

REVISTA DE  
**HISTÓRIA**  
DAS IDEIAS



ARTES

VOLUME 32, 2011

INSTITUTO DE HISTÓRIA E TEORIA DAS IDEIAS  
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

## ANÁLISE FÍLMICA\*\*

### Texto e contexto

O texto que se vai apresentar consiste num modelo de análise fílmica. Porém, antes de avançar, gostaria de deixar uma explicação prévia que, no essencial, resume a história do modelo. Começou por surgir durante o período que conduziu à apresentação de uma prova académica de doutoramento em 2007, no qual foi aplicado a um conjunto de onze narrativas, viria desde então a ganhar novas dinâmicas, nomeadamente nos seminários de 2º ciclo, onde as mais diversas obras fílmicas foram analisadas através daquele instrumento. O caminho entretanto adquirido fez com que o modelo fosse testado a diversos níveis, continuando a mostrar a sua eficácia como mecanismo operativo sobre este tipo de obras, possibilitando acima de tudo objectividade e sistematicidade numa área de estudos onde estes dois critérios nem sempre estão presentes.

Porém, tendo em conta particularmente os alunos, era cada vez mais premente a necessidade de reformular o texto apresentado na referida dissertação, para expor o modelo, tornando-o mais detalhado e pedagógico, tendo em conta as finalidades de iniciação ou consolidação de

\* Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

\*\* Este texto é parte de uma abordagem mais extensa sobre as relações entre o cinema e a investigação a publicar brevemente.

processos de investigação. É essa a razão deste texto. A terminar esta explicação gostaria ainda de recordar a importância de todos os alunos que frequentaram os seminários, particularmente de Cinema e História, nos quais as dinâmicas desenvolvidas em torno da aplicação do modelo proporcionaram reflexões e contributos importantes.

### **Modelos de análise e investigação**

De forma mais empírica ou sistemática, a investigação está associada a processos de trabalho que, independentemente do nível organizacional, pressupõem sempre a existência de métodos ou modelos de pesquisa, cuja operacionalidade depende do grau de adequação ao objecto de estudo. O caso dos estudos fílmicos não foge a esta regra, sendo certo também que esta área requer o prévio conhecimento e domínio sobre a forma como a obra cinematográfica organiza o seu discurso informativo. Para além disso, aquilo que define a cientificidade de qualquer pesquisa é o rigor metodológico e a objectividade patenteadas, critérios esses igualmente aplicáveis à área dos estudos fílmicos, que no caso significa, o distanciamento de processos impressionistas, e a aproximação às normas de objectividade, rigor e coerência interna, que culminam na produção de conhecimento reconhecido pela comunidade científica.

### **Análise em recorte**

Trata-se de um processo com um potencial de objectividade já salientado por vários especialistas da área de estudos fílmicos. A *découpage* - termo por que a operação é normalmente conhecida - pode ter dois sentidos. Um, anterior à rotação, significa aquilo que em Portugal se designa por planificação, que consiste na descrição técnica de todos os elementos constituintes dos planos. Outro, refere-se a uma descrição do filme, depois de terminado, com base nas principais unidades que o constituem. É nesta acepção que estamos a utilizar o termo. Segundo Aumont, trata-se de "um instrumento praticamente indispensável se pretendemos realizar uma análise ao filme na sua totalidade, e se nos interessamos pela narração e pela montagem". Para o efeito, é necessário

regressar ao lastro constituinte do filme, observando-o sob diversos pontos de vista nas partes que o constituera<sup>1</sup>.

Porém, como a informação que se pode retirar de uma película é praticamente inesgotável, no sentido de evitar que alguma recolha se torne fastidiosamente inútil, a operacionalidade desta depende em primeiro lugar da determinação prévia do objecto a pesquisar. Essa definição revela a sua utilidade pelo procedimento selectivo a que nos obriga, efectuando as exclusões que saiam fora do âmbito da recolha.

Definido o objecto da observação, o produto desta é incomparavelmente mais completo e fecundo que aquele que é feito pelo espectador na sala de cinema. Normalmente, este último, privilegia a intriga "tomando por guia o herói", e escolhendo somente os elementos necessários à sua compreensão. Desse modo, com a análise em recorte, o nível, a qualidade e a profundidade do *olhar* é muito maior, uma vez que "permite avaliar o conteúdo dos planos, ter em conta as relações entre os diferentes elementos, fixar o que a memória do espectador não retém e que, no entanto, pode intervir na impressão que um filme deixa"<sup>2</sup>.

Em suma, este processo conduz ao recorte da película em diversas unidades, onde cada uma delas é sujeita ao mesmo sistema de recolha previamente definido. Cada um dos segmentos será minuciosamente observado em função de diversos pontos de vista, podendo ainda vir a ser alvo de filtragem, conduzindo à eliminação de alguns deles, caso se revelem secundários relativamente ao objecto em estudo. Ou seja, a análise em recorte consiste em algo semelhante à reescrita do filme *a posteriori*, com a intenção de se construir um banco de dados suficientemente alargado, para futuro tratamento e análise do tema, com elementos objectivamente recolhidos.

(1) Jacques Aumont, *A análise do filme*, Iª ed., Lisboa, Texto e Grafia, 2009, pp. 35-40.

(2) Pierre Sorlin, *Sociologie du cinema*, Iª ed., Paris, Aubier Montaigne, 1977, p. 155.

## **A criação de um modelo de investigação**

O conceito de análise em recorte está na base do modelo de investigação que propomos, para o qual contribuíram duas questões essenciais. A primeira, e foi por aí que tudo começou, pela intenção de recolher os dados de uma forma completa e coerente, facto que apenas seria atingível se o mesmo processo fosse aplicado sistematicamente a todos os filmes. A segunda, não menos importante, derivou da necessidade de desenvolver uma forma de citação da fonte fílmica, que respondesse aos objectivos de rigor que se colocam a qualquer pesquisa científica.

Na verdade, este segundo aspecto, foi aquele que mais problemas nos suscitou. A interrogação que nos acompanhou durante algum tempo, até que chegássemos ao modelo proposto, passava precisamente por demonstrar aquilo que afirmaríamos. Essa dificuldade quase não se coloca em relação à fonte escrita, aquela que é mais comum na investigação social. Nesta, para além da coerência do processo de citação, basta indicar a página a partir da qual se fundamenta a afirmação. Porém, o mesmo já não se aplicava na citação filmográfica. Como localizar num filme a noção de que uma personagem é preterida em relação a outra? Como situar uma afirmação dos diálogos? Como referir um enquadramento? Como indicar uma escala ou um ângulo? Em suma, como permitir a possibilidade de aferir materialmente a verificação de dados, critério indispensável para que qualquer investigação seja reconhecida como séria e válida? Tendo por base estas duas premissas - como citar a fonte fílmica e como recolher dados de forma objectiva, coerente e sistemática - chegámos a uma plataforma que fomos consolidando, que se concretizou na criação de um modelo de investigação, e que é suficientemente versátil para se aplicar aos diferentes tipos de narrativa fílmica.

Contudo, o primeiro aspecto de que tivemos de tomar consciência, foi o facto de as ficções cinematográficas terem sempre na sua base uma intriga. Esta levava ao desenvolvimento de um enredo que criava um determinado universo diegético, onde as coordenadas espaciais e temporais eram determinantes para podermos acompanhar as peripecias por que os protagonistas passavam para a resolução do problema inicialmente colocado. Ou seja, dito de outra forma, uma ficção cinematográfica utiliza sempre um conjunto de procedimentos narrativos para nos contar a estória que levou à construção da obra fílmica. Saber como

é que aquela fora estruturada para se tornar compreensível, constituía o primeiro passo do referido modelo.

Assim, antes de chegar à análise de conteúdos, e sobretudo para lá chegar, era necessário cumprir duas fases concomitantes. Perceber como é que a intriga se desenvolvia e estruturava e, simultaneamente, de que forma se expressava através da linguagem fílmica. Só depois de ultrapassados estes dois momentos, poderíamos contextualizar e compreender a informação que a intriga veiculava.

### **1. A estrutura narrativa**

Esta, em primeiro lugar, será um instrumento de apoio na qual o investigador se apoia sempre que tiver necessidade de se situar na obra, pois, no essencial, aquilo que produz de forma sintética é um esqueleto sobre a forma como a narrativa se organiza através das suas unidades essenciais, reescrevendo o filme depois de terminado na versão que chegou ao público. De maneira fria e material adquire a forma de uma tabela informática para que a sua leitura se torne fácil e rápida, permitindo saltar entre os vários segmentos ou, de outro modo, seguir passo a passo o modo como os autores organizaram a obra, como se lêsemos uma história sem os elementos poéticos e dramáticos, mas apenas com aquilo que de substantivo a constitui, transformando-se, desse modo, numa âncora essencial no trabalho de pesquisa. Perguntar-se-á ainda para que serve este instrumento. No essencial, permite uma organização metódica da narrativa, facto que, em si, não é de somenos importância. Dado que o processo de análise obriga a que a obra seja dividida em partes, tantas quantas aquelas que tematicamente possibilita para o objecto em análise, a sua criação permite-nos uma aproximação ao conjunto sempre que for necessário. Para a sua elaboração elegemos três unidades que nos parecem consensuais e que são, por ordem crescente ao nível da importância diagética, o plano, a cena e a sequência.

