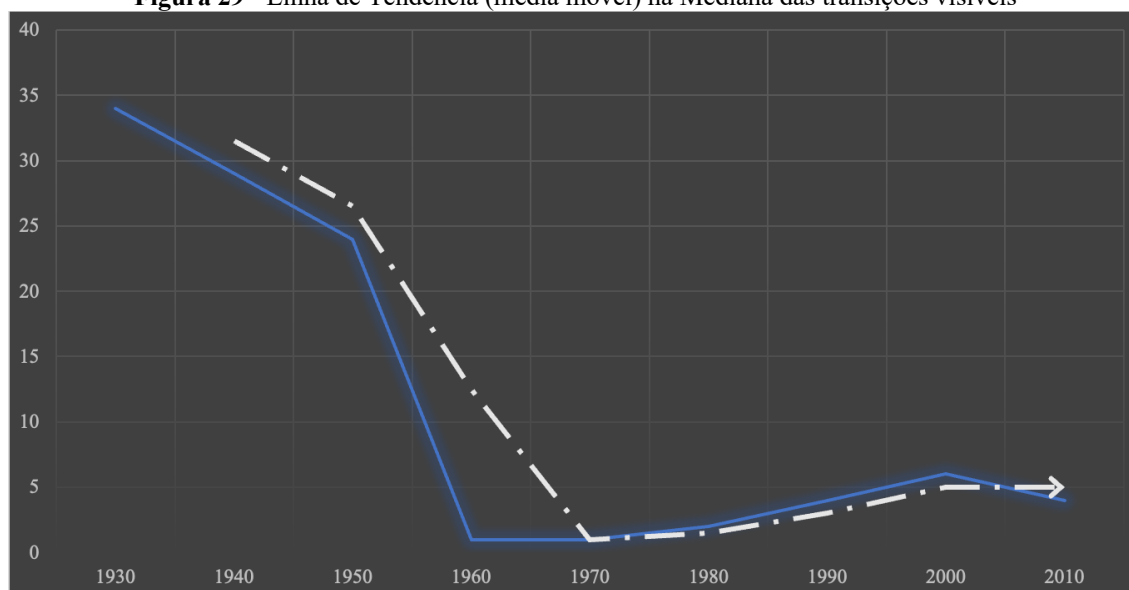
prever valores futuros. Ela tem como característica definir o tipo de movimento que os dados refletem; não consiste em algo arbitrário, mas se por acaso houver uma “quebra” na linha de tendência, isso pode representar o rompimento de um padrão de comportamento.

As médias móveis (tipo de linha de tendência) são resultado da aplicação de médias aritméticas na amostra e uma alternativa de suavização de uma série temporal. Consistem em uma abordagem estatística que tem por princípio minimizar flutuações de valores com a finalidade de mostrar uma situação com mais nitidez. Com o emprego do método das médias móveis sobre uma média aritmética busca-se eliminar, ou minimizar, variações cíclicas, estacionais ou irregulares, com a intenção de isolar apenas o movimento de tendência.

As médias móveis têm a propriedade de tenderem a reduzir o total de variação que se apresenta em um conjunto de dados. No caso das séries temporais, essa propriedade é frequentemente usada para eliminar flutuações indesejáveis e o processo é denominado *alisamento das séries temporais*. (Spiegel, 1993 p. 428).

Uma média móvel usa um valor específico definido como período. A soma das médias aritméticas das duas primeiras décadas da investigação (1930 e 1940), representa um ponto constituído de dois períodos. A média dos primeiros dois pontos será usada como o primeiro ponto na linha de tendência. A média do segundo e terceiro períodos será usada como o segundo ponto da linha de tendência e assim por diante. Na Figura 28 vemos uma linha de tendência apontando, discretamente, para cima. A inclinação ascendente é sutil a ponto de sugerir que, depois de notáveis flutuações, a utilização de transições visíveis no cinema brasileiro de ficção busca uma estabilidade que se encontra entre cinco e 10 efeitos visíveis por filme.

Figura 29 - Linha de Tendência (média móvel) na Mediana das transições visíveis



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

Ao calcular a linha de tendência de médias móveis sob o gráfico da Mediana de transições visíveis ao longo do tempo (Figura 29), o resultado é a previsão de estabilidade, que sugere uma constante próxima de cinco efeitos visíveis de transição por longa-metragem.

As transições visíveis foram, muitas vezes, rotuladas como instrumentos capazes de suavizar cortes e sinalizar os saltos espaço-temporais nas primeiras décadas do cinema sonoro. São, de fato, menos abruptas que cortes, mas foram preteridas nas décadas posteriores à 1960. Com o cinema da “pós retomada” as transições visíveis ressurgem nos filmes e, como veremos no capítulo seguinte, este retorno se dá com uma carga maior de narratividade.

A busca por transições visíveis nos filmes brasileiros de ficção não apresentou diferenças significativas entre os gêneros (comédia, drama, aventura etc.). No entanto, um filme pode variar das convenções de um determinado período para se identificar com um grupo anterior e alinhar as expectativas do público com essas obras pregressas. Por exemplo, um filme policial feito na década de 1990, mas seguindo a linha típica de um policial de 1940, pode empregar várias fusões ao inserir manchetes de jornais, páginas de calendários etc. Ou um filme moderno sobre os anos 1930 pode empregar os mecanismos de transição visível comuns em filmes daquela década. Ainda que não se busque o estabelecimento de regras universais, a investigação parece apontar para uma evolução conceitual de uso para as transições visíveis.

As evidências sugerem que as transições visíveis, na estrutura de um filme, estão sujeitas à renegociação constante entre os cineastas e seus públicos. Os cineastas não precisam mais “dizer” ao público que uma transição espaço-temporal, por exemplo, está ocorrendo. Do uso de cartelas na década de 1920 aos objetos visuais com informações lexicais (um bolo de festa com os dizeres “Feliz Aniversário”), evolui-se para elementos visíveis simbólicos (uma árvore com enfeites – Natal), em seguida, para a própria estrutura visual (pontuações visíveis). O código muda e torna-se mais eficiente, no sentido de realizar a transição em menos tempo, e percebe-se o desenvolvimento de itens de código que cumprem funções duplas; ou seja, o objeto visual ou o movimento da câmera que existe dentro da cena em andamento e tem um significado em relação a mesma, embora tenha um segundo significado em virtude de sua proximidade a uma transição espaço-temporal e sua semelhança estrutural com outro objeto ou movimento de câmera em uma cena subsequente.

De modo geral, um cineasta pode comunicar ao seu público (por meio de ângulos de câmera, iluminação, som, bem como mecanismos visíveis de transição) que está aderindo às

expectativas dos espectadores sobre as convenções de código para o período em que o filme foi realizado. No próximo capítulo, a investigação pretende se aprofundar na busca de indicadores de um código para as transições visíveis em um filme contemporâneo. Vale sublinhar que “em nossa época, tudo é contemporâneo, e nela convivem o clássico, o moderno e o pós-moderno” (Pucci Jr., 2006, p. 361-362).

3.4.1 Estilo brasileiro de montagem?

Estabelecer a existência de um estilo individual na obra de um diretor ou uma maneira de montar de um editor demanda correlações não apenas em um número representativo de filmes realizados por estes profissionais, mas também a comparação dos seus títulos com outros de gênero semelhante feitos por outros na mesma época. Para cada período também é necessário estabelecer um padrão de comparação que reflita a técnica geral e outras influências e pressões que possam estar atuando sobre o trabalho dos cineastas daquele tempo e lugar. Barry Salt (2009), depois de estudar dezenas de filmes, materializou uma cronologia de inovações estilísticas que surgiram no cinema europeu e americano desde os primeiros anos. O trabalho de Salt provou-se inestimável ao confrontar empiricamente algumas suspeitas. Ele constatou padrões de mudança nos ritmos de corte em filmes através da sucessão de períodos históricos, por exemplo. É um dado significativo na história do cinema o fato de que a duração média de um plano nos filmes estadunidenses tenha decrescido continuamente desde o advento do som (Salt, 2009).

Algumas concepções neste sentido podem induzir o leitor a pensar que a montagem clássica, de alguma maneira, superou o “primeiro cinema”, ou que a edição moderna teria substituído a clássica, mas teria sido posteriormente suplantada pela pós-moderna¹³⁶ porque seria esteticamente “inferior”. A questão é complexa e polêmica, e vai além da esfera cinematográfica. Pucci Jr. (2008) levanta uma questão semelhante em relação ao progresso do

¹³⁶ Vale reforçar que nesta proposta de conceituação não há qualquer tentativa de unificação da pluralidade do conceito de pós-modernismo. Por outro lado, após a análise das transições nos longas-metragens brasileiros de ficção e a sua comparação com estilos convencionados como “clássico” e “moderno” avistou-se que a inexistência de uma definição rigorosa não impediria o uso desta expressão para diferenciar estilos de montagem de transições. “Podemos dizer que cada época possui o seu próprio pós-moderno: após o florescimento de um estilo grandioso, a nova geração de artistas encontra-se diante de um padrão hegemônico que não mais permite ir além e, por isso, exige mudanças nos princípios de criação para que novas obras relevantes possam ser realizadas; por isso, a tendência emergente incorpora o padrão hegemônico e o subverte.” (Eco, 1998, 55-58). Assim, o “pós-moderno” é adotado como categoria meta-histórica.

cinema e menciona que “foi a partir de Alois Riegl, em meados do século XIX, que se propagou a ideia de que não seria admissível julgar os estilos artísticos do passado de acordo com parâmetros de estilos vigentes” (Venturi, 1984, p.232-236; Gombrich, 1986, p. 14-15 apud Pucci Jr., 2008, p. 211).

Antes de Riegl, era hegemônica a ideia de que as artes egípcias, gótica e barroca, entre outras, seriam inferiores porque não se ajustariam aos princípios clássicos. Ao defender que cada estilo possui sua específica “vontade de arte” Riegl considerou que somente se poderiam compreender, com mínima isenção, as criações artísticas investigando-se os elementos que as constituem, sem comparação valorativa frente a princípios tidos como universais e normativos. (Pucci Jr., 2008, p. 211-212)

Ao olhar trabalhos historiográficos sobre montagem no cinema pode se ter a sensação de que os estilos foram se sucedendo uns aos outros e erguendo rígidas fronteiras cronológicas entre eles quando, na verdade, não há uma sequência linear ou barreira temporal; ao contrário, os estilos coexistem. A predominância de um estilo em determinada época não equivale à extinção dos rivais (Bordwell, 2013). De acordo com David Bordwell (2013), no trabalho de Tom Gunning percebe-se a concepção da história estilística como uma dinâmica de forças em conflito, “um ritmo entrecortado de práticas em competição... cujos modos e modelos não eram necessariamente esboços ou aproximações do cinema posterior.” (Gunning, 1994, p. 189 apud Bordwell, 2013, p. 180). Vale destacar, mais uma vez, que a predominância de um estilo em determinada época não equivale à extinção de outros.

Franthiesco Ballerini (2012) em seu livro *Cinema brasileiro no século 21* relata que, na visão de muitos críticos e cineastas entrevistados por ele, não existe uma evolução estilística natural da cinematografia brasileira. Inácio Araújo, em depoimento à Ballerini, chega a ver uma involução sob a justificativa de que as gerações de 1960 e 1970 seriam “superiores”, em termos de cultura geral, talento, ideias e formação cinematográfica. Por outro lado, Luiz Zanin Oricchio, ainda à Ballerini, enxerga avanços, especialmente técnicos, que indicariam uma maturidade adquirida pelo cinema brasileiro. No fim, ambos concordam que os cineastas inovam cada vez menos no que se refere à linguagem cinematográfica (Ballerini, 2012).

Muitas dessas reações parecem confundir gosto (opinião), análise e avaliação, três pontos que, à princípio, deveriam estar distantes. “Gosto”, de maneira superficial corresponderia a um “juízo estético” particular; “Análise” significaria uma ação peculiar e rigorosa de investigação formal e histórica das condições de uma forma específica; “Avaliação” seria uma tentativa de interrogar as características e os efeitos decorrentes do objeto por meio de um texto ou de uma obra de arte específica. E sempre importante é notar que “a decisão do

analista a respeito de quais técnicas são proeminentes, portanto, será influenciada em parte pelo que o filme enfatiza e em parte pelo propósito do analista” (Bordwell e Thompson, 2013, p. 477).

Quanto ao gosto, este trabalho pode ser lido através da lente de um consumidor de filmes entusiasmado com a montagem contemporânea de transições visíveis consideradas aqui como pós-modernas, na falta de um termo mais preciso. A análise está sujeita a reparos e aperfeiçoamentos, é uma proposta de conceituação que não perde de vista a definição de uma variante do conceito clássico e moderno de edição de pontuações imagéticas. A ideia é avaliar uma diferenciação coerente e útil entre os estilos de utilização de *fades*, fusões e *wipes* nas junções entre segmentos.

Um recurso estilístico desempenha um papel no desenvolvimento formal do filme como um todo. Em vez de destacar uma técnica e localizar um inventor para ela, o historiador do estilo pode ficar atento à modificação das funções do recurso ao longo de um filme. (Bordwell, 2013, p. 207)

O levantamento apresentado neste capítulo coloca em evidência o uso de efeitos visíveis de transição como ferramentas de linguagem, especialmente nas últimas décadas, e aponta diferentes movimentos no âmbito da montagem de pontuações ao longo dos anos. Nota-se, por exemplo, que muitos profissionais de edição estiveram envolvidos tanto em produções que privilegiavam uma gramática clássica quanto em filmes com um viés moderno e, posteriormente, pós-moderno. Isso resultaria, em termos avaliativos, em um estilo transversal de montagem que acompanha a evolução da gramática e técnica cinematográficas. Porém, não se pode dividir a edição, ou os montadores, em três grupos ou movimentos, afinal os eixos se interpenetram e se influenciam mutuamente sobretudo a partir da década de 1960.

O próprio fato de que cineastas passem pelo estilo e dele se afastem (podendo ou não retornar outras vezes) indica que se trata de opção estilística, não de imposição de forças estruturais da sociedade ou afins. Este é um bom motivo para que não se confunda pós-moderno com contemporâneo. (Pucci Jr., 2008, p. 226)

Antes de pensar em um estilo brasileiro é preciso definir as margens com as quais se está trabalhando o conceito de estilo cinematográfico. Às vezes, é usado com teor avaliativo, para sugerir que algo é bom ou ruim, mas neste estudo o termo é vinculado ao descritivo, em uma perspectiva na qual todos os filmes têm estilo porque fazem uso de técnicas que são organizadas de alguma maneira. Como outros tipos de expectativas, as estilísticas derivam da experiência cinematográfica e de conhecimento do mundo em geral. O estilo de montagem das

transições visíveis em uma obra cinematográfica pode confirmar, alterar ou desafiar a expectativa da plateia emocionalmente envolvida.

O estilo não pode ser estudado separadamente da forma geral do filme. [...] o estilo fílmico interage com o sistema formal: num filme narrativo, as técnicas podem funcionar para dar progressão à cadeia de causa e efeito, criar paralelos, manipular as relações entre história e enredo, ou manter o fluxo de informações da narrativa. Mas alguns usos da técnica fílmica podem chamar a atenção para os padrões de estilo. (Bordwell e Thompson, 2013, p. 203)

Muitos realizadores utilizam estratégias de maneira a confirmar expectativas. Por exemplo, as convenções do cinema hollywoodiano clássico fornecem uma base sólida para o reforço de pressupostos. Outros filmes sugerem uma limitação de expectativas, a partir de escolhas inusitadas e, para acompanhá-las, é preciso construir novas possibilidades estilísticas. Em *Bacurau*, que terá sua análise de transições visíveis exposta no capítulo seguinte, há o uso de *wipes* entre algumas cenas e sequências, um estilo de pontuação que não costuma ser adotado na cinematografia de ficção em geral e tampouco foi usado em filmes anteriores do diretor Kleber Mendonça Filho ou do montador Eduardo Serrano. As decisões na ilha de edição podem fazer diferença no que o público percebe e na maneira como reagem, e a montagem deste efeito visível de transição na obra pernambucana não só compõe a narrativa visual, como procura envolver o espectador. A iniciativa do diretor e do montador subverte o estilo de montagem tradicional de ambos e oferece uma identidade personalizada à obra cinematográfica.

Um estilo singular de aplicação de transições visíveis pode potencializar construções narrativas e oferecer marcas de pontuação em uma história. Mas sempre é importante considerar a possibilidade de que boa parte do público não perceba tais elementos, assim como não atente para questões relacionadas a cor, iluminação, enquadramento, cortes e som. Se percebidas, as pontuações podem ainda não serem compreendidas da maneira pretendida pelos realizadores – identificar é apenas o princípio de uma análise que pode ser definida como estilística. Por exemplo, as quase três dezenas de transições visíveis em *Estômago* (2007) e a inexistência delas em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) refletem estilos distintos de edição e convidam, por caminhos diferentes, ao exame individual, porque desempenham um papel central no efeito geral de cada um destes filmes.

O estilo também pode orientar uma significação; porém, deve-se evitar a leitura de elementos isolados e retirados de seu contexto. Em muitos manuais, dicionários técnicos e literaturas ligadas ao cinema e ao audiovisual é possível encontrar definições e até recomendações para o uso de transições visíveis em determinados momentos da narrativa.

Entretanto, leva-se em conta o pressuposto de que não é possível determinar o significado de uma transição visível, especificar quando, como e onde os “ganchos” devem ser “instalados”, ainda que exemplos diversos sejam usados para respaldar o contrário. Cada transição visível é única e não há razão para esperar que possua uma definição específica.

Neste contexto, as decisões criativas tomadas em cada fase do processo de pré-produção e produção influenciam o processo de pós-produção e, no caso das pontuações imagéticas, estas podem surgir na ilha de edição por meio do montador do filme. O editor costuma construir as junções a partir do que foi planejado no roteiro (primeira escrita) e do material filmado (segunda escrita). A (re)criação da estrutura narrativa pode ser considerada a “terceira escrita” do filme e, dificilmente, o público é capaz de apontar se as decisões, com as quais ele se depara na tela, foram tomadas no roteiro, no *set* ou na sala de edição.

Assim, o montador não é um técnico, é um autor. E os bons diretores sabem dar espaço para o montador trabalhar. Por isso, a relação de confiança do diretor com o montador é essencial. E o desenvolvimento do terceiro olhar que se cria nessa relação entre montador e diretor é realmente a marca da montagem de um filme. (Collier, 2022, p. 169)

Em uma formulação inspirada em Eisenstein poderia ser dito que o roteiro é uma tese e a filmagem uma antítese, numa ordem dialética. Uma antítese porque o lugar da filmagem pode muito bem não ser o lugar imaginado no roteiro, os atores em frente às câmeras não são as personagens, eles tentam ser e nessa tentativa acabam, muitas vezes, se contrapondo ao que foi desenhado no texto. É real a possibilidade de a câmera captar algo que não foi previsto. Portanto, a montagem, neste raciocínio, se torna a síntese. A edição busca um resultado que, de alguma forma, retoma a tese, mas trabalha com a antítese e, inevitavelmente, apresentará um estilo final.

Para o espectador, identificar na equação o que pertence a cada variável segue sendo um desafio. Se o roteiro de uma obra é publicado ou disponibilizado pelo autor, essa missão pode parecer um pouco mais fácil, só um pouco. No caso dos longas-metragens dirigidos por Kleber Mendonça Filho, mesmo com o lançamento do livro *Três Roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau* (2020) é difícil apontar com segurança em que etapa uma transição visível foi pensada. Há que se levar em consideração que o livro é uma publicação posterior aos filmes e que, certamente, passou por uma edição, revisão e que pode ter sofrido alterações em indicações de pontuações imagéticas ao longo das junções entre segmentos. A Tabela abaixo informa, a partir do estudo feito nesta tese, as transições visíveis encontradas nos três longas-metragens de ficção dirigidos por Kleber Mendonça Filho.

Tabela 13 - Transições visíveis nos longas-metragens de Kleber Mendonça Filho

	<i>FADE</i>	<i>FUSÃO</i>	<i>WIPE</i>
<i>O Som ao Redor</i> (2012)	4	7	0
<i>Aquarius</i> (2016)	3	11	0
<i>Bacurau</i> (2019)	2	13	6

Fonte: elaborado pelo autor (2022).

Das 11 transições visíveis assinaladas em *O Som ao redor* (2012) nenhuma consta no roteiro do filme publicado à posteriori. Ainda que estas publicações costumem ser versões aproximadas dos filmes, chama a atenção o fato de não haver qualquer indicação de transição visível no texto da obra. Até poderia não ser uma preocupação do roteiro (não sinalizar), mas as diversas marcações de “CORTA PARA” entre muitas tomadas ilustram o contrário (Mendonça Filho, 2020, p. 135-178-185-188-216-223-233-276).

