UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

MAYARA FIOR OLIVEIRA

Raccords e faux raccords e a construção do discurso na montagem cinematográfica

São Paulo

2017

MAYARA FIOR OLIVEIRA

Raccords e faux raccords e a construção do discurso na montagem cinematográfica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais sob a orientação do Prof. Dr. Almir Antonio Rosa.

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Fior Oliveira, Mayara
Raccords e faux raccords e a construção do discurso na
montagem cinematográfica / Mayara Fior Oliveira. -- São
Paulo: M. Fior Oliveira, 2017.
131 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios
e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Orientador: Almir Antonio Rosa
Bibliografia

1. faux raccord 2. montagem 3. discurso 4. cinema 5.
comunicação I. Antonio Rosa, Almir II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Folha de Aprovação

Autor: Mayara Fior Oliveira

Título da Dissertação: *Raccords e faux raccord* e a construção do discurso na montagem cinematográfica.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais sob a orientação do Prof. Dr. Almir Antonio Rosa.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Dedico a todos os montadores e montadoras, que mais do que técnicos, são poetas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Escola de Comunicação e Artes e à Universidade de São Paulo pelo espaço de ensino pesquisa. Ao PPGMA e ao meu orientador Prof. Dr. Almir Antonio Rosa pela recepção e apoio nessa fase inicial da minha carreira acadêmica.

Agradeço aos meus professores de graduação Dr. Arthur Autran, Dra. Nádea Regina Gaspar e Dra. Luciana Corrêa de Araújo que muito me ajudaram na concepção inicial deste projeto de pesquisa. Também ao Prof. Dr. Mauro Baptista Vedia e a Prof. Dra. Cecilia Antakly de Mello que contribuíram enormemente com essa pesquisa quando da banca de qualificação.

Agradeço aos meus queridos amigos Deborah Frohlich e Tiago Marques que me ajudaram na revisão deste trabalho. E ao Santiago Nunes pelo companheirismo em longos oito anos de aspiração à vida acadêmica. E agradeço também a todos meus amigos que me apoiaram em todas as etapas desse longo processo.

E por fim, agradeço aos meus pais e irmão por todo o incentivo dado aos estudos desde minha infância, que transcendeu suas expectativas e me fez chegar até aqui.

RESUMO

OLIVEIRA, Mayara Fior. *Raccords e faux raccords e a construção do discurso na montagem cinematográfica*. 2017. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

A montagem cinematográfica foi um advento que mudou os rumos da história do audiovisual. O processo de edição e montagem possui uma importância ímpar na constituição da linguagem audiovisual. Modificada desde *Méliès* e aperfeiçoada ao longo do tempo, a montagem cinematográfica se tornou um dos pilares sobre os quais se sustentam os estudos de diversos autores dentro da história do Audiovisual, especificamente na história e teoria do cinema. Através da leitura de inúmeras dessas obras, em conjunto com a análise fílmica, podemos constatar que a manipulação do tempo e do espaço durante o processo de montagem de uma obra audiovisual permite a construção de múltiplos sentidos discursivos. Considerando essa relevância da montagem na construção da narrativa fílmica, esse projeto visa refletir sua importância discursiva por meio da análise de um recurso empregado constantemente na montagem: o *faux raccord*. A evidência do aparato e a adição de sentidos na etapa da pós-produção através da utilização do *faux raccord* faz com que esse elemento seja fulcral na análise da importância da montagem discursiva. Assim, essa pesquisa busca postular uma precisa definição para o termo, bem como situá-lo na produção teórica e audiovisual ao longo da história. Compreendendo seus usos e aplicações e averiguando de que modo esse elemento gesta nos filmes sentidos discursivos e propicia ao espectador a percepção dessa construção de sentido através da evidência do corte.

Palavras-chave: *faux raccord*, montagem, discurso, cinema.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Mayara Fior. ***Raccords and faux raccord and the discourse construction in the film editing***. 2017. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Film editing was a invention that changed the course of audiovisual's history. The process of editing has a unique importance in the creation of audiovisual language. Modified since Méliès and improved over time, film editing became one of the pillars in film studies, specifically in history and film theory. By reading many theoretical works, combined with film analysis, we note that the manipulation of time and space during the film editing process of an audiovisual work allows the construction of multiple discursive meanings. Considering the importance of editing in the construction of film narrative, this project is a reflection of discursive importance through the analysis of a resource constantly used in film editing: *faux raccord*. Therefore, this research seeks to postulate a precise definition for the term, and place it in the theoretical and audiovisual production throughout history. Understanding its uses and applications, and reflecting how this element generates discursive meanings in films and provides the spectator the perception of meaning construction through the evidence of the cut.

Keywords: *faux raccord*, film editing, discourse, cinema.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1-Análise do movimento realizado por Eadweard Muybridge.....	10
Figura 2: Efeito Kulechov.....	33
Figura 3-Exemplo de movimento artificial por justaposição.....	37
Figura 4-Brincadeira com imagem de Étienne-Jules Marey, para explicar o jump cut.....	64
Figura 5-Axial cut em filme russo "Nelly Raintseva" de 1916.....	66
Figura 6-Impossible match on action no filme "A primeira noite de um homem" (1967).....	73
Figura 7-Graphic match no filme "Grease: nos tempos da brilhantina" (1978).....	74
Figura 8-Famoso Graphic Match em 2001: Odisseia no Espaço (1968).....	76
Figura 9-Famoso corte do filme Lawrence da Arábia (1962).....	77
Figura 10-Jump cut utilizado por Méliès no filme "Viagem à lua" (1902).....	82
Figura 11-Imagens de movimento artificialmente produzidas.....	84
Figura 12-Faux raccord mais famoso do filme "Um cão andaluz" (1929).....	85
Figura 13- Faux raccords e Jump cuts no filme "Acossado" (1960).....	90
Figura 14-Jump cut no filme "Deus e o diabo na terra do sol" (1964).....	91
Figura 15-Jump cut no filme "Bonnie e Clyde: uma rajada de balas" (1967).....	92
Figura 16-Faux raccords no filme "Assassinos por natureza" (1994).....	97
Figura 17-Faux raccord no filme "Psicose" (1960).....	101

SUMÁRIO

1. Introdução.....	10
1.1 Apresentação da Proposta de Trabalho.....	14
1.2 Estudo e Desenvolvimento do Projeto.....	15
2. A importância da montagem para a linguagem cinematográfica.....	17
2.1 O que é montagem?.....	22
2.1.1 A montagem propriamente dita.....	22
2.1.2 O <i>Raccord</i> clássico e a Linha narrativa.....	29
2.1.3 A Linha discursiva ou a montagem expressiva.....	33
2.2 A recepção e o <i>raccord</i> clássico.....	39
2.3 Percepção, apreensão e montagem: o espectador no cinema.....	46
3. O <i>faux raccord</i>	59
3.1 O que é <i>faux raccord</i> ?.....	59
3.2 O <i>faux raccord</i> na história da montagem.....	79
3.3 O <i>faux raccord</i> no audiovisual contemporâneo.....	98
3.4 Uso e recepção do <i>faux raccord</i> e seu potencial comunicativo.....	110
4. Conclusão.....	122
REFERÊNCIAS.....	126
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR.....	130

1. Introdução

O filme nada mais é do que a concatenação de diversas “fotos” capturadas sequencialmente, em geral cerca de 24 fotos (que chamamos de *frames*) por segundo. Precursor do cinema, o fotógrafo Eadweard Muybridge já visionava-o através de seu experimento de análise do movimento de galope de cavalos¹ com o uso da fotografia. Para isso, utilizou 12 câmeras posicionadas lado a lado, sendo acionadas por um fio com a largada do cavalo². Aqui já aparece o uso da sequência de fotografias com a finalidade de se descrever algo – no caso, o movimento do cavalo –, assim como posteriormente aconteceria nos planos cinematográficos.

Figura 1-Análise do movimento realizado por Eadweard Muybridge.

Fonte: <http://vickielester.com/2014/01/29/eadweard-muybridge-one-of-the-fathers-of-the-motion-picture/>

¹ Muybridge realizou não apenas essa, mas diversas análises de movimento. É possível ver algumas, acompanhadas de seus textos científicos em suas publicações “The Human Figure in Motion” e “Animals in motion”.

² (KUBRUSLY, 1983, p. 41)

Ao longo da história da humanidade, diversas foram as formas de expressão usadas para gerar narrativas, contar histórias e passar informações. Acompanhando a tendência imagética, a fotografia e o cinema se uniram às formas de expressão universais, o das narrativas visuais, que não necessitam do conhecimento prévio de uma determinada linguagem para serem lidos ou sentidos.

Narrativas construídas a partir de imagens sequenciadas foram produzidas ao longo da história da humanidade como uma forma de registrar acontecimentos e, conseqüentemente, de comunicar. A impressão de movimento e a passagem do tempo passaram a ser representadas através da sequência de imagens estáticas inicialmente por meio do desenho e da pintura. Exemplo disso são as pinturas nas cavernas ou os murais egípcios, mas com o surgimento de novas tecnologias e meios de reprodutibilidade entre o final do século XIX e início do XX, como a fotografia e o cinema, as narrativas visuais e seus modos de representação evoluíram. É neste contexto que, em 1872, esses primeiros registros fotográficos de imagens sequenciadas são produzidos por Eadweard Muybridge. (AGRA; JÚNIOR, 2014, p. 19)

Em seu desenvolvimento, tanto a fotografia quanto o cinema trabalharam no sentido de criar narrativas e discursos, cada vez mais complexos que transcendessem o simples registro do real. Formas de produção e exibição que possam gerar novos discursos ou refletir de maneira mais contundente a intenção dos autores tem sido exploradas, estudadas e testadas incessantemente ao longo de sua história. Como atesta Kossoy sobre a fotografia, mas podendo se estender também ao cinema: “A deformação intencional dos assuntos através das possibilidades de efeitos ópticos e químicos, assim como a abstração, montagem e alteração visual da ordem natural das coisas, a criação enfim de novas realidades tem sido exploradas constantemente [...]” (1989, p. 32).

Para Aumont (2002, p. 244), a narrativa é um “conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história”, assim cada plano cinematográfico carrega uma narrativa, uma história por trás do registro temporal e objetivo, já que é composto por diversos signos visuais. Podemos inferir disso que a organização de planos se apresenta como narrativa, uma vez que é a organização de significantes, gerando uma história.

Segundo Agra e Figueiredo Júnior (2014, p. 23): “A estrutura da narrativa visual é composta a partir de seleções e combinações feitas diante das possibilidades oferecidas por cada um de seus recursos constitutivos”. Portanto, o domínio dos recursos e dos elementos visuais sîgnicos se faz necessário para que possam ser trabalhados de modo a transpor a

mensagem e a história a ser contada, uma vez que o discurso é construído a partir da organização coerente desses elementos.

Uma das formas de ordenação desses elementos é justamente o que chamamos de montagem, que pode se referir ao processo de organização interna da imagem (a *mise-en-scène*), bem como ao processo de união de diferentes imagens (como veremos adiante). A montagem interfere na *mise-en-scène*, em sua atmosfera, assim como o oposto ocorre. Sem sequer fazer uso desse termo, Eisenstein já pensava nessa relação quando fala da montagem tonal e posteriormente na montagem vertical. A mesma relação pode ser encontrada quando Vertov fala das montagens que ocorrem antes da etapa de pós-produção, certamente referindo-se às construções feitas dentro do quadro e na planificação.

Então, a partir de um único plano é possível desmembrar uma narrativa, mais detalhada ou não, dependendo da complexidade da composição interna dos elementos. Ou seja, a imagem individual carrega, por si só, um discurso; no entanto, apesar do potencial narrativo de cada plano, a correlação de diversos planos pode criar uma narrativa ainda mais complexa e rica.

Sabemos que as narrativas visuais são construídas através de elementos internos a uma imagem ou através da associação de diversas imagens. Para se chegar a uma narrativa coesa é necessário um empenho na composição e organização desses elementos, de modo que os signos construam o sentido desejado para a obra. A esse empenho podemos chamar de “montagem”. Como destaca Leone e Mourão sobre a universalidade da montagem: “se tomada sob o ponto de vista articulatório, verificaremos que ela pertence a todo o universo da arte” (1993, p.9).

Conhecendo os métodos de edição, seus elementos específicos e as ferramentas narrativas, o montador consegue criar discursos através das imagens.

A construção de sentidos durante o processo de edição e montagem ganhou importância ímpar na história do audiovisual. A manipulação do tempo e espaço durante o processo de montagem de uma obra audiovisual permite a construção de múltiplos sentidos discursivos. Já há muito, autores como Eisenstein, Vertov, Pudovkin e Kuleshov refletem sobre a interferência da montagem na construção do sentido fílmico.

Considerando tais autores e a consciência da importância do papel da montagem dentre as principais etapas da realização audiovisual em diversas correntes, partimos do pressuposto que a montagem fílmica transcende o mero procedimento técnico, podendo ser

uma etapa extremamente relevante na construção de discursos imagéticos. Essa reflexão pode ser aprofundada através da compreensão e análise de elementos específicos da montagem, elementos esses que só podem ser realizados na mesa de montagem. Como é o caso do *faux raccord*.

Tendo em vista, portanto, a necessidade de reafirmar a montagem como etapa relevante na construção da narrativa e do discurso fílmico e de compreender o modo como esse discurso pode ser gestado e efetuado no processo de realização, essa pesquisa buscou aprofundar a reflexão sobre a montagem a partir da análise de um de seus elementos intrínsecos: o *faux raccord* (também conhecido como *falso raccord* e *jump cut*).

Embora o *faux raccord* tenha sido pouco abordado teoricamente, este procedimento esteve presente em inúmeros filmes e produções audiovisuais ao longo da história, aparecendo especialmente em narrativas que buscam transgredir a linguagem cinematográfica clássica. Por possuir um potencial discursivo imenso, por se tratar de um recurso da montagem pouco explorado teoricamente e por ser um dos elementos técnicos que melhor evidencia a montagem, a análise e o aprofundamento acerca do *faux raccord* faz com que a presente pesquisa se justifique no atual cenário teórico.

Para tanto, esmiuçou-se a bibliografia pertinente em busca de uma definição mais precisa do *faux raccord*, observando-se a importância deste procedimento como elemento discursivo da montagem.

1.1 Apresentação da Proposta de Trabalho

A questão crucial a ser respondida por essa pesquisa é: O que é o *faux raccord*?

E dessa questão nascem outras: Como ele tem sido descrito e usado? Qual sua relação com o *jump cut* e outros tipos de corte?

Em muitos materiais bibliográficos o uso do termo *jump cut* remete ao significado do que na verdade seria o *faux raccord*; há também aqueles materiais que descrevem o *faux raccord* como mero erro, ao passo que outros falam apenas de montagem descontínua. Há muita generalização e pouca precisão ao se falar do *faux raccord*.

Tendo em vista as variações das definições, bem como o pouco material dedicado ao tema, faz-se relevante o estudo desse elemento da montagem, por sua relevância histórica e contemporânea na produção audiovisual.

O estilo de montagem consolidado por Griffith, com sua montagem invisível, é ainda hoje amplamente usado em narrativas fílmicas. Entretanto, através da adoção de novos elementos, a montagem audiovisual alcançou uma nova forma, como temos nos filmes e produtos audiovisuais contemporâneos. Um desses elementos, utilizado com grande frequência, é justamente o *faux raccord*, que está presente na história da montagem audiovisual desde Méliès com suas trucagens, alcançando grande notoriedade com a *Nouvelle Vague*³ francesa e as vanguardas dos anos 1960, sendo utilizado por elas de maneira inovadora, estética e política. A partir daí esse elemento foi sendo incorporado aos poucos nas narrativas audiovisuais, se tornando parte relevante do léxico da linguagem cinematográfica.

Com os videoclipes e sua montagem descontínua, o *faux raccord* ganha uma nova roupagem, surge o que Ken Dancyger chama de “estilo MTV”⁴. E desde então é um elemento comum nos produtos audiovisuais. Sua crescente utilização em filmes e obras audiovisuais gerou uma aceitação do público a esse corte, sendo assimilado hoje talvez tão facilmente quanto o *raccord* clássico. Mas de que maneira ele é apreendido pelo espectador? Qual foi o seu papel na história do cinema e qual é seu papel na atualidade? Será que ele perdeu todo seu

3 *Nouvelle Vague* foi um movimento cinematográfico francês, iniciado em 1958, que tinha como característica primordial transcender as normas do cinema comercial.

4 Termo trazido por Ken Dancyger em seu livro “Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo”, que designa um estilo de montagem surgido com os videoclipes. Dentre suas principais características está a descontinuidade, fragmentação, ritmo de corte dado pela música, autonomia dos planos, montagem rápida e afastamento da necessidade narrativa, tendo como objetivo principal gerar sensações através da forma.

poder disruptivo⁵? Essas são algumas questões que se apresentam ao pensar no *faux raccord* em seu contexto histórico e de recepção, as quais tentaremos se não responder, ao menos refletir sobre elas.

Assim, essa dissertação busca refletir sobre o potencial discursivo da montagem e sua influência na recepção, a partir do aprofundamento teórico e da análise de um de seus elementos intrínsecos: o *faux raccord*.

1.2 Estudo e Desenvolvimento do Projeto

Objetivos da Pesquisa

Considerando que a montagem desempenha um papel fundamental no processo de produção audiovisual, mostra-se relevante o estudo de uma característica específica do seu processo: o corte.

Este trabalho trata de um tipo de corte específico, o *faux raccord*, mas traz à tona, sobretudo, uma reflexão sobre o papel da montagem no contexto da linguagem cinematográfica e sua importância discursiva, abordando conseqüentemente um pouco sobre a recepção. Por isso, espera-se que por meio do estudo do corte seja possível trazer uma conceituação mais clara do objeto de estudo desta dissertação, o *faux raccord*. Abordando esse processo, pretende-se encontrar uma definição concreta para esse elemento, auxiliando na compreensão das conseqüências de seu uso na construção discursiva. Após esse percurso, intenciona-se refletir sobre seu papel na produção audiovisual atual.

Estudo e Desenvolvimento do Projeto

A pesquisa “*raccords* e *faux raccords* e a construção do discurso na montagem cinematográfica” configurou-se como um estudo estritamente teórico, no qual se realizou um profundo levantamento bibliográfico em busca da utilização do termo “*faux raccord*” em produções textuais sobre cinema e audiovisual. Além do termo relativo ao objeto de pesquisa, buscou-se por palavras-chave correlatas – como falso *raccord*, *jump cut*, descontinuidade, *mismatch*, *false match*, *raccord*, entre outros –, de modo a se ter uma explanação mais ampla

⁵ Ao longo da dissertação o termo disruptivo será usado com seu significado literal de *rompimento*, conforme o Dicionário Online Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/disruptivo/> (consultado em 15-09-2017).

sobre o tema, uma vez que o conteúdo disponível acerca do *faux raccord* propriamente dito é bastante escasso. Houve também um empenho na revisão dos principais textos sobre a montagem cinematográfica e outros pertencentes à teoria geral do cinema e da comunicação que dessem aporte às reflexões trazidas aqui. Além da pesquisa bibliográfica, foi feita também uma revisão filmográfica, analisando a utilização do *faux raccord* em diversas épocas e diferentes vertentes.

Organização e temas abordados na presente dissertação

Desse modo, a organização desse trabalho se dá em duas frentes, separados em capítulos:

A primeira frente – correspondente ao capítulo 2 – faz uma abordagem sobre a importância da montagem no contexto da linguagem cinematográfica, trazendo uma explicação sobre o que é montagem e no que consiste essa etapa, quais são suas principais vertentes teóricas e práticas e, por fim, uma reflexão acerca da recepção, comunicação e a montagem.