### **O plano**

Como é sabido, técnica e fisicamente, o plano é a porção de película impressionada entre dois cortes ou paragens de máquina, constituindo a unidade mínima aparente que é apercebida pelo espectador, apesar de

aquele ser constituído por unidades mais pequenas, os fotogramas, que são projectados à velocidade de 24 imagens por segundo para o filme sonoro, mas que são imperceptíveis para o olho humano.

O plano, ao nível do modelo que desenvolvemos, assume dois papéis determinantes. Por um lado, enquanto unidade física autónoma, objectivamente identificável e contabilizável, constitui a chave da nossa solução para a citação filmográfica desde que façamos esse trabalho algo cansativo que consiste em numerar os planos por que a obra é constituída. Do nosso ponto de vista, ao nível da obra cinematográfica, não existe mais nenhum processo citacional que tenha o rigor e a objectividade que a indicação de plano contém. Mesmo que estejamos perante situações onde a pontuação fílmica é usada para diferenciar os momentos da narração, caso dos fundidos, cortinas ou *fade out*, esses momentos para além de dependerem de um critério de autor e não serem uniformes na sua utilização, não conseguem alcançar o grau de inquestionabilidade que a indicação de plano permite. De outro ponto de vista, se estivermos perante obras onde este tipo de unidade prolifera em abundância, como são os casos dos filmes de alguns vanguardistas soviéticos dos anos vinte do século passado, como Eisenstein em *A greve*, *O Couraçado Potemkin*, *Outubro*, ou Vertov em *A câmara de filmar*, se a dificuldade de contabilização aumenta, pois por vezes estamos perante planos com tempo inferior ao segundo, existem soluções de visionamento que permitem ultrapassar o problema, mantendo o critério de rigor que se torna necessário à seriedade do conhecimento. Finalmente, apesar de não ser muito comum, podem ainda ser invocadas as obras onde a utilização da unidade plano é substancialmente reduzida, como são os casos de *A corda* (Hitchcock, 1948) ou *A arca russa* (Sokurov, 2001) onde é necessário utilizar referenciais internos ao plano para auxiliar a localização daquilo que se pretende afirmar.

Ou seja, independentemente dos tipos de realização serem mais agressivos ou mais contidos na utilização do plano, são os cortes derivados das paragens de máquina, pela marca física que deixam na película, que constituem o processo mais rigoroso para proceder à citação filmográfica. Tal não significa também que o plano seja o único processo citacional da obra, nomeadamente quando estamos perante unidades narrativas maiores que a seu tempo serão abordadas. Aquilo que de momento pretendemos afirmar é que, mesmo quando estamos perante unidades maiores, a numeração de plano pode ser utilizada para marcar

o início e o fim da citação, tal como fazemos quando pretendemos fazer uma afirmação que tenha por base uma ideia expressa entre várias páginas de um livro.

Por outro lado, o plano não é apenas um segmento físico. Em termos narrativos é igualmente a unidade mínima que se pode identificar numa ficção cinematográfica, onde uma pequena parte da estória é expressa, constituindo este o segundo papel significativo que lhe atribuímos, embora ao nível da estrutura narrativa não tenha grande importância. De qualquer forma, embora voltemos ao assunto, o plano, a nível narrativo, é uma unidade com conteúdo que vale por si, pelos vários tipos de informação que a sua organização interna fornece, mas cujo significado pode ser substancialmente aumentado através da montagem, pelo cruzamento com as unidades que lhe antecedem e sucedem.

## **A cena**

Esta veio a constituir a segunda unidade da estrutura narrativa. Trata-se de um segmento maior que o anterior, que poderá envolver apenas um plano, caso estejamos perante um plano-sequência, mas onde o normal será ser constituído por vários planos, tantos quantos os que forem necessários para narrar o assunto autonomizado. Deste modo, ao contrário do plano, que é materialmente identificável, a cena não obedece na sua definição a qualquer elemento físico, os critérios temporais e espaciais poderão ou não auxiliar, o seu desenvolvimento poderá ser contínuo ou interpolado por outras cenas e, principalmente, é a situação diegética narrada o critério aferidor da sua identificação. Recordemos o início de *As cartas de Iwo Jima* (Eastwood, 2006) no qual começamos por ter uma cena inicial com 13 planos, passada em 2005, 61 anos depois da batalha travada entre americanos e japoneses pela posse da ilha de Iwo Jima. A autonomia diegética da cena provém do facto de servir para nos apresentar o espaço onde a acção se vai desenvolver e, simultaneamente, apresentar o carácter heroico da atitude dos japoneses, quer pela melancolia que a melodia tocada em piano nos transmite, quer pelo comentário de admiração que um dos arqueólogos deixa a propósito dos túneis construídos (Eastwood, 2006, pis. 1-13).

Ou seja, acima de tudo deve ser a coerência temática o nosso principal apoio, facto que obriga a analisarmos o narrado não no sentido



filmográfico da rotação, onde o critério espacial é o mais vulgar suporte, mas através do lastro diegético que se mantém entre um conjunto de planos, facto que nem sempre é perceptível num primeiro momento pela utilização recorrente que fazemos do espaço e do tempo para nos situarmos na narrativa. No exemplo aludido, começamos por ter imagens do exterior da ilha, com alguns planos mostrando os destroços de guerra e o lugar de memória entretanto construído, para depois passarmos para a escavação arqueológica, uma situação aparentemente distinta, se utilizássemos como critério de análise o espaço da acção, que no primeiro caso é exterior e no segundo é uma situação montada em estúdio para aparentar o interior dos túneis.

<i>Cartas de Iwo Jima</i> (sequência 1, cena 1 - A ilha de Iwo Jima em 2005) <sup>(3)</sup>	
Planos	Descrição
1	Iwo Jima. Monte Suribachi
2	Monumento em memória da batalha de Iwo Jima
3	Destroços de um canhão
4	Destroços de um tanque
5	Destroços de um bunker
6	Destroços de canhão
7	Interior de um bunker
8	Interior de um bunker
9	Interior de um bunker
10	Bunker
11	Arqueólogos caminhando entre a vegetação
12	Arqueólogo explorando o interior de uma gruta
13	Arqueólogos em trabalho de pesquisa. Descoberta de achado arqueológico

Deste modo, a cena é um episódio com autonomia diegética, constatável através da identificação do tema narrado na situação e que poderá ser expresso em diferentes espaços, tempos e por várias personagens. Refira-se ainda que, ao contrário do plano, a subjectividade está presente na identificação de cenas, que podem ser condicionadas

<sup>(3)</sup> Clint Eastwood, *Cartas de Iwo Jima*, Warner Bros., 2006, pis. 1-13.

pelo objecto de pesquisa ou o olhar do investigador num mesmo filme. Porém, apesar dessa subjectividade, na base da sua concepção deve sempre existir um critério de coerência defensável para que uma cena possa ser aceite como unidade narrativa.

## A sequência

Esta última unidade, a maior das três até aqui apresentadas, tem por função fornecer uma perspectiva global sobre a narrativa, enunciando os grandes temas que a constituem. Desse ponto de vista, esta é a perspectiva mais distanciada que temos sobre a forma como aquela se organiza, não a vislumbrando segundo o ponto de vista saltitante que o olhar plano a plano proporciona ou sob o critério episódico que a análise cena a cena oferece, mas segundo um ponto de vista onde nos centramos nos elementos mais profundos da obra.

Tecnicamente é constituída por várias cenas com afinidades diegéticas entre si, facto que por vezes constitui uma dificuldade, porque obriga a desenvolver um olhar sobre várias cenas em simultâneo, de forma a procurar afinidades temáticas, do qual resultará uma unidade mais global, precisamente a sequência. Ainda do ponto de vista técnico, qualquer estrutura narrativa terá, no mínimo, três sequências, uma para a apresentação da problemática, outra com o seu desenvolvimento e uma final para a resolução da questão inicial. Vejamos o caso de *Lawrence da Arábia* (Lean, 1962) e a sua sequência inicial. Conforme se poderá verificar no quadro abaixo, entendemos que a obra tem uma sequência inicial, constituída por quatro cenas, cada uma com um assunto específico.

O filme consiste num longo *flash hack* começando com a morte de Lawrence em consequência de um acidente de mota (1ª cena), da qual resulta a segunda cena, onde são apresentadas as cerimónias fúnebres e surgem vários testemunhos duvidando sobre a sua importância histórica. Apresentada a personagem, recuamos no tempo, vamos para a Iª Guerra Mundial ao encontro de Lawrence que se encontra no Cairo ao serviço da coroa britânica, ficando então a saber do seu destacamento para aconselhar o Príncipe Feisal (3ª cena) e, na sequência dessa decisão, acompanhamo-lo no deserto com o seu guia, cena em que nos apercebemos do respeito, conhecimento e admiração que tem pelos árabes.