Em *Aquarius* (2016), dos 14 efeitos visíveis que estão no filme, novamente nenhum está indicado no roteiro, mas diferente da obra anterior, nesta o texto fornece algumas indicações que vão além do “CORTA PARA”. Entre as cenas 79/80 e 88/89, respectivamente, existem indicações de “TRANSIÇÃO FUSÃO” e “LIGEIRA FUSÃO”, que acabaram não acontecendo na obra finalizada, mas levantam a curiosidade sobre quanto tempo estaria implicado no termo “ligeira”. Além das fusões, há indicação de “FADE OUT” e “FADE IN” entre as tomadas 144-145; contudo, o filme acaba na cena 144 e não em *fade*, mas em corte para a tela preta. Curioso notar ainda que a indicação “CORTAMOS BRUSCAMENTE PARA”, entre as cenas 81/82, também não é editada assim, mas com uma fusão (Ibidem, p. 135-178-185-188-216-223-233-276). Ou seja, há uma série de indicações no roteiro que não se materializam na linha do tempo da ilha de edição, o que já insinua que muitas das decisões estilísticas de utilização das transições visíveis acontecem na etapa de montagem.

Em *Bacurau* (2019), pela primeira vez, surgem correspondências entre roteiro publicado e filme exibido. Logo no início, entre as imagens do continente visto do espaço e a do caminhão na estrada pernambucana há uma indicação no texto para uma “FUSÃO DISSOLVE” entre estes planos e, de fato, ela existe no longa-metragem. A correlação roteiro-filme se repete entre as cenas 22/23 com a indicação no texto de “FADE OUT – FADE IN”. Porém, com as outras 19 pontuações imagéticas, mais uma vez, retoma-se a incongruência identificada em *O som ao redor* e *Aquarius*, com destaque para uma divergência entre uma “FUSÃO – DISSOLVE” no

roteiro, entre as cenas 119/120, que acaba transformado em um *wipe* na tela (Ibidem, p. 135-178-185-188-216-223-233-276).

As informações acima sugerem que decisões acerca das transições visíveis destas três obras tenham sido tomadas no processo de síntese do longa-metragem na ilha de edição entre montador e diretor. A montagem em *O som ao redor* é creditada a João Maria e Kleber Mendonça Filho. As obras seguintes são ambas assinadas por Eduardo Serrano, ainda que tendo a presença ativa de Mendonça Filho no processo de pós-produção¹³⁷. Eduardo Serrano menciona, em entrevista concedida para o podcast Sala de Edição, que o diretor é “companheiro de ilha” e que faz parte do chamado “*transition team*”; ou seja, o cineasta pernambucano é adepto do uso de efeitos visíveis de transição na narração de histórias.

As transições de *fades* longos eu curto, é uma coisa que eu gosto de fazer, mas é muito de Kleber, eu usei em “Aquarius” algumas vezes, mas vem muito dele. [...] Eu acho ‘massa’ [*wipes*] mas a referência de “Star Wars” é de Kleber, vou dizer, a ideia foi dele, não partiu de mim, Kleber queria. (Serrano, 2019, 40:15mins.)¹³⁸

Em entrevista concedida à Gabriella Oldham, o montador de *Guerra nas estrelas* (Star Wars, George Lucas, 1977), Paul Hirsch, sugere que “uma análise do trabalho de um editor sem dúvida levaria simplesmente à conclusão de que estilo de edição é um termo extremamente difícil de definir” (Oldham, 2012, p. 195, tradução nossa)¹³⁹.

Cada editor possui suas próprias preferências e elementos, que podem estar aplicados em seus filmes, mas, no geral, seu trabalho é criar um estilo que esteja em sintonia com cada uma das obras, que combine e acrescente ao enredo. Os mecanismos que ajudam a formar um estilo podem ser descritos por meio do papel que desempenham na forma geral do filme. O uso de uma pontuação visível pode criar suspense retardando a revelação de informações da história. A transição pode buscar concentrar a atenção do espectador para um detalhe específico. Pode criar surpresa, ser inusitada a ponto de atrair a atenção para si. Um caminho direto para perceber um estilo pode passar pela identificação do volume de efeitos visíveis utilizados historicamente nas junções. Uma característica que os números mostram é que o estilo brasileiro de montagem não é apegado aos clássicos “Vorkapichs” estadunidenses. A montagem de

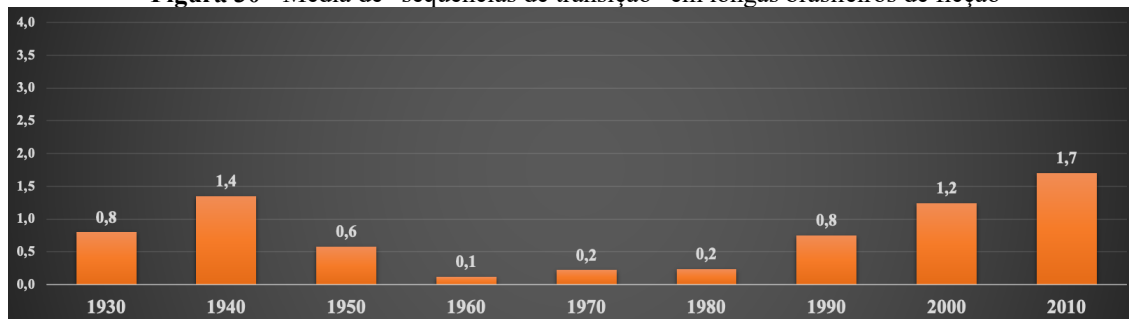
¹³⁷ Bastidores das produções, entrevistas concedidas por Kleber Mendonça Filho e depoimentos de integrantes das equipes em TVs, rádios, jornais e redes sociais atestam a participação do diretor nas diferentes etapas de realização dos longas-metragens.

¹³⁸ Entrevista de Eduardo Serrano concedida a Marcelo Ferraz e Rafa Costa para o episódio 41 do podcast “Sala de Edição”. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/11BJvht5id1kCIU6IO346P?si=01ec4e3d42be44e7> Acesso em: 22 jul. 2023.

¹³⁹ *An analysis of an editor's work would undoubtedly lead simply to the conclusion that editing style is an extremely difficult term to define.* (Oldham, 2012, p. 195)

“sequências de transição” com *fades*, fusões ou *wipes* não pode ser considerada uma prática usual dos editores brasileiros ao longo do tempo.

Figura 30 - Média de “sequências de transição” em longas brasileiros de ficção



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

Nos 235 filmes brasileiros analisados, as “sequências de transição” que envolvem *fades*, fusões e *wipes* em sua composição (múltiplos elementos) foram identificadas em 185 oportunidades. Destacam-se 20 em *Os dez mandamentos* (Alexandre Avancini e Hamsa Wood, 2016), 13 em *Vendaval Maravilhoso* (José Leitão de Barros, 1949), 11 em *Nada a perder 2: não se pode esconder a verdade* (Alexandre Avancini, 2019), 10 em *Estômago* (Marcos Jorge, 2007) e nove em *Castelo Rá-Tim-Bum* (Cao Hamburger, 1999). Estes filmes tentam impulsionar os números das “sequências de transição”, mas não fazem com que a média de utilização do recurso dentro de uma década consultada chame a atenção.

No trecho inicial de *O beijo no asfalto* (Bruno Barreto, 1981), editado por Raimundo Higinio, as tomadas de um rapaz deitado no chão após ser atingido por um ônibus são entremeadas, por meio de fusões, com planos das pessoas que assistiram ao acidente ao redor em uma construção impressionista que apresenta um dos pontos principais do enredo escrito por Nelson Rodrigues. Este exemplo de “sequência de transição”, apesar de oferecer possibilidades específicas de investigação que não cabem neste estudo, é raro e ajuda a sinalizar questões ligadas a um possível estilo de edição brasileiro que prefere optar por uma transição de elemento único como *fade* e fusão à um “Vorkapich”. O cálculo da Mediana sobre as “sequências de transição” ao longo do tempo atesta uma certa desimportância deste elemento para os realizadores e, conseqüentemente, para a história do cinema brasileiro ao apresentar o valor zero como resultado, assim como o faz com o *wipe*.

Coordenado por Cutting, Brunick, DeLong (2011), um estudo estadunidense com 150 longas-metragens de ficção, lançados entre 1935 e 2005, detectou que quase 97% das junções nos filmes da amostra eram cortes. Eles contabilizaram 170.000 transições e apenas 5.400 eram

o que chamaram de “não cortes”. O trio de pesquisadores da Universidade de Cornell, em Nova Iorque, identificou também que entre 1935 e 1955 as obras tinham em média 670 planos, enquanto entre 1970 e 2005 a média subia para 1.400. Ou seja, se Carey (1974) sinalizou que com o passar dos anos a tendência na aplicação de transições visíveis diminuía e Cutting, Brunick e DeLong (2011) registraram o aumento médio da quantidade de planos, é possível concluir que o uso de “cortes” ganhou ainda mais espaço nas narrativas fílmicas ao longo do tempo.

Ao transpor a equação para o cenário brasileiro de longas-metragens de ficção se percebe um uso de cortes e transições visíveis semelhantes aos estadunidenses. Os pesquisadores também detectaram que quando a duração dos planos é “longa”, a probabilidade de haver transições visíveis é maior; quando a duração das tomadas é “curta”, o número de efeitos visíveis diminui. Este fato também é detectado nos filmes nacionais. Outra consideração que pode ser apontada é que as transições costumam ser frequentes em início e prólogos de filmes, em mudanças espaço-temporais significativas para o enredo e quase inexistentes em partes com alto nível de ação. Há mais pontuações visíveis na introdução e desenvolvimento do que na conclusão das obras cinematográficas de ficção investigadas.

Diante das informações coletadas, tende-se a apontar que um estilo brasileiro contemporâneo de construção de pontuações imagéticas em longas-metragens brasileiros de ficção recupera uma montagem com estilo clássico, sem deixar uma edição moderna de lado e adiciona novas possibilidades narrativas a partir da aplicação consciente de transições visíveis. Um hibridismo estético e estrutural que permite a sugestão de um estilo “pós-moderno” de montagem de *fades*, fusões e *wipes*.

CAPÍTULO 4

Para quem sabe, montagem é o mais poderoso meio de composição para se contar uma história. Para quem não sabe nada de composição, a montagem é uma sintaxe para a correta construção de cada partícula de um fragmento cinematográfico.

E, finalmente, a montagem é simplesmente uma regra elementar da ortografia cinematográfica para quem erradamente junta fragmentos de um filme como se misturasse receitas prontas de remédios, ou fizesse conserva de pepinos, ou geleia de ameixas, ou fermentasse maçãs junto com amoras.
(Serguei Eisenstein, 2002)

4. PONTUAÇÃO IMAGÉTICA EM *BACURAU*: *FADES*, *FUSÕES* E *WIPES* NA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA DE FICÇÃO

O impacto da montagem em um filme muitas vezes é colocado como intangível, com poucas tentativas de quantificar, examinar e qualificar seus efeitos no cinema brasileiro, conforme percebido na revisão de literatura sobre montagem empreendida nesta pesquisa. Talvez isso aconteça porque a percepção da edição demanda alguma compreensão técnica de seu funcionamento, enquanto a produção, a fotografia ou os efeitos especiais podem saltar com maior facilidade aos olhos do espectador. A perspectiva da montagem como “arte invisível” do cinema pode resultar no entendimento externo do ofício do montador como responsável, unicamente, por eliminar os pedaços “ruins” das filmagens, ainda que a importância da atividade seja indiscutível dentro da indústria.

A edição é um meio onde as decisões dependem das peças e de como são posicionadas e interagem, e o editor deve se empenhar em tirar o máximo proveito das possibilidades criativas contidas no material à sua disposição. Em termos gerais, pode ser muito difícil descrever e avaliar uma edição considerada “boa” ou “ruim”; afinal, se o roteiro, a atuação ou a fotografia são de baixa qualidade, separar o trabalho do editor desses atributos é um desafio. Há uma expressão, quase um dito popular, que costuma ecoar nos bastidores de produções audiovisuais diversas: “isso se resolve na edição”. De fato, muito se resolve. E, por vezes, é quando algo sai errado nas etapas anteriores que a edição, por necessidade, se torna mais inventiva. Uma das ferramentas que auxiliam o processo do editor, de criar ou de restaurar, é a possibilidade de inserir elementos virtuais para “colar” dois planos com o intuito de estabelecer um produto “melhor montado”.

A proposta deste capítulo é oferecer uma perspectiva alternativa sobre uma parte do trabalho de um montador que se direciona ao uso de efeitos visíveis de transição como elementos narrativos capazes de agregar conteúdo às junções entre planos, cenas e sequências.

A escolha de uma pontuação imagética deriva menos do ofício de montagem e mais do que o filme pede. A decisão correta (se existe) sobre uma fusão, um *fade*, um *wipe* ou outro efeito visível qualquer só pode ser determinada a partir do exame dos dois segmentos que estão sendo unidos e de sua posição dentro da obra.

Como objeto de investigação, *Bacurau* (Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, 2019) foi o longa-metragem brasileiro de ficção escolhido. Com o estudo deste título, busca-se ampliar o entendimento sobre as transições visíveis que porventura transpõem a barreira de elementos suavizadores e exclusivos de indicação de saltos no espaço e no tempo. O filme estreou em agosto de 2019 e retrata a vida dos residentes de um pequeno povoado fictício do sertão brasileiro. Após se darem conta que a comunidade está sendo atacada por “visitantes” estrangeiros, os moradores precisam se organizar para contra-atacar. É um drama, faroeste, suspense, fantasia e ficção científica, com mais de duas horas de duração, montado por Eduardo Serrano. A produção conquistou o Prêmio do Júri no Festival de Cannes no mesmo ano do lançamento, tornando-se o segundo filme brasileiro (o primeiro foi *O pagador de promessas*, 1962, de Anselmo Duarte) a ser laureado no certame.

A obra de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles trata de temas universais, embora seja marcadamente nordestina e foi escolhida por ser resultado de um cinema autoral, de teor crítico, de relevância cinematográfica nacional e internacional e se enquadrar no conceito de uma montagem pós-moderna de transições visíveis – definição apresentada no Capítulo 3. O longa teve repercussão na mídia e de público, sendo exibido não apenas em festivais, mas dentro do circuito comercial de distribuição, ampliando o valor de exposição e a possibilidade de contribuição para o campo do audiovisual brasileiro contemporâneo. A obra dialoga com a tradição cinemanovista ao se identificar com a trilogia do sertão brasileiro (*Vidas Secas*, 1963; *Deus e o diabo na terra do sol*, 1964; *Os fuzis*, 1964), com o discurso alegórico sobre a condição subdesenvolvida e com o posicionamento em evidência de sujeitos e espaços que, historicamente, são excluídos.

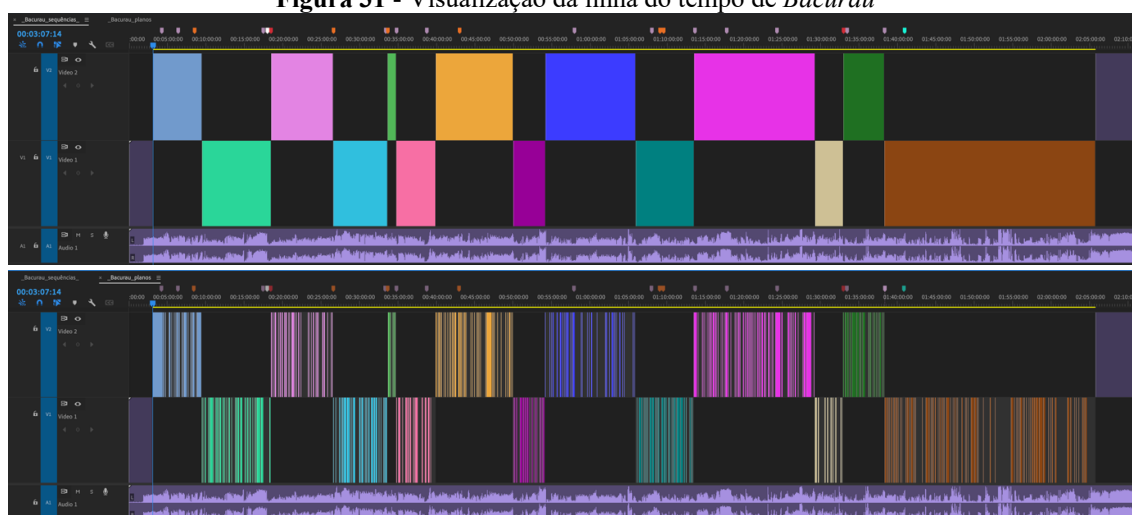
Há ainda em Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles o espírito de revolta que atravessa a narrativa, assim como em Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Ruy Guerra. O rural interiorano de *Bacurau* é pop, dialoga tecnologicamente com o contemporâneo e está conectado com o mundo. Isso, somado ao apelo *mainstream* e ao uso de técnicas de edição clássica em concordância com as convenções utilizadas em grande parte do cinema hollywoodiano e, conseqüentemente brasileiro, tornam o longa-metragem particularmente útil à análise que esta tese propõe.

4.1 *Bacurau* fragmentado

Como ilustrado no final do capítulo anterior, pode ser difícil extrair quais decisões foram especificamente tomadas na edição ou foram impostas pelo roteiro, pela decupagem, pela gravação. Além disso, a discussão é limitada por não se ter acesso ao material bruto. Não saber quais imagens foram deixadas de fora, ou se falhas técnicas ou artísticas tiveram que ser contornadas, são fatores que podem influenciar qualquer julgamento. A popularidade alcançada por *Bacurau* é um recurso útil nesse sentido. Inúmeras entrevistas e depoimentos dos diretores, do montador, da equipe como um todo, foram concedidas a veículos de mídia e fizeram emergir informações valiosas sobre os bastidores da produção e da pós-produção, que ajudam a identificar até que ponto a edição desempenhou um papel decisório em momentos específicos.

A investigação parte da digitalização e fragmentação do filme em sequências efetuada na linha do tempo (*timeline*) do software de edição *Adobe Premiere*. Ao particionar *Bacurau* foram detectados 14 sequências, 1437 planos, 21 transições visíveis (2 *fades*, 13 fusões e 6 *wipes*), uma “sequência de transição” sem transições visíveis, 1415 cortes e uma média de duração dos planos em torno de 5,2 segundos.

Figura 31 - Visualização da linha do tempo de *Bacurau*



Fonte: compilação elaborada pelo autor (2023).

Na Figura 31 são apresentadas duas linhas do tempo (*timelines*): acima, tem-se a divisão do filme em sequências; abaixo, os segmentos possuem linhas verticais que demarcam os planos internos de cada sequência. As transições estão sinalizadas por marcadores (*markers*) de

diferentes cores na parte superior de cada uma das linhas do tempo, próximos às indicações de tempo decorrido. Ainda que discretos em um *print* de tela, os marcadores são sinalizações muito úteis na operação de acesso imediato dos efeitos e permitem “armazenar” inúmeras informações. Ao clicar em qualquer um deles, uma caixa de texto se abre e nela é possível inserir informações, bem como selecionar uma cor para o marcador criando assim um código de cores. Ao final da desmontagem e do preenchimento dos dados, os marcadores irão oferecer agilidade ao processo de estudo do material.

É possível produzir uma tabela com identificação numérica das sequências, suas durações e características técnicas, cenográficas e narrativas, bem como transpor as indicações assinaladas nos marcadores relativos a qualquer transição visível presente no material. Uma planilha, como a do exemplo abaixo, oferece uma maneira de agrupar as mudanças de espaço, tempo, personagem, as evoluções do roteiro sobre a ótica da estrutura dramática e estética.

Tabela 14 - Planilha da fragmentação de *Bacurau* em sequências

Sequência	Planos	Transições no interior da sequência	Lugares e ações	Efeito na junção entre sequências	Variáveis alteradas
S1	49	45 cortes, duas fusões e um <i>wipe</i>	Teresa está a caminho de Bacurau na carona de um caminhão-pipa.	CORTE	[TP]
S2	89	87 cortes e uma fusão	Teresa chega ao povoado onde está ocorrendo o velório da avó Carmelita.	<i>FADE</i>	[TEP]
S3	89	88 cortes	Um novo dia no vilarejo. Bacurau deixa de aparecer do mapa digital.	<i>WIPE</i>	[TEP]
S4	65	63 cortes e uma fusão	Prefeito Tony Jr. visita Bacurau com doação de livros velhos e mantimentos vencidos.	<i>WIPE</i>	[TEP]
S5	9	8 cortes	Damiano (morador) é seguido por um drone ao voltar para casa.	FUSÃO	[TEP]
S6	56	54 cortes e uma fusão	Madrugada em Bacurau. O povoado é despertado por uma manada de cavalos.	CORTE	[TP]
S7	127	125 cortes e um <i>wipe</i>	Dois motoqueiros aparecem na comunidade e despertam suspeitas.	CORTE	[TEP]
S8	38	37 cortes	Os trilheiros matam dois habitantes de Bacurau na estrada.	CORTE	[TEP]
S9	184	182 cortes e uma fusão	Os motociclistas chegam na fazenda onde estão vários assassinos profissionais.	CORTE	[TEP]
S10	66	62 cortes, uma fusão e dois <i>wipes</i>	Acácio (Pacote) encontra os amigos assassinados e vai recorrer à Lunga.	CORTE	[TEP]
S11	173	169 cortes e três fusões	Lunga, que estava escondido, retorna a Bacurau e se depara com mais mortes.	CORTE	[TEP]
S12	49	48 cortes	Na fazenda, os forasteiros se preparam para invadir Bacurau.	<i>FADE</i>	[TEP]
S13	56	53 cortes e duas fusões	Dois estrangeiros vão à casa de Damiano, mas são surpreendidos.	CORTE	[TEP]
S14	387	386 cortes	Embate final entre moradores de Bacurau e forasteiros.	-	-

Fonte: elaborado pelo autor (2023).