A segunda frente – correspondente ao capítulo 3 – tenta delimitar melhor a reflexão sobre o potencial do corte na produção do discurso, falando especificamente do *faux raccord*. O capítulo traz uma desconstrução do *raccord* para então compreender o que vem a ser o *faux raccord*, explorando então seu significado no panorama da linguagem cinematográfica e sua utilização ao longo da história. Também busca refletir sobre o papel atual do *faux raccord* na produção audiovisual, como ele é utilizado e recebido, e quais influências têm na estética atual, encerrando-se com alguns apontamentos acerca do seu potencial comunicativo.

2. A importância da montagem para a linguagem cinematográfica

Antes de abordar o objeto primordial deste estudo, faz-se necessária uma reflexão sobre o que o engloba: a montagem cinematográfica. Não se pretende aqui uma ampla reflexão sobre o corte ou a montagem, mas sim uma introdução à área e a sua função comunicativa, que se mostrará importante na compreensão de seu elemento específico, o *faux raccord*.

A montagem cinematográfica foi um advento que mudou os rumos da história do audiovisual. Modificada desde *Méliès* e aperfeiçoada ao longo do tempo, a montagem cinematográfica se tornou um dos pilares sobre os quais se sustentam os estudos de diversos autores dentro da história do audiovisual, especificamente, na história e teoria do cinema. Quando pensamos sobretudo em narrativas clássicas ou discursivas, sabemos que essa técnica possibilitou a perpetuação de uma linguagem cinematográfica, sendo considerada por vezes uma de suas especificidades, intrínseca ao fazer fílmico.

Porém, a ordenação dos planos, presa a *raccords*⁶ precisos, contribuiu para que a montagem por vezes fosse vista como técnica operacional, já que cortes e junção de tomadas do filme, realizados através de um aparato tecnológico, parecem desse ponto de vista não necessitarem de uma articulação criativa ou reflexiva para serem operados, mas apenas da compreensão de procedimentos técnicos.

Sabemos que em diversos momentos a montagem foi relegada a um segundo plano, sendo considerada apenas uma etapa em que onde ocorria a união sequencial dos planos, na etapa de pós-produção. Bazin, em seu texto “Montagem proibida”⁷, reforça esse pensamento e preconiza um cinema sem montagem abundante, no qual a montagem seria proibida em casos em que os cortes interferissem no sentido do filme. Na prática, esse pensamento foi trabalhado principalmente por correntes que buscavam uma estética mais realista para suas produções, como é o caso do Neorrealismo italiano. Essas correntes preterem a montagem propriamente dita como elemento discursivo fundamental. Essa concepção foi ancorada no entendimento geral, como coloca Noël Burch, quando conquistou-se regras precisas para um *raccord* bem-sucedido, implicando na mudança de planos realizados sem propósitos estéticos

6 Palavra de origem francesa, significa “remendo”, “junção”, “conexão”. Noël Burch, em seu livro “Práxis do cinema”, utiliza esse termo para descrever um corte que pressupõe uma continuidade na mudança de planos.

7 In: BAZIN, A. O cinema. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

definidos. O uso indiscriminado de cortes, pautado em regras engessadas, culminou no questionamento sobre a necessidade do corte. (BURCH, 1973 p.19)

Por outro lado, em oposição a esse pensamento, há diversos teóricos e realizadores para os quais a montagem perpassa as diversas etapas de produção. Vertov e Pudovkin⁸ já falavam disso na década de 1920. Escorel ressalta essa extrapolação quando fala da relação entre o trabalho do diretor e a montagem:

A partir do momento em que é decidido como cada plano será filmado, a bem dizer, a montagem já começou. Decupar, tarefa do diretor, implica prever, com graus variáveis de exatidão, de que maneira cada plano será articulado com o que o precede e também com o que sucede. É uma montagem prospectiva que poderá ser ratificada ou não depois da filmagem. (Eduardo Escorel PUPPO et al., 2006, p. 21).

Assim sendo, filmes ainda que pouco trabalhados na etapa de pós-produção, também passam por processos de montagem em suas etapas de pré-produção e produção. Exemplos disso são as montagens de tema e roteiro, abrangidas por Vertov, ou a montagem interna, discutida por Eisenstein⁹.

De todo modo, a concepção final do texto fílmico – seja ele discursivo ou naturalista – provém da conexão de planos e da organização/reordenação do tempo e espaço trabalhados na montagem. Ainda que de uma maneira pragmática, a etapa da montagem está presente em todas as produções até os dias atuais, seja através da mera junção dos rolos dos filmes (como nos neorrealistas), na execução de um perfeito *raccord* nos filmes clássicos, ou de maneira mais discursiva em outros estilos.

Consideramos, de qualquer maneira, que tanto nas sequências determinadas pelo predomínio do corte quanto nas construídas através dos planos-sequência, ou naquelas onde se usa a sobreimpressão, o trabalho articulatório da montagem será sempre uma presença indispensável na representação fílmica. (LEONE; MOURÃO, 1987, p. 59).

Em grande parte das produções audiovisuais a montagem está dentre as principais etapas para a confecção do texto fílmico. É a etapa de trabalho que está em constante diálogo com a direção e com o roteiro. Tem como origem o material “bruto”¹⁰ ainda não organizado textualmente. Com base no roteiro original e nas ideias do diretor – trabalhadas na decupagem e em suas concepções de estilo – o montador seleciona e ordena o material fílmico, concebendo a versão final do produto audiovisual.

8 Textos desses teóricos abordando essa temática podem ser encontrados em: A Experiência do cinema: antologia / Ismail Xavier organizador. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. Coleção Arte e cultura; v. n° 5.

9 Sobre Vertov vide nota anterior. Breve explanação sobre montagem vertical em: EISENSTEIN, S. O sentido do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

10 “Material bruto” consiste em todos os elementos visuais e sonoros captados na etapa de produção.

A montagem, sem dúvida, é operada com técnicas no seu fazer. No processo de realização fílmica o conhecimento de técnicas e métodos é essencial a todas as etapas de produção. Na montagem destaca-se, além disso, a necessidade de habilidade com o aparato tecnológico. Porém, para além da técnica e tecnologia, a montagem necessita, para contribuição na construção de sentido fílmico, de reflexões advindas do conhecimento da linguagem cinematográfica. Sem isso, não é possível oferecer ao leitor/espectador, dispositivos de compreensão para o discurso fílmico.

Não existe acaso na montagem; todos os elementos constitutivos de um plano, enquadrado a partir da intenção do diretor, são passíveis de uma leitura ideológica pelo espectador, e serão reforçados, ou não, pela relação criada pelo corte. Assim sendo, o corte poderá reforçar ou atenuar determinadas relações, dependendo das necessidades. (LEONE; MOURÃO, 1987, p. 57).

A montagem de uma obra audiovisual pressupõe: cortes nos planos, elipses, ligações, *raccords*, *faux raccords*, planos e contra planos etc. Mas, como cita Deleuze, antes de serem técnicas, esses elementos são conceituais: “Conceitos próprios ao cinema, mas que só podem ser elaborados filosoficamente. Não são noções técnicas (*travelling*, *raccords*, falsos *raccords*, profundidade de campo, planeza, etc.), mas a técnica não é nada se não serve a fins que ela supõe e que ela não explica.” (DELEUZE, G. 1992).

A transposição desses conceitos para o filme requer o conhecimento das técnicas, uma vez que é nesta etapa que ocorre a organização dos planos fílmicos dispersos, em uma obra completa. No entanto, a utilização desses elementos pressupõe uma reflexão sobre o sentido pretendido pela narrativa e como ele pode ser transcrito através da utilização de elementos discursivos.

Na construção da narrativa fílmica nada deve ser gratuito, todos os elementos constitutivos devem ser pensados por suas respectivas áreas (roteiro, fotografia, arte, direção, etc), de modo a refletir a intenção proposta. O mesmo ocorre na montagem que, na reflexão intuitiva ou intencional de cada gesto, transcende a técnica revelando discursos que estão embasados no conhecimento da linguagem audiovisual.

Como coloca Escorel, “Suprimir, reordenar, harmonizar, decidir a duração e a cadência são apenas algumas das tarefas que cabem à montagem.” (Eduardo Escorel PUPPO et al., 2006, p. 20). Além do papel de ordenação de planos, por vezes a montagem atua de maneira discursiva, podendo contribuir e enriquecer a narrativa, e até mesmo modificar ou distorcer a versão original do roteiro.

Na mesa de montagem a versão final do produto audiovisual pode se tornar diferente da versão original prevista no roteiro. Essa variação pode ocorrer por diversos fatores, por vezes pragmáticos: a reordenação de planos, cenas e sequências; corte na duração dos planos; ou até mesmo corte de cenas, planos e sequências completos para adequação de tempo do filme, por inadequação estética, por falha de atuação, etc.

Mas a versão final também pode apresentar variações da ideia original ao ser acrescida de novos elementos discursivos através da utilização de técnicas específicas de montagem, como a manipulação do ritmo dos planos, a inserção de novos planos a uma cena, pausa de quadros, inserção de elementos gráficos, elipses, *slow motions*, repetições, *faux raccord*, etc. Neste sentido o montador não recorre somente aos dispositivos técnicos para a realização da obra cinematográfica, mas, a partir deste “novo roteiro”, também recorre a reflexões conceituais para a ordenação das imagens captadas originalmente. Novos discursos começam a ser “desenhados” e “escritos” a partir do material bruto. Através do manejo do tempo e da construção do ritmo da obra cinematográfica, o montador remodela o espaço textual fílmico, atribuindo e construindo novos sentidos a obra.

O cinema clássico busca modelar sua estrutura em busca de um naturalismo e uma transparência formal, em que onde os cortes são fluidos de modo a possibilitar uma imersão na história por parte do espectador. Por outro lado, alguns elementos visam transcender essa transparência formal, como é o caso do *faux raccord*. Leone e Mourão pontuam o potencial significativo existente nessas formas de representação que fogem ao padrão clássico:

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; MOURÃO, 1987, p. 56).

Levando em consideração o que se foi apontado, pretende-se ao longo de toda essa dissertação recuperar a relevância da montagem para criação de sentidos fílmicos, sendo o corte utilizado não apenas como união necessária entre os planos, mas também como significante.

Nos subcapítulos que seguem será abordada a montagem propriamente dita, tratando conceitos sobre sua prática, um pequeno apanhado das duas principais linhas de montagem e uma necessária abordagem sobre o *raccord* clássico, uma vez que será através da

desconstrução deste que pretende-se entender o *faux raccord*. De modo que ao final desse capítulo há reflexões acerca da recepção e percepção da montagem como um todo, inclusive na montagem do cinema clássico. Vê-se necessária essa primeira reflexão para se chegar num contraponto para uma segunda, da recepção do *faux raccord*.

2.1 O que é montagem?

2.1.1 A montagem propriamente dita

A etapa da montagem cinematográfica propriamente dita, de forma simplória, consiste na ordenação de planos numa forma lógica de modo a gerar uma narrativa ou discurso compreensivos. Os planos são essas tomadas de um determinado ponto de vista e enquadramento, muito semelhantes aos da fotografia, diferenciando-se dela pelo registro espaço/tempo, que é possibilitado através da captura de diversas fotos sequenciais.

De acordo com Aumont, a montagem é entendida de maneira mais ampla como: “[...] o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração.” (1995, p. 62).

O trabalho da montagem consiste na escolha dos planos a serem usados, eliminação das partes que serão descartadas, escolha da ordem dos planos, seu tempo e duração, levando em consideração a dramaticidade pretendida para o filme, assim, avalia-se o desempenho dos atores, plano com melhor *raccord* (no caso de isso ser uma premissa da narrativa) e qualidade de requisitos técnicos, como som, luz, foco etc.

O *workflow* da pós-produção de um filme se dá, resumidamente, da seguinte maneira: com o material já captado, o montador organizará o material, etiquetando-o (em pastas ou em programas específicos) e separando-o por dia, cena ou tema, como melhor lhe convir. Revisando o material, fará a triagem entre os *takes* que de forma alguma serão usados, porque deram errado por algum motivo, e selecionará os que serão melhores. Feito isso a montagem se inicia, e ele colocará os planos escolhidos numa sequência lógica, de modo a gerar um sentido, uma narrativa. Com a organização dos planos feita na sequência desejada, dá-se início a um corte mais refinado, escolhendo o momento preciso para a transição dos planos, trabalhando o ritmo, duração e até outros tipos de cortes mais elaborados, como o *faux raccord*. Concluída toda etapa de montagem, inicia-se o restante da pós-produção que, por vezes, conta com tratamento de cor, adição de efeitos especiais e créditos, edição e mixagem do som etc.

Na hora da montagem o montador usa como base o roteiro e a planificação para a ordenação dos planos, no entanto, isso não impede que sugestões de reordenação sejam dadas

e decisões criativas nos cortes sejam tomadas, resultando em um novo “roteiro”, com características daquele primeiro, mas com um novo sentido já agregado pela montagem, pela justaposição e pelos cortes.

Se o plano constitui o elemento fundamental na construção da narrativa fílmica, então “[...] a montagem é a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração [...]” (MARTIN, 2005, p.163).

A variação dessa ordenação permite a construção de múltiplos sentidos discursivos. O papel da montagem é unir essas fatias – que sozinhas já carregam um sentido próprio – de modo a gerar uma narrativa mais complexa e nova. Como bem coloca Catanho:

Isso é possível por que a montagem é o produto sintético dos quadros e não somente a soma deles: “[...] de um lado, a montagem afeta diretamente as capacidades emocionais do espectador e, de outro, interfere também diretamente na significação do discurso, pois torna relativos os possíveis sentidos absolutos que têm os planos isoladamente” (LEONE; MOURÃO, 1987, p. 49).

A união de duas ou mais imagens geram um novo sentido, diferente do significado isolado de cada uma delas. Desse modo, podemos considerar a montagem como um ato criativo, uma vez que através da união de imagens criam-se novos sentidos.

É interessante notar que há variações na descrição do ato de cortar, como edição e montagem. Na língua inglesa o termo edição (*edit*) foi usado até meados dos anos 1930, quando os críticos tiveram contato com as teorias e filmes russos e passaram a usar o termo montagem (com um significado distinto do de sua origem), mas atualmente foi resgatado para designar o corte feito digitalmente. (BORDWELL, 1984, p. 7).

Por vezes, na literatura americana, o termo montagem (*montage*) aparece como um estilo de edição, que se caracteriza pela colagem de diversos planos sem necessariamente ter uma continuidade. Já para os russos, o termo montagem não diz respeito apenas ao ato de separar uma parte da outra, mas sim o que entendemos nessa dissertação: como montar, ou seja, o ato de justapor diversas imagens do filme e criar um discurso.

O corte

A noção primordial do corte na montagem cinematográfica nada mais é do que a separação de um trecho do filme pelo ato de cortar. Mas também, o corte pode ser a passagem

de um plano a outro, ou a mudança de ponto de vista quando pensamos no filme já pronto. Há também o corte realizado durante as filmagens, que implica na interrupção da captura que está sendo feita pela câmera. De todo modo, todo corte implica na “interrupção de um processo, de uma ação, de um efeito, de uma ligação”¹¹. Na montagem, todo corte implica também na existência de dois planos subsequentes.

Como dito anteriormente, o processo de montagem inclui diversas etapas, dentre elas está a que chamamos efetivamente de corte. Quando se faz um filme, dificilmente o primeiro corte (ou seja, a primeira ordenação dos planos na sequência desejada, considerando suas justaposições e *raccords*) será o que já irá para o público, de modo que são feitos vários “cortes” na mesa de montagem. Chamamos o primeiro corte de *Rough Cut*, que em geral é a ordenação sem minúcias dos planos de acordo com o roteiro e planificação. A partir desse primeiro corte começa-se a afinar as transições e ordenações, e serão feitos quantos cortes forem necessários para se chegar à versão final do filme, que é corte final (em inglês *Final Cut*).

Há também o uso do termo corte ao se falar do resultado final da montagem, o corte final. Nesse sentido existem vários tipos de montagens finais, referidos em geral por exemplo como “Corte do Diretor”, “Corte do Produtor”, “Corte estendido” etc.

Desse modo, cortar se configura numa ação bem mais complexa do que apenas dividir fisicamente um trecho do filme; cortar é um ato de decisão que compete ao montador, cabe a ele escolher o momento de corte e suas justaposições possíveis. Esta decisão está diretamente relacionada ao discurso que pretende construir e ao seu conhecimento das técnicas de montagem. Por que cortamos? Por que na maioria das produções opta-se por uma narrativa mais fragmentada e decupada, do que a que se pretende mais realista e verdadeiramente contínua (os famosos planos sequências)? A razão é porque o corte dá dramaticidade e dinamismo à ação.

Tipos de corte

O conhecimento dos tipos de corte e das técnicas de montagem colabora para o momento decisivo do corte por parte do montador. A escolha do corte está ligada ao estilo que se pretende para o filme e ao discurso que se quer emanar através da montagem. Portanto, é

11 Conforme o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/corte> (consultado em 20-05-2017).

necessário conhecer as características de cada estilo e decidir se pretende-se destacar a técnica ou torná-la transparente.

O corte seco (corte simples ou corte direto, em inglês descrito como *straight cut*) é o mais elementar e primordial dos cortes. Nada mais é do que a passagem de um plano a outro sem efeitos de transição, ou seja, sem que haja um estado intermediário: o último *frame* de um plano A é sucedido pelo primeiro *frame* de um plano B.

Dentre os efeitos de transição temos o *fade* ou fusão, que se caracteriza pela dissolução de um plano no outro. Existem diversos outros efeitos de transição, muitos usados exaustivamente no início do cinema, com a intenção de tornar mais sutil a troca entre os planos. Esse tipo de transição também é usada para sugerir passagem de tempo ou até mesmo *flashbacks* ou *flashforwards*. Há também o *fade to black*, que pode indicar o fim de uma passagem da história, demarcando a passagem para outro trecho distinto. E por fim temos as cortinas e as íris que, segundo Marcel Martin (2005, p. 110-11), caíram em desuso por evidenciarem demais os limites do quadro e, consequentemente, o aparato, colaborando para a dispersão da atenção do espectador da narrativa.

Falamos até agora do corte de fato. Passemos então a tratar das relações entre os planos, gerados através de sua justaposição através do corte. David Bordwell & Kristin Thompson (2013, p. 221) definem quatro tipos de relações em seu livro “Film Art”: gráficas, rítmicas, espaciais e temporais.

O domínio dessas relações permite que o montador tenha maior controle sobre a intencionalidade do corte, sobre sua fluidez ou evidência, e sobre o encadeamento lógico dos planos.

Nas relações Gráficas, dois planos distintos, mas que possuam semelhanças estéticas e visuais, podem ser ligados através do corte conhecido como *Graphic Match*¹², em português muitas vezes descrito como corte gráfico. Esse corte é feito utilizando-se de semelhanças visuais entre dois planos. Bordwell & Thompson dizem que esse corte é possibilitado pela interação visual entre dois planos, através das semelhanças ou diferenças visuais entre eles, assim:

Já as relações Rítmicas podem ser influenciadas também pela *mise-en-scène*, enquadramento, som etc. (a exemplo dos conceitos de montagem de Eisenstein), entretanto a

12 Por vezes referido erroneamente como *Match Cut* em diversas literaturas, como Kristin Thompson relata em artigo do blog “Observations on film art”. Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/2011/05/25/graphic-content-ahead/> (consultado em 09/09/2017).

contribuição maior para definição do ritmo do filme está relacionada à duração dos planos e suas inter-relações. Quando se ajusta o comprimento de cada plano em relação aos planos que o circunda está se criando uma relação rítmica.