Sequência	Cena	Planos	Assunto
1 Lawrence e o deserto	1	1-25	Morte de Lawrence (1935)
	2	26-31	Cerimónias fúnebres. Testemunhos sobre a importância de Lawrence
	3	32-69	Destacamento de Lawrence para aconselhar Príncipe Feisal durante a 1ª Guerra Mundial
	4	70-120	A beleza do deserto. A valorização do outro. Travessia do deserto com o guia

Porquê autonomizar estas quatro cenas, de forma a agregá-las numa sequência? O que existe de comum entre elas a nível diegético? Em nossa opinião, estas quatro cenas iniciais estão todas ao serviço do mesmo propósito, que consiste em apresentar a personagem Lawrence e o deserto como espaço diegético da acção. Dito de outro modo, estamos perante a intriga de predestinação que Roland Barthes refere, apresentando a problemática a desenvolver, que consiste em narrar alguns episódios da vida de Lawrence na península arábica de forma a ajuizarmos a importância histórica que os autores lhe conferem.

Assim, organizada a narrativa do ponto de vista sequencial, e como dizíamos há pouco, qualquer obra poderá ser percebida apenas do ponto de vista dos temas globais que aborda, sem a presença do sobressalto da narração plano a plano ou da apresentação dos vários episódios que constituem as várias cenas de uma sequência. *A costa dos murmúrios* (Cardoso, 2004) poderá aqui servir-nos de exemplo demonstrativo. Do nosso ponto de vista, a narrativa organiza-se em 4 sequências que estão apresentadas na tabela seguinte:

Sequência	Tema	Cenas
1	O casamento de Evita-Luís. As transformações ocorridas em Luís. A partida para a operação militar no norte de Moçambique	13
2	O quotidiano de Evita durante a ausência de Luís. A descoberta do novo Luís	7
3	A relação de Evita com Álvaro Sabino e a busca do reequilíbrio	8
4	O desmoronar das relações Evita-Luís e Evita-Álvaro	6

No quadro, conforme se poderá verificar, apenas são apresentados os temas que unem as várias cenas que constituem as sequências. Aí podemos depreender que a problemática abordada pela narrativa são as transformações que a guerra colonial produziu no alferes Luís e a desestruturação emocional e familiar que daí resultou. Ambas as situações surgem como metáfora relativa a todos aqueles que directa ou indirectamente se viram envolvidos naquele conflito.

### **A construção da estrutura narrativa**

Apresentadas as unidades através das quais a estrutura narrativa se organiza, olhemos agora para a sua elaboração. Como dizíamos de início, para que se torne um instrumento funcional e útil à investigação convém que adquira o formato de uma tabela informática para que possamos ler a narrativa passo a passo, através das cenas que se vão sucedendo, ou de forma mais global através das unidades sequenciais ou, eventualmente, seguir apenas um aspecto que esteja devidamente identificado.

A elaboração da estrutura narrativa requer sempre, no mínimo, três visionamentos:

#### **a) *Visionamento livre do filme***

É o primeiro contacto com a obra, na qual deve apenas estar presente o prazer sensorial e estético comum a qualquer espectador. Todo o investigador que não se deixe envolver pelo filme, que não comungue do chamado *efeito-cinema*, que o leva a desenvolver mecanismos de identificação primária (imaginar-se dentro do espaço diegético criado pela ficção) e secundária (solidarizar-se com os problemas e angústias por que as personagens passam para resolver os problemas que lhes vão sendo colocados) ficará no exterior do filme, e nunca estará em plenas condições de compreender os sentidos subjacentes à obra. Uma ficção cinematográfica é acima de tudo a narração de uma estória, através da qual nos deixamos voluntariamente manipular a nível sentimental, tal como em todos os outros registos ficcionais. A percepção desta manipulação, o referido *efeito-cinema*, é essencial para que possamos estar plenamente em condições de efectuar qualquer exercício intelectual sobre a obra.

**b) *Visionamento cenográfico e sequencial***

É aqui que começa o exercício de distanciamento, onde convém estarmos já munidos de um instrumento de registo para começarmos a estruturar e a recolher dados. Nesta fase, aquilo que vamos fazer é dividir cenográfica e sequencialmente o filme, ou seja, identificar e numerar as cenas e seqüências, processo que não aconselhamos fazer simultaneamente. Primeiro efectuar os cortes cenográficos, e posteriormente, depois de todo o processo anterior, proceder às cisões sequenciais. Na tabela seguinte apresentamos aquilo que será o princípio da estrutura narrativa, através da qual, as cenas primeiro e depois as seqüências, serão progressivamente identificadas. As cenas serão numeradas de um até ao limite que se considerar necessário, de forma seguida ou interpolada consoante forem ou não apresentadas alternadamente com outras cenas, identificando também o assunto tratado em cada uma delas, até ao momento em que nos apercebermos que o assunto entretanto narrado já não diz respeito ao lastro comum às cenas anteriores. Nesse momento procedemos ao corte sequencial, o que significa recomençar a contar as cenas a partir de um de novo para a nova seqüência, porque cada conjunto de cenas identificado como pertencente a uma seqüência, deve ser numerado dentro da própria unidade.

Seqüência	Cena	Planos Assunto
1 (título/tema)	1	Identificação do assunto da cena
	2	Identificação do assunto da cena
	3	Identificação do assunto da cena
	2.1	Continuação do assunto começado na cena 2
	4	Identificação do assunto da cena
	3.1	Continuação do assunto começado na cena 3
	2.2	Prosseguimento do assunto continuado na cena 2.1
2	1	Identificação do assunto da cena

c) *Contagem de planos*

Esta é a última fase da estruturação da narrativa. Ao contrário da criação e contagem de cenas, que são enumeradas apenas dentro da sequência para narrar o tema nela identificado, a contagem de planos é efectuada de forma continuada até ao fim da narrativa, numerando todas estas unidades para que possamos afirmar quando começam e acabam as cenas e sequências mas, fundamentalmente, para podermos citar de forma rigorosa e objectiva a obra.

E sobre este aspecto aparentemente simples de contagem destas unidades, aconselha-se que não existam elementos perturbadores, nomeadamente ao nível da banda sonora. Deve haver uma concentração absoluta na banda imagem, particularmente num elemento que esteja em campo quando estamos perante planos demasiado curtos e susceptíveis de desconcentração. Note-se que este último facto não é despreciando se atendermos ao rigor que se deve ter quando pretendemos efectuar uma citação a partir da obra fílmica. Ou seja, uma deficiente contagem terá consequências negativas na localização de afirmações que pretendamos fazer a partir da narrativa. Ainda a propósito da questão citacional, refira-se ainda que, caso não utilizemos a observação plano a plano de que falaremos mais à frente, a estrutura narrativa é o único instrumento de que nos podemos socorrer para localizar afirmações no filme. Para isso, a contagem de planos efectuada para identificar o início de cenas é preciosa, porque será a partir desse corte que recomeçaremos a contagem para localizar com mais precisão qualquer elemento situado num plano do interior de uma cena.

Aliado à questão da contagem, existe um pormenor relevante a salientar que diz respeito aos momentos de corte cenográfico e sequencial. É através da contagem que decidimos quando começa e acaba cada unidade, sendo necessário utilizar critérios de grande objectividade, nomeadamente diegéticos, para sabermos quando termina ou começa uma cena ou sequência e, ao mesmo tempo, estar atento à possibilidade de essas unidades continuarem a ser desenvolvidas de forma alternada com outras cenas.

Assim sendo, e retomando o exemplo da sequência anteriormente apresentado, a contagem de planos apresentar-se-á como é mostrado no exemplo:

Sequência	Cena	Planos	Assunto
1 (título / tema)	1	1-25	Identificação do assunto da cena
	2	26-54	Identificação do assunto da cena
	3	55-80	Identificação do assunto da cena
	2.1	81 -120	Continuação do assunto começado na cena 2
	4	121 -147	Identificação do assunto da cena
	3.1	148-179	Continuação do assunto começado na cena 3
	2.2	180-214	Prosseguimento do assunto continuado na cena 2.1
2	1	215-235...	Identificação do assunto da cena

### A estrutura narrativa de *A costa dos murmúrios*

O fim deste processo culmina com a completa estruturação da narrativa que temos por objecto. Peguemos de novo no exemplo de *A costa dos murmúrios*, obra realizada por Margarida Cardoso em 2004 para verificarmos como se concretiza todo este processo.

A narrativa é baseada na obra homónima de Lídia Jorge, sendo um exercício de memória sobre as consequências pessoais e familiares da guerra colonial, feito a partir do ponto de vista feminino, utilizando para o efeito a relação entre Evita e Luís como metáfora, desenvolvendo-se a partir de dois tempos diegéticos. Um, o principal, situado em Moçambique nos inícios dos anos setenta do século XX, durante o qual acompanhamos as transformações que Evita vai descobrindo em Luís, num processo que a vai conduzir ao seu progressivo afastamento do marido até terminar com a morte deste. Outro, secundário, sobre o qual não temos referências espaço-temporais precisas, mas que é posterior ao referido, durante o qual a mesma Evita, em *voz over* sobre as imagens do tempo diegético principal, vai efectuando reflexões sobre o seu passado.