O agrupamento em 14 unidades sequenciais é apenas um tipo de segmentação entre outros possíveis. Algumas dessas sequências poderiam, alternativamente, ser reunidas em unidades maiores, como no caso da primeira e da segunda sequências que formariam um prólogo de 15 minutos. O mesmo poderia ser feito com os segmentos 8 e 9 para constituir a

“parte” dos motociclistas na trama. As sequências não conservam uma duração padrão e algumas possuem bastante autonomia: unidade de lugar, tempo, personagens e continuidade de ação. São verdadeiros “segmentos autônomos” (Metz, 2014) e não dificultam a delimitação. O sequenciamento procura respeitar a linearidade de um roteiro que concentra a narrativa dos acontecimentos em quatro dias e três noites bem traçados e possui uma diegese espaço-temporal cronológica.

A desmontagem de *Bacurau* revela que o corte é o elemento de transição mais utilizado, seja entre planos, cenas ou sequências. Entretanto, a presença de *fades*, fusões e *wipes* é marcante se comparada a seus pares contemporâneos. Dos 34 filmes analisados na década de 2010, *Bacurau* é o quarto com mais transições visíveis. Além disso, os cineastas responsáveis pela obra usam os recursos visíveis de transição como parte essencial de uma narrativa que procura estimular uma experiência espectral.

Depois de catalogadas as informações do filme, deu-se início a fase de exportação dos *frames* representativos dos planos da obra. Um a um, os 1437 planos e as 21 transições visíveis tiveram um de seus *frames* transformados em arquivos fotográficos (.jpg), ainda no *Premiere*. As 1458 imagens foram dispostas em ordem cronológica (configuração automática de nomenclatura) dentro de uma mesma pasta (*folder*) no computador: 0001_Bacurau.jpg; 0002_Bacurau.jpg; 0003_Bacurau.jpg; assim por diante. Essa organização é imprescindível para que o diagrama seja construído respeitando a cronologia do longa-metragem. O algoritmo responsável pela “montagem da imagem” exige que nada, além do que se quer no diagrama, esteja na pasta.

A próxima etapa envolve o software ImageJ. É preciso acioná-lo e dentro dele acionar o comando “*image montage*”. O programa oferece algumas possibilidades para a confecção do diagrama como, por exemplo, escolher entre uma composição colorida ou em tons de cinza, estabelecer o formato (16x9, 1x1, 4x3 etc.), dimensionar (em *pixels*) a imagem final, definir a espessura de possíveis linhas divisórias entre as “fotos”, entre outras características editáveis. O resultado permite visualizar todas as tomadas e transições visíveis em uma mesma imagem.

Figura 32 - Diagrama 9x16 de planos e transições em *Bacurau*¹⁴⁰



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

¹⁴⁰ Imagem em alta resolução disponível em:
<https://drive.google.com/file/d/1E6AjpSjqbMvEzw9dKwXE38wk1EvB87D5/view?usp=sharing>

O *ImageJ* oferece ainda diferentes resoluções de saída para o arquivo final (1920x1080, 4K, 8K, 300 dpi, 600 dpi etc.), o que viabiliza ao pesquisador a ampliação do diagrama em qualquer tela ou uma eventual impressão sem perda de qualidade.

Com o diagrama em mãos, o trabalho de sinalizar as transições visíveis demanda a utilização de um software de edição de imagens ou, no caso de uma impressão, uma caneta hidrográfica ou um pincel marcador. Em formato digital, a possibilidade de ampliar a imagem facilita o realce das pontuações. É como poder observar o conteúdo de uma lâmina em um microscópio. Nesta tese, optou-se pelo programa *Adobe Photoshop*, que permitiu inserir retângulos coloridos para sinalizar o que se desejava. A adição destes elementos sinalizadores visa a otimizar futuros acessos às transições no mosaico.

Figura 33 - Diagrama 16x9 de *Bacurau* com sinalização de transições visíveis¹⁴¹



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

No diagrama acima, os retângulos verdes indicam fusões entre planos, os azuis sinalizam a presença de *wipes*, enquanto os vermelhos apontam os *fades*. Na figura abaixo temos uma visualização maximizada de parte da imagem com o intuito de simular o que seria um “mergulho” no arquivo digital.

¹⁴¹ Imagem em alta resolução disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/1XYJ55LAcROf6rCXdnu4rW1skpXUuQgPS/view?usp=sharing>

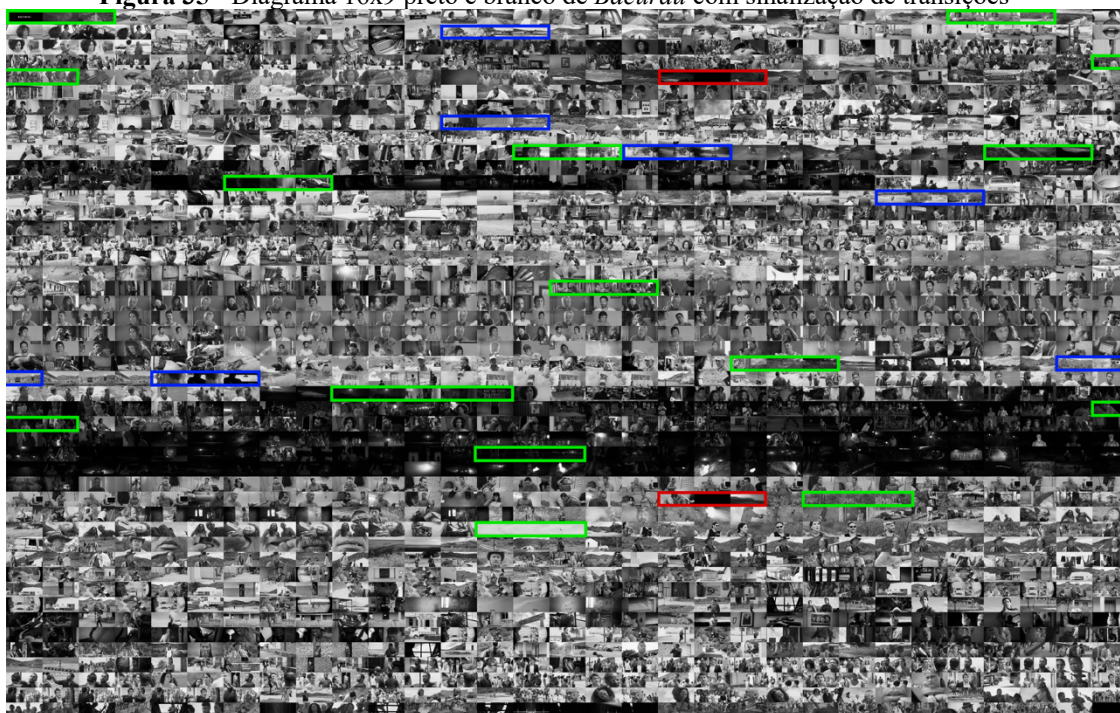
Figura 34 - Zoom in no diagrama de *Bacurau*



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

Outra forma de visualização possível é através da subtração das cores do diagrama ainda no *ImageJ* ou posteriormente no editor de imagens. O intuito desta opção é dar ainda mais destaque às pontuações visíveis na imagem do todo filmico. Uma possibilidade de auxiliar uma eventual análise da distribuição das pontuações imagéticas ao longo da obra cinematográfica, por exemplo.

Figura 35 - Diagrama 16x9 preto e branco de *Bacurau* com sinalização de transições¹⁴²



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

Em *Bacurau*, é possível notar que os *fades*, fusões e *wipes* estão concentrados nos dois primeiros terços da narrativa. O clímax do filme, que se encontra na terceira parte e envolve o embate entre os moradores da pequena cidade nordestina e os forasteiros, apresenta uma

¹⁴² Imagem em alta resolução disponível em:
<https://drive.google.com/file/d/108fbJ37eJ17QC0zfepG3zmL5zCdujNRD/view?usp=sharing>

montagem sem pontuações imagéticas. Esta característica fica mais evidente ao catalogar cada uma das transições em uma tabela. *Bacurau* possui em torno de 130 minutos de duração e a última transição visível (fusão 13) se encontra aos 98 minutos.

Tabela 15 - Transições visíveis em *Bacurau*

TRANSIÇÃO	MINUTAGEM	DURAÇÃO
FUSÃO 1	4'	11"
FUSÃO 2	6'	4"
WIPE 1	8'	4" (vertical dir. p/ esq.)
FUSÃO 3	17'	11"
FADE 1	18'	9"
WIPE 2	26'	3" (horizontal baixo p/ cima)
FUSÃO 4	33'	2"
WIPE 3	33'	4" (vertical esq. p/ dir.)
FUSÃO 5	34'	1"
FUSÃO 6	38'	1"
WIPE 4	42'	3" (vertical esq. p/ dir.)
FUSÃO 7	57'	2"
FUSÃO 8	68'	3"
WIPE 5	69'	3" (vertical esq. p/ dir.)
WIPE 6	69'	1" (vertical esq. p/ dir.)
FUSÃO 9	73'	4"
FUSÃO 10	77'	2"
FUSÃO 11	84'	8"
FADE 2	92'	7"
FUSÃO 12	93'	8"
FUSÃO 13	98'	15 frames

Fonte: elaborado pelo autor (2023).

Os quase trinta minutos finais trabalham apenas cortes. A brutalidade presente nas junções reflete a violência narrada pelas cenas de combate e morte que finalizam o filme. Contudo, mesmo que a terceira parte do filme esteja montada com base em cortes, *Bacurau*, se comparado a filmes da mesma década (2010), apresenta um significativo número de fusões e *wipes*. Em especial os *wipes*, foram destaque por parte da crítica especializada e de profissionais de montagem à época do lançamento do longa-metragem. Sem a exposição de julgamentos, considerados mais uma questão de gosto e menos um debate com argumentos sólidos, fato é que depoimentos de cineastas e críticos chamaram a atenção, positiva ou negativamente, para o uso deste recurso visual na narrativa do filme. Por seu alcance midiático e de público, *Bacurau* conseguiu com que o *wipe* voltasse a ser incluído nas discussões sobre montagem, ainda que

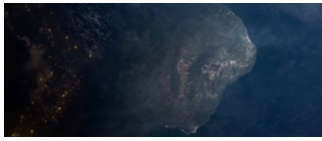


não o tenha feito em profundidade, e que não seja o filme da década em questão com o maior uso deste recurso.

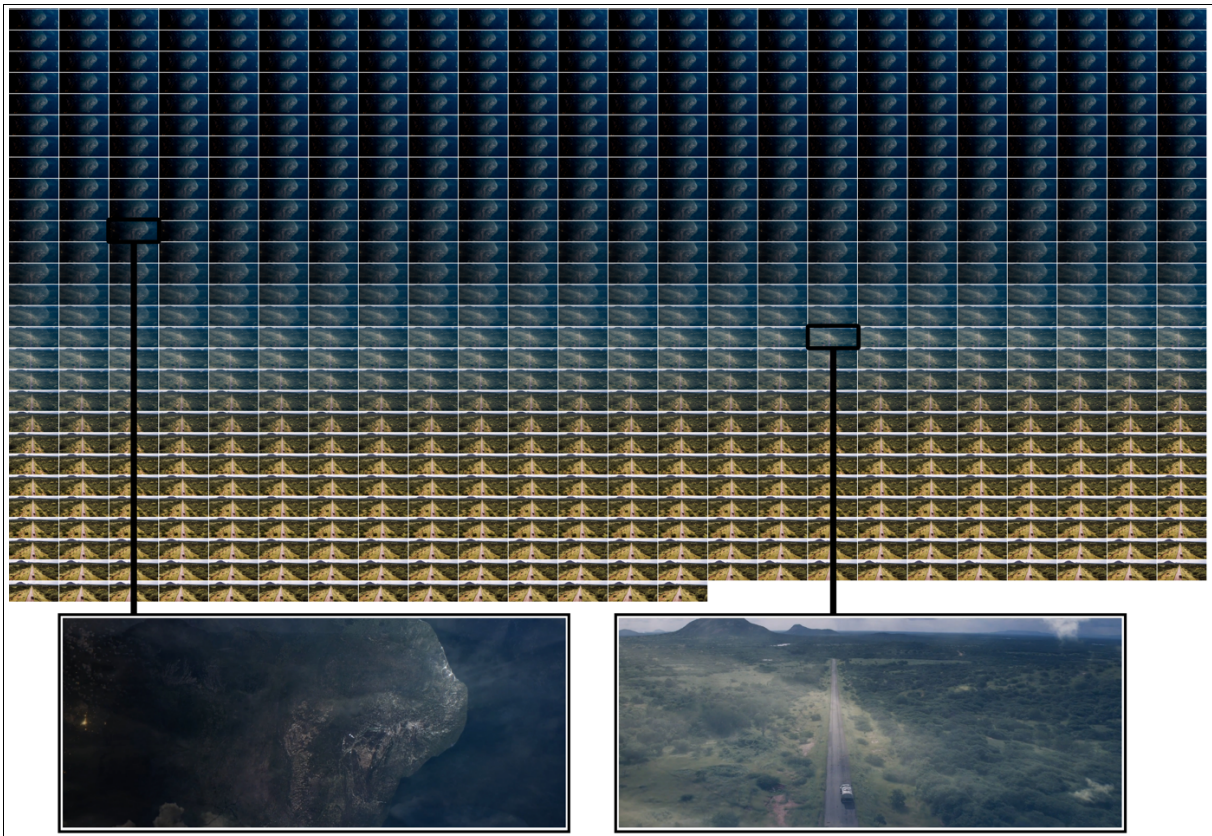
4.2 *Fades, fusões e wipes* como pontuadores da narrativa

Após a identificação de cada fusão, *fade* e *wipe* em *Bacurau*, a estratégia de análise reuniu as transições visíveis em ordem cronológica de utilização no filme e sobre cada uma delas foi empregada a proposta de taxonomia apresentada no Capítulo 2. Como já é de conhecimento do leitor deste trabalho, cada uma das transições pode ser vista por meio dos *QR Codes* e *links* disponíveis nos quadros. As pontuações imagéticas também contam com diagramas personalizados, de onde foram retiradas informações estruturais e estéticas e que promovem uma tentativa de ilustrar em detalhes o elemento virtual de edição utilizado.

O primeiro efeito visível detectado em *Bacurau* é uma fusão, com onze segundos de duração, uma das maiores entre todas as transições visíveis do filme. Ela acontece logo no início do longa, entre os planos um (imagem do continente sul-americano visto do alto) e dois (imagem aérea de um caminhão de abastecimento de água em uma estrada a Oeste de Pernambuco). A característica de progresso da narrativa permite classificar a fusão como uma pontuação elíptica de estrutura com temporalidade indefinida e espacialidade radical. Ou seja, é difícil quantificar o tempo diegético transcorrido entre o plano astral e a tomada aérea do semiárido nordestino. Considerando o enredo do filme, pode-se cogitar que o movimento acontece no mesmo dia, mas não há indicações explícitas, o que conduz a análise a uma temporalidade indefinida. A mudança de espaço é menos subjetiva. A identificação de ambientes distintos é nítida e favorece o estabelecimento de um antes e um depois espacial.

Quadro 10 - Fusão 1 em *Bacurau*

			 SCAN ME
Plano pré-transição	Fusão 1	Plano pós-transição	
https://drive.google.com/file/d/1mTcPuIdqURcNhsNuC3UOEJ2yrau6ocp/view?usp=share_link			



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

A transferência de movimento promovida pela fusão aplicada na junção estabelece uma correlação entre a movimentação interna dos planos pré e pós-transição. Pearlman (2009) enfatiza que essa característica está ligada a uma marca rítmica de montagem. O movimento de câmera nos dois planos é homogêneo. A ideia de aproximação do observador com o objeto principal nas tomadas é confeccionada por meio de um suave *zoom in*. A fusão lenta conjuga a energia rítmica de movimento contida nas duas imagens adjacentes à junção, o que imprime à transição características de pontuação gráfica por “correspondência de movimentos”.

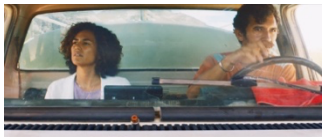
A junção apresenta ainda características de sobreposição irregular e heterogênea que permitem classificá-la como gráfica “por transparência”, pois introduz aos poucos e não de forma uniforme a imagem seguinte. No quadro acima foram destacados dois *frames* que compõem a transição e neles é possível perceber que alguns elementos ficam evidentes durante a fusão. O primeiro *frame* ampliado traz, de maneira discreta, a silhueta de Teresa (Bárbara Colen) adormecida no caminhão, na parte esquerda da composição. Esta imagem inesperada no meio da fusão não é facilmente percebida, mas ao assistir ao conteúdo disponível no *link* ou capturar o *QR Code* com a câmera do celular é possível identificar esta sutileza da montagem.

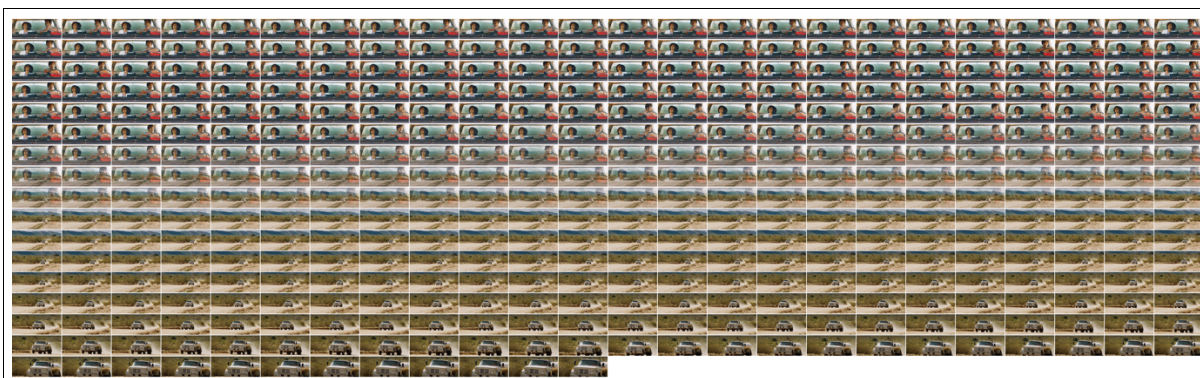
Da mesma forma, outro elemento que pode passar despercebido são algumas nuvens posicionadas à direita do segundo *frame* destacado. O montador Eduardo Serrano (2021, 42:35mins.) relata que “trabalhou muito tempo nesta transição” e confirma que adicionou um plano de Teresa dormindo no caminhão e outro de um céu com algumas nuvens em transparência (com apenas parte da opacidade). Essa “sobreposição” momentânea de outras imagens para construir a atmosfera da transição se enquadram no que, neste trabalho, é considerada uma pontuação “gráfica por transparência”.

Aproximadamente dois minutos depois, há outra fusão. Ela contém quatro segundos que, ao mesmo tempo, estabelece uma relação transitiva entre as imagens e faz evoluir a história. A mudança de espaço promovida pela pontuação é sutil, preserva a geografia árida do sertão no qual se desloca o caminhão, mas altera o ponto de vista do espectador – deslocado do interior do veículo para a margem da estrada. O hiato temporal é breve, mas novamente incalculável matematicamente. A iluminação nos dois planos sugere que o intervalo de tempo comporta alguns minutos ou poucas horas entre as duas tomadas.

Para além de pontuação elíptica estrutural de tempo abreviado e espaço próximo, o que chama a atenção é o potencial que a junção possui de proporcionar uma possível sensação de alívio ao observador. A fusão descola o público da tensão causada pela imagem dos caixões funerários à beira da rodovia ao oferecer um instante para recuperar o fôlego. O efeito visível de transição promove, suavemente, a saída literal, mas também simbólica do espectador da claustrofóbica cabine em movimento para à “arejada” beira da estrada de terra.