Nas relações Espaciais, através da montagem e da aproximação de dois diferentes pontos do espaço é possível criar uma relação entre eles, construindo um novo espaço filmico. Ou seja, é possível construir uma narrativa através da articulação da justaposição de planos distintos. Essa relação é decorrência do famoso “Efeito Kuleshov”¹³.

As relações Temporais, quando pensamos na narrativa clássica, dependem de três fatores: ordem, duração e frequência dos planos. Através dessas relações pode-se controlar o tempo representado no filme, o tempo diegético. Exemplos desse tipo de relação são as narrativas lineares e as sequências cronológicas de apresentação dos planos ou os *flashbacks*, *flashforwards*, elipses, etc.¹⁴

Noël Burch também elenca os tipos de relações entre os planos em seu livro “Práxis do Cinema”. Para ele os cortes podem ser classificados de acordo com a modificação espacial ou a modificação temporal entre os dois planos, havendo cinco relações possíveis de tempo e três de espaço, somando portanto quinze tipos de mudança de planos fundamentais. Entretanto, ele ressalta a natureza volátil da construção cinematográfica, lembrando que além dessas permutações há outras variáveis infinitas, tais como posição e ângulo de câmera, movimento, enquadramento, além, claro, de toda composição e movimentação interna ao quadro.

A saber: o primeiro tipo de relação de tempo seria o *raccord* direto, em que onde os planos são estritamente contínuos em sua ação; o segundo tipo de *raccord* é o primeiro tipo de elipse, em que onde a supressão de tempo é curta o suficiente para se saber quanto tempo se passou; o terceiro “*raccord* de tempo” é o segundo tipo de elipse, a elipse indefinita, a qual não se consegue mensurar quanto tempo passou; o quarto tipo de relação temporal se dá quando há um pequeno recuo no tempo, ou seja, há uma repetição da ação nos dois planos que se sucedem; e por fim, o último *raccord* de tempo seria o recuo no tempo indefinido, os famosos *flashbacks* e *flashforwards*. (BURCH, 1973, p. 14–17)

O primeiro tipo de relação espacial é também de continuidade, onde deve haver uma continuidade espacial na troca de planos, exemplo disso são os *raccords* de eixo, as variações de eixo e enquadramento dentro do mesmo espaço. Já nas outras duas relações espaciais, Noël

13 Maiores detalhes adiante.

14 BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin – Film Art: An Introduction, p.229-231.

Burch admite a descontinuidade espacial como a única forma de relação entre dois planos que não se enquadrem no primeiro tipo de *raccord* espacial, de modo que temos na segunda relação espacial: planos pertencentes ao mesmo espaço diegético, mostrando-se pedaços evidentemente próximos ao plano anterior. Exemplos disso são os *closes* ou mesmo os *jump cuts*. O terceiro tipo de relação espacial é caracterizado pela total descontinuidade espacial entre os planos, um plano não se conecta ao outro espacialmente.

Para Martin Marcel há dois tipos de elipse: a de estrutura e a de conteúdo. A elipse de estrutura seria motivada pela narrativa filmica, com o objetivo de “[...] dissimular ao espectador um momento decisivo da ação, a fim de suscitar um sentimento de expectativa angustiada, que se chama suspense, e a que os realizadores americanos atribuem muita importância. [...]”. (MARTIN, 2005, p. 98). Já as elipses de conteúdo buscam ocultar conteúdo por questões morais.

O autor faz uma ressalva sobre o uso das elipses: “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).

Marie-Thérèse fala das elipses em diversos contextos narrativos, explicando também como o cinema clássico oculta essas quebras e como as vanguardas não fazem questão de escondê-la, fazendo uma referência ao *faux raccord* como parte integrante das elipses:

o tempo diegético é superior ao tempo de leitura ou da projeção, o tempo da narrativa. [...] O tratamento da elipse é característico de certos gêneros cinematográficos: o filme *noir* utiliza-a para introduzir suspense e manter o espectador na expectativa. O cinema clássico serve-se de *raccords* para esconder as elipses e criar um efeito de continuidade, enquanto o cinema dos anos 60 usa-a de forma discursiva e distanciada da convenção narrativa. (JOURNOT, Marie-Thérèse, 2006, p. 53, tradução nossa).

Portanto, quando pensamos nas relações entre os planos, sabemos que há certas quebras e rupturas da linearidade narrativa, que com o passar dos anos passaram a ser aceitas como parte da linguagem cinematográfica. Seu uso corriqueiro fez que se integrassem ao repertório do espectador e esse passasse a assimilá-las de maneira transparente. É o caso, por exemplo, de algumas elipses e do *flashforward* e *flashback*, que se pouco usadas de início para não gerar confusão ao espectador, aos poucos passaram a ser empregadas das formas mais variadas.

Visto isso, as características primordiais da montagem, cabe agora uma abordagem acerca das utilizações dessas relações de planos efetivamente na história do cinema.

Podemos definir, de modo sumário, duas linhas de montagem e associação de imagens: uma é a narrativa clássica, na qual o conjunto de imagens tem como finalidade contar uma história de maneira explícita e linear; outra é mais expressiva e discursiva, dada através do clima ou tom dado ao conjunto das imagens. Assim como pontua Magni:

A montagem narrativa seria mais simples e factual, construída através de uma sequência lógica ou cronológica de planos, que contribuem para que a ação progrida dramática e psicologicamente. Já a montagem expressiva seria aquela baseada na justaposição de planos, com objetivo de produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens. (MAGNI, 2015, p. 6).

A montagem narrativa tem como objetivo principal, através da sua estruturação orgânica, privilegiar a história, a narrativa, facilitando a compreensão do enredo por parte do espectador. Por outro lado, a montagem expressiva tem um caráter mais dialético e abstrato, que suscita mais facilmente no espectador um momento reflexivo. Esse tipo de montagem acarreta em interpretações mais subjetivas e, conseqüentemente, diversas, ao passo que a narrativa clássica é mais pontual em sua construção. Uma é voltada para construção da ilusão de realidade (naturalista) e a outra cria uma nova “realidade”. Então, se por um lado a montagem está a serviço da narrativa, por outro ela também tem um papel de destaque, sendo ela mesma a finalidade discursiva.

Em ambos os casos a narrativa e o discurso estão presentes, potencializados pela seleção e associação corretas das imagens. Na história do cinema, diversos realizadores criaram, testaram e teorizaram essas formas de expressão narrativa e discursiva. A seguir abordaremos alguns dos mais importantes realizadores e teóricos no que se refere à montagem, buscando refletir sobre alguns de seus métodos.

2.1.2 O *Raccord* clássico e a Linha narrativa

Levando-se em consideração que o *faux raccord* nada mais é do que uma disjunção do *raccord*, cabe a esse subcapítulo esclarecer o que é o *raccord*, qual sua função na decupagem e montagem e como ele contribui para a continuidade transparente do cinema clássico.

Qualquer tipo de montagem é definida de acordo com a ação dentro dos planos e da relação entre eles. Na montagem contínua esses movimentos, enquadramentos e *mise-en-scène* são totalmente levados em consideração em função da continuidade, para que a mudança de plano ocorra de maneira quase que imperceptível. Já com o *faux raccord* há um choque na mudança de planos, quando o movimento ou os conteúdos do quadro mudam bruscamente.

Na hora de se falar em estilos de montagem, diversos autores fazem uma distinção entre montagem discursiva ou expressiva e montagem narrativa¹⁵, a qual associamos com montagem contínua¹⁶ e com o *raccord* clássico, que se originou com Porter e se aperfeiçoou com Griffith, sendo perpetuada pelo que chamamos de cinema clássico/linguagem clássica.

Edwin S. Porter e David W. Griffith são considerados os inventores da linguagem cinematográfica clássica como conhecemos hoje, por conta do desenvolvimento da montagem cinematográfica para além da ordenação dos planos de forma cronológica. Antes deles o enquadramento dos planos eram sempre em grandes planos, frontais e fixos, imitando o ponto de vista de um espectador de teatro.

Foi com Porter que surgiu pela primeira vez a montagem narrativa. Ele introduziu a ideia da associação de planos distintos para gerar uma narrativa única e outra realidade que não estava presente neles anteriormente, desse modo dois planos filmados em lugares diferentes, com objetivos distintos, ao serem colocados lado a lado, podiam significar algo maior. Assim a justaposição criava uma nova realidade, diferente do que a de cada plano individual. Porter também introduziu de forma primária a concepção da montagem paralela (o “enquanto isso” do cinema).

Um exemplo contundente de como imagens separadas criam uma nova narrativa é seu filme “Life of an American Fireman” (1903), no qual ele mesclou imagens de um filme

¹⁵ A exemplo: Marcel Martin e Vincent Amiel.

¹⁶ “*Continuity Style*” é uma definição trazida por BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin – Film Art: An Introduction, p. 231.

documental sobre bombeiros à imagens ficcionais por ele filmadas para criar uma narrativa única de salvamento.

David W. Griffith na elaboração de seus diversos filmes ampliou as possibilidades narrativas da montagem iniciadas por Porter. Dentre suas principais contribuições está a seleção dos planos de modo a aumentar a dramaticidade narrativa do filme. Canelas lista em sua publicação as principais contribuições de Griffith para a linguagem cinematográfica no que concerne à montagem:

Os contributos de Griffith, para a evolução da montagem cinematográfica, foram inúmeras, destacando-se: a variação de planos para criar impacto emocional, incluindo o grande plano geral, o *close-up* (grande plano), *insert* (plano de pormenor de um objeto), câmara subjectiva (o ponto de vista da personagem ou do actor) e o *travelling* (deslocação da câmara de filmar no espaço), a montagem alternada, a montagem paralela, os *flashback* (retrocessos temporais), as variações de ritmo, entre outras grandes contribuições. (CANELAS, 2005, p. 3).

Posto isto, podemos chamar montagem narrativa ao estilo de montagem que se preocupa a cima de tudo com a estória que está sendo contada e que centra as decisões dos seus cortes para isso, e que segundo Martin tem as seguintes características:

Chamo montagem narrativa ao aspecto mais simples e imediato da montagem, aquele que consiste em ordenar segundo uma sequência lógica ou cronológica – tendo em vista contar uma história – vários planos, cada um dos quais significa um conteúdo de acontecimentos, contribuindo para fazer avançar a ação sob o ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de causalidade) e sob o ponto de vista psicológico (a compreensão do drama pelo espectador). (MARTIN, 2005, p. 167).

A continuidade no cinema e audiovisual como um todo é dada através de diversos parâmetros, dentre eles: continuidade de iluminação e cor, eixo, gesto, movimento, ritmo e olhar, continuidade sonora, continuidade de objetos, cenário e figurino, continuidade de atuação etc. Para descrever essa continuidade existe o termo *raccord*.

Portanto, o *raccord clássico* diz-se da ilusão de continuidade entre os planos dada através de determinadas regras, ou seja, a passagem entre os planos não deve ser notória. O objetivo da montagem contínua é garantir uma imersão do espectador, gerando um vínculo emocional entre o espectador e os personagens de modo que ele possa acompanhar a história, sem que seja interrompido por interferências estéticas, o foco aqui é a narrativa e não o meio ou as técnicas. Na montagem continua, clama-se pelo “corte invisível”, ou seja o corte que o espectador supostamente não percebe.

O *raccord*, que não é mais do que a continuidade narrativa, temática e/ou perceptivamente lógica dos planos, é a noção fundamental da montagem no sentido mais convencional, ou seja, da montagem narrativa (ainda que não se aplique apenas a esta modalidade). O objectivo do *raccord* é assegurar a continuidade entre planos

de modo a evitar a confusão do espectador no que respeita à causalidade ou à percepção dos acontecimentos. O *raccord* é, no fundo, qualquer elemento que permita a preservação da continuidade entre planos, ou seja, uma boa ligação dos mesmos e uma transição suave e coerente entre eles (mesmo se o *raccord* pode instaurar efeitos de surpresa, de engano ou de inquietação, como frequentemente ocorre). (NOGUEIRA, 2010, p. 142).

Para atingir esse objetivo, um conjunto de regras foi se estruturando ao longo da história do cinema. Num primeiro momento, quando à época de Griffith e o primeiro cinema, a troca de planos causava sim um estranhamento, entretanto com o tempo o espectador passou a assimilar tais mudanças mais naturalmente. Além disso através de estudos e testes chegou-se a diversas convenções e regras fundamentais que tornam essas transições mais fluídas. Como comenta Dancyger:

As histórias sobre executivos da Biograph, assustados com a possibilidade de o público considerar o close-up como decapitação, acabou por deslocar a importância desse enquadramento. Griffith demonstrou que a cena pode ser fragmentada em planos gerais, planos médios e planos próximos para permitir que o público entre gradualmente na sua emoção. Em 1908, o efeito era chocante e efetivo. Como todas as inovações de Griffith, o close-up foi imediatamente adotado por outros realizadores, o que indica também a aceitação pelas plateias. (DANCYGER, 2003, p. 6).

Assim, para tornar mais fácil a realização de filmes, instituiu-se algumas regras de continuidade a serem seguidas pelo realizador. Sumarizo aqui algumas dessas regras citadas por Nogueira (2010, p. 144-152). São elas: regra dos 180 graus; regra dos 30 graus; plano de corte (plano de cobertura, *B-roll*, dentre outras nomenclaturas); a linha do olhar; a integridade do plano; o corte na ação; a progressão na escala; a justificação na escala; o plano subjetivo; o fora de campo; o campo/contracampo e o ritmo de diálogo¹⁷.

O tempo no cinema é totalmente manipulado e falseado, de modo que a continuidade é apenas virtual (BURCH, 1973, p. 14). As regras do *raccord* clássico permitem que a obstrução do tempo morto, as elipses, sejam feitas de maneira sutis, mudando o ângulo de câmera, ou mudando o ponto de vista para outro personagem, ou usando um plano de cobertura de outro elemento da cena etc.

A montagem clássica visa ocultar uma das características inerentes ao cinema, sua descontinuidade. A troca entre planos ocorre de maneira suave, de modo que o espectador não note as mudanças de plano. Segundo Ismail Xavier, as regras de continuidade servem para que os planos apareçam ao espectador de maneira fluente, dissolvendo a descontinuidade

17 O objetivo dessa dissertação não é detalhar tais regras, uma vez que elas já foram explanadas abundantemente por diversos teóricos. Para um maior entendimento dessas regras consulte as seguintes obras (referenciadas detalhadamente ao final desse trabalho): “A técnica da montagem cinematográfica”; “Planificação e montagem”; “A linguagem cinematográfica” e “Film Art: an introduction”.

intrínseca ao cinema e construindo uma simulação de espaço e tempo: “[...] a opção aqui é, primeiro estabelecer entre os fenômenos mostrados nos dois planos justapostos uma relação que reproduz a ‘lógica dos fatos’ natural e, no nível da percepção, buscar a neutralização da descontinuidade elementar.” (XAVIER, 2005, p. 32)

Desse ponto de vista, o cinema é essencialmente descontínuo, e as construções narrativas buscam dissimular um naturalismo à estrutura visual do cinema ou buscam traçar discursos utilizando-se dessa mesma estrutura. Voltamos a dicotomia posta acima da linha narrativa versus a linha discursiva. A partir disso, Ismail Xavier cria também um paralelo entre Opacidade e Transparência: “Quando o ‘dispositivo’ é ocultado, em favor de um ganho maior de ilusionismo: a operação se diz de transparência. Quando o ‘dispositivo’ é revelado ao espectador, possibilitando um ganho de distanciamento e crítica, a operação se diz de opacidade.” (XAVIER, 2005, p. 6)

Nesse formato, o *raccord* clássico seria uma operação transparente, a busca da transparência formal, ao passo que o *faux raccord* seria opaco, na medida em que quando do seus usos iniciais tornava muito mais aparente a construção fílmica. Entretanto, sabemos pois que algumas características da montagem discursiva/expressiva foram sendo implementadas ao cinema clássico, o que inclui o *faux raccord*. O que nos leva ao questionamento posterior de até que ponto esse elemento da montagem ainda aparece ao público como uma operação opaca? Refletiremos sobre isso nos capítulos subsequentes.

Enfim, iniciado com Porter e aperfeiçoado com Griffith, esse estilo de montagem teve seu auge com a Era de Ouro hollywoodiana, sendo adotada por diversos realizadores ao redor do globo e perpetua-se até hoje na maior parte da produção audiovisual, sobretudo nos conteúdos *mainstream*. Ainda que hajam os cinemas de gêneros e autor, e ainda que diversas características desses cinemas (como é o caso do *faux raccord*) sejam agregadas a filmes constituídos majoritariamente por regras do *raccord* clássico, esse estilo ainda é a base para a construção de muitas histórias.

2.1.3 A Linha discursiva ou a montagem expressiva

Apesar da hegemonia do *raccord* clássico sob a produção fílmica, houveram outras correntes que buscavam uma personalidade própria para sua narrativa, como é o caso do Construtivismo russo, das vanguardas 1920 e 1960, e do cinema de autor, que ganhou destaque mundial através da *Nouvelle Vague*.

A montagem expressiva pretere o envolvimento do espectador e a ilusão de realidade à expressividade gerada através do choque de imagens. Portanto, ela pode gerar no espectador um certo estranhamento e desligamento emocional da narrativa.

A montagem discursiva/expressiva tende a ser descontínua, no sentido que esse tipo de montagem não busca necessariamente uma linearidade narrativa ou uma ilusão de continuidade. As imagens aqui são simbolicamente relacionadas, gerando relações cognitivas.

Figura 2: Efeito Kulechov.

Nessa linha traremos quatro cineastas e teóricos russos, que na primeira metade do século XX, desenvolveram suas teorias a partir da linguagem já desenvolvida à época por Griffith. O grande destaque desses teóricos é o de terem dado para a montagem um papel ímpar na construção da “gramática” cinematográfica.

O cineasta Kulechov foi responsável por um dos principais experimentos que comprovam a geração de novos sentidos através da aproximação de imagens. Nesse experimento, conhecido como “Efeito de Kulechov”, aproximou um plano inexpressivo de um ator com outros três planos: primeiro um caixão com uma criança morta, depois um plano de um prato de sopa e então um plano com uma mulher. As duplas de imagens apresentadas separadamente a um público tiveram interpretações diferentes, apesar de o plano do homem ser sempre o mesmo, as leituras foram respectivamente: um homem com tristeza, fome e desejo.

Assim, Kulechov mostrou que cada imagem pode representar algo novo quando contextualizada com outras que se seguem ou antecedem, e como a montagem atribui um novo significação a ela. A respeito disso Canelas comenta:

A partir dos resultados desta experiência, Kulechov desenvolveu a ideia de que o choque, ou conflito, é inerente a todos os signos visuais do cinema. Dito por outras palavras, um plano adquire significado em relação aos que o antecedem e se lhe seguem. O confronto destes planos propicia um terceiro nível de significado que é criado na mente do público. (2005, p. 6).

Pudovkin foi outro realizador russo que teorizou a importância da montagem para gestão do discurso e da narrativa. Seu principal objetivo era o de consolidar uma gramática fílmica, de modo a controlar o processo de transmissão de ideias através da construção narrativa. Para tanto, formulou a teoria da Montagem Construtiva.

A produção textual versus a produção fílmica é uma comparação muito contundente dada por ele para o entendimento de como a associação de imagens gera significados diferentes, variando de acordo com sua organização. Para ele a função das palavras na construção do texto é a mesma que a dos planos na construção de um filme. As palavras podem carregar diferentes significações quando associadas a outras palavras. Assim, imaginemos que cada plano é uma palavra, cada frase uma cena, cada parágrafo uma sequência e, por fim, a união dessas sequências, o filme, assim como a união do parágrafo gera um texto. Claro que todas essas palavras, ou planos, são ordenados de forma lógica de modo a gerar o discurso desejado. Assim, segundo o próprio autor:

Se a montagem for uma mera combinação descontrolada das várias partes, o espectador não entenderá (apreenderá) nada; ao passo que se ela for coordenada de acordo com o fluxo de eventos definitivamente selecionados, ou com uma linha conceitual; seja ele movimentado ou tranquilo, a montagem conseguirá excitar ou tranquilizar o espectador. (PUDOVKIN, 1983, p. 62).