A primeira sequência é nuclear no conjunto da narrativa. Para além de enunciar a problemática a abordar, situando-a no espaço e no tempo, serve também para apresentar as personagens principais, os casais Evita-Luís e Forza Leal-Helena. No caso do par Luís-Evita, a sequência apresenta-nos a chegada de Evita à província moçambicana para

casar com Luís, e que, à medida que se vai situando no novo contexto, vai descobrindo um novo marido, diferente daquele que conheceu na metrópole, do qual resultam progressivos cortes afectivos assinalados na estrutura. Estes momentos ora são apresentadas através de situações diegéticas desenvolvidas durante o tempo narrativo principal, ora são apresentadas *a posteriori*, através da *voz over* de Evita que, sobre as imagens, a partir de um futuro não localizado temporalmente, apresenta reflexões sobre aquele passado, assinaladas na estrutura como evocações.

O casal Forza Leal/Helena ajuda-nos a perceber as transformações entretanto ocorridas em Luís, admirador servil do seu capitão, que considera um herói, cujas características sádicas, violentas e autoritárias estão nos antípodas do Luís de juventude com quem Evita escolheu viver. Helena, enquanto esposa do capitão, é o meio através do qual este demonstra a sua personalidade, aparecendo nesta sequência como elemento submisso e sem vontade própria perante o marido.

*A costa dos murmúrios*

Estrutura narrativa

Realização: Margarida Cardoso - Produção: Filmes do Tejo /Les films de Taprès-midi - Ano: 2004

Sequência	Cena	Planos	Assunto
1 O casamento de Evita O espaço e as personagens	1	1-19	Genérico. Faz o reconhecimento da chegada de militares, de familiares e de Evita a Moçambique 1ª evocação.
	2	20-29	Evita recorda o seu casamento com Luís. O espaço: Hotel Stella Maris
	3	30-42	O baile de casamento. Apresentação de Capitão Forza Leal e Helena
	4	43-66	A noite de núpcias de Evita e Luís. A descoberta de problemas na província
	5	67-74	Evita e Luís falam sobre o passado de Luís, do seu gosto pela matemática. Evita constata a mudança de Luís, o desprezo pela sua área de estudo predilecta. 1º corte afectivo entre Evita e Luís



6	75-79	2ª evocação. Evita recorda o que for am os anos passados
7	80-119	Passeio dos casais. Luís e Forza Leal decidem "fazer o gostinho ao dedo". Jogo de submissão entre Forza Leal e Helena. Os dois homens divertem-se a matar flamingos. Luís afirma-se como sombra do seu capitão
5.1	120-121	2º corte afectivo entre Evita e Luís Evita constatando as mudanças de Luís.
8	122	3º corte afectivo Evita/Luís 3ª evocação de Evita (Evita e Luís no final do baile de casamento)
9	123-128	No quarto do Stella Maris, Evita e Luís acordam com gritos dos vizinhos em virtude de problemas conjugais de infidelidade. Evita fica a conhecer a forma como Forza Leal resolveu um problema semelhante com Helena
10	129-133	4º corte afectivo entre Evita/Luís Os dois casais na praia. O prazer de Forza Leal em humilhar a esposa
11	134-145	Na marisqueira, Evita enfrenta Forza Leal devido à questão da guerra colonial. Evita afirma-se opositora à guerra e defende a necessidade de uma solução política, enquanto Forza Leal afirma que a terra é portuguesa.
12	146-148	Evita recusa ficar numa casa apresentada por Forza Leal, preferindo ficar no hotel quando Luís partisse para a operação militar 4ª evocação de Evita
13	149-160	Evita recorda a última noite antes da partida. Forza Leal trata Helena como um objecto, depositando-a no jardim Luís parte sem conseguir que Evita prometa viver enclausurada até este regressar. Despedida tensa

A segunda sequênciã, abaixo apresentada, serve para percebermos o quotidiano de Evita durante a ausênciã de Luís, que entretanto partiu para uma operação militar com o seu capitão. Nesse dia-a-dia, duas notas importantes devem ser salientadas para a compreensão global dos sentidos da diegese, conferindo por isso autonomia temática a esta unidade. Por um lado, inicia um processo de conversas com Helena que a levarão a descobrir outras facetas na esposa do capitão, conhece o jornalista Álvaro Sabino após encontrar umas garrafas de álcool metílico que andavam a matar elementos da comunidade indígena, pessoa a quem pede para denunciar publicamente a hipocrisia existente em torno da situação.

Sequência	Cena	Planos	Assunto
2 A ausência de Luís e o quotidiano de Evita	1	161-172	Reconhecimento do quotidiano de Evita e das outras mulheres e crianças na ausência dos militares 1ª conversa Evita/Helena
	2	173-197	A promessa de enclausuramento de Helena O receio das baixas militares na operação militar dos maridos
	3	198-216	Evita descobre garrafas de álcool metílico Primeiro encontro com o jornalista Álvaro Sabino 2ª conversa Evita /Helena
	4	217-253	Morte do mainato Mateus Rosé Evita conhece novas facetas de Luís através de fotografias de operações militares Evita descobre correspondência sua não aberta por Luís
	5	254-275	Evita confirma junto do colega Góis o novo carácter de Luís. Fica a conhecer novas facetas do marido Evita passeando nas ruas à chuva. Encontra
	6	276-291	Álvaro Sabino e pede-lhe para denunciar as mortes por álcool metílico
	7	292-294	Conhecimento da morte do tenente Fernandes

A terceira sequência merece autonomia porque, em função do prosseguimento das conversas com Helena, Evita virá a conhecer dados que aprofundam a ruptura iniciada relativamente a Luís e, devido a esse corte afectivo, aceita iniciar uma relação com Álvaro Sabino por este se tornar numa espécie de elemento reequilibrador relativamente à perda de horizontes afectivos, e partilhar com Evita as mesmas preocupações sobre a guerra colonial e quanto aos destinos da província. Das conversas com Helena resultará ainda o aprofundamento das razões da submissão desta relativamente a Forza Leal, a revelação do desejo de que este morra na operação em curso, e a tentativa do estabelecimento de uma relação amorosa com Evita que, por sair frustrada, provocam um corte abrupto no relacionamento entre as duas.

Sequência	Cena	Planos	Assunto
			5ª evocação
	1	295-319	Evita aceita sair com Álvaro Sabino. Conhece as várias relações que tem
			3ª conversa Evita / Helena
	2	320-325	A morte do tenente Fernandes não é incluída nas estatísticas
			Evita, Álvaro e O colega no Moulin Rouge
3	3	326-346	Evita passa a noite com O colega e encontra Álvaro de manhã
A relação de			Evita lê a "coluna involuntária" de Álvaro Sabino
Evita com	4	347-360	6ª evocação. Tenente Zuriq refere que as operações estão a correr mal. O medo nas ruas
Álvaro			4ª conversa Evita/Helena
Sabino	5	361-365	Helena preocupada com O número de baixas militares
			A conflitualidade social nas ruas. A revolta portuguesa pela morte de um pianista. Discriminação racial nas ruas. Evita encontra-se com Álvaro
	6	366-382	5ª conversa Evita/Helena
			História do amante de Helena e a roleta russa
	7	383-412	Helena confessa a Evita O desejo de que Jaime regresse morto

3	7 383-412 <sup>^ v r</sup>	Helena propõe um envolvimento amoroso com Evita
(cont.)	8 413 421 <sup>evoca(*a0, ^ Praga</sup>	de gafanhotos. A última noite com Álvaro

Finalmente, a quarta e última sequência consuma a resolução do problema apresentado na primeira unidade relativamente à relação entre Evita e Luís. Iniciada com o regresso dos militares, e não obstante o vazio e o desalento com que Luís regressa, Evita comunica-lhe o conhecimento entretanto adquirido, nomeadamente o carácter sanguinário e sádico do marido. Contudo, de Luís apenas o silêncio recebe porque entretanto este já fora informado da relação da esposa com Álvaro, através da denúncia de Helena como vingança da recusa de Evita em iniciar com aquela a referida relação amorosa. A solução da questão terminará com a roleta russa entre Álvaro e Luís, na qual a sorte escolheria quem ficaria com Evita. Porém, ao contrário do amante que Helena tivera, que morrera durante o mesmo jogo com Forza Leal, é Luís que morre e Evita não volta a encontrar Álvaro.

Sequência	Cena	Planos	Assunto	
4	O regresso de Luís. A roleta russa. O desaparecimento de Álvaro	1	422-434	Conferência de imprensa sobre o fim das operações militares. A despedida entre Evita e Álvaro Regresso de Luís
		2	435-453	A frustração pela operação militar. Regresso derrotado
		3	454-457	Evita e Luís passeando. Notícias sobre a falsa paz Leitura da coluna de Álvaro Sabino
		4	458-465	Luís e Forza Leal queimam documentos de guerra Helena recusa-se a receber Evita. Forza Leal parece convencer ou confortar Luís
		5	466-477	Evita revela a Luís conhecer as suas características de militar (sanguinário e sádico). O silêncio de Luís. Sai fardado
		6	478-500	8ª evocação. A roleta russa entre Luís e Álvaro. Evita procura Álvaro. Reconhecimento do corpo de Luís. O amanhecer. Um flamingo levanta voo

Refira-se ainda que estes casais podem ser apresentados sob dois pontos de vista. Por um lado, estabelecendo como oponentes o caos e a ordem, o par Evita/Luís parte da ordem em direcção ao caos à medida que Evita se apercebe das mudanças psicológicas entretanto operadas em Luís e aquela recusa a nova ordem que o marido lhe tenta impor. Já no caso de Forza Leal-Helena é um par que vive no caos, sob a aparente harmonia imposta de forma violenta e sádica pelo marido, e em relação à qual Helena se submete na esperança de um dia se libertar através do desaparecimento do marido em combate.