Quadro 11 - Fusão 2 em *Bacurau*

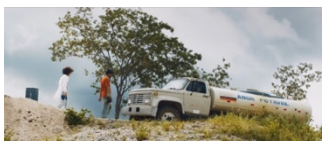




			 SCAN ME
Plano pré-transição	Fusão 2	Plano pós-transição	
https://drive.google.com/file/d/1A3awx62sDhFuhPOuczvVetpmB71DrmTm/view?usp=share_link			



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

A terceira transição visível em Bacurau é um *wipe*, o primeiro de seis, com quatro segundos de duração. A linha vertical que percorre a tela, da direita para a esquerda, possui bordas borradas, translúcidas que se misturam à composição e, à medida que se desloca, vai revelando a nova imagem. Este *wipe* pode ser descrito como uma pontuação elíptica temporal abreviada e espacialmente próxima.

Quadro 12 - *Wipe 1 em Bacurau*

			
Plano pré-transição	<i>Wipe 1</i>	Plano pós-transição	
https://drive.google.com/file/d/1nN3moLGSn5Uy8l7k9SRdLVpedequUcrU/view?usp=share_link			
			

Fonte: elaborado pelo autor (2023).

Eduardo Serrano (2021), ao falar sobre os *wipes*, explica que a iniciativa de utilizar esta transição visível partiu de Kleber Mendonça Filho, mas confessa que não demorou para aderir à ideia. O montador revela que, neste primeiro, o pensamento dos cineastas foi acompanhar o movimento de câmera executado no plano (panorâmica) e a trajetória percorrida pelo caminhão (da direita para esquerda na tomada). A transição visível, portanto, dialoga em

movimento e direção com os elementos constituintes, principalmente, do plano pós-transição. A linha vertical que substitui o “plano A” pelo “plano B” estabelece uma relação suave entre as tomadas adjacentes. “A referência para a borda em *soft*, para eu entender quanto *soft* usaria, foi *Star Wars* e depois que eu fiz a primeira eu mantive nas outras” (Serrano, 2021, 29:03mins.). Quanto ao ritmo, é possível perceber uma relação de pulso entre as tomadas e o efeito de transição, a duração dos planos justapostos e do *wipe* são semelhantes, em torno de cinco segundos, e essa cadência transmite uma relação rítmica à pontuação. A duração e velocidade da margem ao correr a tela dialogam com o tempo de exposição dos planos anterior e posterior.

A terceira fusão em *Bacurau* acontece em meio ao funeral de Dona Carmelita (Lia de Itamaracá). O cortejo fúnebre segue ao som da canção *Bichos da Noite*, interpretada por Sérgio Ricardo e cantada pelos personagens e figurantes em cena. A transição visível marca o avanço espaço-temporal do grupo até o local de sepultamento. O “plano B”, após a fusão, apresenta Teresa (Bárbara Colen), supostamente ainda sob efeito de um “poderoso” psicotrópico, com olhar fixo para o caixão.

Quadro 13 - Fusão 3 em *Bacurau*



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

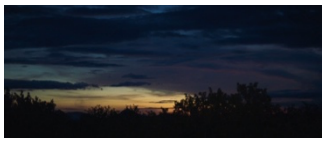

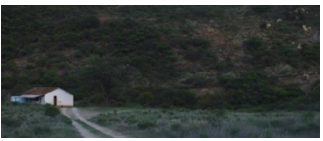

Esta fusão, assim como a primeira, também possui 11 segundos de duração e características que denotam um hiato estrutural de tempo diegético abreviado, com um deslocamento entre os planos que pode ser considerado de alguns minutos – não há razão para

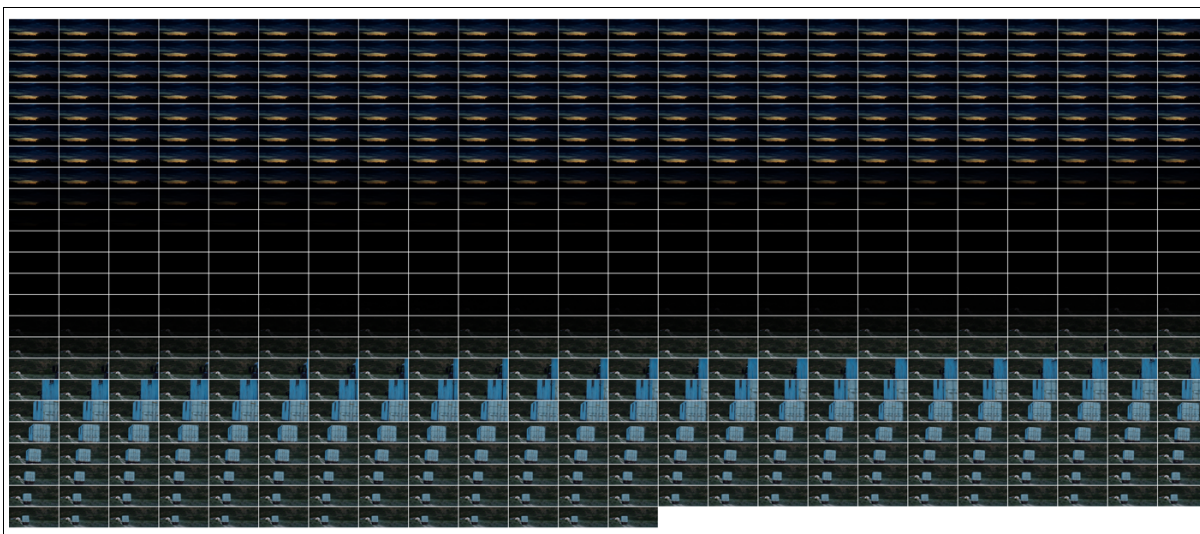
atribuir uma longa distância percorrida pela procissão. A elipse espacial é próxima, não apresenta alterações significativas de ambiente que poderiam fazer com que o observador ficasse desorientado geograficamente.

Eduardo Serrano conta que esta foi a primeira fusão que ele lembra ter inserido no filme e se assusta com o fato dela não estar sinalizada no roteiro (publicado posteriormente). Ele destaca que os planos envolvidos nesta junção foram produzidos já com o intuito de serem posicionados com uma fusão entre eles. “Kleber já tem muito na cabeça dele a decupagem quando está no *set*” (Serrano, 2021, 08mins.). Os planos longos (diante da média de duração em torno de 5 segundos) conjugados pela fusão permitem considerar que esta pontuação possui uma singularidade simbólica ao representar o luto dos moradores em meio ao processo de rompimento de um vínculo significativo, uma estratégia de montagem que remete a um momento onírico do enredo.

Imagens do entardecer encerram a cerimônia em homenagem a dona Carmelita. A noite cai em *Bacurau* e o fim deste dia triste é marcado com um *fade out* na montagem. Depois de pouco mais de três segundos na escuridão, um *fade in* introduz ao público o raiar de um novo dia no município. O espectador pode supor que nada de importante acontece entre o plano pré-transição (fim de tarde) e o plano pós-transição (amanhecer). Além do poder elíptico espaço-temporal, a transição expressa um fator sintático. O enredo é pontuado e o plano exibindo o amanhecer na comunidade configura o início de um novo parágrafo narrativo.

Quadro 14 - *Fade 1 em Bacurau*

			 SCAN ME
Plano pré-transição	<i>Fade 1</i>	Plano pós-transição	
https://drive.google.com/file/d/1gAi6rIBusp9_IAEmJ-Bg5S0HYHtMEVjD/view?usp=share_link			



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

Este *fade*, assim como o outro que será apresentado adiante, são momentos de criação de expectativa por meio de uma atividade de síntese e com um papel central e significativo na concepção do enredo. O espectador tende a combinar as três informações distintas em sequência (plano pré-transição + junção + plano pós-transição) e, quanto maior for o intervalo entre as informações, mais longa será a conexão que o observador é chamado a construir. Existe a chance de a lacuna ser muito grande e a conexão falhar; mas, de maneira geral, o público imagina o que pode ter acontecido nesse ínterim. Os *fades* de *Bacurau* fazem jus às descrições de que costuma ser a transição mais representativa da elipse ao fornecer um tempo e um espaço exclusivos para a imaginação.

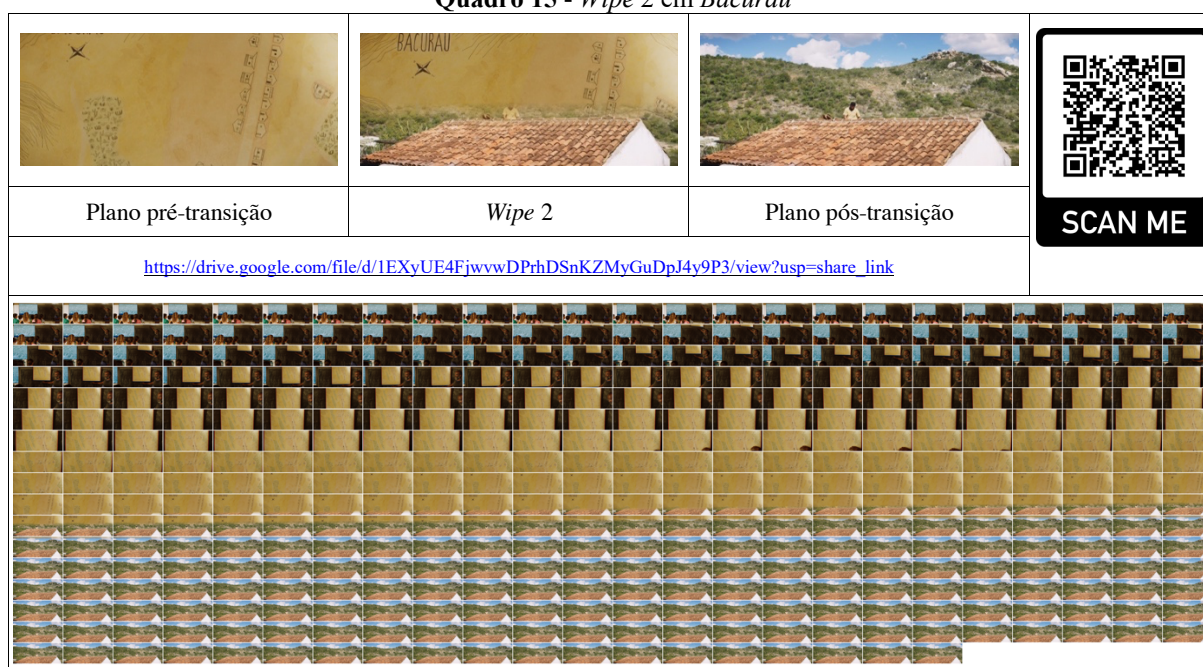
Nesta pontuação imagética, pode-se destacar ainda o ritmo empregado pelos realizadores na execução da transição. O *fade* preserva a cadência do plano anterior e do plano posterior e a matemática, mais uma vez, ajuda a ilustrar esta característica. A duração das tomadas pré e pós junção gira em torno de nove segundos; da mesma maneira, a transição *fade* possui os mesmos nove segundos, dos quais três segundos são de escuridão absoluta. O espectador percebe isso como um *fade* “prolongado”, que sinaliza uma junção “mais expressiva” no filme.

O caráter combinatório entre o efeito de transição e as imagens adjacentes carrega também a possibilidade de estabelecer relações visuais bastante específicas. O Quadro 14 ilustra o segundo *wipe* em *Bacurau*. Ele possui a mesma borda suave do primeiro, mas, para revelar a nova imagem, varre a tela de baixo para cima. O salto espacial pode ser considerado “próximo” tendo em vista que a área total ocupada pela comunidade não é extensa. A junção, em um primeiro momento, sugere o estabelecimento de uma elipse temporal “abreviada”, mas não se

deve descartar a possibilidade de estar representando um tempo “contínuo”, afinal podemos estar diante de um *wipe* com conotações de “enquanto isso”.

Mais uma vez, a cadência na aplicação do efeito pode ser observada na duração do *wipe* (três segundos), que reflete exatamente o mesmo tempo que o personagem leva para desenrolar o mapa preso no alto da parede e imprime características “rítmicas” ao elemento visível de transição. A ação realizada pelo personagem é replicada metaforicamente pelo próprio efeito visível: o *wipe* possui a orientação “de baixo para cima” e, com isso, sugere que o mapa foi enrolado novamente, o que indica que a pontuação pode ser também “simbólica” de acordo com a taxonomia proposta. Ainda é possível apontar características de pontuação gráfica de “linhas e formas” a partir da relação que se constrói entre as casas desenhadas no mapa e o telhado, supostamente, de uma delas que é vista no plano revelado pelo *wipe*. É como se o espectador fosse posicionado geograficamente antes de ser dada continuidade à história. O *wipe* conduz o observador daqui para lá, mas não sem deixar de construir uma conexão visual entre as imagens.

Quadro 15 - Wipe 2 em Bacurau



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

A quarta fusão retoma características de montagem identificadas na segunda (de dentro para fora da cabine do caminhão pipa). O efeito retira o espectador do interior da caminhonete do prefeito Tony Jr. (Thardelly Lima), onde a plateia acompanha a angústia de Sandra (Jamila Facury) sendo levada da comunidade a contragosto, para o ambiente externo

que oferece um ponto de vista menos intimista da partida do político e de seu caminhão de som. A elipse de tempo é “abreviada” e a de espaço pode ser considerada “próxima”.

Quadro 16 - Fusão 4 em *Bacurau*



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

Diferente da fusão 2, aqui não há um respiro. Durante os dois segundos de pontuação em que o observador é retirado do veículo e colocado na posição subjetiva dos moradores que assistem à garota sendo levada sem consentimento, a sensação de impotência e angústia pela vida da garota é mantida mesmo com a troca de planos. Pode-se considerar esta fusão como uma das mais clássicas do longa-metragem. Com uma função suavizadora de cortes, a fusão lembra aqueles efeitos de transição utilizados nas primeiras décadas estudadas neste trabalho.

No quadro abaixo, a junção propõe uma ação paralela na qual o espaço é outro (elipse espacial radical), ainda que não se esteja muito afastado do povoado. O *wipe* funciona como uma sinalização que passa a sensação de “enquanto isso” ao marcar uma relação temporal praticamente coexistente entre os planos pré e pós-transição. É possível perceber ainda um cuidado estético na edição da junção. A borda do *wipe*, mais uma vez, possui uma textura borrada, enevoadada (*blur*), que lembra o pó de areia típico da região; a direção (esquerda-direita) que percorre na tela se conecta com a ação que se desenvolve dentro do plano (direção da curva na estrada); a transparência do *wipe* preserva a relação de cor proposta entre os planos e a velocidade do efeito harmoniza com o movimento das pessoas no plano pré-transição e com a posição do triciclo na tomada pós-transição.

Quadro 17 - Wipe 3 em Bacurau



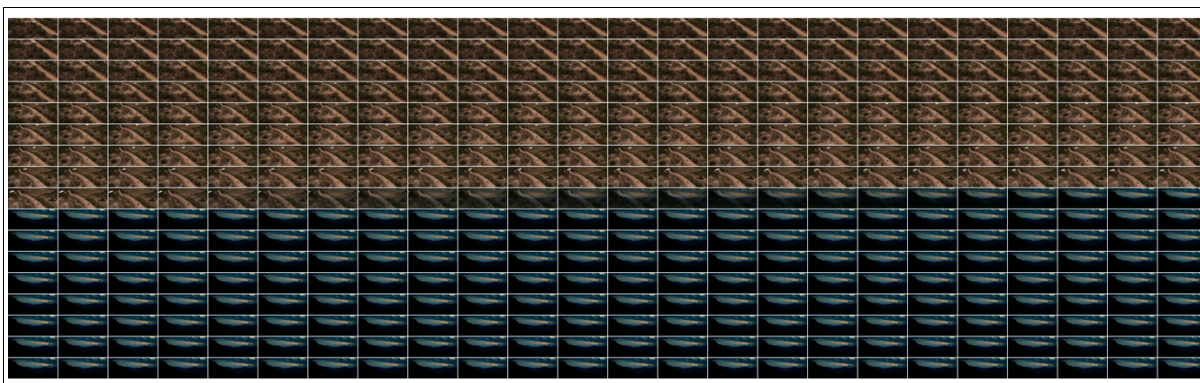
Fonte: elaborado pelo autor (2023).

Ao contrário das quatro primeiras fusões identificadas em *Bacurau*, a quinta fusão trabalha as três variáveis codificadas como T – E – P. Trata-se de uma transição que conecta sequências. Metz (2014) classifica o uso da fusão na junção de sequências como elemento que demarca um “hiato espaço-temporal com relação transitiva”, faz progredir o enredo, mas não rompe abruptamente o fluxo narrativo. À definição de Metz, acrescentamos que esta pontuação é elíptica estrutural de tempo contínuo e espacialmente radical.

A quinta fusão, que encerra a sequência cinco e inicia a sequência seis, também se configura como elemento que altera tempo [T], espaço [E] e personagem [P]. A fusão conecta a imagem de Damiano (Carlos Francisco) sendo observado por um drone durante a tarde com o cair da noite na região. A mistura dos dois quadros, por um breve instante (um segundo), produz uma terceira imagem capaz de transportar o público pelo espaço-tempo (estrada/montanha e dia/noite) ao mesmo tempo em que pontua sintaticamente a narrativa. Eclipse de tempo (abreviado) e espaço (radical) com a marcação de início de um novo período.

Quadro 18 - Fusão 5 em Bacurau




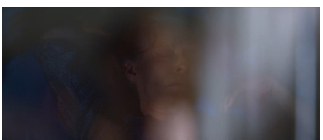
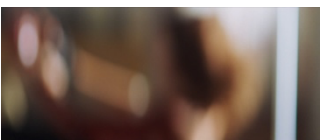



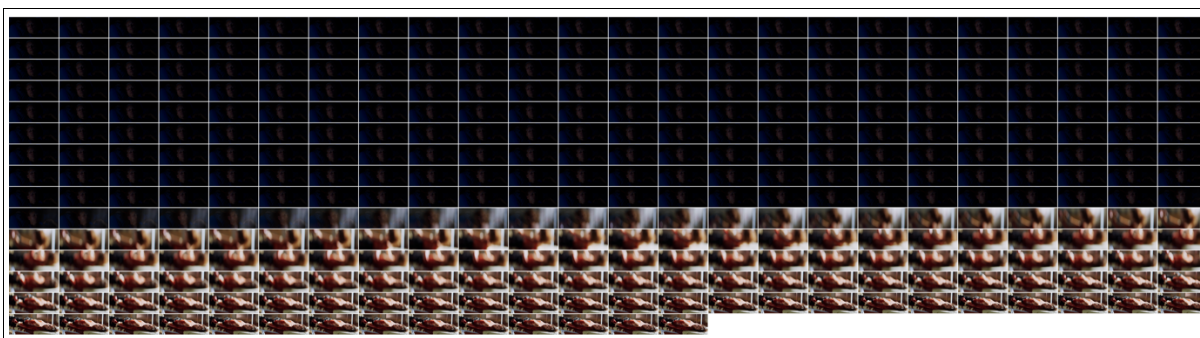
Fonte: elaborado pelo autor (2023).

A fusão ainda chama atenção do ponto de vista do ritmo. O fato de ser montada com um segundo de duração, enquanto os planos adjacentes medem oito segundos cada, confere à fusão um rítmico brusco, assim como a variação estética que a pontuação proporciona, uma vez que acaba por reforçar a separação dos segmentos ao proporcionar um contraste de cor, forma e luminosidade.

As fusões em *Bacurau* constroem um tecido conectivo importante que faz progredir a narrativa e conduz o espectador através da história, além disso, também é responsável por levar o observador a conhecer eventos passados e futuros. Atrrelada ao desfoque característico que é atribuído à perda de consciência por parte de uma personagem, a sexta fusão conduz o observador através do sonho de dona Domingas (Sônia Braga). Na narrativa, o efeito propõe a visualização de algo que estaria para acontecer; portanto, uma previsão de um futuro (*flashforward*). Com um segundo de duração, como a anterior, a fusão aparenta possuir uma duração maior porque a imagem pós-transição se inicia sem foco, mas não impede que esteticamente a transição seja abrupta. O plano pós-transição revela Kate (Alli Willow), a forasteira que irá invadir a casa de Damiano em um futuro muito próximo e que depois de alvejada por um tiro de espingarda será colocada justamente aos cuidados da médica. Na mente adormecida de Domingas, a estrangeira surge ensanguentada em uma maca médica, familiar à personagem que é a responsável pelo “hospital” da cidade.