Para construção de uma narrativa, podemos considerar alguns métodos levantados por ele quando discorre sobre a Montagem Relacional, que é uma montagem que tem como propósito impressionar. Nela ele lista os seguintes métodos de montagem: contraste, paralelismo, simbolismo, simultaneidade e *leitmotiv*.

No método de Contraste, a montagem consiste em utilizar-se de imagens contrastantes para reforçar uma ideia. Ele exemplifica da seguinte forma: “Suponhamos como sendo nossa tarefa, contar a situação miserável de um homem, morto de fome; a estória impressionará mais profundamente se associada a glotonice sem sentido de um outro homem bem-sucedido na vida” (PUDOVKIN, 1983, p. 63). Aqui dispõe-se de duas imagens contrastantes para gerar uma reflexão no observador.

Mais um método que pode ser usado de forma interessante é o do Simbolismo, que nada mais é do que usar de metáforas para representar algo, passando ideias através de representações abstratas. O exemplo dado neste caso é do filme “A greve”: “[...] a repressão aos trabalhadores é pontuada por planos da matança de um boi num matadouro. O roteirista deseja, dessa maneira dizer: da mesma forma que um açougueiro derruba um boi com o golpe de um machado, os trabalhadores são assassinados a sangue frio e cruelmente.” (PUDOVKIN, 1983, p. 64).

E, por fim, outro método citado por ele, bastante utilizado, é o *Leitmotiv*, que nada mais é do que a reiteração de elementos visuais ou sonoros, dando maior ênfase a um tema específico.

O principal autor russo da linha discursiva é Eisenstein. Ele é até os dias atuais o principal teórico da montagem cinematográfica. Desenvolveu, ao longo de sua vida, diversos experimentos e teorias acerca da capacidade discursiva da montagem, em busca de uma verdadeira gramática visual. Para ele a autoria de um discurso fílmico estava centrada sobretudo na montagem. Sua linha de pensamento flui principalmente para a reflexão sobre a geração de sentido através do conflito de imagens justapostas.

A montagem, na perspectiva de Eisenstein, é a arte de expressar e de significar, por relações de dois planos justapostos, de tal forma que esta justaposição origina uma ideia ao expressar algo (ao produzir um sentido) que não está presente em nenhum dos dois planos separadamente. O conjunto é superior à soma das duas partes (RODRÍGUEZ RASO apud CANELAS, 2005, p. 10).

Para Eisenstein a montagem se baseia na ideia da dialética, pela qual onde através da aproximação de planos distintos era possível chegar a uma ideia diferente da inicial. Ele inspirasse sobretudo nos estudos iniciais de Kulechov. E cria o que chama de montagem intelectual, que possui uma enorme dramaticidade e é usada de maneira política à sua época.

Ele usa como exemplo e inspiração para a montagem intelectual o hieróglifo japonês, em que onde na junção de duas imagens distintas há um novo significado. Exemplifica ele: “uma boca + um pássaro = ‘cantar’” (2002) e explica:

É exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são descritivos, isolados em significado, neutros em conteúdo – em contextos e séries intelectuais. Este é um meio e um método inevitável em qualquer exposição cinematográfica. E, numa forma condensada e purificada, o ponto de partida do “cinema intelectual”. (EISENSTEIN, 2002, p. 36).

Aumont comenta (2005, p.236) que para Eisenstein a montagem é um fenômeno universal, que está presente em todas as formas de linguagem e representação, ou até mesmo nos elementos do mundo, já que o resultado gerado pela justaposição de elementos está sobretudo na ação do observador, na sua ação de análise e síntese das combinações.

O choque entre as imagens e a síntese gerada dele é o que gera o discurso, para isso “A justaposição visual, ativada pela montagem, deve ser feita deliberadamente; de forma que os elementos possam se reforçar, ou entrar em conflito a fim de criar um efeito novo.” (AGRA; JÚNIOR, 2014, p. 23). Em Eisenstein a dialética se sobrepõe a narrativa. Para ele a montagem é a essência do discurso do filme, e não meramente um meio de união de planos. Por conta da justaposição ela significa.

Além do conceito base da justaposição, Eisenstein definiu cinco tipos de montagem: a métrica, a rítmica, a tonal, a atonal e a intelectual¹⁸.

É pensando em suas teorias e através do aprofundamento de suas ideias sobre a justaposição de quadros que temos o melhor exemplo para refletir sobre a montagem descontínua e consequentemente no *faux raccord*.

A possibilidade de exposição do aparato e a adição de sentidos na etapa da pós-produção através da utilização do *faux raccord*, faz com que esse elemento seja fulcral na análise da importância da montagem discursiva. “[...] qualquer pessoa pode identificar claramente a junção a partir do ponto de vista visual, e isso é um ponto importante que o

18 Para maior entendimento dos tipos de montagem Eisensteiniana, ver seus livros “A forma do filme” e “O sentido do filme”.

Eisenstein diz: a montagem é tanto mais visível quanto mais ela evidencia a descontinuidade [...]” (XAVIER, 2005)¹⁹.

Figura 3-Exemplo de movimento artificialmente criado e geração de sentido por justaposição

Fonte: “A forma do filme” (2002, p.62)

Tardiamente, Eisenstein apontará a importância do que chama de “Montagem Vertical”, que consiste em pensar a composição, ou montagem, dos elementos internos e simultâneos ao plano. Ou seja, percebe a importância da narrativa interna de cada plano e seu potencial discursivo. Nesse ponto sua teoria se aproxima do que já falamos acima acerca do potencial narrativo da *mise-en-scène* Leone e Mourão destacam que nessa fase:

O correto, para Eisenstein, seria, então, passar a ocupar-se da natureza do princípio unificador, ou seja, que o conteúdo das imagens fosse conseguido não somente através de uma justaposição de plano, mas, também, através de um trabalho interno

19 Entrevista retirada do site: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/montagem/entrevistas/05_02.php

ao próprio plano – montagem interna, como já vimos. Assim, os planos isolados e sua justaposição estarão em correta e mútua relação. (LEONE; MOURÃO, 1987, p. 53).

E por fim, podemos trazer à tona mais um realizador e teórico russo, Dziga Vertov, criador e difusor do movimento “Cine-Olho”.

Para Vertov a montagem perpassa todas as etapas da realização de um filme, desde a concepção da ideia e do recorte da temática, que para ele já era uma montagem, até o processo empreendido na moviola para a junção dos planos e construção da narrativa. Ele afirma: “Todo filme do 'Cine-Olho' está em montagem desde o momento em que se escolhe o tema até a edição definitiva do material, isto é, ele é montagem durante todo o processo de sua fabricação.” (VERTOV, 1983, p. 263).

Ele separa a montagem em três linhas gerais, três etapas: num primeiro momento há a “montagem” do tema, o recorte de um assunto diante de vários possíveis. Num segundo momento, a montagem ocorre no planejamento da filmagem, na escolha do que e como será filmado. E, por fim, a montagem propriamente dita, que ele chama de Montagem Central e descreve como:

Associação, adição, subtração, multiplicação, divisão e colocação entre parênteses dos trechos filmados do mesmo tipo. Permuta incessante desses pedaços-imagens até que todos sejam colocados numa ordem rítmica em que os encadeamentos de sentido coincidam com os encadeamentos visuais. (VERTOV, 1983, p. 264).

Esses são os exemplos tradicionais dos autores que deram origem à montagem expressiva. Entretanto, esse tipo de montagem vem sendo trabalhada por diversos movimentos e autores ao longo da história do cinema. Podemos encontrar exemplos de uma montagem que não se enquadra nos padrões da narrativa clássica em quase todas as vanguardas, como, por exemplo, nos movimentos dos anos 1920 (Surrealismo, Expressionismo, Impressionismo etc), bem como nas vanguardas dos anos 1960 (os cinemas novos), mas também certamente é possível encontrar essa tendência em filmes pontuais desvinculados de movimentos específicos.

2.2 A recepção e o *raccord* clássico

Um filme, qualquer que seja sua linha formal, é constituído por fatias de tempo e espaço, que unidas através da montagem se estabelecem em um discurso cinematográfico.

Desse ponto de vista, entendemos que a história e o desenvolvimento do audiovisual se confunde com a da montagem. A partir de Méliès²⁰ essa técnica se aprimorou e possibilitou a criação de uma verdadeira linguagem cinematográfica. A organização do tempo e espaço durante o processo de edição e montagem da obra audiovisual permite a construção de múltiplos sentidos discursivos. Assim a montagem se tornou uma das especificidades da linguagem cinematográfica.

Na linha formal que chamamos de narrativa clássica, essa organização dos planos, ou seja, o *raccord*, se dá de maneira linear e realista, de modo a ocultar o dispositivo e imergir o espectador na história. Para se chegar nessa construção é necessária uma planificação, em que onde os *raccords* são previstos antes das filmagens (na decupagem), culminado na montagem, que organiza esses planos numa sequência lógica, garantindo a total continuidade entre os planos e o que Noël Burch chama de “grau zero da escrita cinematográfica”²¹.

Tendo em vista essa transparência formal pretendida nas produções de narrativa clássica, há uma negatização por parte dos críticos no que concerne a recepção desses filmes. Uns dizem que não passam de mero entretenimento, outros apocalípticos dizem que são objetos de manipulação da grande massa passiva.

No entanto, os estudos da comunicação têm se engendrado por caminhos que procuram não tratar o espectador como sujeito passivo, mas sim como sujeito ativo na interpretação, considerando a subjetividade da interpretação, ainda que nos produtos audiovisuais massivos.

Para além da subjetividade interpretativa, pode haver de fato uma ideologia mascarada pelas formas, não só do cinema clássico pois, como aponta Aumont (2004, p.78): “A produção de imagens jamais é gratuita, e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos. [...] E claro que, em todas as sociedades, a maioria das imagens foi produzida para certos fins”. No entanto, o objeto fílmico não se fecha apenas num

20 George Méliès, através de suas trucagens para criar efeitos fantásticos, se tornou um dos precursores da montagem cinematográfica.

21 BURCH, N. *Práxis do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

objeto ideológico, carregando em si diversos elementos que podem incitar o desenvolvimento cognitivo.

A partir disso, pretendemos mostrar e questionar que por mais que certos materiais audiovisuais sejam construídos através de uma linguagem clássica e uma montagem transparente, direcionando o olhar do espectador, ainda assim possuem elementos que podem estimular a cognição do espectador e que podem, sim, ser objetos de reflexão.

O cinema clássico carrega em sua estrutura diversos elementos similares aos da tragédia descrita por Aristóteles na antiguidade. Dentro dessas semelhanças encontra-se a *mimésis*, na imitação de suas ações e realidades vividas, e a estrutura da tragédia, com seus caracteres, pensamento, elocução, música e espetáculo. Além disso “é necessário que enredos bem estruturados não comecem nem acabem ao acaso [...]” (ARISTÓTELES, p.51), já que toda tragédia tem um nó e um desenlace. O mesmo ocorre aos filmes clássicos. No entanto, a maior das semelhanças está na identificação do espectador com os personagens. Na tragédia trabalha-se com a compaixão e o temor, a partir de sua estrutura possibilita-se a aproximação, a identificação, o reconhecimento do espectador com o personagem, levando-o à *karthasis*²².

Assim, a “tragédia ensina a dominar as paixões que levam ao sofrimento” e é “um meio de adquirir fortaleza emocional, diminuindo a suscetibilidade própria, em face das desventuras alheias”²³.

Dessa maneira entende-se a tragédia grega, bem como a narrativa clássica, como meios de “ensinamentos” morais, onde o espectador apreende a mensagem passada através da identificação, possibilitada pela estrutura e forma, “quando veem as imagens, gostam dessa imitação, pois acontece que, vendo, aprendem e deduzem o que representa cada uma” (ARISTÓTELES, p.43).

Para Aristóteles tal fator era apresentado como algo positivo, pois assim era possível passar para o povo a base da moral e dos bons costumes. Ainda hoje essa estrutura é usada para os mesmos fins, sobretudo nos filmes de narrativa clássica. No entanto, há uma forte crítica a essa linguagem, por entendê-la como manipuladora da formação do pensamento massivo. Um crítico que esmiúça e defende de forma bem fundamentada o caráter manipulador dessa linguagem é Daniel Dayan.

22 Para Aristóteles e a filosofia grega a catarse diz respeito a uma purificação das almas, possibilitada através de uma descarga emocional provocada por um choque.

23 ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

Para Dayan o cinema narrativo clássico é baseado num sistema de sutura, em que onde cada plano é interligado de modo a produzir uma construção completamente amarrada, mantendo a unidade da linguagem fílmica. Como consequência, há uma ausência de “espaço” para interpretações do espectador, a história existe por si só. O sistema de sutura supõe o uso de plano e contra-plano – técnica fundamental do cinema clássico –, com isso o olhar do espectador é recusado, “o código desaparece e o efeito ideológico do filme é assegurado” (DAYAN, p. 110). Com a ocultação do dispositivo fílmico, a mensagem torna-se completa e intacta. Assim “o imaginário do espectador só pode coincidir com a construção em subjetividade [...]. A liberdade receptiva do espectador é reduzida ao mínimo – ele tem de aceitar ou rejeitar [...]” (DAYAN, p. 106).

Sobre o nível da enunciação fílmica ele diz: “este nível está longe de estar livre de ideologia.

Ele não exprime, neutra e imparcialmente, a ideologia do campo da ficção.” (DAYAN, p.97). Portanto, para ele, o filme clássico carrega uma ideologia advinda de seu produtor e, em larga escala, do *status quo*, e essa ideologia não está presente apenas no texto, mas a forma e a montagem contribuem para sua disseminação. Assim, há uma imposição de visão de mundo a partir dessa exploração do imaginário através da construção fílmica e da manipulação da impressão de realidade.

Contudo, o sujeito pode questionar essa realidade. Dentro do texto de Dayan, apesar de bem fundamentado, há diversas contradições principalmente no que concerne à recepção, pois toda a sua teoria é fundamentada considerando um espectador passivo, não consciente da estrutura narrativa e psicologicamente influenciado por esse mecanismo de sutura. Em seu próprio texto são trazidas possibilidades de consciência do espectador, não conseguindo anulá-las por completo.

Ele próprio diz que o sistema de representação sugere perguntas que o espectador se faz ao assistir ao filme – “quem olha?”, “quem controla essas imagens?”, “com que objetivo estão fazendo isso?”, “por que esse enquadramento?”, etc. Tais perguntas tendem a expor as operações ideológicas e seus mecanismos. Não sendo, desse modo, uma recepção tão passiva.

Por mais que o sistema de sutura tenda dissolver essa possibilidade, tentando fazer o espectador crer que a história existe por si só e suas ideias são originárias só e somente só do interior da narrativa, o espectador já teve acesso a essa percepção, a essas perguntas, anteriormente, tendo a maleabilidade necessária para não receber de forma imperceptível essa

ideologia. O espectador pode concordar ou não com a ideologia transmitida, pode ou não questionar essa construção, ele tem essa liberdade.

Outro exemplo disso é quando Dayan afirma que para compreensão do objeto fílmico deve-se evitar a relação empírica imposta, recusando a identificação que ele propõe. Ora, então é possível não ser atingido pela ideologia passada pelo filme; a recusa à identificação é opção do espectador. Assim a recepção depende muito mais da intenção do espectador ao assistir ao filme do que da intenção impositiva do produtor.

Ou seja, é possível escrever e significar através da utilização dos elementos da linguagem cinematográfica e direcionar ideologias através deles. No entanto, cabe ao espectador a leitura dessas informações e a interpretação desses dados.

Para Aumont o espectador constrói a obra e a obra constrói o espectador. Cada leitura, cada interpretação terá uma variante de acordo com o conhecimento prévio e o referencial anterior de cada indivíduo. A compreensão de cada obra artística é condicionada pela composição de toda experiência anterior do indivíduo. Assim, “essa abordagem do espectador consiste antes de tudo em tratá-lo como parceiro *ativo* da imagem, emocional e cognitivamente” (AUMONT, 2004, p.81).

Dessa maneira, nos filmes de narrativa clássica, a mensagem é passada de modo a ser facilmente interpretada através do ponto de vista dado, no entanto, isso não impede o espectador de inferir outras interpretações e outros dados daquela obra. É possível sobretudo ter uma interpretação crítica das intenções sociais e políticas da mensagem presente no filme. Por mais planejada e intencionalmente dirigida que seja a recepção “sua leitura jamais será completamente passiva e previsível. A história do sujeito e o contexto de recepção do filme interferem e podem transformar seu processo de significação.” (NOVA; COPQUE)

Por mais que uma história seja construída às margens do grau zero cinematográfico, é inegável que ao menos a evolução da competência cognitiva audiovisual seja desenvolvida. Independente de haver uma interpretação complexa, um entendimento completo ou raso, cada indivíduo desenvolverá seu processo cognitivo, forçando-o a uma interpretação do conteúdo e da forma.

Através do livro “O cinema e o homem imaginário”, Edgar Morin defende que o filme é produto da subjetividade do olhar do espectador. Para ele a subjetividade cinematográfica suscita “faculdades mentais e processos cognitivos”, dimensão antropológica (afirmação do eu) e dimensão linguística (o eu como fonte de expressão e de comunicação”).

Para o autor, ao utilizar determinadas técnicas cinematográficas, o filme estimularia a imaginação dos sujeitos. Assim o cinema incorporaria uma dimensão imaginária, que também poderia revelar aspectos culturais da sociedade contemporânea.

Também Arnheim diz que a composição formal é captada por fenômenos mentais que transcendem a mecanicidade de recepção proposta pelo grau zero. Ou seja, a seletividade do ponto de vista imposta pelo filme, não afeta a não-seletividade de ver do indivíduo. A fruição do filme só é possível através da participação ativa do espectador, é consequência desses fenômenos mentais.

Nesse sentido, o cinema estimularia nossa capacidade imaginativa, em compor representações mentais de objetos ausentes e/ou irreais. Desenvolvendo uma experiência sensorial e aumentando o repertório experiencial. Aqui portanto, voltamos à noção de *katharsis*, no entanto, não com aquela ideia de manipulação do ideal do espectador através do reconhecimento, mas a partir da ideia de experimentação de sensações e possível aprendizagem subjetiva. Nesse sentido Cristiane Nova e Helen Copque citam dois autores que discorrem sobre essa experiência adquirida sem a vivência real:

Taylor (2005) afirma que a ficção e a imaginação nos permitem quase-experiências, oferecem-nos um meio para avaliarmos nossas prováveis respostas emocionais a situações hipotéticas e apreciarmos os sentimentos de outras pessoas, passando por situações que ainda não tivemos a possibilidade de experimentar. Temos aqui a noção de não-engajamento no filme, que permitiria ao espectador a realização de uma análise distanciada da narrativa. Na mesma linha, Currie (2005) defende que o mecanismo de faz de conta da ficção cinematográfica, afirmando que culturalmente ele traz vantagens para o desenvolvimento da mente dos sujeitos, tais como experienciar eventos, explicar e prever o comportamento de outras pessoas. (NOVA; COPQUE).

Além disso, temos ainda a noção do aparato como objeto propulsor da cognição. Um dos principais expoentes dessa ideia é o teórico Walter Benjamin.