Por outro lado, ambos os casais podem ser também analisados pela oposição fraco /forte, modificando-se as posições anteriores pelo aparecimento de dois novos pares. Forza Leal /Evita, apesar de ideologicamente oponentes são ambos o lado forte das respectivas relações, representando o primeiro o regime e a autoridade colonial instituída e a segunda a oposição àquele ideário e a busca de uma solução política para o problema da guerra colonial. Já o par Luís /Helena representa o lado derrotado de ambas as relações, apesar de o primeiro se apresentar como uma cópia imperfeita e impotente de Forza Leal, e Helena se assumir como aquela que aceitou as condições impostas, vivendo no silêncio e na subserviência pragmática em nome da sua própria sobrevivência.

Em termos conclusivos, aquilo que paira como lastro mais profundo na estrutura narrativa de *A costa dos murmúrios* é a acusação que fica implícita sobre os danos pessoais que a guerra colonial deixou naqueles que com ela se depararam, quer a nível familiar em função da desestruturação do casamento, devido às modificações que a doutrinação de guerra exerceu sobre Luís, quer do ponto de vista pessoal, nomeadamente através dos casos de Helena e Evita, particularmente esta última, de cujas evocações subjaz um sistemático pessimismo, aprofundado pela noção de que através das evocações que Evita/Eva Lopo faz sobre o passado, o desequilíbrio persiste não obstante o tempo entretanto passado.

Enfim, a estruturação da narrativa pode ser o fim do processo, nomeadamente para quem está em fase de iniciação à investigação, podendo inclusivamente servir de meio citacional. Acima de tudo serve de apoio à análise fílmica, é um recurso operacional para o investigador, através dela pode situar a obra a diversos níveis ou perceber os ritmos por que a narrativa se organiza. Devido ao seu carácter funcional, não terá muito sentido que figure na parte nobre do texto de análise a produzir, pois, não obstante a importância que tem na investigação,

é um elemento secundário para o leitor, devendo ser remetida para os anexos do trabalho.

Caso a estrutura não represente o fim do trabalho desenvolvido na obra, e corresponda apenas a uma fase intermédia para nos aproximarmos do filme de forma sistemática, segue-se a observação fílmica ao nível das unidades narrativas que temos utilizado, aconselhável para pesquisas de maior profundidade, caso das dissertações de mestrado ou doutoramento, em relação às quais o volume e o tipo de informação colectado é mais aprofundado, situação que iremos desenvolver de seguida.

## **2. As unidades e o seu dinamismo**

As unidades narrativas em que nos temos baseado têm uma dinâmica própria na sua constituição e aplicação, que as torna tendencialmente polissémicas ao nível do significante, porque o acto criador que está na sua origem assenta na utilização de um conjunto de elementos relativamente alargado, cujo cruzamento pode gerar significações quase ilimitadas.

Essas possibilidades criativas são particularmente evidentes ao nível da elaboração do plano, onde o conjunto de dispositivos que o realizador dispõe é muito alargado, obrigando, agora do ponto de vista da interpretação, a que não possamos atribuir significantes idênticos a procedimentos técnicos iguais porque estes têm de ser analisados em função da confrontação com outros elementos existentes na criação desta unidade. Para além da criação ser ilimitada neste tipo de unidade, elas terão de ser cruzadas com outras, antecedentes e procedentes, bem como ser integradas nas unidades maiores que estamos a utilizar, contribuindo esta ordenação realizada na montagem para gerar novas possibilidades ao nível do significante.

Deste modo, perante este universo de opções que gera a criação cinematográfica, como proceder à análise fílmica? Como identificar na obra preferências e opções da realização que condicionam a leitura da obra? Como construir evidências que demonstrem as preferências e opções anteriores? Aqui estamos perante o momento em que temos a opção de fundamentar a nossa opinião com base em raciocínios impressionistas, baseados em argumentos que giram à volta da sensação, da impressão e da subjectividade, ou construir um processo que nos

permita alcançar, com objectividade, regularidades nas opções narrativas da obra que demonstrem as referidas opções e preferências da realização.

Ao optarmos pelo segundo caminho, a fórmula que escolhemos para construir as ditas evidências demonstrativas passou pela criação de instrumentos de recolha, com base em parâmetros uniformemente aplicados à obra ou ao conjunto dos filmes que temos sob escuta. É uma etapa que será de durabilidade variável consoante aquilo que tivermos de observar, podendo circunscrever-se às unidades narrativas mais longas, caso das cenas e sequências ou, por outro, obrigar à observação plano a plano. Por outro lado, é também determinante que antes de avançarmos para a aferição de dados, definamos claramente o nosso objecto, sem o qual toda e qualquer recolha estará destinada ao insucesso. Ou seja, será em função da identificação do tema a estudar que ficaremos prontos a seleccionar dados que consideremos pertinentes para a futura análise fílmica e, simultaneamente, ficamos também aptos a excluir elementos que não tenham interesse. Em última instância, a não determinação desta meta tornará o procedimento disperso, fastidiosamente desinteressante, e sem qualquer vantagem para a investigação.

Por outro lado, desta fase resultará uma situação de enorme importância para a credibilização do estudo a apresentar. Dado que o processo será efectuado em todas as obras através do mesmo instrumento e dos mesmos parâmetros, os dados coligidos obedecem a critérios de objectividade, porque provêm de unidades fisicamente identificadas; sistematicidade, porque daí resulta um conjunto de dados compacto e uniforme; constância, pois todas as obras são sujeitas ao mesmo tipo de aferição. No fim da recolha, aquilo de que dispomos é de um banco de dados que nos permitirá alcançar as referidas regularidades, perceptíveis ao longo do lastro da narrativa, que nos permitem construir as evidências demonstrativas relativamente às opções da realização.

#### a) *A dinâmica interna dos planos*

Em consequência do êxito que *The jazz singer* (Crosland, 1927) obteve e da consequente implementação do som síncrono, os planos passaram desde então a ser organizados em função de duas bandas, a sonora e a imagem, que funcionam em conjunto e com a mesma finalidade, que consiste na produção de significantes destinados à percepção da

intriga que a narrativa nos vai mostrando. Devido a essa realidade, o procedimento que propomos para aferir dados destes dois suportes passa pela recolha separada de informações de cada uma delas, começando pela sonora e posteriormente pela imagem.

Ao nível da banda sonora organizámos a observação em três áreas fundamentais, utilizadas na prática técnica da filmagem: a palavra, a música e o ruído. Desse modo, seleccionados os segmentos onde nos interessa efectuar a observação fónica, procedemos preferencialmente à recolha dos diálogos e, se forem pertinentes, elementos relativos aos tipos música e ruídos, dados que serão registados numa tabela criada para cada plano, e que poderão ser muito úteis caso pretendamos citá-los no futuro texto da análise, bastando para isso utilizar os procedimentos normais de citação com a indicação do número do plano.

Como exemplo, vejamos o caso de *Mudar de vida* (Rocha, 1966). Em tempos, aquele filme foi por nós utilizado para estudar a ficção cinematográfica sobre o império colonial, neste caso a propósito do regresso, onde tivemos oportunidade de analisar as angústias inerentes ao retorno de África. Vejamos o que, ao nível da banda sonora considerámos pertinente registar nos primeiros planos da chegada de Adelino ao Furadouro:

<u>PI Banda sonora</u>	<u>Banda imagem</u>
1	Música: guitarra e flauta (tristeza, saudade, regresso)
2	Música: guitarra e flauta (tristeza, saudade, regresso)
3	Música: guitarra e flauta (tristeza, saudade, regresso)
4	Música: guitarra e flauta (tristeza, saudade, regresso)
^	Ruído: mar
	Pescadeira: lá (espanto)
	Ruído: mar
	Pescadeira: Olha, olha!...
	Ruído: mar
	Outra: Que é?
7	Pescadeira: O Adelino! Há tantos anos! O que o espera!...
	Outra: A Júlia ao menos, e o Raimundo. Que venha com saúde...
8	Música: guitarra ( <u>lamento, reencontro com a casa, tristeza</u> )



Importa dizer que os três campos da banda sonora são bastante distintos entre si, conferindo, por essa razão alguma imprecisão ao conceito de banda sonora. Por esse facto, Michel Chion, que tem dedicado algumas obras ao estudo deste tema, optou por considerar a voz como o elemento vital e hierarquizador da sonorização, mesmo que existam outros elementos sonoros presentes no registo magnético. Para além disso, aquele autor defende a existência de uma relação de igualdade entre as duas bandas, a do som e a da imagem, propondo que o som fílmico não seja analisado em si mesmo, mas em função de critérios relacionados com o efeito dramático ligado à acção e à imagem, equilíbrio esse, em última instância, elaborado pelas escolhas do espectador no momento da recepção. De igual forma, no sentido de esclarecer esta fluidez da banda sonora, Jacques Aumont e Michel Marie sugerem que a música tem como principal função a acentuação da unidade ao nível da narração e da imagem, aspecto que será pesquisável pela classificação tipológica da música e pela sua caracterização em relação ao filme.