Quadro 19 - Fusão 6 em *Bacurau*

			 SCAN ME
Plano pré-transição	Fusão 6	Plano pós-transição	
https://drive.google.com/file/d/1ZvT2WgAQOSN0RCUCsNmVUHgdPbc_2_J/view?usp=share_link			

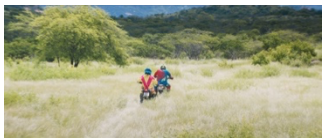
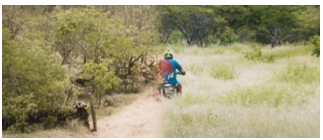
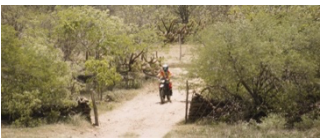



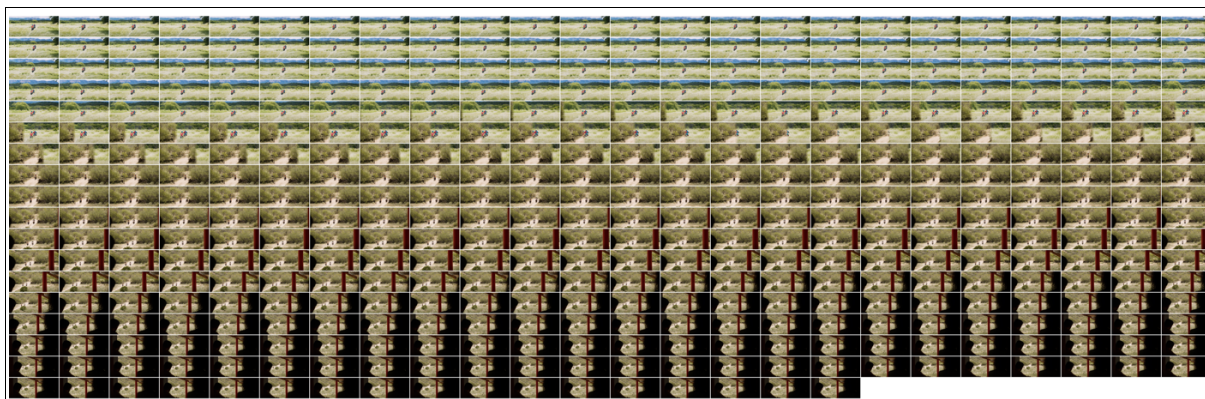
Fonte: elaborado pelo autor (2023).

A transição rápida, com um segundo de duração, remete à visualidade onírica e surrealista do devaneio e, com isso, adquire atributos de pontuação imagética simbólica. “Isso aí foi uma ideia de Kleber [diretor], essa transição me surpreendeu” (Serrano, 2021, 21:58mins.). A fusão, ao se misturar com o desfoque da imagem pós-transição pode provocar no público uma confusão mental quando não revela se aquilo que se vê na tela é passado ou futuro, se seria a imagem de uma lembrança da personagem, um evento que ainda não aconteceu ou, simplesmente, algo ilógico. Como até aquele momento a personagem fantasiosa presente na imaginação de Domingas não apareceu na trama, isso torna qualquer análise elíptica da fusão inconsistente, nem mesmo a função elíptica reversiva pode ser considerada, pois não há relação com um passado ou futuro concreto compreensíveis ao espectador.

O quarto *wipe* possui configurações semelhantes as vistas no *wipe* anterior. Mesma estética de borda, velocidade na tela semelhante aos *wipes* anteriores e, inclusive, mesma direção na tela (esquerda para a direita). Ele pode ser considerado uma pontuação elíptica temporal abreviada e espacial próxima. A escolha desta transição pode ter sido motivada pela inversão do movimento dos motoqueiros na cena: no “plano A” eles se afastam, enquanto no “plano B” se aproximam. Um corte na junção destas tomadas talvez pudesse confundir o espectador. Justapor as duas imagens com a inserção de um efeito visível de transição é sublinhar a função elíptica espacial e temporal da pontuação virtual.

Quadro 20 - Wipe 4 em Bacurau

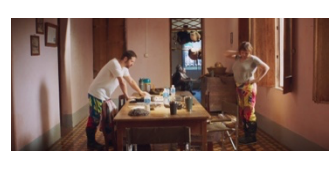



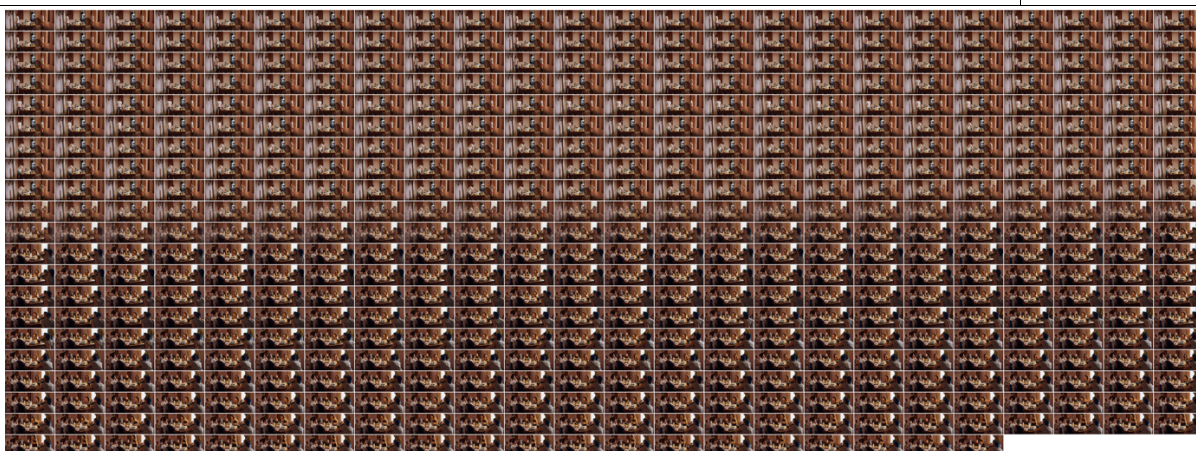
			 SCAN ME
Plano pré-transição	<i>Wipe 4</i>	Plano pós-transição	
https://drive.google.com/file/d/1LmdAqTzq1UneyjJ31fg8uUgrYjawDIUs/view?usp=share_link			



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

A sétima fusão em *Bacurau* marca uma elipse estrutural que abrevia o tempo, mas é espacialmente contínua, pois o cenário nos planos adjacentes é o mesmo. A ideia de abreviar o tempo dos personagens ao se sentarem à mesa sem uma mudança espacial significativa implica na manutenção de uma estética cenográfica. Os dois segundos que a fusão leva para acontecer contrastam com o tempo dos planos anterior e posterior (8 e 9 segundos, respectivamente) e indicam um ritmo abrupto para a transição. Sintaticamente, se aproxima bastante da ideia, debatida no Capítulo 2, de uma vírgula na narrativa. Não há surpresa ou novidade para o espectador, apenas uma espera subtraída do enredo.

Quadro 21 - Fusão 7 em *Bacurau*

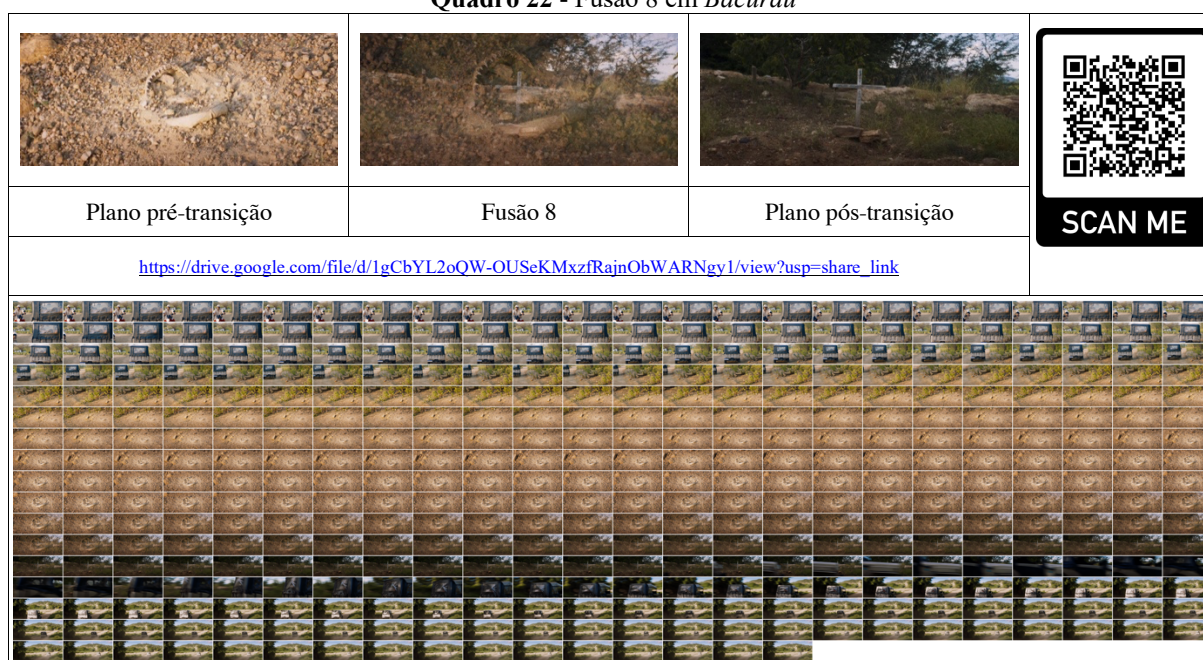
			 SCAN ME
Plano pré-transição	Fusão 7	Plano pós-transição	
https://drive.google.com/file/d/12lla6ghiPp7SzYP6dzmivLUMOAJMROvw/view?usp=share_link			
			

Fonte: elaborado pelo autor (2023).

A fusão oito marca um hiato temporal abreviado, espacial próximo e cria um efeito simbólico ao associar momentaneamente os elementos presentes no centro dos planos contíguos e, com isso, propor uma camada visual metafórica capaz de convidar o espectador a estabelecer significados. A pontuação imagética aplicada no final do “plano A” – carcaça semienterrada no cascalho seco – e início do “plano B” – cruz solitária de madeira com inscrições que sugerem o sepulcro de um morador da região – indica, dentre outras possibilidades, que as condições ali são as mais adversas para animais e seres-humanos. A narrativa do filme começa a se encaminhar para o final e a fusão representa os desafios que ainda estão por vir para os moradores de Bacurau.

A fusão possui uma estética marcante. Ao iniciar ainda sobre o movimento de câmera no plano pré-transição e seguir dissolvendo no movimento do plano pós-transição, o efeito faz com que os movimentos se complementem. O *zoom in* que encerra o “plano A” dá início ao “plano B” e a correspondência de movimentos suaves pode fazer com que o observador ignore, inclusive, que o veículo em cena se locomove em direções contrárias em cada um dos planos.

Quadro 22 - Fusão 8 em *Bacurau*



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

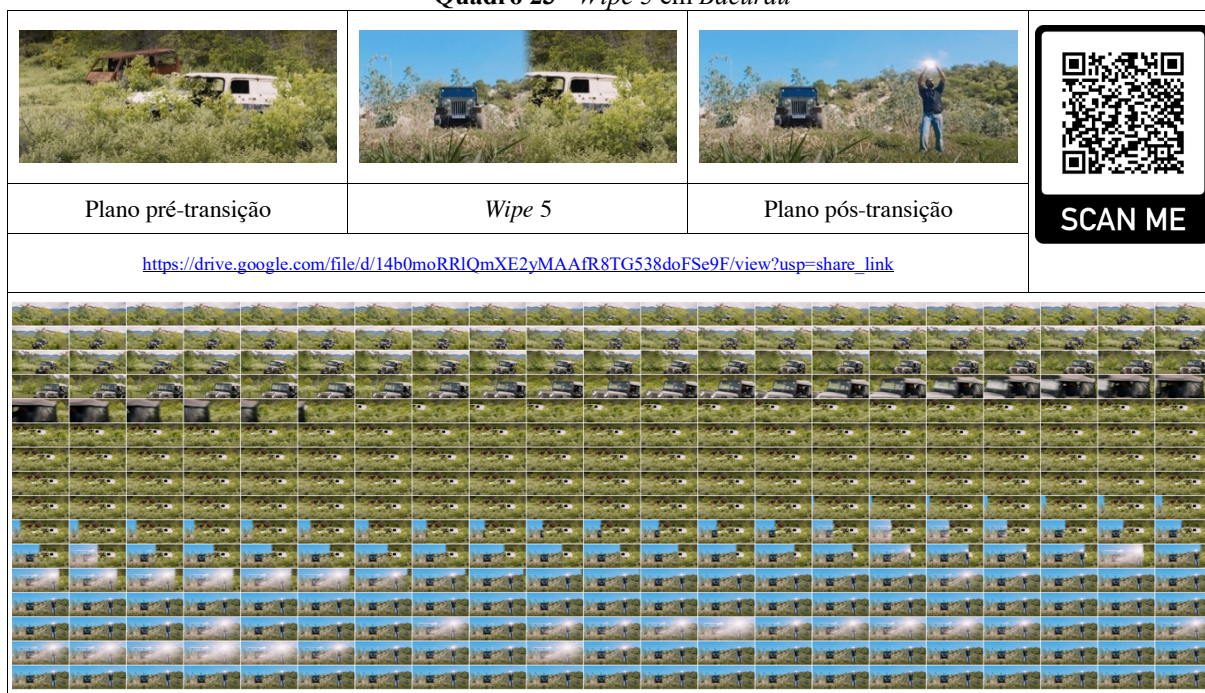
O quinto *wipe* repete as configurações de forma, direção e velocidade do *wipe* 4. Segundo o montador Eduardo Serrano, este foi o primeiro *wipe* decidido e aplicado na edição. Ele comenta que esta foi mais uma transição visível inserida a partir de um pedido de Kleber

Mendonça Filho, que usava como referência os *wipes* utilizados na franquia *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, George Lucas).

A primeira vez foi feita ali. Não é a primeira vez no filme dentro da ordem cronológica, mas foi a primeira vez que na montagem foi usado. E ali era muito por causa de *Star Wars*, tenho certeza disso, porque o terreno desértico era muito parecido. E ali foi Kleber quem pediu, eu fiquei meio assustado, mas isso é fácil de fazer no *Avid* porque ele tem essas transições antigas, então a gente foi lá ver. Ai eu fiz e ai pronto, dali abriu uma caixa de pandora. (Serrano, 2021, 07mins.)

A pontuação imagética pode ser configurada como elíptica de tempo “abreviado”, espacialmente “próxima” e preserva uma plasticidade cenográfica que inclui iluminação e cor. Eduardo Serrano (2021) reforça que a construção do *wipe* na cena da “represa” em que Pacote (Thomas Aquino) olha em direção à torre e sinaliza com o espelho muita influência estética da saga de George Lucas. A utilização deste elemento visível de transição, especificamente, foi motivada pela intenção dos cineastas em fazer uma citação e, ao mesmo tempo, construir uma linguagem específica para o filme.

Quadro 23 - *Wipe 5* em *Bacurau*



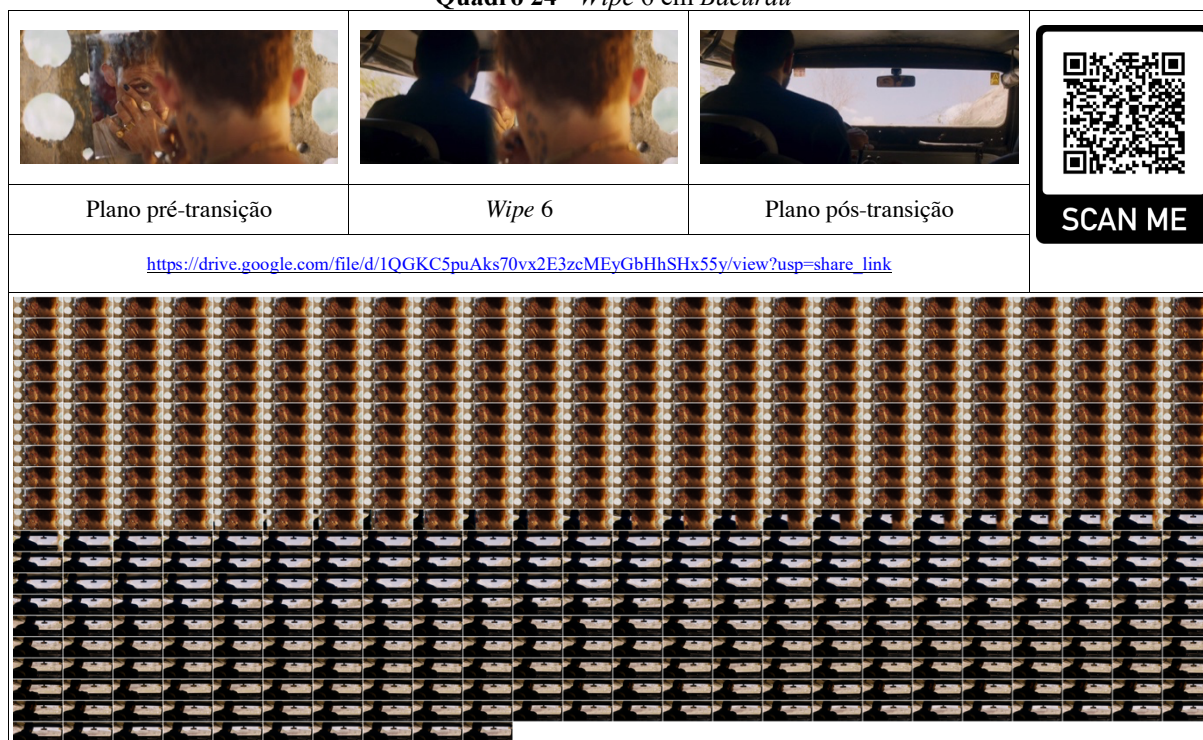
Fonte: elaborado pelo autor (2023).

Já o sexto e último *wipe* do filme representa a dualidade dos dois personagens da sequência: Pacote e Lunga (Silvero Pereira). Com mesma estrutura e características do *wipe* anterior, mas três vezes mais veloz na tela, a pontuação possui um ritmo acelerado em relação aos planos adjacentes com 10 e nove segundos, respectivamente. Apesar de possuir apenas um

segundo, em certo momento a linha que corre a tela promove uma espécie de divisão da imagem na qual é possível ver os dois personagens em cena. Uma representação visual que remete à “divergência” que os dois estariam vivenciando. O *wipe*, desta forma, adquire características de pontuação simbólica ao representar algo mais, ainda que por um breve período de tempo.

Eduardo Serrano (2021) comenta que esta transição visível surgiu “bem depois” na edição do filme, com o propósito de diminuir a cena. “Ela teve uma função de tempo, pragmática” (Serrano, 2021, 30mins.). De fato, a pontuação é elíptica de tempo “abreviado”, com espaço “próximo” e ritmo abrupto. O montador revela ainda que poderia haver outros *wipes* no filme: “Imagino que a gente tenha tentado muito outros que a gente não usou” (Serrano, 2021, 30:45mins.), mas não chega a se lembrar, pontualmente, de algum que tenha ficado de fora.

Quadro 24 - *Wipe 6 em Bacurau*



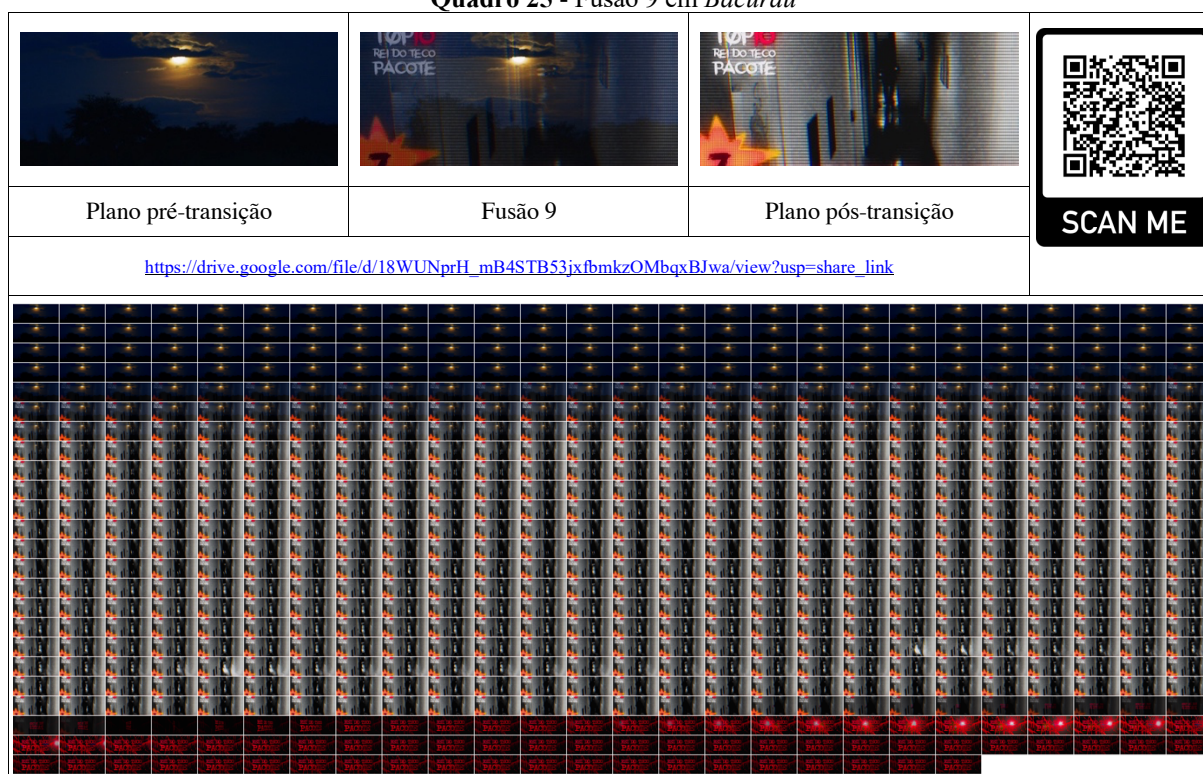
Fonte: elaborado pelo autor (2023).