Benjamin mostrará como a tecnologia de reprodução cinematográfica, alterou as práticas culturais cotidianas, a percepção, o *sensorium* e a sabedoria do ser humano. Para ele o advento do cinema trouxe novas possibilidades de conhecimento:

O cinema, a nova indústria de imagens, proporcionou e atualizou uma nova linguagem, visual e imaginária, adquirindo uma dimensão significativa nos meios de comunicação, uma vez que a tecnologia, mais que um aparato, também é um novo organizador perceptivo favorecendo as transformações do *sensorium*, ou seja, dos modos de percepção e de experiência social. (XAVIER DA SILVA, 2010, p. 58).

Para Benjamin o cinema não serve para mero entretenimento e satisfação dos sentidos, mas também expande a cognição pelo choque de movimentar a sensibilidade, pois “um filme só pode ser apreendido mediante um esforço maior de atenção” (BENJAMIN, 1994, p.25).

Benjamin não vê a recepção cinematográfica de maneira passiva, provando que para além da mensagem textual, ideológica passada pelo filme, o aparato técnico e a forma cinematográfica também podem produzir sentido e possibilitar o desenvolvimento cognitivo, tendo um caráter quase que pedagógico na evolução da percepção cognitiva cinematográfica:

Para Benjamin, o desenvolvimento da gramática cinematográfica – com suas características de fragmentação, montagem rápida e síntese do movimento – teve uma dupla função pedagógica: 1) capacitar o espectador para *pari passu* aprender a linguagem do cinema; 2) capacitar o cidadão para os estímulos e mudanças introduzidas pela vida na cidade. (RÉGIS, 2009, p. 4).

É evidente que outros modelos formais, mais reflexivos e poéticos, como os filmes de vanguarda, forçam um maior desenvolvimento cognitivo do espectador, na medida em que deixam abertas questões fundamentais para o entendimento de uma possível mensagem; em que expõem constantemente a forma fílmica; e que deixam explícito a necessidade da subjetividade do espectador. No entanto, não podemos ignorar o potencial do aparato cinematográfico para o desenvolvimento de funções cognitivas, independente do conteúdo e da construção da montagem envolvida na obra. E nem podemos negar a intencionalidade do espectador ao assistir a um filme, podendo ele questionar, analisar e apreender novos sentidos, percepções e conclusões, mesmo que de um filme com narrativa clássica. Assim como propõe Munsterberg:

Devemos acompanhar as cenas que vemos “com a cabeça cheia de ideias”. Elas devem ter significado, receber subsídios da imaginação, despertar vestígios de experiências anteriores, mobilizar sentimentos e emoções, ativar a sugestibilidade, gerar ideias e pensamentos, aliar-se mentalmente à continuidade da trama e conduzir permanentemente a atenção para um elemento importante e essencial: a ação. (MUNSTERBERG, 1983 *apud* NOVA; COPQUE).

Além disso há filmes clássicos que necessitam de empenho intelectual para compreensão da história, desenvolvendo assim também, independente do conteúdo dessa história, a capacidade cognitiva. Exemplos disso são os filmes de aclamados diretores como: Martin Scorsese, Tim Burton, Steven Spielberg, Alfred Hitchcock etc., que trabalham com a linguagem clássica, mas que carregam em seus filmes complexidades formais e de conteúdo que exploram esse empenho por parte do espectador.

Ora, o desenvolvimento cognitivo audiovisual não se inicia a partir de filmes extremamente complexos e com uma linguagem formal diferente da qual fomos acostumados. O hábito e os impulsos cognitivos gerados a partir de filmes com narrativas mais comuns, clássica, podem incitar o espectador cada vez mais a buscar formas mais complexas e que possibilitem mais sua participação efetiva na interpretação.

Ademais, é inegável o papel que a natureza descontínua do cinema exerce para apreensão fílmica. É o que buscamos discutir a seguir.

2.3 Percepção, apreensão e montagem: o espectador no cinema.

No mundo, na existência, nada é estático. Por conta de influências físicas ou interações químicas, tudo está em constante mutação, seja um objeto estático ou um ser vivo. Não existe nada imóvel, a existência é movimento. Está é uma característica que define o “Devir”.

No entanto, nós vemos “essas coisas no mundo” como formas, damos a essas coisas categorizações a partir de características, e quando vemos a mudança de algumas dessas características, dizemos que essas coisas mudaram de forma. Elas estão permanentemente mudando de “forma”, sejam elas visíveis ou não, mas nós as vemos como paragens, como momentos estáticos de cada forma, como fotografias: “Essa mutação permanente é algo que nos incomoda. Preferimos detê-la, fixá-la, paralisá-la. E reconstruímos esse movimento na nossa mente, mas de maneira artificial, como se as fotos fossem enfileiras”. (MARCONDES FILHO, [s.d.], p. 5).

Ou seja, não captamos todo esse movimento da transformação tão claramente, não percebemos esse movimento. Nossa captura da modificação é fragmentada, captamos apenas “paragens imaginárias” dessas modificações. Imagine por exemplo o amadurecimento de uma fruta, tente visualizar sua lembrança desse amadurecimento. Banana verde, banana amarela, banana pintada, banana marrom.

Fotografamos o mundo a todo instante. Compreendemos o mundo como imagens estáticas, na qual cada uma guarda um dado, as novas características, as novas formas de cada objeto ou até mesmo os novos pontos de vista do mesmo. E na nossa mente elas são encadeadas de modo que possamos visualizar essas mudanças como um *continuum*.

Henri Agel descreve uma situação reflete esse nosso movimento do olhar, da percepção e de nossa reconstituição mental dos recortes:

Se, ao passar em frente duma esplanada de café, vejo numa mesa três amigos meus em animada discussão e paro em frente para seguir a conversa, tenho, sem dúvida, a impressão de ver sem interrupção o conjunto de cena. No entanto, o meu olhar pousou primeiro distraidamente no café e só depois se fixou no grupo dos meus amigos. A minha atenção prendeu-se em seguida a um deles que estava a falar, depois concentrou-se no rosto do que escutava. Foi através de sucessivos movimentos dos olhos que eu observei a cena. Num filme, a planificação, se é bem feita, deve corresponder a estes diversos movimentos da minha atenção. [...] A escala dos planos traduz os vários estados de concentração da atenção. (AGEL, 1983, p. 50).

Embora o autor defenda uma planificação engessada a essa percepção²⁴, não deixa de ser um bom exemplo para descrever a descontinuidade da nossa apreensão do mundo.

Bergson, então, compreende que essa visão sobre o mundo, a forma como nossa mente trabalha se assemelha ao mecanismo cinematográfico, “pois em vez de nos prendermos ao devir interior das coisas, colocamo-nos fora delas para recompor seu devir artificialmente”. (BERGSON, 1907, p. 333).

Percepção

Percepção é, assim, o modo como reconhecemos essas coisas do mundo e como captamos suas características básicas e suas mudanças elementares, as mudanças de “forma”. Para Bergson, percebemos o mundo de modo estático, como imagens paradas e desse modo os objetos nos aparecem como formas. Para ele, essas imagens acabam sendo mais que a representação simplória desse universo e menos do que a coisa propriamente dita, menos do que a realidade. A imagem então fica nesse limiar entre a representação e a realidade, pois o que nos dá noção do real é a nossa possibilidade de ação sobre as coisas, que nos são dadas (percebidas) através das imagens mentais que criamos.

Perceber consiste em separar, do conjunto dos objetos, a ação possível do meu corpo sobre eles: a percepção não é mais que uma seleção. Ela não cria nada, seu papel é eliminar do conjunto das imagens todas aquelas sobre as quais eu não teria nenhuma influência [...]. (BERGSON, 1999, p. 63, 64).

Assim, a percepção pode ser compreendida também como a interação possível (o que Bergson chama de “ação virtual”) entre nosso corpo e essas coisas. Percepção, para ele, é então a seleção de algo, um tipo de enquadramento, e nossa contração com relação às ações possíveis. Na percepção inferimos uma ação possível nossa sobre o mundo ou do mundo sobre nós, isolando certas ações.

A percepção tem a ver com o movimento de corpos. São objetos rígidos que são móveis ou movidos. Já a ação são nossas formas de agir a partir disso. Uma é espaço, outra é tempo. Uma é substantivo, outra é verbo. Mas há também o adjetivo. Trata-se da afecção, que se coloca entre a percepção e a ação. (MARCONDES FILHO, [s.d.], p. 23 e 24).

Quando o que percepcionava como ação ou quando somos penetrados por algo sem mediações, quando algo nos toca, ou seja, deixa de ser potência para se tornar real, sentimos,

24 Muitos autores tentam justificar a fluidez e precisão do *raccord* clássico argumentando que as mudanças de planos se assemelham ao nosso olhar para o mundo.

e isso é que é chamado de *afecção*. “A afecção é, assim, aquilo que nós misturamos do interior de nosso corpo à imagem dos corpos exteriores; ela é aquilo que é preciso extrair inicialmente da percepção para reencontrar a pureza da imagem.” (BERGSON, 1999, p. 60).

Diz-se que o cinema é uma representação objetiva do mundo, uma vez que o registro cinematográfico não é imbuído de todas as afecções do homem. Esse conceito de registro objetivo do cinema foi muito difundido inicialmente por Vertov.

O que a montagem faz, segundo Vertov, é levar a percepção para as coisas, é pôr a percepção na matéria, de tal modo que qualquer ponto do espaço percepcione [perceba] por si mesmo todos os pontos sobre os quais age ou que agem sobre ele, por mais longe que se estendam essas ações e essas reações. Tal é a definição de objetividade, ‘ver sem fronteiras nem distâncias. (DELEUZE, 1983, p. 129-130).

Exemplo disso é a clássica cena do filme “O homem com a câmera”, na qual as cadeiras de um teatro se abaixam e se erguem sem a ação de um homem presente em cena. Nessa cena é como se o próprio objeto demonstrasse as possibilidades de ação sobre ele, independente da ação ser concretizada por um homem ou não. Desse ponto de vista, os processos de montagem, como a trucagem, se legitimam dentro da ideia de percepção pura.

Bergson trata da objetividade do cinema também do ponto de vista da percepção do movimento, para ele há uma diferença no isolamento das fases do movimento do cinema e da visão humana “Em ambos os casos o mecanismo cinematográfico é o mesmo, mas no segundo atinge um grau de precisão que não pode ter no primeiro.” (BERGSON, 1907, p. 361).

De acordo com a leitura Whiteheadiana de Isabelle Stengers, o mecanismo cinematográfico paralisa o movimento, eterniza o instante (MARCONDES FILHO, [s.d.], p. 78). A possibilidade de reprodução, quebra “a sequência inevitável do devir”. Esse deter-se no instante assemelha-se a sensação de estiragem do tempo – o presente vivenciado de forma expandida – possibilitado por estados alterados de consciência, ainda que nossa noção/sensação de tempo seja subjetiva.

Movimento

Na nossa percepção, as imagens representam as coisas no mundo: “Chamo de matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo” (BERGSON, 1907, p. 17).

Essas imagens são estáticas, o que “faz” o movimento é o pensamento. O movimento surge através da nossa percepção, da nossa ação possível sobre as coisas do mundo. Atribuímos movimentos às “paragens imaginárias” que nós mesmos “fotografamos”, unindo essas imagens mentalmente numa sequência lógica que nos dá a impressão de movimento, como no cinema. O que desenha o movimento é essa concatenação de imagens, cada uma “fotografada” com uma forma diferente. Nesse ponto, a nossa percepção do movimento se aproxima, de certo modo, da reprodução do movimento do cinema.

O olhar que lançamos ao nosso redor, de momento a momento, só percebe, portanto, os efeitos de uma infinidade de repetições e evoluções interiores, efeitos por isso mesmo descontínuos e cuja continuidade é restabelecida pelos movimentos relativos que atribuímos a ‘objetos’ no espaço. (BERGSON, 1907, p 245-246).

Essas paragens, ou seja, as imagens, são essencialmente descontínuas. A continuidade é estabelecida através dos possíveis movimentos que atribuímos mentalmente a elas.

Para compreender melhor como essa continuidade mental se dá podemos trazer esse exemplo de Bergson, que discorre sobre a associação da fala e das palavras da mesma forma que associamos as imagens:

Refinada ou grosseira, uma língua subentende muito mais coisas do que é capaz de exprimir. Essencialmente descontínua, já que procede por palavras justapostas, a fala limita-se a assinalar, a intervalos regulares, as principais etapas do movimento do pensamento. Por isso compreenderei sua fala se eu partir de um pensamento análogo ao seu para acompanhar-lhe as sinuosidades com o auxílio de imagens verbais destinadas, à maneira de letreiros, a mostrar-me de tempos em tempos o caminho. Mas não a compreenderei jamais se partir das próprias imagens verbais, porque entre duas imagens verbais consecutivas há um intervalo que nenhuma representação concreta conseguiria preencher. As imagens, com efeito, serão sempre coisas, e o pensamento é um movimento (BERGSON, 1907, p. 145).

Já na captura das paragens imagéticas, passa-se de uma forma a outra. Em um gesto, por exemplo, cada paragem é um recorte temporal desse gesto. Na sucessão dessas imagens “o movimento acontece no intervalo entre as imagens” (MARCONDES FILHO, [s.d.], p. 22). Nosso cérebro completa esses intervalos, conectando uma imagem a outra, entendendo o movimento como um continuum e captando a informação. Como o que ocorre quando ligamos as palavras no sentido de uma frase. Sozinhas, elas não possuem significação ampla, juntas trazem um novo sentido, que é gerado por nós, na junção delas mentalmente, nesse movimento. Ou seja, é a mente que faz o movimento. Deleuze diz que até mesmo a imagem fotográfica se move, pois é o espírito que realiza o movimento.

Podemos dizer que nossa percepção sobre as coisas no mundo pode ser “vertical” ou “horizontal”. A *vertical* é quando nos atemos a uma imagem específica reiteradamente.

Voltamos sempre a ela, verificando suas características e formas, ou suas mudanças. É como o enquadramento de uma câmera parada no cinema. Já a *horizontal* é quando nos afastamos de um objeto e passamos para outro, como numa “panorâmica” do cinema.

Deleuze chama essa percepção vertical de “cortes imóveis”. Esses cortes imóveis, poderíamos associar aos frames, não nos dão a impressão de movimento. Essa impressão é dada através da concatenação de imagens possibilitada pela reprodução por condições artificiais.

Nessa reprodução, sendo constante sua ação – através do número de imagens e equidistância fixa – a uniformidade do tempo é garantida. Ou seja, a perfuração da película, associada à mecanicidade (constância de tempo) do aparato, garantiu o cinema: “O que tornou possível o cinema não é a fotografia, mas a foto instantânea a partir do momento em que se pôde assegurar a equidistância das imagens pela perfuração” (DELEUZE, 1981, p. 37).

Nesse ponto sabemos que outro aspecto que garante a objetividade da percepção cinematográfica é a duração, a interpenetração de um instante no outro.

De acordo com Deleuze, através da associação desses cortes imóveis e do tempo abstrato da reprodução, o cinema deixa escapar uma síntese do movimento, uma percepção do movimento, “um ato de fazer perceber movimento” (DELEUZE, 1981, p. 37). A reprodução do movimento de instantes equidistantes, através de momentos quaisquer, possibilita a impressão de continuidade do movimento. E é isso que define o cinema.

[...] Com efeito, diz Bergson, quando o cinema reconstitui o movimento com cortes imóveis nada mais faz do que o que fazia já o pensamento mais antigo (os paradoxos de Zenão) ou do que faz a percepção natural. [...] ‘Nada mais fazemos do que acionar uma espécie de cinematógrafo interior’. (DELEUZE, 1983, p. 14).

Essa captura do instante qualquer através dos cortes imóveis, essa eternização do momento, associada com a manipulação do aparato técnico para animação das imagens, numa sucessão de instantâneos, conferindo-lhe “movimento”, permite uma nova percepção do real. “O cinema inventa as condições artificiais que vão tornar possível uma percepção pura do movimento [...], da qual a percepção natural era absolutamente incapaz” (DELEUZE, 1981, p. 28).

Contra a corrente do pensamento da dialética de formas, o cinema introduz a análise do movimento. Movimento físico e mental, “movimento do espírito, que se eleva das sensações à Ideia” (MARCONDES FILHO, [s.d.], p. 17). Ou seja, a essência do cinema é dada pela possibilidade da análise do movimento e seus desdobramentos.

Exemplo claro disso é como podemos hoje dissecar os mais diversos movimentos através das experimentações com as supercâmeras e como, já no século XIX, no experimento de sequências de fotografias de Eadweard Muybridge sobre o galope dos cavalos, isso já era possível. Trabalhando-se diferentes pontos de vista ou tempos de reprodução, é possível, através do registro objetivo, perceber movimentos que naturalmente não percebemos.

O que determina a pureza da percepção cinematográfica, é sua objetividade na captura e constância na reprodução, é eliminado aqui os “afectos” da percepção humana.

Porém, o registro é puro (percepção pura), matematicamente contínuo, mas a “recepção” nunca será. E isso nos leva à percepção concreta ou natural, que captamos com experiências e que as lembranças preenchem. É aquela influenciada por nosso “estado de espírito”, por nossos afectos. Ela “é sempre uma percepção de mesclas” (DELEUZE, 1981, p. 27).

Ou seja, o que determina nossa ação possível sobre as coisas é obra da nossa memória, da subjetividade. Então por mais que nos defrontemos com um registro por si objetivo, nosso entendimento dele nunca será na mesma medida objetivo, já que nossa percepção será variável de acordo com nossas singularidades. Na “recepção” do cinema usamos da percepção concreta para apreender.

A percepção natural introduz paragens, ancoragens, pontos fixos ou pontos de vista separados, corpos móveis ou até veículos distintos, ao passo que a percepção cinematográfica opera de maneira contínua, por um único movimento de que as próprias paragens fazem parte integrante não passando de uma sua vibração. (DELEUZE, 1983, p. 43).

Através de nossa percepção natural, perceber o instante no presente é utópico. O presente é algo efêmero, no instante em que nos damos conta dele, ele já passou.

Puro, isento, contido em si mesmo, o presente apresenta-se e revela a sua face mais misteriosa: ele é o vertiginoso abismo do que não é – não é passado, não é futuro, não é presente, tampouco, já que, frágil e tênue, deixa tão instantaneamente de ser – e, por isso mesmo, pode tão profundamente vir a ser. Poeticamente vivido, o presente é o nada que a memória pode infinitamente preencher e que a imaginação pode diversamente povoar. (FARIA, s/d)²⁵

Mas, o cinema possibilita a eternização do instante e sua reprodução infinita, possibilita expandir nossa percepção natural do tempo.

Finalmente, com o cinema e sua reprodutibilidade, se faz possível vivenciar o presente quando ele já passou, e desfrutar suas belezas sem que seja apenas pela imaginação, mas

25 Tradução livre por Faria de trecho de “O tempo em estado puro” (p.23) de Proust.

como algo “real”, desfrutando a captura da essência das coisas que esse mecanismo torna possível.

A “essência artística da imagem” se efetua no cinema, através do automatismo do seu movimento, convertendo em potência, aquilo que era só possibilidade (DELEUZE, 1985, p. 189).

A semelhança da nossa percepção do mundo real, com nossa percepção do produto cinematográfico, faz com que o cinema pareça para nós como realidade. Essa assimilação faz com que possamos apreender através de filmes. Já que o que nos faz crescer na vida real é justamente a forma como percebemos o mundo e refletimos nossa ação nele.

A imagem de um objeto pode modificar percepções e lembranças anteriores, penetrando nelas completamente. A nós, isso marca a ocorrência do Acontecimento comunicacional, como afecção que desestabiliza a função cerebral de acoplamento a uma memória anterior, que seria tranquilizante, criando memória. (MARCONDES FILHO, [s.d.], p. 9).