Relativamente aos ruídos, é nos anos 60, com a revolução do som directo, que aqueles passam a ser frequentes nos filmes, dentro e fora do campo da imagem. Aumont e Marie classificam como ruídos os elementos sonoros não verbais. Porém, referem que é uma categoria a usar com cuidado pela fluidez semântica que a palavra ruído pode incluir. Nesse sentido, referem que as fronteiras que separam o verbal ou o musical dos ruídos e das ambiências sonoras são muito variáveis, exemplificando através das bandas sonoras com música electrónica, que transformam sons verbais ou musicais em ruídos.

Finalmente, os elementos verbais do filme têm dado lugar nos últimos tempos a análises centradas em aspectos até aqui pouco visados, como são a palavra, a voz e os diálogos, devido à influência de teorias vizinhas da área da linguística sobre a oralidade e a análise psicanalítica da voz. No caso dos diálogos, ficam sob escuta aspectos formais, como são as hesitações e as repetições na oralidade ou a utilização do gesto ilustrativo. Relativamente à voz, interessa captar o ritmo, o timbre, a musicalidade produzida, facetada por vezes esquecidas, mas que adquirem significado se observarmos um filme nosso desconhecido numa língua que não dominamos, onde aquelas características se tornam claramente informativas.

Já relativamente à banda imagem, os parâmetros pelos quais se efectua a observação serão mais numerosos, porque a informação que esta

veicula é substancialmente maior e diferenciada. Serão um total de nove os campos onde será passível registar informação, cujo preenchimento para cada plano, reforçemo-lo de novo, não é obrigatório e dependerá apenas da sua pertinência relativamente ao objecto sob escuta.

Regressemos ao exemplo de *Mudar de vida*. Como dissemos, o foco da nossa atenção naquela obra eram as angústias do regresso do império, neste caso da guerra colonial. Sobre essa problemática, as angústias que a narrativa apresenta são as de Adelino e Júlia, devido a uma relação afectiva que ambos tiveram e que foi interrompida durante a ausência daquele, durante a qual Júlia casou por razões de sobrevivência, não obstante a manutenção dos laços afectivos entre ambos.

PI	Banda sonora	Banda imagem
120	<p><b>Adelino:</b> Eu não gosto de ti só por seres trabalhadeira e uma sacrificada. Vem de dentro. E tira-me a alegria para tudo. É como se andasse vendido... Não me sai da cabeça o que fizeste! Dois ou três anos não eram nada... Eu que não dava um passo sem ti!</p> <p>Que não tinha olhos para mais ninguém...</p>	<p><b>Campo:</b> Adelino  <b>Escala:</b> plano médio do tronco  <b>Ângulo:</b> perpendicular  <b>Câmara:</b> frente  <b>Ação:</b> em contra-luz. Sombrio, tristeza interior. Vai-se aproximando da câmara, ficando, na última fala em plano aproximado do peito</p>
121	<p><b>Julia:</b> E eu tinha? .. Vocês vão por aí fora, e a gente que se governe com a dúvida, com a canastra, a ouvir contar tanta coisa! Se fosse a falar também tinha muito que dizer. E eu era uma rapariga</p> <p><b>Adelino:</b> Eu era mais velho</p>	<p><b>Campo:</b> Adelino e Júlia  <b>Escala:</b> plano de conjunto (americano)  <b>Ângulo:</b> perpendicular  <b>Câmara:</b> lateral  <b>Personagens:</b> em contra-luz com a luz exterior (reforçar tristeza e angústia interior das personagens)  <b>Espaço:</b> casa em ruínas/ruínas da relação</p>

Como já dissemos, estes vários critérios não ganham sentido isoladamente mas em função do conjunto diegético para os quais estão ao serviço, da organização dos vários elementos utilizados em cada plano, fazendo com que o significante atribuído a cada item possa variar de plano para plano. Acima de tudo, na linguagem cinematográfica, nem

sempre aquilo que é denotado através da banda sonora ou da imagem é o mais significativo, importando estar sempre atento aos sentidos conotados que metaforicamente podem ser exercidos por variadíssimas formas.

Contudo, em termos genéricos, é consensual atribuir significados clássicos a escalas como o grande plano ou o plano geral. Ao serem normalmente organizadas em função do rosto humano, é comum o grande plano ser pensado para o espectador ter acesso à interioridade da personagem, podendo conduzir ao desenvolvimento de importantes ilações sobre o sentido da narrativa, ou possibilitar à realização a manipulação das atenções. Para tanto, socorramo-nos de Alfred Hitchcock, um mestre na condução das preferências, quando afirmou que o "tamanho da imagem" era talvez o elemento mais importante no arsenal de que o realizador dispunha para 'manipular' a identificação do espectador com a personagem", porque o "jogo das escalas dos planos, associado à multiplicação de pontos de vista", possibilitava uma "alternância de proximidade e distância", criando uma "inscrição particular de cada personagem na rede relacional apresentada em cada situação". Desse modo, apresentando uma personagem como uma "figura entre os demais, como um simples elemento do cenário", não permitia que o espectador desenvolvesse mecanismos de identificação com este último. Pelo contrário, convertendo-o "no verdadeiro foco da identificação", através de uma série de grandes planos, "num tête-à-tête intenso com o espectador", o realizador conduzia-o a focalizar o seu interesse nessa personagem<sup>(4)</sup>.

Recordemos a título de exemplo *Casablanca* (Curtiz, 1943) onde a utilização do grande plano é claramente um meio utilizado pela realização para manipular as preferências do espectador. Ilsa (Ingrid Bergman) e Rick (Humphrey Bogart) reencontram-se em Casablanca em 1941, uns anos depois de aquela ter desaparecido misteriosamente em Paris, aquando da chegada das forças alemãs à cidade luz durante a Segunda Guerra Mundial. Sentindo-se enganado e traído por Ilsa, Rick irá apresentar um grande ressentimento e indiferença relativamente àquela, comportamento presente na personagem quase até ao desfecho

<sup>(4)</sup> Jacques Aumont, *Estética del cine*, 2ª ed., Barcelona, Paidós, 1996, pp. 278-281.

da narrativa. Porém, apesar de moralmente lisa não ter agido bem, pois omitiu que já era casada durante a relação que manteve com Rick na capital francesa, a realização apresentará sempre um posicionamento distante relativamente aos ressentimentos de Rick, nunca optando por permitir a aproximação do espectador à personagem através do grande plano. Pelo contrário, relativamente a lisa, não obstante o comportamento moralmente incorrecto, a realização irá conduzir as preferências do espectador, possibilitando-lhe vários grande planos de lisa onde fica sempre expressa a dor provocada pela separação de Paris. A realização apenas irá possibilitar a aproximação visual a Rick depois de superar os ressentimentos anteriores, quando este decide apoiar a causa do marido de lisa, facultando os vistos para viajar para Lisboa.

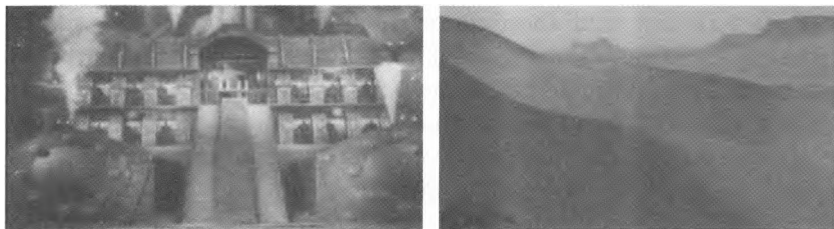


Este tipo de escala repetir-se-á várias vezes até ao fim da narrativa, exclusivamente em torno da personagem lisa, obrigando o espectador a solidarizar-se com a dor desta. Em oposição, Rick não terá igual privilégio, provocando por essa opção o distanciamento inconsciente do espectador, vindo a ter tratamento igual ao nível da escala apenas quando a personagem se coloca do lado das forças que se opõem à Alemanha. Tal opção acontecerá apenas no desfecho da narrativa, quando a realização já permitira por diversas vezes a aproximação aos sentimentos de lisa.

No caso da imagem aqui apresentada, estamos perante o primeiro grande plano em que lisa aparece, que é facultado enquanto a banda sonora enfatiza a força da imagem através de "As time goes by", interpretada por Sam ao piano<sup>(5)</sup>.

<sup>(5)</sup> Michael Curtiz, *Casablanca*, Warner Bros., 2010, pl. 265.