A nona fusão encontrada em *Bacurau* estabelece uma elipse de estrutura espacial “radical” e temporal “abreviada” ao propor a passagem de um tempo “razoável”, diegeticamente, ao deslocamento de Pacote e Lunga, da represa abandonada onde este último estava escondido até a comunidade. O cair da noite reforça a hipótese de haver uma distância considerável entre os diferentes lugares. A função sintática dos quatro segundos desta fusão

oferece ao público um breve momento de respiro antes do retorno do principal “guerreiro” ao povoado.

A fusão pode ser considerada “brusca” ao promover a “transformação” da tomada bucólica do por do sol em cores para uma imagem pixelizada (ampliada de forma a ficar distorcida) de uma câmera de segurança em preto e branco com elementos virtuais sobrepostos. O plano pós-transição apresenta eventos passados do personagem Pacote e o espectador menos atento pode ter dificuldades em compreender de imediato do que se trata a imagem. A fusão carrega uma expressividade simbólica ao estabelecer a passagem da “calmaria” para a violência. O simbolismo fica por conta do que a comunidade está por enfrentar, uma disputa sangrenta pela sobrevivência.

Quadro 25 - Fusão 9 em Bacurau



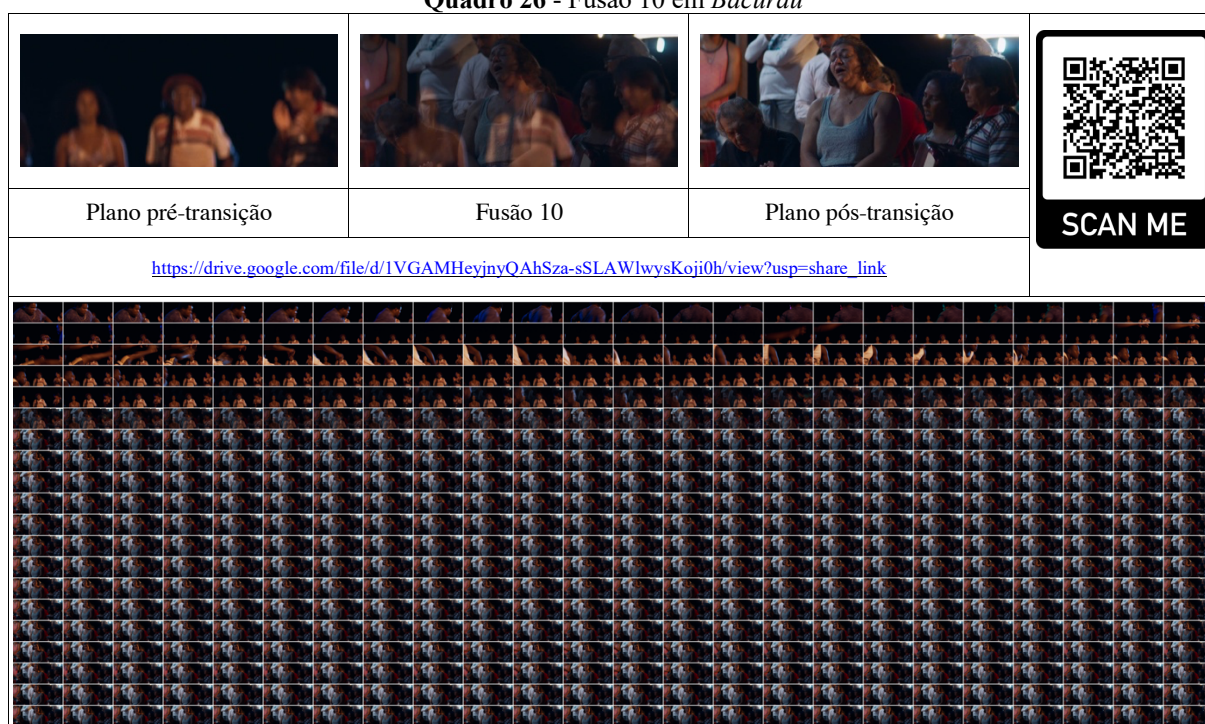
Fonte: elaborado pelo autor (2023).

A fusão 10 possui atribuições elípticas como qualquer outra, mas remete a uma temporalidade e espacialidade “contínuas”. Com sua suavidade e duração de dois segundos simboliza o transcendental entre as tomadas. Uma sobreposição que vai além do que é imediatamente perceptível ou mundano, evocando uma sensação de transcendência, uma ideia de que existe uma realidade ou experiência que está além do nosso entendimento racional. A fusão entre o morador que joga capoeira e a moradora que “reza” em silêncio podem simbolizar

o conceito abstrato ou espiritual da preparação para a batalha que se aproxima. Provoca a reflexão sobre o significado da representação visual. O efeito visível cria uma atmosfera mística e sugere uma conexão com o divino ou o desconhecido, uma sensação de ordem cósmica, que convida o espectador a contemplar a natureza do ritual.

Uma fusão desta natureza pode variar em sua interpretação e impacto emocional, pois cada indivíduo pode experimentá-la de forma única, dependendo de suas crenças, experiências pessoais e sensibilidade artística. O ritmo abrupto em relação aos planos adjacentes funciona como lembrança ao espectador de que, apesar da estética reconfortante da dança e das preces dos moradores, tudo é parte da preparação da comunidade para a brutalidade do enfrentamento.

Quadro 26 - Fusão 10 em *Bacurau*



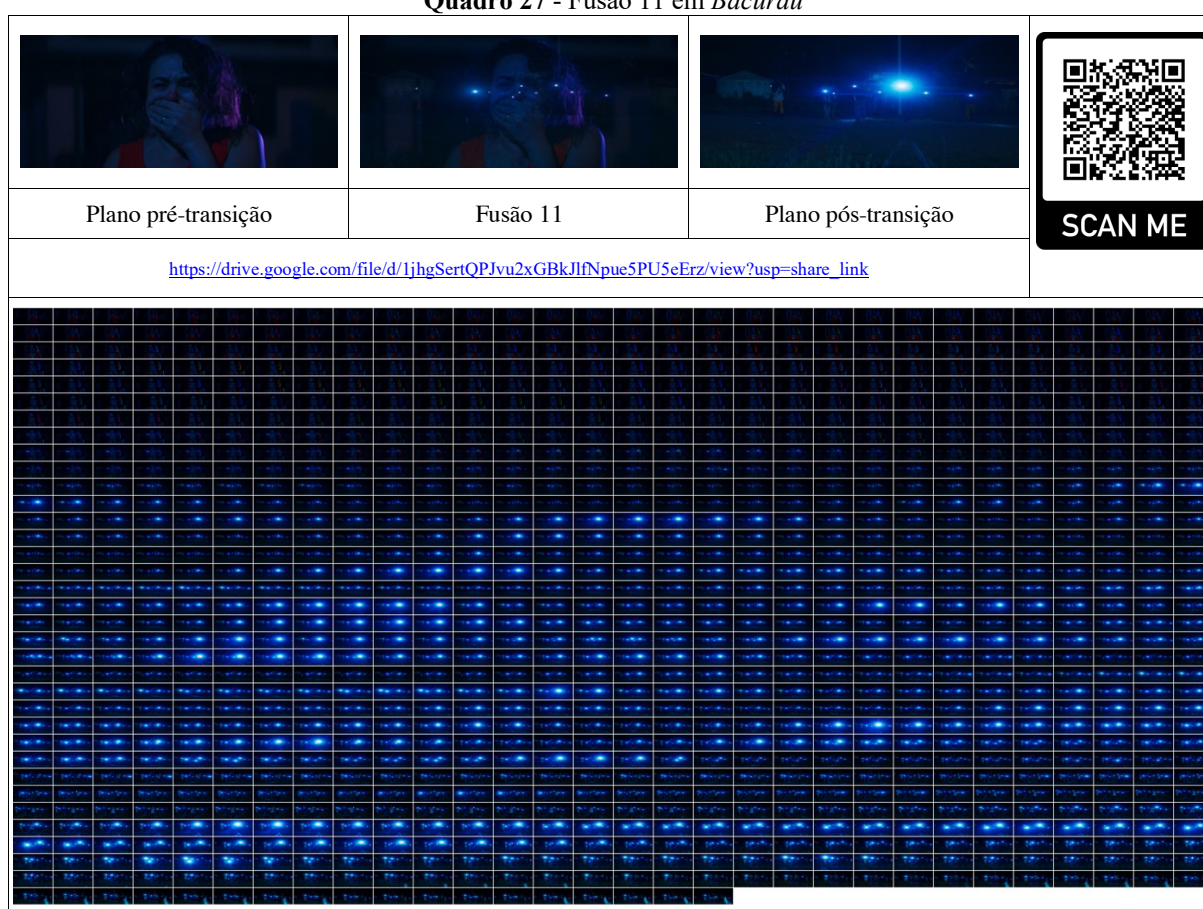
Fonte: elaborado pelo autor (2023).

A décima-primeira fusão pode ser configurada como uma elipse estrutural de tempo “contínuo”, quase uma troca de planos em continuidade, e espacialmente “contínua” que sugere uma relação de plano e contraplano. A personagem, aflita com o sumiço de seu filho, acompanha, a certa distância, a busca encampada pelos conterrâneos na mata no meio da noite. A correspondência de texturas e tonalidades apontam para uma pontuação gráfica, contudo é importante destacar o simbolismo de “terror noturno” que recai sobre a transição visível. Apesar de não haver registro de um conceito específico chamado “terror noturno” na área das artes ou estudos estéticos, o termo associado a uma condição de pesadelos simboliza distúrbios que

ocorrem na fase do sono profundo, geralmente nas primeiras horas da noite. Eles podem fazer com que a pessoa acorde abruptamente, com uma sensação intensa de medo, pânico ou terror.

Os oito segundos da fusão remetem, portanto, a essa condição rítmica de terror noturno e sugerem uma relação artística conjugada pela iluminação sombria trabalhada nas tomadas, o som do grito da personagem e as luzes das lanternas dos moradores que retornam da mata com o corpo da criança. Sob uma estética de “transparência”, a fusão promove a visualidade do encontro desta mãe com a notícia da morte do filho e o espectador “presencia”, junto com a personagem, o desespero da perda repentina.

Quadro 27 - Fusão 11 em *Bacurau*

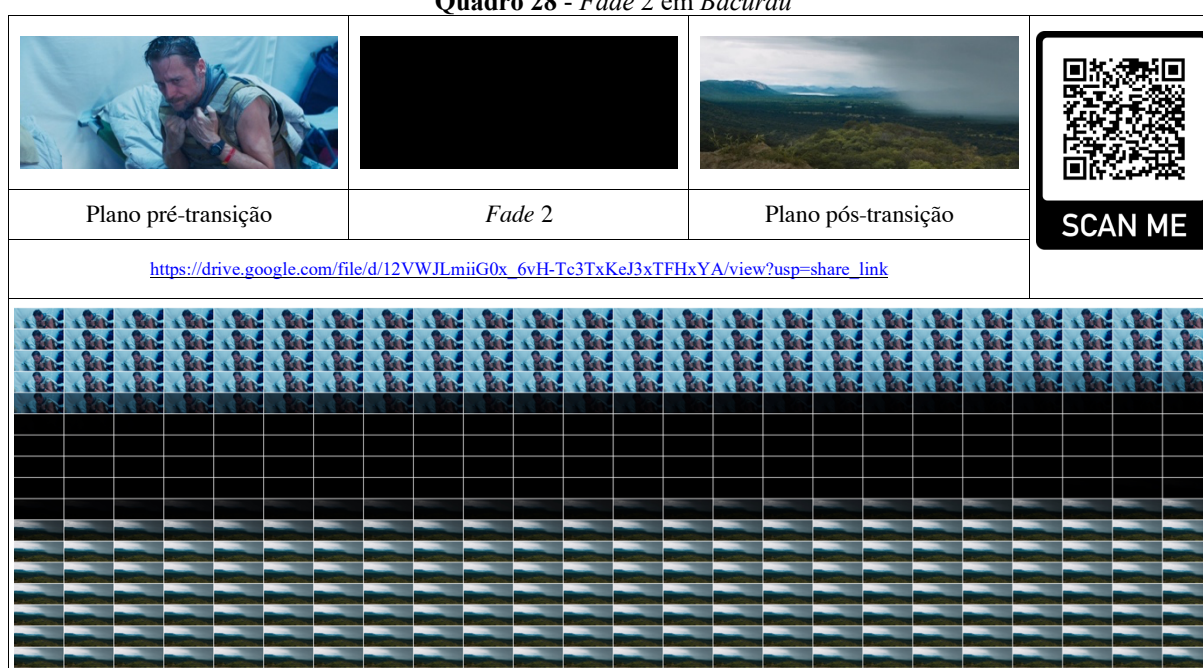


Fonte: elaborado pelo autor (2023).

O segundo e último *fade* em *Bacurau* (2019) configura uma marca sintática expressiva. Consiste em uma pontuação que encerra uma sequência (efetua a mudança de tempo [T], espaço [E] e personagem [P]) e abre o que se considera a parte final do filme, de acordo com a fragmentação de segmentos promovida na análise. O elemento visível na junção dos planos imprime uma elipse de espaço radical e tempo abreviado (vale lembrar que a narrativa é linear e se passa em dias consecutivos).

O *fade* constitui uma pausa para a reflexão, permite que o espectador assimile o clímax dramático, encerra a sequência, mas não o enredo, e prepara a plateia para o desfecho da trama. O rompimento sintático e o escurecimento por completo da imagem sinalizam o início do dia derradeiro para os habitantes da cidade. A pontuação imagética expressa uma pausa pronunciada na continuidade ao romper o fluxo e isolar a ação precedente da ação que vem a seguir. O montador confirma que os *fades* em *Bacurau* marcam sobretudo elipses temporais. Ele considera que este recurso “demarca o tempo com mais sobriedade” (Serrano, 2021, 12:08mins.).

Quadro 28 - *Fade 2 em Bacurau*



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

A décima segunda e penúltima fusão em *Bacurau*, representada no Quadro 28 adiante, é uma elipse estrutural de tempo “abreviado” e de espaço “próximo”. O montador Eduardo Serrano (2021) conta que nesta transição, especificamente, ele buscou um estilo diferente, que pudesse chamar a atenção para outros atributos visuais.

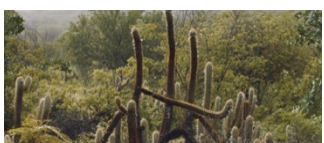
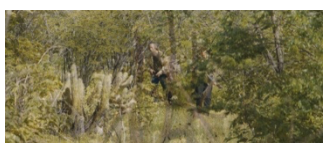


Teve uma manhã em que eles dois [Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho] estavam conversando sobre alguma outra questão, me lembro disso, e eu comecei a criar algumas fusões. E aí eu comecei a fazer isso em vários pontos do filme. Eram como quadros em que a composição de imagens gerava uma terceira imagem. E aí eu mostrei e eles acharam muito interessante, tiraram onda comigo dizendo que eu estava criando novas imagens pro filme. Essas fusões são as que eu mais gosto, as que eu mais aceito como transições interessantes, são as fusões muito longas. (Serrano, 2021, 37:45mins.)

Os oito segundos nos quais as duas imagens se sobrepõem oferecem um intervalo visual com uma plasticidade suave e gráfica “por transparência” que, por meio de formas e figuras presentes na mata, convida o observador a experimentar o fim da chuva e o retorno do sol na cena. A mistura de cores e elementos promovida durante a fusão adquire características oníricas e sensoriais. Essa combinação estética e promoção de uma terceira imagem tangencia o conceito de fotogenia de Jean Epstein (1974). O cineasta polaco-francês conceitua “*photogénie*” como a relação entre a realidade pró-fílmica (tudo que se coloca diante da câmera), fílmica (imagens) e observacional e define:

[...] é fotogênico qualquer aspecto cujo valor moral seja aumentado pela reprodução cinematográfica. [...] somente os aspectos móveis do mundo, das coisas e das almas, podem ver seu valor moral aumentar pela reprodução cinematográfica. (Epstein, 1974, p. 138, tradução nossa)¹⁴³

Na descrição de Epstein, a “moral” parece ter se fundido com uma “mobilidade individual” que sugere que a “fotogenia” é, em parte, uma experiência do espectador, em vez de uma qualidade objetiva. Um fenômeno por meio do qual as coisas e os seres animados pelo filme parecem mais intensos e envolvem algum tipo de resposta emocional do público, independente do conteúdo das próprias imagens. Epstein (1974) elabora que a fotogenia, dentre outros “logaritmos sensoriais” da realidade, seria o da mobilidade: deriva do tempo e da aceleração. Uma expressão que transmite a forma como as imagens fílmicas comprimem a densidade absoluta das impressões sensoriais dentro de um momento fotogênico – como a fusão 12 de *Bacurau*, por exemplo. Isso sinalizaria que os efeitos visíveis de transição estão entrelaçados com os afetos corporais e as sensações não visuais.

Quadro 29 - Fusão 12 em *Bacurau*

			 SCAN ME
Plano pré-transição	Fusão 12	Plano pós-transição	
https://drive.google.com/file/d/1AcwnXcmEKBi_HF6vMDwGulQvqOqFnDOs/view?usp=share_link			

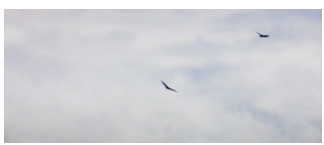
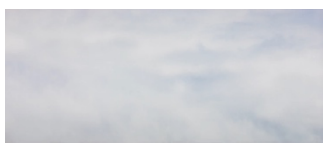
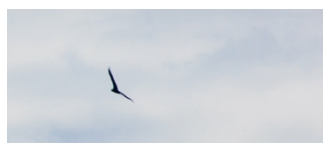

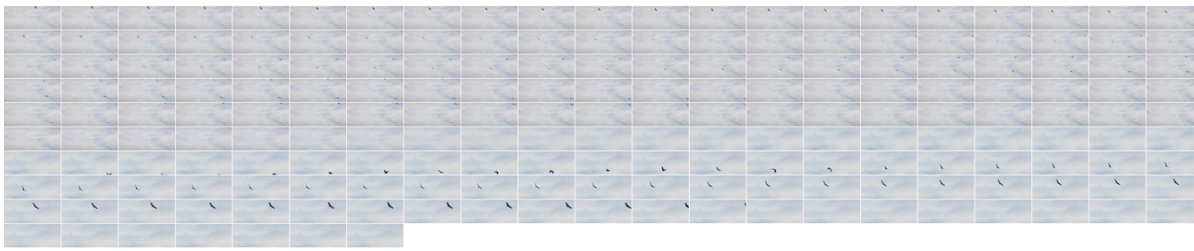
¹⁴³ [...] est photogénique tout aspect dont la valeur morale se trouve augémentée par la reproduction cinématographique. [...] seuls les aspects mobiles du monde, des choses et des âmes, peuvent voir leur valeur morale accrue par la reproduction cinématographique. (Epstein, 1974, p. 138)



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

Por fim, a mais discreta das fusões é também a última do filme. Ela promove uma elipse temporal abreviada e espacial próxima e possui uma tonalidade homogênea, quase transparente, tecnicamente difícil de ser percebida à olho nu em progressão real. Eduardo Serrano (2021, 40:08mins.) afirma que essa transição foi um “truque”. Com meio segundo cinematográfico de duração (15 *frames*), a fusão constrói uma camada representativa de algo concreto ao “misturar” os pássaros pertencentes às duas tomadas. A sobreposição simbólica momentânea estabelece uma referência ao outro pássaro, Bacurau, que dá nome ao filme. O ritmo da transição é abrupto e diverge em duração dos planos adjacentes. Trata-se mesmo de uma fusão que vislumbra um tom ilusionista para a junção e que só com a ajuda do software de edição foi possível analisá-la com precisão. Ela é quase imperceptível, o que denota uma intenção de não realçar uma elipse, mas uma estética que mantenha a visualidade inalterada.