Em paralelo à ideia do “universo que fotografa”, de Bergson, Whitehead diz que as coisas do mundo que são provocadoras, nos ocupam antes que nós as tomemos racionalmente. Assim para ele nós não percebemos as coisas do mundo, mas sim nós as *preendemos*, ou seja, sofremos o afeto das coisas, para posteriormente elas entrarem no plano cognitivo. O afeto antecede a percepção, o sentimento vem antes do entendimento. E isso ocorre o tempo todo, tudo percebe, existe um “fotografar” constante.

Ele entende que as coisas ocupam mais a gente, do que nós nos ocupamos delas por vontade consciente. Nesse mesmo viés, temos Kant para o qual “o sujeito estético não compreende nem legisla, apenas sente e responde. Ele não impõe suas formas. Antes, ele é *informado* pelo mundo externo.” (MARCONDES FILHO, [s.d.], p. 76).

Deleuze fala em micropercepção, que seria as “formas inconscientes de percepção”, ou a *preensão*, a cima referida. Já a forma consciente de percepção seria a *apreensão*.

Assim, o filme ainda que não carregue uma carga ideológica ou estética intencionalmente modificadora – como nos filmes políticos ou autorais – possibilita uma evolução cognitiva do indivíduo, uma vez que assimila o que vê no filme, como assimila o real, e gera memória e desenvoltura nas ações possíveis.

Prelúdio sobre a Montagem

O Todo é o que perpassa os planos que compõem o filme, é o que atravessa os conjuntos, fazendo-os se ligarem, introduzindo alterações. Esse todo é o “corte móvel da duração”.

Retomando, para Deleuze, o instante é o “corte imóvel”, já o “corte móvel” é o que poderíamos associar ao plano cinematográfico. As alterações de posições ou forma dentro do espaço, dentro do corte móvel, do plano, ele chama de “movimentos no espaço”. Desse modo os cortes imóveis estão relacionados ao tempo, ao passo que os cortes móveis estão associados a mudanças qualitativas da imagem.

“A imagem-movimento seria exatamente isso: uma imagem cujo movimento expressa a duração, quer dizer, a mudança no Todo”. (DELEUZE, 1981, p. 68).

Ao tratar de cinema, Deleuze traz duas classificações: a imagem-movimento e a imagem-tempo.

A Imagem-movimento se relaciona a filmes possibilitados primordialmente pela montagem, que ativam respostas sensório-motoras no espectador. Podemos dizer que esse tipo de imagem está mais associada à percepção concreta e à afecção.

Já na imagem-tempo, a imagem transcende a apreensão sensório-motora, o espectador é ativado pela visão e audição, a assimilação se dá pela perplexidade e não pelo choque sensório-motor. “Quando a imagem não remete apenas ao sensório e ao motor, ela passa a envolver o tempo e o espírito. Isso dá um novo sentido à subjetividade” (MARCONDES FILHO, [s.d.], p. 44). Aqui podemos supor que esse tipo de imagem é de uma natureza mais intelectual.

No cinema moderno, na concepção de Deleuze, o tempo não mais deriva do movimento, manifestando-se por si, criando falsos-movimentos. É aí que vemos a relevância do *faux raccord* para esse cinema, pois é nesse período que os cortes deixam de ser racionais, para tornassem cortes irracionais, representando tempos e espaços coexistentes, não é passado, não é futuro e não é presente.

Montagem e Preensão – A revolução do Cinema

“O que nasce da montagem ou da composição das imagens-movimento é a Ideia, essa imagem indireta do tempo” (DELEUZE, 1983, p. 57)

Toda essa reflexão dada até o momento pode se estender ao cinema como um todo, no entanto, as associações com o real se dão de forma mais específica quando pensamos no primeiro cinema. Porém o cinema posterior “não opera apenas pela justaposição de fotogramas” (MARCONDES FILHO, [s.d.], p. 43). É a montagem que leva o cinema a outro patamar, através do choque, da quebra possibilitada pela imagem sensório-motora. O novo surge da montagem, que transcende o registro imóvel, deixando de ser espacial para ser também temporal, através da câmera móvel e do *raccord* entre planos.

A evolução do cinema, a conquista de sua própria essência ou novidade, far-se-á pela montagem, pela câmera móvel e pela emancipação da tomada de vistas que se separa da projeção. Então o plano deixará de ser uma categoria espacial para se tornar temporal; e o corte será um corte móvel e já não imóvel. (DELEUZE, 1983, p. 16).

A montagem é o produto sintético dos quadros e não somente a soma deles. O todo fílmico, possibilitado por essa montagem, surge da oposição de movimentos entre os planos ou dentro deles. Ou seja, a montagem traz o inesperado, o novo, o irreal, a quebra da noção de continuum que percebemos no mundo. Os planos, “inicialmente fechados” e diferentes entre si, são associados numa sequência, possibilitando um salto qualitativo, uma síntese do movimento, quebrando com continuidade lógica esperada quando pensamos na nossa percepção do real. De acordo com a associação que se dá entre imagens e intervalos, pode-se criar diferentes reações sensório-motoras. Esse salto para algo diferente, o *raccord*, traz “novas dimensões, mudanças formais e absolutas, elevações a potências ainda superiores” (DELEUZE, 1983, p. 62).

Retomando a analogia com as palavras, pode-se dizer que num diálogo a comunicação é possível quando “as palavras arranjadas em proposições podem nos significar outra coisa diferente de nosso próprio pensamento” (DUPOND, p.193). O mesmo ocorre com o advento da montagem, num primeiro momento a montagem, através da sua organização de planos “desconexos”, vem quebrar com a nossa noção de percepção do movimento contínuo. Já num segundo momento, quando a montagem clássica já havia sido naturalizada pelos espectadores (arraigado o *raccord* de modo a ser recebido de maneira transparente), a montagem aparece

novamente para trazer novas quebras, novos choques, um dos exemplos disso é o *faux raccord*.

O choque

Quando nos informamos, essas informações têm sobre nós efeitos apenas aditivos, acrescentando dados, vivências e fatos àquelas que já possuímos. Deleuze chama isso de *clichê*: “São esquemas utilizados para nos desviarmos daquilo que nos é estranho, incompreensível, desagradável” (MARCONDES FILHO, [s.d.], p. 43).

Para que haja uma quebra dessa inércia e sejamos forçados a pensar, é necessário algo que violenta nosso pensamento.

A comunicação ocorre, assim, através da quebra, daquilo que violenta o pensamento (diz Deleuze em Proust e os signos, 1987, p. 95), que se deposita, no caso do cinema, nos efeitos ópticos e sonoros e no abandono da metáfora. (MARCONDES FILHO, [s.d.], p. 30).

Seguindo essa lógica, o cinema, nos possibilita (através de seu mecanismo similar a nossa percepção e sua reprodução) a impressão de vivenciar um real capturado. Com ele podemos “reviver” situações já conhecidas, mas, sobretudo, podemos “vivenciar” situações totalmente alheias a nós ou a nossa realidade. Ele nos dá acesso ao desconhecido (como ver como é Japão sem nunca antes ter estado lá). “Os sentidos também se interpenetram, são quiasmas, reversíveis: pode-se compreender a visão pelo tocar, caminhar pelo mundo com os olhos, como um cego que toca o solo com sua bengala” (MARCONDES FILHO, [s.d.], p. 65).

Mas também nos dá acesso ao intolerável, pois através do choque sensorial chega-se ao pensamento por figuras. E “o intolerável demais, o poderoso demais, o belo demais ativam no terceiro olho, provocam a iluminação” (MARCONDES FILHO, [s.d.], p. 40). O choque leva a imaginação ao seu limite e nos força pensar. “O que constitui o sublime é que a imaginação sofre um choque que a leva para o seu limite, e força o pensamento a pensar o todo enquanto totalidade intelectual que ultrapassa a imaginação” (DELEUZE, 1985, p. 190-191). Steven Shaviro reforça essa ideia quando diz que o que promove as alterações no ser é aquilo que o provoca, que põe em xeque seus conceitos, aquilo que choca.

O acesso ao intolerável é dado, dentre outras formas que quebram com o clichê, através de situações óptico sonoras, como é o caso do cinema. Por isso, conseguimos, por exemplo, ver em filmes imagens que numa situação real não suportaríamos. “O cinema se

torna ‘não mais uma empresa de reconhecimento, mas, de conhecimento, ciência das impressões visuais, nos obrigando a esquecer nossa lógica própria e nossos hábitos retinianos’” (PAMART, 2012, p. 205-206).

Qualquer que seja o seu grau de consciência crítica, o espectador, sentado no escuro, de repente só face ao 'écran' passa a estar à mercê do realizador: que a todo o instante e de todo o modo o pode violentar: se lhe provocam a dor, os seus mecanismos de defesa logo se põem em acção, logo se tranquilizará dizendo-se «isto não passa de um filme» (fenômeno da distanciação» referido adiante), mas será sempre um instante demasiado tarde: o «mal» já foi feito, a inquietação, o terror talvez, já invadiram a casa. (BURCH, p. 149-150).

Utilizando-se de processos de oposição, a imagem-movimento opera com choques (entre imagens e na própria imagem). Enquanto processo de oposição, o choque atua sobre a mente, faz pensar, força a pensar. “É a oposição que define a fórmula geral, ou a violência, da imagem” (DELEUZE, 1985, p. 191).

Esse choque, conseqüentemente o intervalo entre as imagens e o movimento percebido, é o que possibilita a comunicação, pois nos força pensar. “E o que se pensa é o Todo. Este é apreendido de forma não analítica, mas sintética.” (MARCONDES FILHO, [s.d.], p. 52)

A teoria de Ciro Marcondes Filho, chamada de Nova Teoria da Comunicação, associando Bergson e Deleuze a outros teóricos que refletem sobre o ato comunicacional, defende que “a comunicação é uma afecção que desestabiliza a função cerebral de acoplamento a uma memória anterior, que seria tranquilizante. Ela cria memória” (MARCO, [s.d.], p. 45).

Como exemplo, podemos citar brevemente as ideias de alguns desses pensadores com relação a esse acontecimento:

Para Whitehead é a arte, assim como a filosofia, que desperta o indivíduo do seu torpor, “permitindo-lhe vivenciar o ‘choque de tons afetivos’” (MARCONDES FIL, p. 72). E é essa experiência que possibilita a evolução cognitiva do indivíduo.

Já para Bergson, imagens vivas e especiais devem surgir para que ecloda a novidade.

Segundo Deleuze, o que nos move é a paixão que temos pelo pensamento, que nos leva a uma confrontação que nos força a pensar. Seria o que ele chama de auto-afecção. Buscamos essa confrontação por exemplo, quando assistimos a um filme.

“Quem melhor que o cinema é capaz de articular aquilo que faz pensar àquilo que faz ver e sentir?” (PAMART, 2012, p. 111).

Diz Steven Shaviro, em seu “The Cinematic Body”, de 1993: “O cinema é um medium vívido, e é importante falar sobre como ele provoca reações corpóreas de desejo e medo, prazer e nojo, fascínio e vergonha.” (SHAVIRO, 1993, Prefácio) Para ele o que está em primeiro plano é o modo como o cinema nos afeta.

De todo modo, podemos constatar que para esses autores, é consensual que o novo é trazido pelo choque, do diferente e inusitado, e pela forma como isso nos afeta. E esse choque modificador o cinema nos traz, sobretudo, através da montagem.

Portanto a revolução do cinema no processo de evolução cognitiva do indivíduo, produzindo um conhecimento efetivo está nisso. Ele nos possibilita deparar com situações de “quebra” e choque, que nos força a pensar.

Com base no que vimos até agora, da relação do cinema e montagem com o movimento, é notória a dificuldade de análise fílmica, principalmente quando relacionada à reflexão da montagem, através unicamente das análises clássicas sócio-psicológicas etc.

Isso nos remete à terceira tese do movimento de Bergson, que diz sobre a ilusão de podermos pensar o instável a partir de categorias do estável e o movente por meio do imóvel. Pois bem, como poderei me utilizar da teoria dos signos, que tem como fundamento a análise de formas, para analisar um objeto que tem como essência primeira o movimento?

Voltando a Ciro Marcondes Filho, a Nova Teoria da Comunicação defende, assim, que a comunicação é antes de tudo um fato estético, que muda o que somos.

A comunicação é algo que me abate, que me seduz, que toma posse de mim sem que eu o tivesse autorizado. O consenso ocorre na minha busca da informação, não da comunicação, que é, por natureza, dissonante do que penso e sinto. (MARCONDES FILHO, [s.d.], p. 84).

Seguindo essas linhas de pensamento, sabemos que o cinema é processo e não representação, é uma arte que tem suas singularidades associadas ao movimento, como um engajamento processual de duração, e que se torna um “acontecimento” aos nossos olhos. Portanto, esse caráter experiencial do cinema faz com que ele seja um objeto de estudo que não pode ser analisado unicamente pelo viés de correntes que estudam a representação, a significação ou a ideologia.

Para Hegel, Há uma transformação eterna de si mesmo, por si mesmo, mas essa transformação não se dá pela adição de informação, mas sim pelo desenvolvimento dialético, possibilitado apenas pela comunicação.

Barbara Kennedy reafirma que o cinema não se trata de representação ou informação, mas sim um processo, uma experiência sinestésica de sensações. Ele não pode ser lido, assim,

por meio de estudos de signo ou ideologia. “Não se trata de saber o que o filme quer dizer, mas, de ver como o filme efetua conexões” (MARCONDES FILHO, s/n). Ela sugere que as análises possam seguir outro viés “através de uma arena diferente, como a mimética, a pática, a gestual, a cognitiva, a afetiva” (KENNEDY, 2000, p. 69).

Interessa, antes, a forma como o objeto nos afeta, e, acima de tudo, como, por meio de todo esse processo, cria-se efetivamente, a cada momento, o novo nas relações que entidades atuais, objetos eternos, dados, apreensões agem em conjunto atualizando o virtual. (MARCONDES FILHO, [s.d.], p. 85).

A comunicação em si (e não somente a difusão ou retenção de informação) como vimos, só ocorre através do choque, da confrontação. Por conta dessa característica sabemos que os filmes são propulsores comunicativos já que a todo instante possibilitam essa confrontação e choque, sobretudo através da montagem, gerando o acontecimento comunicacional.

Sabemos que esse ato comunicativo é possibilitado no cinema por suas singularidades. Então, ao se pensar a importância do cinema no desenvolvimento do indivíduo, é mais relevante se ater a questões metafísicas, do que análises formais. Considerando isso, levaremos para um nível mais filosófico a reflexão de como o *faux raccord* afeta o espectador e por que ele, diferente de um *raccord* perfeito, chocam e chamam mais atenção ao receptor.

3. O *faux raccord*

3.1 O que é *faux raccord*?

Chegamos, portanto, à questão chave desta dissertação: o que é o *faux raccord*? Pouco se fala acerca do *faux raccord* na literatura, embora esse seja um elemento da montagem cinematográfica amplamente usado ao longo da história do cinema e do audiovisual, sobretudo nas produções contemporâneas.

Em exaustivo levantamento bibliográfico, essa pesquisa buscou por definições do termo *faux raccord*, tanto em livros e artigos, como em dicionários, enciclopédias e mesmo em artigos na internet. Alguns grandes autores fazem menção desse elemento (ou usando termos diferentes, mas que se caracterizam como *faux raccord*, como veremos adiante. Em seguida, traremos essas definições, com o início de uma análise reflexiva, a fim de se chegar a uma postulação conclusiva do que seria o *faux raccord*.

Comentamos algumas vezes ao longo desta dissertação que o cinema possui uma natureza essencialmente descontínua. Walter Murch ilustra bem a razão pela qual consideramos isso:

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).

Como o autor aponta, a troca de planos, ou seja, o corte, é naturalmente evidente. Entretanto a evolução da linguagem cinematográfica em busca de uma continuidade perfeita (o *raccord* clássico), e o costume do espectador ao longo dos anos com esse tipo de corte, faz com que consigamos reavaliar o novo plano de uma forma muito mais natural na maioria das vezes. Entretanto, historicamente existiram cortes que poderiam demandar uma maior análise, causar choque ou confusão. Um desses é o *faux raccord*.

A respeito da continuidade e descontinuidade na montagem dos planos, Aumont comenta:

O cinema, mídia temporal, está fadado ao contínuo; mas ele repousa, duplamente, na produção de uma descontinuidade (entre fotogramas sucessivos na película, entre planos na montagem). [...] Podem-se opor, por exemplo, segundo essa pertinência, uma forma de passagem de plano a plano tendo em vista a continuidade – o *raccord*

–, e uma forma, ao contrário, que visa à manutenção da descontinuidade – o intervalo. No interior de um mesmo plano, poderemos opor o regime do plano prolongado (insistindo na continuidade) a certos planos abruptos, visando produzir um efeito de descontínuo. (2003, p.61).

O *faux raccord* é, portanto, uma forma, ou, uma técnica, de passagem de planos que visa a manutenção da descontinuidade e evidência do intervalo. É perceptível, portanto, que alguns autores associem o *faux raccord* com as elipses, uma associação totalmente coerente.

Assim como podemos fazer uma analogia entre a montagem audiovisual e a construção literária no nível do plano e da justaposição de palavras, também é possível trazer para o universo cinematográfico elementos de construção narrativa literária. Por exemplo, entendemos que o *faux raccord*, por vezes, é usado de modo a criar rupturas na linearidade narrativa, alterando seu ritmo, aproximando-se muito da anisocromia literária, que tem como característica a pausa, a elipse e o sumário²⁶. No sumário, temos a redução do tempo da história, sintetizando os fatos ocorridos; na elipse ocorre a supressão de alguns trechos da história ou de algumas ações; e na pausa há uma interrupção da história para dar lugar a descrições ou divagações.

Uma vez que a montagem é feita através de registros em fatias de tempo e espaço, podemos dizer que ela está diretamente relacionada a representação e controle do tempo (o que diferencia, inclusive, o cinema da fotografia).

Para Marcel Martin (2005, p. 270-275) há quatro formas de representação do tempo real em tempo fílmico, que são descritas como: o tempo respeitado, o tempo condensado, o tempo abolido e o tempo desordenado. Tanto o tempo abolido quanto o tempo desordenado tratam de descontinuidades narrativas no nível de cenas e sequências, ou seja, a ordenação dos fatos e acontecimentos do filme. Entretanto, trataremos apenas do tempo condensado, mais pertinente para o foco desta dissertação por ter uma relação direta com o *faux raccord*, uma vez que pode ser entendido no nível do plano.

O tempo condensado é o que ocorre quando a representação do tempo fílmico é menor do que o tempo real. Para se alcançar esse resultado, em geral, suprimem-se partes sem relevância para a narrativa – as famosas elipses. Os *gaps* gerados por essa supressão de tempo fazem com que o espectador “preencha” as lacunas, sendo, portanto, suscetível às interpretações mais subjetivas.

26 Conforme visto no e-dicionário de termos literários. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6615/anisocronia/>

Segundo Martin (2005, p.270), a condensação do tempo tem primordialmente duas funções: “[...] primeiramente, a colocação em evidência de uma continuidade causal única e linear no cruzamento das séries múltiplas da realidade corrente, depois, a supressão dos tempos mortos da ação [...]”.

Vale lembrar que a montagem é, em sua essência, supressão de tempo. Pouquíssimos filmes se dedicam à realização de produções que representam *ipsis litteris* o tempo de ação. Como aponta Nogueira, assim:

A montagem serve, portanto, neste caso, para selecionar e eliminar informação, estabelecendo uma relação entre a quantidade e a qualidade da mesma. A sequência de *montage* clássica é a *forma institucional*²⁷ da elipse [...] No entanto, a elipse pode ser igualmente utilizada como recurso discursivo em si mesma, procurando criar perturbação no espectador, obrigando este a um esforço redobrado na descodificação do filme e chamando a atenção para a sua própria existência. (2010, p.157).