Já em relação ao plano geral, a sua finalidade é diferente, servindo normalmente para integrar as personagens no espaço em que a acção se desenrola. Por esta via são fornecidos elementos de contextualização significativos, dados esses que se podem revelar determinantes para a compreensão das intencionalidades da obra. Recorde-se por exemplo *Metropolis* (Lang, 1927) e o momento em que Fredersen descobre o submundo em que os operários vivem e constata a escravização que sobre eles é exercida. Então, para nos apercebermos dessas duas situações temos um plano geral, no qual os seres humanos não passam de peças da gigantesca engrenagem, que a qualquer momento são descartados se não estiverem a servir os interesses da máquina, que por sua vez é comandada por seu pai. Ou seja, aquela escala, ao mostrar-nos a enormidade do engenho e a pequenez dos humanos por ela explorados, está a fazer uma alusão à conflitualidade social que na Alemanha existe, precisamente entre o capital e o trabalho, as duas grandes forças políticas que se opõem na Alemanha por essa altura, antagonismo que, segundo Lang, apenas seria ultrapassável pela conciliação entre aqueles contrários, precisamente a perspectiva que a narrativa nos vai fornecer. Para além dessa função, o plano geral pode ser usado com finalidades épicas, exaltando-se o herói na adversidade do meio que o rodeia, como é o comum em muitos *westerns*. Contudo, apesar destas escalas serem normalmente importantes, não significa que não existam outras que, dependendo da sua inserção no decurso da narrativa, não tenham também sentidos pertinentes, casos dos planos de conjunto, de pormenor, médios ou outros. São porém situações que terão de ser ponderadas caso a caso, em confronto com outros elementos do plano, com os anteriores e os posteriores, dependência que já não existe no grande plano e no plano geral, pois a força destes é já de si bastante significativa.



Dois exemplos sobre o poder significativo do plano geral. Na imagem da esquerda, Fritz Lang mostra-nos a pequenez do homem perante a força da máquina, na qual os humanos pouco destaque têm tal é a enormidade da engrenagem, força que é agravada pelo ângulo fortemente contrapicado<sup>(6)</sup>. Na imagem da direita, David Lean também nos mostra a enormidade do deserto perante o carácter diminuto do homem, neste caso valorizando simultaneamente a coragem beduina pela aceitação do desafio inerente ao seu *habitat*<sup>(7)</sup>

No que se refere aos ângulos, que dizem respeito à colocação da câmara relativamente ao objecto ou personagem enquadrado, eles são de três tipos: perpendicular, picado e contra-picado. No primeiro, se a câmara não tiver nenhuma intenção subjectiva, procura habitualmente reproduzir a normalidade da forma como percebemos a figura humana. Nestes casos, aquela é colocada paralelamente ao solo e a 90° da linha imaginária projectada pelo assunto filmado, não se acrescentando, pelo ângulo de captação, nenhum sentido especial à imagem. O mesmo já não se poderá dizer relativamente aos ângulos picados e contra-picados. De facto, o picado, quando aplicado a personagens, por estas serem captadas numa posição abaixo da câmara, adquirem um estatuto de fragilidade. Aquele objectivo poderá ser inclusivamente reforçado se o plano tiver uma finalidade subjectiva, por exemplo, se a câmara estiver no lugar de outra personagem, facto que acrescenta, à inferioridade anterior, a superioridade da outra pressuposta personagem sobre aquela que surge em campo.

Inversamente ao anterior, o ângulo contra-picado confere força ao objecto ou personagem que naquela posição são enquadrados, acrescentando-lhe dignidade e superioridade, facto que poderá reforçar o assunto que na situação esteja a ser abordado. <sup>67</sup>

<sup>(6)</sup> Fritz Lang, *Metropolis*, UFA, 1927, pi. 115.

<sup>(7)</sup> David Lean, *Lawrence da Arabia*, Columbia Pictures Industries, 1990, pi. 73.

Para terminar esta abordagem aos dispositivos utilizados para produzir significantes, e regressando às duas bandas que compõem qualquer filme, refira-se que estas poderão ser utilizadas de forma criativa, não caminhando como duas forças paralelas que mutuamente se apoiam e reforçam, mas como vectores que produzem significados a partir da oposição entre ambas. Recorde-se um exemplo que aparece em *Brandos costumes* (Santos, 1974), em que o autor, na caracterização que nos vai apresentando do Estado Novo, numa das situações coloca Salazar a discursar sobre as virtualidades do regime. Em *voz off*, o líder do emergente regime afirmava que

"Nós temos uma doutrina e somos uma força. Como força competemos governar. Temos um mandato de uma revolução triunfante sem oposições e com a consagração do país. Como adeptos de uma doutrina importa-nos ser intransigentes na defesa e realização dos princípios que a constituem. Nestas circunstâncias não há acordos, nem transições, nem transigências possíveis".

Porém, em oposição à determinação que emana das palavras de Salazar, a banda imagem irá caminhar em sentido oposto, aparecendo sempre um grande plano do rosto de Salazar morto enquanto ouvimos o seu discurso, negando-se por essa via aquilo que a voz do então Presidente do Conselho dizia, afirmando-se, por via da imagem, que o regime caracterizado em directo pelo seu fundador estava morto<sup>(8)</sup>.

PI Banda sonora	Banda imagem
Diálogos: (anotação das n° falas relevantes e respectivas modulações significativas)	Campo: (informação genérica que aparece dentro dos limites do quadro)
Música: (definição qualitativa e função desempenhada na situação diegética)	Escala: (variável em função da figura humana: grande plano, plano aproximado do peito, plano médio, plano americano, plano de conjunto, plano geral)

<sup>(8)</sup> Alberto Seixas Santos, *Brandos costumes*, Lisboa, Centro Português de Cinema, 1974, pl. 15.

<b>Ruídos:</b> (classificação tipológica e função diegética)	<b>Ângulo:</b> (variáveis em função do objecto focado: picado, contra-picado, perpendicular)
<b>Anotações:</b> (elementos para análise)	<b>Câmara:</b> (movimentos e posição relativamente ao objecto)
	<b>Personagens:</b> (elementos pertinentes na caracterização física ou psicológica)
	<b>Espaço:</b> (informação sobre o espaço onde decorre a acção, dentro e fora de campo)
	<b>Acção:</b> (descrição dos vectores fundamentais)
	<b>Tempo:</b> (do plano ou de aspectos internos ao plano)
	<b>Anotações:</b> (elementos para análise)

Deste modo, sobre a recolha de dados relativos à organização interna dos planos, e para concluir este aspecto, importa estar atento à dinâmica própria que cada uma daquelas unidades pode adquirir em função dos elementos nela utilizados para produzir significação. Simultaneamente, a necessidade de recolher dados que nos permitam ser demonstrativos quanto às regularidades, permanências e persistências que as obras fílmicas apresentam, deve levar-nos a coligir, de forma contínua e sistemática, elementos relativos à organização da narrativa, nos aspectos que se relacionam com o objecto sob pesquisa.

### **b) *A dinâmica externa das unidades***

Aqui o olhar já não está centrado na organização interna mas na forma como as várias unidades, planos, cenas e sequências são justapostas e se essa ordenação produz novos significantes. Ou seja, a montagem daquelas unidades pode acrescentar novos sentidos, apenas captáveis pela sua soma e confrontação, e não pela análise interna de cada uma delas. De forma esquemática, a equação define-se dizendo que a oposição da unidade A com a B é igual a C, sendo que este produto C não é igual à simples soma aritmética de A+B, mas a algo que nem A nem B afirmam isoladamente mas apenas através da sua oposição.



Vejamus uma situação que Jorge Brum do Canto desenvolveu em *Chaimite, a queda do império vátua* (1953), obra que evoca um conjunto de acções militares desenvolvidas para eliminar uma revolta que eclodira em Moçambique nos anos de 1894-1895, liderada pelo régulo Gungunhana, e que desafiava a autoridade colonial portuguesa de então. Se observarmos o conjunto das oito unidades que constituem a primeira sequência, cujo tema aglutinador é o ataque dos landins a Lourenço Marques, podemos verificar que, do ponto de vista diegético, a sequenciação das cenas é perfeitamente linear: (1) eclosão da revolta landim; (2) E Domingo e António está a conversar com D. Rosa e Maria enquanto estas trabalham na horta. São surpreendidos pelo alarme que Maueué lhes traz, relativo à revolta em curso; (3) António espalha o alarme pelos colonos. Estes abandonam as actividades agrícolas e colocam-se em fuga para a cidade; (4) Ataque dos landins à cidade; (5) No rescaldo do ataque, D. Rosa e Maria lamentam-se da destruição provável em que a horta se deve encontrar; (6) No dia seguinte ocorre o segundo ataque landim à cidade; (7) num momento de pausa dos ataques, alguns colonos conversam sobre o carácter temível de Gungunhana; (8) Finalmente, durante a ceia de Natal, ocorre o terceiro e último ataque à cidade.

Contudo, do ponto de vista narrativo, a ordenação de cenas que Brum do Canto estabeleceu na montagem permite acrescentar outros sentidos, que vão para além da simples causa-consequência que aparentemente está subjacente aos acontecimentos relatados. A oposição construção-destruição é também um elemento a retirar da sequenciação estabelecida, conotando os colonos com ideias positivas em torno da produção de bens e da ordem, e os landins com situações de destruição da ordem anterior e do estabelecimento do caos, inferindo-se daí um juízo positivo sobre a colonização e negativo sobre a conduta dos rebeldes. Ou seja, da justaposição destas cenas não resulta apenas um quadro explicativo em torno do binómio causa-consequência, surgindo um outro de pendor exaltante sobre a colonização, leitura que se torna possível porque as cenas foram ordenadas de forma a que atingíssemos este raciocínio.