Quadro 30 - Fusão 13 em *Bacurau*

			 SCAN ME
Plano pré-transição	Fusão 13	Plano pós-transição	
https://drive.google.com/file/d/1dfOd_mQqDJrBNSB1xojDRDMsY4ScPYpG/view?usp=share_link			
			

Fonte: elaborado pelo autor (2023).

Esta fusão serve como exemplo de que a duração aparente de uma transição visível não depende apenas de seu comprimento em *frames*, mas também do contexto. Em outra circunstância, talvez esta última fusão pudesse parecer curta demais, mas aqui dura o tempo suficiente para harmonizar a substituição dos planos e desacelerar do ritmo da narrativa, reforçado também pelo desfecho proporcionado pela trilha sonora. A pontuação imagética-sonora dá início à terceira e última parte do filme, à sequência do enfrentamento entre os habitantes de *Bacurau* e os forasteiros.

No longa-metragem, portanto, as 12 fusões (exceção é a fusão 6), os seis *wipes* e os dois *fades* são utilizados em geral para criar uma sensação de continuidade e fluidez entre as cenas, dando a impressão de que o filme se desenvolve em um único fluxo de cenas e sequências. Essa técnica é particularmente interessante na medida em que permite que diferentes momentos, espaços e personagens sejam conectados de forma sutil e elegante.

4.3 Estilo das transições visíveis em *Bacurau*

Em *Bacurau* (2019), os diretores Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho e o montador Eduardo Serrano reverenciam a prática de montar no cinema a partir da utilização de diferentes estratégias na edição. Acontecimentos e confrontos são colocados diante do espectador em planos de longa duração, em cenas com tomadas curtas e em agenciamentos dramáticos de campo e contracampo. Dos planos contemplativos que remetem ao Cinema Novo às cenas de ação e aventura contemporâneas elaboradas em equipamentos digitais, o longa-metragem pode ser considerado um filme *cool*, para usar uma palavra que o “pós-modernismo” colocou na moda e que caracteriza a coexistência não-conflitante de elementos antagônicos.

Do campo e contracampo clássicos das chanchadas e musicais das décadas de 1940 e 1950 às imagens com duração inferior a um segundo das obras marginais, das fusões clássicas suavizadoras de cortes dos *talkies* aos *wipes* pontuadores de intersecções entre segmentos, em *Bacurau*, tendências que em outras épocas eram criticadas convivem harmoniosamente. A obra é uma alegoria do Brasil, onde professores, artistas populares, comunidade LGBTQIAPN+, pobres, pretos e pretas, entre outros grupos marginalizados resistem, onde diferentes formas de montagem residem.

A grande maioria das junções entre os 1437 planos é, de fato, configurada sob a perspectiva clássica da montagem que busca preservar a continuidade espaço-temporal,

transparente (Xavier, 2014). Contudo, a abordagem do rural, interiorano, de uma condição de miséria e subdesenvolvimento convivendo em paralelo com o acesso a novas tecnologias, a uma distopia, construída a partir de uma montagem em alguns momentos fragmentada, pode ser entendida como um flerte a uma montagem moderna. A edição em *Bacurau* faz uso de corte em salto (*jump cut*), de falso *raccord* – estilo bastante utilizado no Cinema Novo – mas, não o suficiente para caracterizá-la como um título moderno.

Essa dualidade de montagem não é uma exclusividade de *Bacurau*; também é identificada em filmes célebres como, por exemplo, *Acossado (À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960), que fora editado com o emprego de fusões, *fades*, *wipes* e *raccords* contínuos e não é, nem de longe, considerada uma obra clássica.

Xavier (2014) argumenta que a opacidade e a transparência não são conceitos opostos, mas sim complementares, e que a maioria dos filmes combina elementos de ambos. A opacidade pode estar presente em determinados momentos ou aspectos da narrativa, enquanto a transparência pode ser predominante em outros. Essa interação entre opacidade e transparência contribui para a singularidade do cinema como forma de arte, capaz de representar o mundo de maneiras distintas e provocar diferentes níveis de envolvimento emocional e intelectual do espectador. O montador Eduardo Serrano comenta:

(...) a partir de *Bacurau*, eu passei a usar muito mais transições em filmes que eu trabalho. Eu acho que a partir de *Aquarius*, mas depois de *Bacurau* com mais força. Quando um diretor te procura, ele já sabe que você fez *Bacurau*, então ele sabe que talvez você proponha isso [transições visíveis]. (Serrano, 2021, 32:45mins.)

Em *Bacurau*, nota-se uma coexistência de pontuações de diferentes estruturas e estéticas aplicadas em junções com características narrativas semelhantes. Identifica-se ainda que alguns efeitos visíveis de transição de mesma natureza são empregados em conexões com propriedades distintas. Essa estratégia de montagem sinaliza uma colagem de estilos, uma edição híbrida que possibilita a caracterização do longa-metragem como pós-moderno, dentro de uma conjuntura estabelecida nesta tese para o estilo de aplicação de transições visíveis em junções.

CONCLUSÃO

O termo poética deriva da palavra grega *poiesis*, está relacionado à ideia de criar ou fazer e compreende como os diferentes elementos de um texto se juntam e produzem certos efeitos no leitor. David Bordwell prefere “criação ativa” (Bordwell, 2008, p. 12, tradução nossa)¹⁴⁴, a partir do estudo da obra acabada como resultado de um processo de construção – processo que inclui um componente artesanal, princípios mais gerais de acordo com os quais a obra é composta. Nos estudos de cinema, especificamente da montagem de transições visíveis, considera-se importante a investigação de como as junções entre os planos, cenas e sequências podem afetar os espectadores de um filme. Esta pesquisa pretende estimular esta “criação ativa” como consequência de um processo físico “objetivo” de constituição de pontuações imagéticas virtuais, fruto da intervenção humana e repleto de subjetividades.

Ao longo do trabalho, buscou-se enriquecer o debate em torno dos efeitos visíveis de transição e, para alcançar esse propósito, foram delineados objetivos específicos compostos de etapas fundamentais. Conduziu-se uma breve revisão da literatura que abrange o campo da edição e montagem cinematográfica, necessária tanto do ponto de vista histórico como estético para o entendimento de como os arranjos de montagem coexistiram. Além disso, a compreensão sobre o funcionamento dos cortes buscou auxiliar o entendimento daquilo que vem a ser chamado de transições visíveis. Nesta exploração, investigaram-se as estruturas de montagem, categorizações históricas de efeitos e elementos de edição, bem como as definições técnicas que sustentam a construção de narrativas audiovisuais. A recapitulação almejou servir como alicerce para a compreensão aprofundada das pontuações imagéticas virtuais, pavimentando uma base sólida para as investigações.

O trabalho apresentou uma proposta de análise e de classificação para tratar das diferentes características apresentadas pelos *fades*, *fusões* e *wipes*. Inspirados por algumas abordagens acadêmicas que envolvem procedimentos de desmontagem, codificação, remontagem e visualização, foi desenvolvida uma estratégia exclusiva de investigação que pretende somar ao repertório de técnicas já existentes. O uso da “visualização” do filme sob forma de diagrama permitiu o entendimento mais apurado da montagem, em especial das pontuações imagéticas. Mesmo que suprimido o movimento, ver os *frames* ajuda a perceber detalhes importantes, inclusive para a investigação das transições. Também foi apresentada uma

¹⁴⁴ *Active making*. (Bordwell, 2008, p. 12)

possibilidade de ampliação da taxonomia atrelada à compreensão dos diferentes usos de efeitos visíveis de transição. Quando se considera o modo pelo qual as transições trabalham relações entre dois planos, cenas ou sequências, há uma tendência a se fazer o inventário dos diferentes tipos de relação que podem existir na junção a partir de atribuições unicamente temporais e espaciais. De modo que uma das intenções foi ampliar as alternativas de caracterização dos elementos virtuais com a inclusão de atributos rítmicos, sintáticos, estéticos e simbólicos. Tal classificação, inédita até onde a revisão de literatura dessa pesquisa alcançou, ao nosso ver, abre importantes perspectivas.

A realização de um mapeamento das transições visíveis em um conjunto de 235 longas-metragens nacionais de ficção visou a obtenção de um panorama original do uso de *fades*, fusões, *wipes* e “sequências de transição” em nove décadas de produção cinematográfica brasileira. A radiografia possibilitou ainda uma compreensão de linguagens e práticas visuais no agrupamento de narrativas compreendido entre 1930 e 2019. Abordagens estatísticas aplicadas sobre os dados obtidos identificaram tendências e auxiliaram no estabelecimento de relações. Espera-se que o esforço empregado na identificação, catalogação e análise deste grupo de títulos nacionais possa amplificar os estudos das transições visíveis dentro de uma história da edição/montagem brasileira. De um ponto de vista empírico-acadêmico, deseja-se que seja legitimada a possibilidade destes elementos reunidores de planos, cenas e sequências serem reconhecidos como objetos de pesquisa e, assim, que se ampliem as investigações e a busca por respostas cada vez mais assertivas.

Dentre os desafios que se apresentam durante o percurso acadêmico do doutorado está a multiplicidade de caminhos possíveis – uma característica em comum com a prática da montagem cinematográfica. Escolhas e renúncias, com maior ou menor carga de angústia, fazem parte do processo e entende-se que os rumos preteridos neste momento são ao mesmo tempo possibilidades de futuros estudos, para este e outros pesquisadores. Alguns desdobramentos podem ser vislumbrados a partir da base de dados levantada no Capítulo 3. O mais direto talvez seja a ampliação contínua da amostra. Uma exploração aprofundada seria capaz de fornecer um retrato ainda mais autêntico e sólido do trajeto percorrido pelas transições visíveis na história do audiovisual brasileiro, não só de longas-metragens de ficção, mas também de documentários, videoclipes, programas televisivos, entre outros. Estudos focados em relações conteúdo-forma que retratem diferenças ou semelhanças estilísticas entre obras de distinta ou mesma época podem trazer contribuições. O aumento das pesquisas pode levar,

sobretudo, a que realizadores possam trabalhar para melhorar progressivamente a experiência fornecida ao público.

Outra possibilidade é o estudo da duração média das transições visíveis. Pode-se afirmar que, além do número de pontuações imagéticas ter decrescido na década de 1960 e 1970, por exemplo, também teria havido uma diminuição do tempo de exposição daquelas que porventura tenham sido usadas nos filmes? Ou seja, uma pesquisa sobre o tempo médio da duração de *fades*, fusões e *wipes* pode revelar características de uma linguagem filmica e um estilo brasileiro de utilização destes elementos.

Por sua vez, a metodologia implementada pode servir a encaminhamentos distintos ao escopo dessa pesquisa. A construção de diagramas (imagens) dos filmes pode integrar estudos aprofundados sobre elementos que vão além das transições visíveis como a cor, a direção de arte, a fotografia, a iluminação, entre outros. Ao permitir que se olhe para uma obra “completa” em uma única imagem, os mosaicos de *frames* podem oferecer inúmeras alternativas para estudiosos, cineastas e pesquisadores.

Outro objetivo específico trabalhado nesta tese consistiu em uma investigação minuciosa das transições visíveis no longa-metragem *Bacurau*. Neste estudo de caso, o foco esteve direcionado para a utilização de efeitos de ligação com base na metodologia proposta, explorando como tais técnicas foram empregadas para aprofundar o significado e a atmosfera do filme. A metodologia de análise, aqui aplicada em um exemplo concreto, permitiu experimentar as abordagens e a taxonomia desenvolvidas ao longo da pesquisa de uma maneira prática e contextual, e pode ser replicada em obras diversas, a partir de referenciais teóricos distintos.

Vislumbram-se ainda outros direcionamentos e potenciais estudos: a análise de elipses de tempo e espaço proporcionadas pelo uso do *fade* entre planos pode sugerir camadas de significado muitas vezes imperceptíveis à primeira vista; o *fade* como elemento de subtração de cenas impróprias para uma determinada concepção audiovisual; as diferentes formas do *wipe* e suas implicações; as relações de apego ou aversão de cineastas para com determinadas transições visíveis e o impacto disso em suas obras. A interligação entre as pontuações imagéticas e um grupo específico de filmes, diferentes fases do nosso cinema, ou perfis específicos de profissionais do cinema também suscitam um campo fértil para investigações. Estas são apenas algumas possibilidades de trajetórias de pesquisa que acadêmicos e estudiosos da área podem explorar em relação às complexidades inerentes à arte da montagem cinematográfica das transições visíveis.

O objetivo principal é que este trabalho possa contribuir para discussões e para a apreciação crítica das técnicas de edição e montagem em produções nacionais e internacionais. Em algum momento, o profissional de edição/montagem deverá tomar decisões sobre as junções entre planos, cenas e sequências. Talvez algumas destas junções consigam transmitir mais informações e sensações ao observador, mantendo a fluidez do enredo, se forem editadas com o auxílio de um gancho visual, uma transição visível, um *fade*, uma fusão ou um *wipe*. E, neste contexto, por que não perguntar se as abordagens relacionadas às pontuações imagéticas no cinema podem ser vistas como elementos de assinatura dos diretores e montadores? Essa é outra questão possível para futuras abordagens exploratórias.

A exposição, o debate e a reflexão sobre a edição das transições visíveis podem ampliar o arcabouço de possibilidades e permitir que uma plateia, que já dispõe de um código para ler e interpretar estilos e gestos de montagem, seja mais uma vez provocada. As possibilidades de “criação ativa” são inúmeras e as transições visíveis são parte da arte de compor uma narrativa audiovisual. Que sejam, também, parte da construção de conhecimento sobre a produção cinematográfica.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Richard. *Encyclopedia of early cinema*. Nova Iorque: Routledge, 2005.
- ALBERA, François; The Case for an epistemography of montage. *In*: ALBERA, François; TORTAJADA, Maria. *Cinema beyond film: media epistemology in the modern era*. Amsterdam: University Press, 2010, p. 59-78.
- ALBERA, François. Por uma epistemografia da montagem: premissas. Tradução de Elianne Ivo Barroso. *Pour une épistémographie du montage: préalables*. Cinémas. Revue d'études cinématographiques. Limite(s) du Montage. Volume 13, número 1-2, Outono 2002. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/cine/2002-v13-n1-2-cine616/007954ar.pdf> Acesso em: 15 out. 2023.
- ALLEN, Dede. *In*: LOBRUTTO, Vincent. *Selected takes: film editors on editing*. Londres: Praeger Publishers, 1991, p. 73-88.
- AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Rio de Janeiro: Edições Texto & Grafia, 2007.
- ANCINE. *Estudo Valor Adicionado pelo Setor Audiovisual 2018*. Ancine: OCA, 2020. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos/pdf/valor_adicionado_2018.pdf Acesso em: 15 out. 2023.
- ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ARIJON, Daniel. *Film punctuation*. *In*: *Grammar of the film language*. Los Angeles: Silman-James Press, 1976. *E-book*.
- ARNHEIM, Rudolf. *Cinema como arte: as técnicas da linguagem audiovisual*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2012.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 2002.
- AUMONT, Jacques. BERGALA, Alain. MARIE, Michel. VERNET, Marc. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

- AUTRAN, Arthur. A montagem no cinema brasileiro (1919-1989). Portal Brasileiro de Cinema. Ensaios, 2005. Disponível em: portalbrasileirodecinema.com.br/montagem/ensaios/04_01.php Acesso em: 15 out. 2023.
- BACURAU [longa-metragem] Dir.: Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho. Ancine/Arte France Cinéma/CinemaScópio et. al., Brasil/França, 2019. 131mins.
- BALÁZS, Béla. Theory of the film: Character and growth of a new art. Londres: Dennis Dobson LTD, 1952.
- BALLERINI, Franthiesco. Cinema brasileiro no século 21: Reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional. São Paulo: Summus Editorial, 2012.
- BARBEIRO, Heródoto. Manual de Jornalismo para Rádio, TV e Novas mídias. Rio de Janeiro: Elsevier, 2013.
- BARROSO, Elianne Ivo. Bazin e a Questão da Técnica Cinematográfica. Semiosfera. v. 2, 2002.
- BARSAM, Richard. Looking at Movies, an Introduction to Films. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, Inc., 2010.
- BARTHES, Roland et al. Análise estrutural da narrativa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- BARTHES, Roland. Le Troisième sens: notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein. Cahiers du Cinéma, França, volume XX, número 222, p. 12-19, julho, 1970.
- BAYS, Jeffrey M. Space Between the Scenes: in pursuit of the hidden art of cinematic scene transitions. 71 f. Dissertação de mestrado - La Trobe University, Bundoora, Australia, 2011.
- BERNARDET, Jean-Claude. Os jovens paulistas. In.: XAVIER, Ismail. O desafio do cinema. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- BERNSTEIN, Julia; NASCIMENTO, Vinicius; SBRAGIA, Piero; MEDEIROS, Bem. Na ilha: Conversas sobre montagem cinematográfica. São Paulo: Paraquedas, 2022.
- BIESSEN, Sheri Chinen. 'Kinesthesia' and Cinematic Montage: An Historical Examination of the Film Theories and Avant-Garde Mediation of Slavko Vorkapich in Hollywood. In: Studies in Visual Arts and Communication: an international journal Vol 2, Nº. 1, 2015. Disponível em: https://journalonarts.org/wp-content/uploads/2015/07/SVACij-Vol2_No1_2015-Biesen-Kinesthesia-and-Cinematic-Montage-Vorkapich.pdf Acesso em: 15 out. 2023.
- BILHARINHO, Guido. Cem anos de cinema brasileiro. Uberaba, MG: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema - Film Style and Mode of Production to 1960*. Londres: Taylor & Francis Group, 2005.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film Art: an introduction*. Nova Iorque, EUA: McGraw Hill, 2002.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film Art: an introduction*. Nova Iorque, EUA: McGraw Hill, 2008.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema – uma introdução*. Campinas, SP: Unicamp, 2013.

BORDWELL, David. *Poetics of cinema*. Nova Iorque: Taylor & Francis Group, 2008.

BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas, SP: Unicamp, 2013.

BORDWELL, David. *Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria*. In.: RAMOS, Fernão Pessoa (org.) . *Teoria contemporânea do cinema, volume I*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 25-70.

BORDWELL, David. *The Hook: Scene Transitions in Classical Cinema*. David Bordwell's website on cinema, 2008. Disponível em: <https://www.davidbordwell.net/essays/hook.php> Acesso em: 15 out. 2023.

BORDWELL, David. *Jump cuts and blind spots*. *Wide Angle*, v. 6, n.1, p.4-11, 1984. Disponível em: http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell_Wide%20Angle_vol6_no1_4.pdf Acesso em: 15 fev. 2023.

BRANIGAN, Edward. *Narrative comprehension and film*. Nova Iorque: Routledge, 1992.

BRASIL, Giba Assis. *Giba Assis Brasil*. In: BERNSTEIN, Julia; NASCIMENTO, Vinicius; SBRAGIA, Piero; MEDEIROS, Bem (orgs.). *Na ilha: Conversas sobre montagem cinematográfica*. São Paulo: Paraquedas, 2022, p. 115-129

BRENTANI, Gini. *Gini Brentani*. In: GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 110-116.

BRISELANCE, Marie-France; MORIN, Jean-Claude. *Gramática do cinema*. Lisboa, Portugal: Texto & Grafia, 2010.

BROOKE, Michael. *SCREENONLINE: The definitive guide to Britain's film and TV history*. Disponível em: <http://www.screenonline.org.uk/film/id/444430/> Acesso em: 15 out. 2023.

BUTCHER, Pedro. *Hollywood e o mercado cinematográfico brasileiro: princípio(s) de uma hegemonia*. Orientador: Rafael De Luna Freire. 2019. 251 f. Tese (doutorado). Pós-Graduação em Cinema, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019. Disponível em:

http://ppgcine.cinemauff.com.br/wp-content/uploads/2019/12/Tese_Pedro-Butcher_ARQUIVO-FINAL.pdf

Acesso em: 17 ago. 2023.

BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAREY, John. Temporal and spatial transitions in American fiction films. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 1, 45-50. 1974. Disponível em:

<https://core.ac.uk/download/pdf/129586823.pdf> Acesso em: 15 out. 2023.

CARROL, Noël. *Theorizing the Moving Image*. Nova Iorque: Cambridge, 1996.

CARVALHO, Vinicius Augusto. *Efeitos visuais de transição na montagem cinematográfica*. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2018.

CARVALHO, Vinicius Augusto. A poética das transições (in)visíveis na montagem elíptica de Lawrence da Arábia. In.: BARROSO, Elianne Ivo; MOURÃO, Maria Dora; SZAFIR, Milena (orgs.). *Montagem audiovisual: reflexões e experiências livro#2.2019*. Rio de Janeiro: Autografia Edição e Comunicação Ltda., 2021, p. 119-141. Disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/1vJVHLuTs65LFChcDEtjBgdzloWFytzJS/view?usp=sharing>

CASTRO, Isabela Monteiro de. Isabela Monteiro de Castro. In: BERNSTEIN, Julia; NASCIMENTO, Vinicius; SBRAGIA, Piero; MEDEIROS, Bem (orgs.). *Na ilha: Conversas sobre montagem cinematográfica*. São Paulo: Paraquedas, 2022, p. 159-165.