Essa supressão de tempo a que o autor se refere, nada mais é do que um *faux raccord*.

Cortes que aproximam planos com uma variação de ângulo muito pequena ou muito grande, são usualmente associados a uma quebra de continuidade, mas seriam nomeados da mesma maneira?

Há certa confusão ao definir o *faux raccord*, uma vez que há uma diversidade de pontos de vista a respeito dele. Com frequência, ele é descrito e encarado como erro de continuidade; em outras, está ligado à quebra das regras de *raccord*; e por vezes é definido apenas como um *jump cut*, como se fossem duas terminologias para a mesma coisa. Nenhuma dessas conjecturas está totalmente errada. Ora, se o *raccord* diz respeito à continuidade entre os planos, então um erro de continuidade pode ser descrito, naturalmente, como um *faux raccord* (falso *raccord*). Do mesmo modo que, se há uma quebra nas regras de *raccord* clássicas, também temos um *faux raccord*. E por fim também o *jump cut* é um *faux raccord*, embora não sejam estritamente a mesma coisa, como veremos adiante. Muitas das definições que se referem à montagem descontínua centram-se primordialmente no *jump cut*. Entretanto, apesar de o *jump cut* ser sim um *faux raccord*, e diga-se o mais conhecido, o *faux raccord* consiste em algo mais amplo.

Da mesma forma que o *faux raccord* é compreendido de diversas maneiras, também o *jump cut* enfrenta o mesmo problema. Para Bordwell há razões históricas para a utilização tão ampla desse termo, tema que ele explora em seu texto “Jump cut and blind spots”, ainda hoje uma das principais publicações sobre o assunto. Ele comenta: “Muitas vezes, qualquer edição

27 Grifo nosso.

disjuntiva ou descontínua é chamada de *jump cut*; o termo é até mesmo aplicado a transições abruptas entre cenas.” (BORDWELL, 1984, p. 4, tradução nossa). E adiante: “A produção de filmes *mainstream* generaliza o conceito de *jump cut* para cobrir uma descontinuidade de edição pouco ortodoxa” (BORDWELL, 1984, p. 10, tradução nossa).

Ironicamente, essas definições que Bordwell reclama para o *jump cut*, poderiam ser usadas sem o menor problema para o *faux raccord*. Talvez essa generalização do uso do termo *jump cut* se deva ao fato de que seja raro na literatura de língua inglesa o uso do termo *faux raccord* ou outro que o designe ou à montagem descontínua. Cada autor usa uma expressão que lhe convenha e muitas vezes se usa o termo *jump cut* para designar qualquer montagem descontínua.

Outra expressão da língua inglesa que pode se referir ao *faux raccord* é *mismatch*, que significa literalmente incompatibilidade ou falta de correspondência. Se o *raccord* é a correspondência entre os planos, então no *faux raccord* não há uma correspondência, ou uma ligação contínua entre dois planos; temos, portanto, um *mismatch*. Embora o termo apareça em algumas literaturas com o sentido de montagem descontínua ou *faux raccord*, na maior parte de suas aparições é usado com sentido de erro de continuidade.

Vale ressaltar que *faux raccord* e *jump cut* não são sinônimos: todo *jump cut* é um *faux raccord*, mas nem todo *faux raccord* é um *jump cut*. O *faux raccord* é um falso *raccord*, ou seja, é um *raccord* impreciso, é um corte que causa uma disjunção no tempo/espço da narrativa. Portanto, todo corte que se encaixa nesse perfil é um *faux raccord*, seja uma justaposição, uma elipse, um *graphic cut*, ou um *jump cut*.

De modo a delimitar o espaço do *jump cut* dentro desse universo mais amplo do *faux raccord*, cabe iniciar essa discussão com excertos que compreendem definições do que é o *jump cut*.

Aumont & Marie explicam o *jump cut* de maneira sucinta:

raccord entre dois planos quase idênticos, entre os quais a distância espaço-temporal é muito fraca. [...] 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. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 265).

Bordwell descreve o *jump cut*, da seguinte maneira:

Embora este termo seja usado de várias maneiras, um significado primário é esse. Quando você corta dois planos do mesmo assunto, se os planos diferem apenas ligeiramente em ângulo ou composição, haverá um salto notável na tela. Em vez de aparecer como dois planos do assunto, o resultado parece que alguns quadros foram cortados de um único plano. Muitos cineastas acreditam que os *jump cuts* podem ser

evitados deslocando a câmera pelo menos 30 graus do plano a plano (a chamada regra de 30°). (BORDWELL & THOMPSON, K., 2013, p. 258, tradução nossa).

Por exemplo, o *jump cut* pode ser um corte de um plano para outro momento do mesmo enquadramento, em que há uma mudança abrupta, ou seja, os dois planos possuem semelhanças visuais entre si, variando a ação, o objeto ou a *mise-en-scène*, com ângulos de câmera, distância ou composição muito semelhantes. Ou pode ser um corte brusco dentro de um plano, no qual se interrompe uma fala ou um movimento, pula de uma parte da ação para outra, deixa parte do plano de fora e leva diretamente a um momento posterior, ou seja, é uma elipse sem mudança de enquadramento, que gera uma síntese do tempo, com a descontinuidade visual evidente. Por haver uma diferença de tempo entre planos semelhantes justapostos, a imagem aparece para nós como um pulo entre um plano e outro, análogo ao salto de agulha num disco de vinil (MACDONALD, 1969 apud BORDWELL, 1984, p.10).

Ou seja, o *jump cut* é a supressão de tempo no mesmo espaço. Um pedaço do tempo é retirado e o fluxo do tempo é interrompido. Logo implica em uma elipse temporal.

Refletindo novamente sobre o caráter descontínuo do cinema, podemos pensar que cada troca de *frame* é um pequeno *jump cut*, uma vez que há um recorte temporal de milésimos de segundos entre um *frame* e outro, com o mesmo enquadramento. O *jump cut* apenas torna evidente essa característica intrínseca do cinema, mostrando-a através da supressão de largos espaços de tempo entre um plano e outro.

O *jump cut* caracteriza-se pelo corte dentro do mesmo plano, ou seja, há a supressão de *frames* dentro de um mesmo plano ou uma mudança de ação dentro do mesmo enquadramento, suprimindo o tempo entre uma ação e outra. O *jump cut* cria saltos espaciais e temporais que rompem a transparência de uma narrativa considerada “naturalista”, obtendo-se uma supressão de tempo-espaço.

Para Bordwell existem diversas maneiras de se produzir um *jump cut* – o que também é uma verdade quando pensamos no *faux raccord*.

O *jump cut* é mais fácil de definir em relação à produção do que à percepção. Na finalização e edição, você pode criar um *jump cut* de várias maneiras. Você pode parar a câmera e alterar algum elemento do evento filmado antes de retomar. Você pode cortar *frames* de um plano. Ou você pode unir duas tomadas da mesma ação de posições de câmera aparentemente similares. (BORDWELL, 1984, p. 5, tradução nossa).

Segundo ele o que define estritamente o *jump cut*, diferenciando-o de outros métodos de descontinuidade, é que ele pressupõe um universo diegético e nele há uma continuidade de ponto de vista com uma descontinuidade de tempo. No *jump cut*, os planos que são

aproximados tem enquadramentos muito parecidos, ou seja, muitos elementos enquadrados permanecem iguais, ao passo que alguns mudam em posição, aspecto ou escala.

Junto com a estabilidade do ponto de vista, o *jump cut* cria uma elipse temporal. A mudança que observamos em alguns elementos do campo visual é produzida ao omitir algum tempo. Assim, o *jump cut* pode configurar uma disparidade entre a duração da história (quanto tempo demoraria para mudar a posição na diegese) e a duração da trama (a mudança instantânea na tela). (BORDWELL, 1984, p. 5, tradução nossa).

Então as trucagens ao estilo de Méliès, ou a supressão de tempo dentro de uma mesma ação ou uma pequena variação de ângulo – que se caracteriza como a quebra da regra dos 30 graus²⁸, são todos o que chamamos de *jump cut*.

Importa ressaltar que no *jump cut* há uma continuidade virtual dada pela nossa percepção da constante de um elemento visual no enquadramento. Há sempre algo que identifica que se trata do mesmo espaço diegético. Assim, os planos têm semelhanças entre eles, seja um objeto, uma personagem, ou o cenário. Isso é o que Bordwell chama de “Continuidade do ponto de vista”.

Figura 4-Brincadeira com imagem de Étienne-Jules Marey, para explicar o *jump cut*.

Fonte: <http://mediamateur.fr/le-jump-cut-a-la-cote/>

Por vezes, o pulo gerado pelo *jump cut* faz com que o corte seja nítido, sendo percebido pelos espectadores mais facilmente do que um *raccord* comum. Por conta dessa característica ele pode ser usado para problematizar uma situação ou evidenciar um efeito psicológico que se queira passar ao espectador.

²⁸ A regra exige que não se deve juntar dois planos cujos pontos de vista da câmera estão a menos de 30 graus entre si.

Ele pode ser usado de maneira estilística ou discursiva, possuindo um forte efeito poético. Algumas finalidades do *jump cut* podem ser: representar um imediatismo ou distensão do tempo; causar um senso de ritmo ou dinamicidade; indicar passagem de tempo, evidenciando melhor momentos pontuais de sequências longas; por conta do seu caráter elíptico, o *jump cut* pode dar ao espectador a sensação de perder algo, ou como se algo estivesse faltando, tivesse sido retirado, como se fosse um erro técnico. Seu caráter descontínuo também contribui para a percepção da instabilidade mental ou física do personagem. Ainda, pode ser usado para mostrar alternância entre personagens distintos no mesmo ambiente ou o mesmo personagem trocando de figurino ou pose, também com o uso investigativo: o personagem muda de posição no quadro, enquanto busca por algo.

Apesar das múltiplas possibilidades, o uso do *jump cut* foi amplamente difundido e aceito em dois usos convencionais: o fantástico, no qual se simula a metamorfose ou dissolução de um objetivo ou pessoa, ou para a passagem do tempo.

Outro tipo de *jump cut* (e consequentemente *faux raccord*) é um corte chamado *axial cut*. Nesse corte a câmera se aproxima ou se afasta do assunto no mesmo eixo. Enquanto o *jump cut* geralmente implica numa descontinuidade temporal, o corte axial busca uma continuidade temporal. Esse tipo de corte foi muito comum no cinema americano dos anos 1920, também adotado pelos soviéticos. Entretanto, por não estar de acordo com as normas de *raccord* clássico e deixar o pulo nítido, é pouco usado nos dias atuais, sendo comum apenas no primeiro cinema.

Esse é um corte que desloca o enquadramento direto ao longo do eixo da lente. Normalmente, o corte nos leva direto de um plano amplo para uma visão mais próxima, mas também pode cortar direto de volta de um detalhe. O que poderia ser mais simples? No entanto, um dispositivo quase primitivo abrange possibilidades expressivas intrigantes. (BORDWELL, 2013, tradução nossa).

Figura 5-Axial cut em filme russo "Nelly Raintseva" de 1916.

Fonte: <http://www.davidbordwell.net/blog/2009/11/27/seed-beds-of-style/>

Segundo Bordwell, esse é um corte que acentua a profundidade de campo, uma vez que ao se aproximar para o segundo plano, coloca em evidência algo que estava ao fundo. Também esse movimento pode dar destaque a figura do primeiro plano, enfatizando uma expressão ou um detalhe.

Essa explanação sobre o *jump cut* por si esclarece a diferença entre o *faux raccord* e o *jump cut*, sendo esse último um tipo de *faux raccord*. Pautamo-nos em autores estudados na revisão bibliográfica que também fazem essa distinção. Por exemplo, é notória a separação entre o *jump cut* e o *faux raccord* quando Burch aponta possibilidades narrativas através de “certos progressos no vocabulário (reabilitação do ‘*jump cut*’ – mudança de plano sem mudança apreciável de ângulo ou de tamanho – e certos falsos ‘*raccords*’)” (1973, p.187). Ou seja, há uma compreensão de ambos como recursos distintos.

Apesar disso, tantos outros renomados autores usam o termo *jump cut* de forma genérica, como é o caso de Ken Dancyger, que traz uma descrição generalista, podendo ser enquadrada facilmente também como uma descrição de *faux raccord*:

O jump-cut por si só não é nada mais do que juntar dois planos descontínuos. Se dois planos reconhecem a mudança de direção, focado em uma ação inesperada, ou simplesmente não mostra a ação em um plano que prepare o espectador para o conteúdo do próximo plano, o resultado do jump-cut é demonstrar a descontinuidade. (DANCYGER, 2003, p. 136).

Já Vincent Amiel categoriza o *jump cut* como sendo um tipo de *faux raccord*²⁹ (falso *raccord*):

[...] trata-se de um “salto” entre dois planos, produzindo um falso *raccord*. Voluntário ou não, consiste em não deslocar suficientemente a câmara numa mudança de eixo ou de distância (é em particular uma violação à chamada regra dos 30 graus). O espectador pode então ter a impressão de que a imagem “salta”. Os jovens realizadores da *Nouvelle Vague* (Godard, Truffaut, Rozier) fizeram dele uma figura de estilo recorrente. Depois, o termo ganhou uma acepção mais ampla, designando todos os efeitos de “salto” produzidos, por exemplo, pela interrupção de um plano. (AMIEL, 2007, p. 122).

O *faux raccord* define um tipo de transição entre planos, ou seja, um corte específico na linguagem cinematográfica.

Segundo o “Dicionário teórico e crítico de cinema”, o *faux raccord* se trata “de uma mudança de plano que escapa à lógica da transparência que atua na articulação” (AUMONT, 2006, p. 116). Ele rompe com a ideia de uma narrativa considerada “naturalista”, evidenciando o aparato e ampliando as possibilidades interpretativas. Na prática, tratam-se, em geral, de cortes bruscos nas trocas de planos, gerando uma descontinuidade ou supressão de tempo e espaço. Este recurso, que evidencia a montagem, reflete e trabalha criativamente algo inerente à linguagem cinematográfica: a troca de planos e a manipulação do tempo.

Como ressalta Comolli em “Algumas notas em torno da montagem”, o *raccord* tem como objetivo não perturbar a ilusão de continuidade e realidade, impedindo que o corte seja visível à recepção imediata, ao passo que o *faux raccord* tem como intenção primeira tornar evidente a descontinuidade intrínseca à montagem, tornando nítida a artificialidade do encadeamento dos planos. Traz ao espectador a consciência do corte, da fragmentação, da descontinuidade dos planos e dos fotogramas, inerente ao audiovisual. A evidência do corte denuncia o mito de realidade, colocando o produto audiovisual em seu lugar de aparato discursivo.

Em sua primeira edição do livro “A técnica da montagem cinematográfica”, Karel Reisz & Gavir Milar, frequentemente referem-se às quebras de continuidade como erros que desrespeitam a necessidade de fluidez de um filme. Assim, para eles o *faux raccord* não passaria de um erro que deveria ser evitado.

Por sua vez, Vincent Amiel também traz sua definição para o *faux raccord* – uma vez que caracterizou o *jump cut* como falso *raccord*. Em sua descrição ele fala da possibilidade de

29 Optamos pela utilização, nessa dissertação, do termo integralmente em língua estrangeira por entender que a tradução de apenas parte do termo não facilita a compreensão do mesmo, tornando-o restrito nas buscas apenas para textos da língua portuguesa.

um *faux raccord* acontecer pela inabilidade na produção do filme, mas ressalta seu uso majoritário com intencionalidade estética:

[...] designa-se assim a passagem de um plano a outro que não corresponde às convenções de continuidade da montagem clássica. Por exemplo, quando o espectador sente um “salto” espacial ou temporal, quando os planos ou as cenas não “fazem *raccord*” logicamente. O falso *raccord* pode resultar de uma inabilidade, mas hoje é frequentemente uma escolha estética, num cinema moderno que privilegia as rupturas. (AMIEL, 2007, p. 121).

Marie Thérèse Journot faz parte do grupo de autores que identificam e descrevem o *faux raccord* como sendo antes de tudo um defeito. Ao descrever o “salto”, que seria o *jump cut*, ela coloca da seguinte maneira:

Este termo designa qualquer *faux raccord* constituído por uma falha na continuidade visual, quer decorra de um defeito de montagem ou, na projeção [...] Trata-se também de uma forma de *raccord* (*jump cut*) obtido pelo corte, quase imperceptível, de algumas imagens no meio de um plano. [...] O salto tornou-se uma prática discursiva e ostensiva, uma assinatura estilística, com o “*Acossado*” [...] os movimentos das personagens têm aqui um aspecto brusco, enquanto a passagem de um plano para outro perde a sua fluidez pela ação dos *faux raccords*. (2006, p. 106, tradução nossa).

Apesar de dar ênfase à noção do *faux raccord* como uma falha, evidenciando um ponto de vista um pouco ortodoxo da linguagem cinematográfica clássica, Marie Thérèse Journot também reconhece seu uso como elemento discursivo na história do cinema:

O *faux raccord* é um *raccord* mal consolidado ou mal realizado. Mas também pode ser produzido deliberadamente e assim participar de uma estética que rompe com a lógica da transparência no trabalho da concepção do *raccord*. É frequente no cinema de Eisenstein, cuja edição é parcialmente baseada no conflito entre os planos e a ausência de continuidade. O cinema moderno, e Godard em particular, usará o *faux raccord* e o salto como distanciamento da ficção. (2006, p.50, tradução nossa).

Bordwell também aborda a montagem descontínua sempre em contraponto às regras clássicas, entretanto, ele não trata esse tipo de corte como falha, mas como alternativa ao sistema clássico de construção narrativa, ou seja, escolhas dos autores. Essa postura é clara em todos seus textos que falam em algum ponto sobre o tema, como podemos ver nesta definição: “Qualquer *sistema alternativo* de juntar planos usando técnicas são inaceitáveis nos princípios de edição de continuidade. As possibilidades incluem *mismatching* das relações temporais e espaciais, violações do eixo de ação e concentração nas relações gráficas.” (2013, p. 500, tradução nossa)³⁰. A montagem descontínua e o *faux raccord* são tidos para ele portanto como elemento discursivo.

Apesar desta definição ser pouco profunda, é possível também entender o *faux raccord* literalmente como *raccord* falso, ou seja, nessa definição o *faux raccord* aconteceria

30 Grifo nosso.

quando na junção entre os planos há em certos níveis alguma continuidade (seja de cenário, de ação etc), mas seria imperfeito por haver algum aspecto de erro na continuidade.

Entretanto, como temos visto nesta dissertação, é restrito caracterizá-lo desta maneira uma vez que as relações de cortes são mais complexas e, por vezes, intencionais.

Como vimos anteriormente, na narrativa clássica se faz de tudo para esconder os cortes da audiência, uma vez que podem causar distrações. O *raccord* clássico objetiva através de um fluxo suave entre os planos reduzir a evidência de uma característica inerente ao cinema: a descontinuidade. Assim as relações entre os cortes são trabalhadas de modo que gere uma continuidade estética e simule uma fluidez e continuidade de ação.

Sabemos, portanto, que há uma tendência em definir o *faux raccord*, em contraponto às regras de montagem contínua, o que aqui classificamos como *raccord*. Levando isso em consideração temos aqui uma das definições para o *faux raccord*: este acontece quando há uma quebra das regras de continuidade clássica na junção entre os planos, uma quebra de *raccord* clássico. Ou seja, uma vez quebradas as regras fundamentais para um *raccord* perfeito, causando uma descontinuidade plástica, temos um *faux raccord*.