Sequência Cena	Assunto	Leitura / confrontação
	1 Revolta dos landins	Destruição
	2 Maueué informa António da revolta	Construção
	3 Fuga dos colonos para a cidade	Construção
1	4 Ataque dos landins a Lourenço Marques	Destruição
Ataque dos landins a Lourenço Marques	5 Maria e D. Rosa lamentam-se sobre o abandono da horta	Construção
	6 Segundo ataque dos landins a Lourenço Marques	Destruição
	7 Conversa sobre Gungunhana no Xai-Xai	Destruição
	8 Ceia de Natal. Terceiro ataque landim a Lourenço Marques	Construção/destruição

Deste modo, este tipo de observação exige que a nossa atenção se debruce sobre a montagem, isto é, sobre a forma como as unidades foram ordenadas no período pós-rodagem, quando a narrativa está a ser organizada nas suas unidades constituintes para se tornar compreensível ao espectador, cujo escalonamento poderá proporcionar novos sentidos, significados que normalmente são deduzidos por conotação, conteúdo esse que está para além do que é transmitido isoladamente por cada uma das partes.

Diga-se que este modo de produção de sentidos, concebido a partir da montagem, nem sempre está presente em todas as narrativas fãmicas, particularmente naquelas que optam por apresentar a diegese de forma transparente, de maneira a que o espectador não note a interferência do meio utilizado no processo narrativo, criando neste a ilusão de que a estória ocorre de forma absolutamente linear, não o obrigando a reflectir sobre os procedimentos, nem sobre o facto de que está perante um mecanismo artificial, procurando, pelo contrário, submergir completamente o espectador na ilusão da realidade fãmica.

Apesar de a função criativa da montagem ter sido já esporadicamente usada em alguns filmes produzidos por Edison, nomeadamente em *The execution of Mary, Queen of the Scots* realizado por Alfred Clark em 1895, onde a paragem da máquina permite substituir o actor pelo boneco

que virá a ser guilhotinado, e de Méliès ter desenvolvido a técnica para produzir *Le voyage dans la lune* (1902), presente igualmente em todos os seus filmes que assentam no princípio ilusionista, ou Edwin Porter ter sido pioneiro na montagem alternada pelo desenvolvimento de acções temporalmente concomitantes em *The great train robbery* (1903), foi o cinema soviético dos anos vinte do século passado que pela primeira vez teorizou sobre a função da montagem, no qual se podem referir nomes como Eisenstein, Vertov, Dovjenko, Pudovkin e Kulechov, tendo ficado célebre um efeito desenvolvido por este último, conhecido como o "efeito Kulechov", que servia para demonstrar a capacidade expressiva da montagem. Para tal, usou o mesmo grande plano do rosto de um actor com o objectivo de criar três significados diferentes, unindo-o, respectivamente, a um prato de sopa, a uma criança morta e a uma mulher deitada, levando o espectador a concluir que o primeiro rosto significava fome, o segundo dor e o terceiro amor, sem se aperceber que o rosto era sempre o mesmo, demonstrando por essa via que o significado dado ao grande plano do rosto variava em função da unidade que se lhe seguia.

Efeito Kulechov			
Rosto	+	Prato de sopa =	Fome
Rosto	+	Criança morta =	Dor
Rosto	+	Mulher deitada =	Amor

Os soviéticos, ao mesmo tempo que aprofundavam estas novas virtualidades da montagem, demarcavam-se também daquilo que apelidaram como "narratividade burguesa" desenvolvida no ocidente, particularmente nos EUA, precisamente pela opção cinematográfica que desenvolvia essa falsa transparência, escolhendo um outro tipo de realização que obrigava o espectador a distanciar-se e a reflectir sobre o meio narrativo utilizado, no sentido de o consciencializar que estava perante uma ilusão e, partindo dessa consciencialização, desenvolver uma faceta utilitária ao cinema, colocando-o ao serviço do poder através de uma demopédia que procurava mostrar à população as virtualidades da revolução e do novo regime em instituição.

E já clássico o exemplo de *O Couraçado Potemkin* (Eisenstein, 1925) ao serviço desse ideário, mostrando como, através de uma tentativa

revolucionária frustrada ocorrida em 1905, a dialéctica da história colocou em confronto dois contrários que sempre se opuseram, do qual não haveria outra coisa a resultar senão a vitória das classes oprimidas sobre as opressoras. Na obra, a cena da escadaria de Odessa é particularmente evidente desse propósito, quando a população local é reprimida violentamente depois de se ter colocado solidariamente ao lado da tripulação revoltosa do couraçado. Então, durante a referida cena, aquilo que se verifica é uma fragmentação do espaço, prolongando desmesuradamente o tempo da acção com o intuito de mostrar a acção repressora das forças czaristas e a vitimização a que o povo estava a ser sujeito, apresentando sistematicamente as forças do regime como um bloco que caminha frio, impenetrável e indiferente no exercício da sua acção, em oposição à multiplicação de planos com o resultado dessa acção, apresentando profusamente unidades com as consequências da violência exercida.

Em 1925, tempo da produção da obra, a demopédia que se pretendia desenvolver era fundamentar a razão por que fora feita a revolução, para que o povo não fosse mais sujeito às barbaridades mostradas na narrativa, demonstrando assim as virtualidades do novo regime começado a implementar a partir de Outubro de 1917. A ilação da subjugação exercida era alcançada através da amostragem das forças czaristas a caminharem como bloco coeso, em direcção à multidão em fuga, que ia caindo à medida que os militares do regime exerciam a repressão, enquanto estas caminhavam indiferentes aos danos causados. Ou seja, na cena existem dois blocos antagónicos, um que exerce a força de forma indiscriminada e outro que a ela é sujeita sem possibilidade de defesa.



Temos aqui um exemplo sobre a dinâmica externa das unidades de *O Couraçado Potemkin*. Do confronto entre a imagem da esquerda (forças czaristas) com as

quatro imagens à direita resulta uma pedagogia sobre a revolução, que consistia na demonstração da sua necessidade, eliminando as forças que oprimiam o povo<sup>(9)</sup>.

Com este caminho desenvolvido pelos soviéticos, ficaram abertos dois processos ao nível da escrita fílmica (entendendo a montagem como essa fase) que ainda hoje coexistem, primando um pela invisibilidade do dispositivo e pela transparência narrativa, e outro pela visibilidade do meio, não como capricho criativo mas como processo para acrescentar novas ideias ao que as unidades já demonstram.

Assim, para concluir este aspecto relativo à dinâmica externa das unidades, refira-se que a aferição de informação provém exclusivamente da confrontação entre as unidades, quer estejamos a falar de planos, cenas ou sequências, e que esta via, tal como no caso da análise interna, requer continuidade e treino para alcançar os significados subjacentes, conteúdos esses que são sempre expressos por via conotada, logo atingidos por dedução.

### **Análise fílmica**

O modelo que acabou de ser exposto, assenta em dois princípios básicos que consistem, por um lado, na necessidade de dominar a forma como a narrativa fílmica se organiza, sendo para isso útil a construção da sua estrutura, e por outro, recolher dados sobre a dinâmica interna e externa das unidades que nos permitam caminhar no sentido da objectividade, requisito necessário a qualquer área de conhecimento.

Com este instrumento achamos que é possível cumprir um conjunto de condições necessárias à afirmação da área de estudos fílmicos, que passam pela demonstrabilidade dos raciocínios e pela constância dos processos, requisitos em nossa opinião necessários para nos afastarmos de uma tendência que ainda persiste, onde aqueles dois procedimentos não estão presentes e que assenta numa lógica baseada na subjectividade da opinião.

<sup>(9)</sup> Sergei Eisenstein, *O Couraçado Potemkin*, Films Sans Frontières, 2002, pis. 987,1014,1032,1090,1094.

## Bibliografia

- ALLEN, Robert C, *Teoria y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós, 1985.
- AUMONT, J., *Dicionário teórico e crítico do cinema*, 1ª ed., Lisboa, Texto e Grafia, 2009.
- AUMONT, Jacques, *La imagen*, 1ª ed., Barcelona, Paidós, 1992.
- AUMONT, Jacques, *Estética del cine*, 2ª ed., Barcelona, Paidós, 1996.
- AUMONT, Jacques, *Análise do filme*, 1ª ed., Lisboa, Texto e Grafia, 2009.
- BORDWELL, David, *El arte cinematográfico*, 1ª ed., Barcelona, Paidós, 1995.
- CASSETTI, Francesco, *Teoras del cine*, 1ª ed., Madrid, Catedra, 1994.
- CHION, Michel, *El sonido*, 1ª ed., Barcelona, Paidós, 1999.
- GARDIES, René, *Compreender o cinema e as imagens*, 1ª ed., Lisboa, Texto e Grafia, 2008.
- GRILO, João Mário, *As lições do cinema*, 1ª ed., Lisboa, Edições Colibri, 2007.
- HUESO, Ángel Luís, *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Editorial Ariel, 1998.
- JOURNOT, Marie-Thérèse, *Vocabulário de cinema*, 1ª ed., Lisboa, Edições 70, 2005.
- MARTIN, Marcel, *A linguagem cinematográfica*, 1ª ed., Lisboa, Dinalivro, 2005.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente, *El montage cinematográfico*, 1ª ed., Barcelona, Paidós, 1996.
- SORLIN, Pierre, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier Montaigne, 1977.