CATANI, Afrânio Mendes. A memória colocada à nossa disposição. In.: SCHETTINO, Paulo B. C. *Diálogos sobre a tecnologia do cinema brasileiro*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

CATANI, Afrânio Mendes. Oswald Hafenrichter. In: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000, p. 361-362.

CHANDLER, Gael. *Film editing: Great cuts every filmmaker and movie lover must know*. Studio City, EUA: Michael Wiese Productions, 2009. *E-book*.

CHANG, Justin. *FilmCraft: Editing*. Londres: Elsevier Inc., 2012. *E-book*.

CHION, Michel. *Michelchion.com. Cours sur les transitions et enchaînements Au cinema*. 2011. Disponível em: <http://michelchion.com/texts> Acesso em: 17 ago. 2023.

COATES, Anne V. Side by side: can film survive our digital future? [Entrevista concedida a] Keanu Reeves. Direção: Christopher Kenneally. EUA, Company Films, 2012.

COATES, Anne V. Touching the heart. In: OLDHAM, Gabriella. *First cut: conversations with film editors*. Los Angeles, EUA: University of California Press, 2012, p. 151-170.

COLLIER, Joana. Joana Collier. In: BERNSTEIN, Julia; NASCIMENTO, Vinicius; SBRAGIA, Piero; MEDEIROS, Bem (orgs.). *Na ilha: Conversas sobre montagem cinematográfica*. São Paulo: Paraquedas, 2022, p. 167-173

COMOLLI, Jean-Louis. Algumas notas em torno da montagem. DEVIRES – cinema e humanidades. Belo Horizonte, v.4, n.2, p. 12-41, jul/dez 2007. Disponível em: https://issuu.com/revistadevires/docs/v.4_n.2_dossi_vest_gios_do_real- Acesso em: 15 out. 2023.

COMOLLI, Jean-Louis. Cinema against Spectacle: Technique and Ideology Revisited. Amsterdam: University Press, 2009.

COMOLLI, Jean-Louis. Ellipse, cinema. Enciclopédia Universal. Disponível em: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/ellipse-cinema/> Acesso em: 15 out. 2023.

CONNOR, Steven. Postmodernist Culture: an introduction to theories of the contemporary world. Londres: Blackwell Publishing, 1997.

COOK, David A. A history of narrative film. Nova Iorque, EUA: W. W. Norton & Co., 2004.

CORRIGAN, Timothy; WHITE, Patricia. The Film Experience: an introduction. Boston: Bedford/St. Martin's, 2012.

COSTA, Flávia Cesarino. O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CRITTENDEN, Roger. Film and video editing. Londres: Taylor & Francis Group, 2005.

CUTTING, James E. Event segmentation and seven types of narrative discontinuity in popular movies. Acta Psychologica, Volume 149, 2014, pp. 69-77. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2014.03.003> Acesso em: 15 out. 2023.

CUTTING, James E. Movies on Our Minds. Nova Iorque: Oxford University Press, 2021. E-book.

CUTTING, James E. Sequences in popular cinema generate inconsistent event segmentation. Atten Percept Psychophys 81, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.3758/s13414-019-01757-w> Acesso em: 22 jan. 2023.

CUTTING, James E.; BRUNICK, Kaitlin L.; DELONG, Jordan E. The changing poetics of the dissolve in Hollywood film. Empirical Studies of the Arts, Cornell University, Nova Iorque, EUA. 2011. Vol. 29(2) 149-169. Disponível em: <http://cutting.psych.cornell.edu/pubs/dissolvesESA.pdf> Acesso em: 15 out. 2023.

DANCYGER, Ken. Técnicas de edição para cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

DANEY, Serge. Le travelling de Kapo. Trafic: Revue de cinéma, França, número 4, p. 5-19, novembro, 1992.

DAWES, Brendan. Cinema Redux - Creating a visual fingerprint of a movie. Reino Unido, 2004. Disponível em: www.brendandawes.com/projects/cinemaredux Acesso em: 15 out. 2023.

DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. A imagem-movimento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DESBOIS, Laurent. A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DMYTRYK, Edward. On film editing. Boston; London: Focal Press, 1984.

DONDIS, Donis A. Sintaxe da linguagem visual. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUARTE, Anselmo. Anselmo Duarte. In: GALVÃO, Maria Rita. Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 128-138.

DUARTE, B. J. O Pagador: comentários finais. Folha de São Paulo, São Paulo, 10 ago. 1962. 2º caderno. Disponível em: acervo.folha.com.br Acesso em: 02 fev. 2023.

DUARTE, B. J. Deus e o diabo na terra do som. Folha de São Paulo, São Paulo, 4 set. 1964. 2º caderno. Disponível em: acervo.folha.com.br Acesso em: 02 fev. 2023.

DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

DUNKER, Christian Lenz. Construção e montagem da sessão em psicanálise. In: DUNKER, Christian Lenz; RODRIGUES, Ana Lucilia (orgs). Montagem e interpretação: direção da cura. São Paulo: nVersos, 2015, p. 11-37.

ECO, Umberto. Pós-escrito a O Nome da Rosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. A linguagem do cinema. Porto Alegre: Bookman, 2013.

EISENSTEIN, Serguei. A forma do filme. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Serguei. O sentido do filme. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Serguei. Selected Works: volume 1 writings, 1922-34. Londres: BFI publishing, 1988.

ENDSLEIGH, Rex. Rex Endsleigh. In: GALVÃO, Maria Rita. Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 117-128.

ESCOREL, Eduardo. Eduardo Escorel. In: BERNSTEIN, Julia; NASCIMENTO, Vinicius; SBAGIA, Piero; MEDEIROS, Bem (orgs.). Na ilha: Conversas sobre montagem cinematográfica. São Paulo: Paraquedas, 2022, p. 61-81.

FARBER, Stephen. L.A. Journal. Film Comment. September/ October 1972, volume 08, no 03, New York: Film Comment Publishing Co.

FAUCON, Térésa. *Théorie du montage: énergie des images*. Paris: Armand Colin, 2017. *E-book*.

FEHR, Rudi. In: LOBRUTTO, Vincent. *Selected takes: film editors on editing*. Londres: Praeger Publishers, 1991. p. 27-38.

FIELDING, Raymond. *The technique of special effects cinematography*. Burlington, EUA: Focal Press, 2013.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOLHA da manhã. *Capa caderno Atualidades e Comentários*. São Paulo, 5 nov. 1950. Disponível em: acervo.folha.com.br Acesso em: 11 jan. 2023.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

GAUDREALUT, André. *Editing: early practices and techniques*. In: ABEL, Richard. *Encyclopedia of Early Cinema*. Londres: Taylor & Francis, 2006.

GAUDREAULT, André. (1979). *Detours in film narrative: The development of cross-cutting*. *Cinema Journal*, 19(1), 39–59. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1225419> Acesso em: 15 out. 2023.

GAUDREAULT, André. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

GAUDREAULT, André. *From Plato to Lumière: narration and mostration in literature and cinema*. Canadá: University of Toronto Press, 2009.

GEIGER, Jeffrey; RUTSKY, R. L. *Film Analysis: A Norton Reader*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2013.

GENETTE, Gérard. *Narrative discourse: an essay in method*. Nova Iorque: Cornell University Press, 1983.

GIANNETTI, Louis D. *Understanding movies*. Estados Unidos: Pearson, 2014.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2002.

GODARD, Jean-Luc. *Godard on Godard*. Nova Iorque: Da Capo Press, 1986.

GODARD, Jean-Luc. *Introduction to a true history of cinema and television*. Houston, EUA: Caboose printing, 2014.

GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1986.

GRILO, João Mário. *As lições do cinema: manual de filmologia*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2017.

GUNNING, Tom. *D.W.Griffith and the origins of American narrative film: the early years at Biograph*. Chicago: Universidade de Illinois, 1991.

GUNNING, Tom. Now you see it, now you don't_ The temporality of the cinema of attractions. In *The Silent Film Reader*. Londres, UK: Routledge, 2003.

HAIR JR., J. F.; ANDERSON, R. E.; TATHAM, R. L. & BLACK, W. C. *Análise multivariada de dados*. Porto Alegre: Bookman, 2009.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HAYASHI, Silvia Okumura. *Fundamentos da montagem audiovisual*. Orientadora: Maria Dora Genis Mourão. 2016. 342 f. Tese (doutorado). Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-08092016-155047/publico/SilviaOkumuraHayashiVC.pdf> Acesso em: 17 ago. 2023.

HAYASHI, Silvia Okumura. [Entrevista concedida a] Vinicius Augusto Carvalho. Videoconferência Rio de Janeiro – São Paulo. 01 abr. 2022. Disponível em: drive.google.com/file/d/1_4BFslufZIYCH27BAImBBCoEyg-aqjzL/view?usp=sharing

HOCHBERG, Julian; BROOKS, Virginia. The perception of motion pictures. In *Cognitive ecology*. San Diego, California: Academic Press, 1996.

HOMEM, Maria Lucia. A escuta fílmica. In: DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucília. *Cinema e Psicanálise, Volume 4, Montagem e interpretação: direção da cura*. São Paulo: nVersos, 2015, p. 39-60.

ISER, Wolfgang. A interação entre texto e leitor. In: _____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético - volume 2*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 126-157.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2012.

KAHN, Michael. Hollywood's Kindest Cuts; Invisible Film Editors Start to Emerge From Director's Shadow. Entrevista concedida a Bernard Weinraub. *The New York Times* online, 20/08/1998. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1998/08/20/movies/hollywood-s-kindest-cuts-invisible-film-editors-start-emerge-director-s-shadow.html> Acesso em: 8 dez. 2021.

- KAHN, Sheldon. Being na editor. In: OLDHAM, Gabriella. First cut: conversations with film editors. Los Angeles, EUA: University of California Press, 2012, p. 13-28.
- KATZ, Eprahim. The film encyclopedia. Nova Iorque, EUA: Perennial, 1998.
- KAWIN, Bruce F. How Movie Works. Londres: Universidade da California, 1992.
- KESSLER, Frank. Trick films. In: ABEL, Richard. Encyclopedia of early cinema. Nova Iorque: Routledge, 2005.
- KONIGSBERG, Ira. Dicionario técnico Akal de cine. Madrid, Espanha: Akal, S. A., 2004.
- KULESHOV, Lev. Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov. Berkeley: University of California Press, 1974.
- LABAKI, Amir. O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil. São Paulo: Publifolha, 1998.
- LAGE, Nilson. A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- LEONE, Eduardo; MURÃO, Maria Dora. Cinema e montagem. São Paulo: Ática, 1987.
- LEONE, Eduardo. Reflexões sobre a montagem cinematográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- LINDGREEN, Ernest. The art of the film: an introduction to film appreciation. Londres: George Allen and Unwin Limited, 1948.
- LOBRUTTO, Vincent. The art of motion picture editing. Nova Iorque, EUA: Allworth Press, 2012.
- MACHADO, Arlindo. A arte do vídeo. Tatuapé, SP: Editora Brasiliense, 1997.
- MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas & pós-cinemas. Campinas, SP: Papyrus, 2014.
- MAK, Monica. Keeping Watch of Time: The Temporal Impact of the Digital in Cinema. 2003 Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies 9, nº. 4, p. 38-47. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/135485650300900404> Acesso em: 24 jan. 2023.
- MANOVICH, Lev. Cultural Analytics. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2020. *E-book*.
- MANOVICH, Lev. Visualizing Vertov. Cultural Analytics Lab., 2013. Disponível em: <http://manovich.net/index.php/projects/visualizing-vertov> Acesso em: 15 out. 2023.
- MANOVICH, Lev. What is Visualization? Cultural Analytics Lab., 2010. Disponível em: <http://manovich.net/index.php/projects/what-is-visualization> Acesso em: 15 out. 2023.

- MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Campina, SP: Papirus, 2011.
- MARKS, Richard. *Creating a legacy*. In: OLDHAM, Gabriella. *First cut: conversations with film editors*. Los Angeles, EUA: University of California Press, 2012, p. 359-374.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- MASCELLI, Joseph V. *Os cinco Cs da cinematografia: técnicas de filmagem*. São Paulo: Summus Editorial, 2010.
- MCKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- MELLO, Saulo Pereira de. *50 anos de Limite*. (Publicado no verso do pôster de Limite). Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.
- MENDONÇA FILHO, Kleber. *Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- METZ, Christian. *A grande sintagmática do filme narrativo*. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- METZ, Christian. *Film language: a semiotics of the cinema*. Chicago: Oxford University Press, 1991.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MIRANDA, Luiz Felipe. *Montagem*. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000, p. 484-490.
- MITCHELL, A.J. *Visual effects for film and television*. Oxford, Inglaterra: Focal Press, 2004.
- MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine 1: estructuras*. Madri: Siglo Veintiuno de España Editores, 1986.
- MITRY, Jean. *The aesthetics and psychology of the cinema*. Indiana, EUA: Indiana University Press, 2000.
- MONACO, James. *How to read a film*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2000.
- MORIN, Edgar. *Le cinema ou l'homme imaginaire*. Paris: Les éditions de minut, 1956.
- MORIN, Edgar. *O Cinema ou o homem imaginário*. São Paulo: É Realizações, 2014.

MURCH, Walter. In.: Conversation with Walter Murch. [Entrevista concedida a] Kiran Ganti. FilmSound.org, 2004a. Disponível em: <http://filmsound.org/murch/interview-with-walter-murch.htm> Acesso em: 15 out. 2023.

MURCH, Walter. Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004b.

NA ILHA [longa-metragem] Dir.: Julia Bernstein e Vinicius Nascimento. Rio de Janeiro: Suma Filmes, 2020. 75mins.

OLDHAM, Gabriella. First cut 2: more conversations with film editors. Los Angeles, EUA: University of California Press, 2012.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. Agulha no palheiro. Manchete, Rio de Janeiro, n. 63, 4 jul. 1953. Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx> Acesso em: 11 jan. 2023.

PEARLMAN, Karen. After the facts. Journal of Videographic Film & Moving Image Studies, 6.4, 2019. Disponível em: <http://mediacommons.org/intransition/after-facts> Acesso em: 15 out. 2023.

PEARLMAN, Karen. Cutting Rhythms: Shaping the Film Edit. Oxford: Elsevier, 2009.

PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). VI Congresso SOPCOM, abril de 2009. Disponível em: <https://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf> Acesso em: 17 ago. 2023.

PEREC, Georges. A vida modo de usar: romances. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PUCCI JR., Renato Luiz. Cinema pós-moderno. In: MASCARELLO, Fernando. (org.). História do cinema mundial. Campinas, SP: Papirus, 2006, p. 361-379.

PUCCI JR., Renato Luiz. Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo. Porto Alegre: Sulina, 2008.

PUDOVKIN, Vsevolod. Film technique and film acting. Londres: Vision Press, 1954.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe. Enciclopédia do Cinema Brasileiro. São Paulo: Editora Senac, 2000.

RAMOS, Luciano. Hector Babenco quase chega à perfeição. Folha de São Paulo, 26 set. 1980. Ilustrada. Disponível em: acervo.folha.com.br Acesso em: 03 fev. 2023.

REISZ, Karel; MILLAR, Gavin. A técnica da montagem cinematográfica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

REISZ, Karel; MILLAR, Gavin. The Technique of film editing. Burlington, EUA: Focal Press, 2010.

REYNOLDS, William. In: LOBRUTTO, Vincent. Selected takes: film editors on editing. Londres: Praeger Publishers, 1991. p. 13-26.

REZENDE, Daniel. Daniel Rezende. In.: BERNSTEIN, Julia; NASCIMENTO, Vinicius; SBRAGIA, Piero; MEDEIROS, Bem (org.). Na ilha: Conversas sobre montagem cinematográfica. São Paulo: Paraquedas, 2022, p. 45-59.

RIBEIRO, Marcelo. O jump cut segundo Comolli. Incinerrante. 06 dez. 2013. Disponível em: <https://incinerrante.com/textos/o-jump-cut-segundo-comolli/#axzz4HRo7lsYI> Acesso em: 19 jan. 2022.

ROCHA, Glauber. O Cinema Novo. In: Revolução do Cinema Novo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SADOUL, Georges. História do cinema mundial volume 1: das origens a nossos dias. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1963.

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Caiçara (Conclusão). O Estado de S. Paulo, São Paulo, 5 nov. 1950. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19501105-23154-nac-0009-999-9-not> Acesso em: 11 jan. 2023.

SALT, Barry. Film Style & Technology, History & Analysis. Londres, Inglaterra: Starword, 2009.

SÁNCHEZ, Rafael C. Montaje cinematográfico: arte de movimento. Cidade do México, México: Universidade Nacional Autônoma de México, 1992.

SAUSURRE, Ferdinand de. Curso de linguística geral. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHETTINO, Paulo B. C. Diálogos sobre a tecnologia do cinema brasileiro. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

SCHLESINGER, Hugo. Glossário Cinematográfico. A Cena Muda. Rio de Janeiro, n.31, 2 fev. 1951. Disponível em: <memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=084859&pagfis=55025> Acesso em: 10 mai. 2023.

SERRANO, Eduardo. [Entrevista concedida a] Vinicius Augusto Carvalho. Videoconferência Rio de Janeiro - Recife, 01 abr. 2021. Disponível em: drive.google.com/file/d/15M_BxzpSNMtTreHxRsBAy5jeuWa54FJO/view?usp=sharing

SHARMA, Govind. The magic of Bollywood screenplay writing. Mumbai: NBC International, 2007.

SILVA, João Guilherme Barone Reis e. Comunicação e indústria audiovisual na década de 90. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SILVER, Mick. Estatística para administração. São Paulo: Atlas, 2000.

- SMITH, Tim J.; HENDERSON, John M. Edit blindness: The relationship between attention and global change blindness in dynamic scenes. *Journal of Eye Movement Research*, v. 2, n. 2, dec. 2008. Disponível em: <https://bop.unibe.ch/JEMR/article/view/2264/3460> Acesso em: 15 out. 2023.
- SPIEGEL, Murray R. *Estatística*. São Paulo: Makron Books, 1993.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- TASSARA, Marcello G. À guisa de prefácio. In: LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- THOMPSON, Roy; BOWEN, Christopher J. *Grammar of the edit*. Burlington, MA, EUA: Elsevier. 2009.
- TAVARES, Mair. Mair Tavares. In: BERNSTEIN, Julia; NASCIMENTO, Vinicius; SBRAGIA, Piero; MEDEIROS, Bem (org.). *Na ilha: Conversas sobre montagem cinematográfica*. São Paulo: Paraquedas, 2022, p. 212-215.
- TIETZMANN, Roberto. *Efeitos visuais como elementos de construção da narrativa cinematográfica em King Kong*. 2010. 205 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, PUCRS, Porto Alegre, 2010.
- TIRARD, Laurent. *Moviemakers' master class: private lessons from the world's foremost directors*. Nova Iorque: Faber and Faber, 2011. *E-book*.
- TRUFFAUT, François. *Hitchcock*. Nova Iorque: Simon & Schuster, Inc., 1985.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- VERSTRATEN, Peter. *Film Narratology*. Canadá: University of Toronto Press, 2009.
- VERTOV, Dziga, 1896-1954. *Kino-Eye: The writings of Dziga Vertov*. Berkeley e Los Angeles, California, EUA: University of California Press, 1984.
- VIANY, Alex. O ano cinematográfico de 1949 (4ª parte). *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 7, 14 fev. 1950. Disponível em: memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=084859&pagfis=52188 Acesso em: 10 mai. 2023.
- VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In.: RAMOS, Fernão (org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 129-188.
- VORKAPICH, Slavko. *Cinematics: some principles underlying effective cinematography*. In: *Cinematographic Annual 1930*. Hollywood, EUA: The American Society of Cinematographers Annual, 1930.
- VORKAPICH, Slavko. *Toward True Cinema*. In: MACCANN, Richard Dyer. *Film: a montage of theories*. Nova Iorque, EUA: E. P. Dutton, 1966.

WINTERS, Ralph. In: LOBRUTTO, Vincent. Selected takes: film editors on editing. Londres: Praeger Publishers, 1991. p. 39-50.

WIPE. In: The Columbia Film Language Glossary. Nova Iorque, EUA: Columbia University, 2017. Disponível em: <https://filmglossary.ccnmtl.columbia.edu/term/wipe/> Acesso em: 15 out. 2023.

XAVIER, Ismail. O Cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

XAVIER, Ismail. Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

XAVIER, Ismail. O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ZETTL, Herbert – Manual de produção de televisão. São Paulo: Cengage Learning, 2011.