Por outro lado, Noël Burch diz o seguinte acerca do *raccord*:

Esta palavra rodeia-se de uma certa confusão pelo facto de ser usado correntemente para designar a mudança de plano. Mas de facto, '*raccord*' refere-se a qualquer elemento de continuidade entre dois ou vários planos. Pode existir ao nível dos objectos (num local de filmagem pode-se ouvir «esses óculos não estão '*raccord*', o que significa que a personagem não trazia os mesmos óculos ou não usava mesmo óculos num plano designado a fazer '*raccord*' com o que está a ser filmado); pode existir ao nível do espaço ('*raccords*' de olhar, de direcção, de posição – seja de objectos, seja de pessoas); pode existir ao nível do espaço-tempo (no nosso exemplo da porta, a velocidade tem de «fazer '*raccord*'» de um plano para o outro, quer dizer tem de ser aparentemente a mesma). (BURCH, 1973, p. 17).

De modo que o *raccord* refere-se a todo e qualquer elemento de continuidade entre os planos (e não apenas às normas que surgiram com Griffith). Isso nos permite ter uma definição mais ampla e concreta do que viria a ser o *faux raccord*: o *faux raccord* acontece sempre que não há uma correspondência de elementos de *raccord* entre os planos. Assim, sempre que não há continuidade de um ou vários desses elementos de *raccord*, pode-se dizer que há um *faux raccord*.

Essa definição mais ampla se faz necessária para termos em conta que o *faux raccord* não precisa necessariamente estar vinculado à quebra das regras de continuidade clássica, podendo o termo ser usado para analisar outras obras descontínuas que nada tem a ver com

esse padrão, como é o caso dos filmes de Méliès, ou do construtivismo russo, das vanguardas de 1920, do estilo MTV, dos documentários etc.

Em geral, no *faux raccord* os dois planos são conectados de forma que a mudança de plano fica evidente, o que pode ser descrito de forma genérica como um corte abrupto ou notável. Portanto, é uma violação acidental ou deliberada da continuidade, refletindo em uma recusa ao naturalismo e à linguagem clássica. O ponto de edição é claro pela quebra na fluidez da continuidade. A ruptura trazida por esse tipo de corte, traz à tona a natureza ambígua do espaço cinematográfico e evidencia a essência disjuntiva do cinema, e descontinuidade intrínseca da montagem, que as regras de *raccord* tentam ocultar.

No tocante ao *faux raccord*, Deleuze diz que escapando da lógica continuísta da narrativa clássica de conjuntos, ele se torna uma dimensão do aberto: “O falso *raccord* não é nem um *raccord* de continuidade nem uma ruptura ou uma descontinuidade no *raccord*. O falso *raccord* é por si só uma dimensão do Aberto, que escapa aos conjuntos e às suas partes” (DELEUZE, 1983, p. 52).

Esses cortes mais abertos podem criar novas conexões mentais, subjetivas a cada espectador, e gera, portanto, uma ambiguidade de interpretações. Com o uso do *faux raccord* a continuidade espacial e temporal fica comprometida, de modo que cabe ao espectador completar esses espaços e criar conexões subjetivas sobre a ligação dos planos. A evidência do corte também pode corroborar para esse desenlace cognitivo, através do choque, da reflexão sobre a metalinguagem e da reflexão sobre a intencionalidade.

É que o cinema não opera apenas pela justaposição de fotogramas. A sequência de quadros, inicialmente “fechados”, leva, no momento da montagem (edição), a um salto qualitativo, a uma síntese, a uma “abertura”, caracterizada pela ideia do Todo. O Todo surge como algo que não estava sendo esperado. É uma espécie de falso *raccord*, quer dizer, espera-se uma continuidade lógica de cena para cena mas, o que se percebe, é um salto para algo diferente. Deleuze chama a isso de “Aberto”, uma fuga que este cinema propicia e que escapa à lógica continuísta dos conjuntos. (FILHO, 2013, p. 53).

Como já posto de maneira esparsa, o *faux raccord* pode ocorrer de maneira acidental; na composição não contínua dos planos; em decorrência da má execução das regras de *raccord*; ou pode ser reflexo de uma desobediência proposital às regras com propósitos expressivos e/ou dramáticos. Nas duas situações ele pode ocorrer ou ser pensado na etapa da decupagem, da filmagem ou da montagem, e pode ser realizado, portanto, pela intenção do diretor ou do montador.

Apesar de o *faux raccord* poder ser definido levando-se em consideração a ruptura das regras de continuidade clássica, ele não se faz inteligível, como coloca Aumont: “O falso-*raccord* é, entretanto, um *raccord*, pelo fato de ele assegurar uma continuidade mínima da narrativa: ele não impede a compreensão correta da história contada, e só é ‘falso’ na visão de uma ‘veracidade’ convencional, a de uma certa continuidade do visível.” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 116)

Em quase todo seu livro “Práxis do Cinema”, Noël Burch faz praticamente uma apologia ao *faux raccord*. Descreve inicialmente o que seria o *raccord* e os tipos de relação entre planos, para então falar das violações radicais dos princípios desse *raccord* e como essas violações se mostram importantes para a construção narrativa. Em sua concepção, o *faux raccord* é recebido sem maiores perturbações por parte do espectador quando ele é usado com um papel estrutural na narrativa, ou seja, quando é usado com um propósito discursivo ou estético.

Ao falar de um *faux raccord* de direção diz que “a beleza da sequência vem muito precisamente dessas «bifurcações», destas rupturas do trajecto aparente no ‘écran’ por oposição à continuidade do trajecto real” (BURCH, 1973, p. 58).

Para o autor, esse tipo de *faux raccord* se justifica esteticamente e é apreendido pelo público, pois “[...] o espírito reconstitui o movimento por si próprio [...] que sente imediatamente o efeito de um movimento contínuo «dado» por um movimento descontínuo” (BURCH, 1973, p. 59). Visualmente os planos não tem conexões entre si, mas naturalmente ou em decorrência do estranhamento o espectador cria suas próprias conexões, conferindo continuidade ou associação entre os conteúdos.

Noël Burch acredita que o *faux raccord* construído dentro de um mesmo espaço diegético é mais forte do que a relação de planos de espaços diferentes (como é o caso da montagem intelectual de Eisenstein). Desse modo, pra ele, essa reconstituição mental da continuidade entre os planos é mais forte quando se trata de um *jump cut*, do que de outro tipo de *faux raccord*.

O efeito de movimentos contrariados, ou simplesmente divergentes, montados ‘cut-cut’ mas sobre objectos diferentes, mudanças de direcção que apenas se fazem em relação a uma direcção virtual, oferece também, evidentemente, possibilidades de estruturação, mas mais pobres porque não dialéticas, do que as oferecidas pelos planos com um objecto comum. (BURCH, 1973, p. 59–60).

O *faux raccord*, portanto, nada mais é do que um tipo de corte que designa a quebra de continuidade entre os planos. De modo que qualquer sucessão de planos que apresente uma

descontinuidade pode ser descrita como um *faux raccord*. Entretanto há alguns tipos de corte, já nomeados e recorrentes, que podemos entender e englobar como *faux raccords*. Dentre eles estão os apresentados nos tópicos anteriores – *jump cut*, *axial cut*, *graphic match* – e as repetições (uma das relações temporais de Burch).

O *faux raccord de repetição* nada mais é do que a repetição de trecho da mesma ação em dois planos distintos. Há, portanto, um estiramento do tempo em relação ao tempo real da ação. Esse tipo de corte foi bastante usado em comédias, cenas de perseguição e ação, porém, também em filmes mais reflexivos ou poéticos. Por exemplo, “[...] em *Week-end* (1969), Godard mostra duas vezes o mesmo acontecimento de dois pontos de vista sucessivos, a 90°, e a duas distâncias diferentes, e ele acrescenta uma cartela com a inscrição irônica: ‘Falso-*raccord*’.” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 116).

Há quem diga que o *faux raccord* pode ser designado não apenas no corte, mas também no não corte: quer dizer, quando uma ação “pede” um corte e, no entanto, ele não acontece. Por exemplo, imagine uma cena em que uma pessoa caminha pela rua e se volta para outra direção, o natural – segundo as normas da montagem clássica – seria cortar para um plano com seu ponto de vista. Entretanto, quando se permanece no plano anterior, sem revelar o que chamou atenção da personagem, configura-se num *faux raccord*, uma vez que não obedece às regras de continuidade transparente.

Há também o *faux raccord* literal, que se dá quando existe literalmente uma *falsa* continuidade entre os planos. Por exemplo, há uma mudança de planos usando como referência a linha do olhar, porém, o plano seguinte não corresponde de fato ao que a personagem está olhando, mas sim a um outro plano desconexo. O mesmo pode ocorrer na mudança de planos por movimento. Nesse caso podemos dizer que temos então o *faux raccord* de olhar e de movimento. Noël Burch, ao analisar os níveis de desorientação de determinados *faux raccords*, define esse tipo de corte chamando-o de “*raccord* de apreensão retardada”: “O mal-estar da desorientação em particular («falsos» ‘*raccords*’ de olhar, de posição, de direcção), cujos vectores são evidentemente «reguláveis», pode resolver-se numa nova orientação suscitando um tipo de estrutura que chamamos «‘*raccord*’ de apreensão retardada».” (BURCH, 1973, p. 147)

Figura 6-Exemplo de impossible match on action no filme "The Graduate" (1967)

Fonte: retirado de frames do filme.

Outra forma de *faux raccord* é o corte que representa uma correspondência impossível na ação, conhecido em inglês como ***impossible match on action*** ou *impossible continuous action*. Nessa justaposição a ação parece fluida e contínua, mas o fundo se altera repentinamente de um plano para outro. A relação entre os planos é dada pelo movimento do assunto, que perpassa de um plano a outro, continuando a mesma ação. Usualmente esse corte é empregado como transição entre cenas, em locais e situações diferentes, mas que tem como centro o mesmo assunto.

Por sua vez, o ***graphic match***, em vez de ter o mesmo assunto como ligação entre os planos, utiliza-se de semelhanças visuais entre assuntos distintos para compor essa pretensa continuidade. A relação é posta pelas semelhanças visuais de um plano a outro, não precisando ter necessariamente o mesmo formato ou ser o mesmo objeto: a relação gráfica pode ser dada pela cor, forma, tom, etc.

Mencionamos anteriormente que o *graphic match* é chamado recorrentemente de *match cut*. Entretanto, para os criadores do termo *graphic match* David Bordwell e Kristin Thompson, isso não passa de um equívoco.

Figura 7-Exemplo de graphic match no filme "Grease: nos tempos da brilhantina" (1978).

Fonte: retirado de frames do filme.

De acordo com Thompson, “[...] *graphic matches* não são sinônimo de ‘*match cuts*’ nem a base para a edição contínua” (THOMPSON, 2011, tradução nossa). O uso da expressão “*match*” nas terminologias de certos tipos de corte não implica necessariamente que seja um corte transparente. A maior parte dos cortes que obedecem às regras de continuidade são descritos usualmente como *match cuts*. Porém, por conta dessa associação entre correspondência³¹ e continuidade, criou-se a ideia errônea de que sempre que existe uma correspondência de assunto entre os planos, há continuidade entre os planos, o que evidentemente é uma concepção supérflua. Vide, por exemplo, o *jump cut* e o *graphic match*

31 Tradução livre para o termo *Match*.

que buscamos explicar agora, nos quais há a correspondência de assuntos entre os planos, sem, no entanto, obedecer à fluidez do *raccord* perfeito.

Thompson explica: “Em geral, ‘continuidade’ significa que um espaço e tempo coerentes continuam através do corte, de modo que a compreensão do espectador de uma história não é perturbada pela sensação de que os períodos de tempo foram deixados de fora ou que os personagens mudaram de posição” (THOMPSON, 2011), ao passo que “‘*Match*’, como aplicado à edição, significa simplesmente que algum elemento é transferido de um plano para o próximo. Isso não significa necessariamente que esse elemento crie uma sensação de continuidade.” (idem).

Posto isso, sabemos, portanto, que o *graphic match* não entra no grupo dos convencionais *match cuts* ou regras de *raccord*. Mas então o que seria?

Em certos níveis é possível enquadrar o *graphic match* como um *faux raccord*, uma vez que consiste em dois planos de espaços e tempos em sua maioria das vezes distintos. Não há *raccord* no sentido estrito, uma vez que a aclamada “continuidade”, nesse caso, se dá apenas por associação gráfica. Há um pulo na imagem quando colocadas duas imagens semelhantes, porém distintas: “a justaposição de dois planos similares significa um efeito perturbador, um salto, na percepção” (NOGUEIRA, 2010, p. 145). A mudança de planos fica evidente, não mais transparente; a única continuidade é visual.

Graphic matches precisam o suficiente para serem notados, tendem a sacudir-nos um pouco da nossa concentração suave na ação da história. Eles não são o básico da continuidade, como afirma a Wikipédia. Pelo contrário, muitas vezes aparecem em filmes fora da tradição de continuidade. Filmes abstratos frequentemente brincam com as semelhanças gráficas (*matches*) ou contrastes (*mismatches*) entre formas de plano a plano. Tal jogo abstrato é, de fato, seu assunto, e nós prestamos atenção ao fluxo pictórico, assim como devemos prestar atenção à história em um filme narrativo convencional. (THOMPSON, 2011, tradução nossa).

Assim como em qualquer tipo de *faux raccord*, o *graphic match* não precisa necessariamente ser usado como parte da construção narrativa, podendo ser usado unicamente de maneira estética. Entretanto, um de seus exemplos mais famosos é uma aplicação narrativa e discursiva no filme “2001: A Odisseia do Espaço” (1968), como bem pontua Monaco:

Possivelmente, o dispositivo dialético mais comum é o *match cut*, que liga duas cenas díspares pela repetição de uma ação ou uma forma, ou a duplicação da *mise-en-scène*. O *match cut* de Stanley Kubrick em 2001: A Odisseia do Espaço (1968), entre um osso pré-histórico girando no ar e uma estação espacial do século XXI rotativa no espaço, possivelmente é o *match cut* mais ambicioso da história, uma vez que tenta unir a pré-história com o futuro antropológico ao mesmo tempo, pois cria um significado especial dentro do corte, enfatizando as funções do osso e da estação espacial como ferramentas, extensões das capacidades humanas. (MONACO, 2000, p. 219, tradução nossa).

Figura 8-Famoso Graphic Match no filme "2001: Uma Odisseia no Espaço" (1968)

Fonte: <http://nofilmschool.com/2017/02/watch-4-things-all-great-edits-have-common>

E, mais uma vez reforçando a ideia de que *graphic matches* não são fluidos e não compõem o arcabouço de cortes contínuos, Thompson diz que “[...] aqui, o *graphic match* tem uma função narrativa, embora não crie o movimento suave de uma cena para outra que os filmes clássicos tendem a ter. É mais como o que às vezes é chamado de ‘corte que choca’³², que surpreende o espectador.” (THOMPSON, 2011, tradução nossa).

Embora, como vimos, tipos específicos de cortes (como o *jump cut* e o *graphic match*) possam ser considerados *faux raccords*, há certas combinações de planos que não se enquadram precisamente em nenhuma dessas definições, mas que podem ser tidos como *faux raccords*. Esse é o caso do famoso corte do fósforo para o pôr do sol no deserto, no filme “Lawrence da Arábia” (1962). Existe uma certa polêmica com relação a esse corte, uma vez que por vezes ele é descrito como um *jump cut* e, tantas outras, como *match cut* ou *graphic match*. Thompson resolve esse enigma da seguinte forma:

³² Tradução de “*shock cut*”.

O corte do fósforo para o horizonte do deserto da Jordânia em *Lawrence da Arábia* é um caso mais complicado. O fósforo é colocado na metade esquerda do quadro panorâmico anamórfico, enquanto o sol nasce na metade direita. Além disso, o plano do fósforo é muito brilhante, enquanto a cena do deserto é bastante escura, com o sol apenas começando a brilhar acima do horizonte um pouco depois. Gráficamente, não há muito para ligá-los, embora eu pense que o espectador tenha um forte senso de uma conexão entre o fósforo e o sol. Eu diria que é um link conceitual, não gráfico. É um link que fazemos com base em dois objetos brilhantes que não são compatíveis com composição ou espacial, mas simplesmente justapostos. (THOMPSON, 2011, tradução nossa).

Figura 9-Famoso corte do filme Lawrence da Arábia (1962).

Fonte: <http://www.unsungfilms.com/11096/on-the-essence-of-cinema-part-06/>

Noël Burch, ao iniciar sua reflexão acerca do uso do “falso *raccord*”, fala de um tipo de relação entre os planos que chama de “fundido encadeado”³³, que seria o que Bordwell classifica como *graphic match*. A respeito desse corte, aponta que: “[...] através do «corte nítido», em que é a memória do olho que efectua a aproximação entre o plano A e o plano B

33 Livro traduzido para o português de Portugal.

estabelecendo as comparações donde nascem as tensões estruturais que são a razão de ser deste tipo de montagem.” (BURCH, 1973, p. 55).

No mesmo trecho o autor antevê o uso excessivo desse tipo de corte como passagem do tempo, sendo hoje, inclusive, parte do léxico da construção cinematográfica. Entretanto, ressalta seus usos anteriores e seu potencial plástico, rítmico e poético.

Mais um tipo de corte que pode ser considerado *faux raccord* é o chamado *smash cut*, que consiste em mudar abruptamente o plano, em geral num momento em que o corte não era esperado. Por vezes os planos não se conectam, havendo uma diferença evidente das ações em um e outro plano. Por exemplo fazendo a mudança de um plano sem muita movimentação interna e silencioso, para um outro agitado.

A priori, qualquer montagem que não faça *raccord* ou desobedeça às regras fundamentais de continuidade clássica podem ser chamadas de *faux raccord*. Desse modo, quando temos em sequência dois planos com angulações distintas, a continuidade se dá nesses planos pela própria narrativa, continuidade da ação e do diálogo. No entanto, não é usual e nem convencional que se use dois pontos de vista (dois planos subjetivos) em uma sequência, menos ainda como na angulação utilizada no exemplo citado.

E, por fim, a utilização do *faux raccord* também pode ser motivada em função do som, ao invés da descontinuidade pela quebra do tempo diegético. Nesses casos, som e imagem não correspondem a algo factível ou são organizados propositalmente em dessincronia. Mais uma vez “*Acossado*” (1960) de Godard carrega diversos exemplos clássicos desse tipo de *faux raccord*.

Como pudemos ver, há diversos tipos de corte que podem ser enquadrados como *faux raccord* e, além das possibilidades descritas aqui, sabemos que existem inúmeras outras formas de realizá-lo. Concluimos que o ponto em comum em todos esses cortes e possibilidades é a quebra de continuidade ou das regras de *raccord* clássicos, uma vez que o *faux raccord* nada mais é que a ausência do *raccord*, o falso *raccord*, anti-*raccord*, o não *raccord*.

3.2 O *faux raccord* na história da montagem

Para refletirmos sobre a incorporação do *faux raccord* no audiovisual contemporâneo é necessário compreender seu percurso ao longo da história do cinema e do audiovisual.

Sabe-se que o *faux raccord* existe desde os primórdios do cinema, desde Méliès com suas trucagens, às justaposições de Eisenstein ou à montagem construtiva de Pudovkin, além de estar presente de diversas maneiras nas vanguardas dos anos 1920. Entretanto, ganhou considerável força política e ideológica na década de 1960, sendo comentado por críticos e teóricos nas vanguardas sessentistas, *Nouvelle Vague* e os cinemas novos, aparecendo sobretudo na forma do *jump cut*. Foi nesse período que o *faux raccord* ganhou mais destaque, com o papel de choque, de denúncia do aparato, de disjunção e quebra da narrativa clássica/*raccord* clássico. Entretanto, de tempos para cá esse elemento da montagem foi absorvido pelas mídias como um todo, sendo incorporado nos filmes contemporâneos, videoclipes, novelas, seriados e comerciais. Hoje já não provoca efeito de choque e surpresa tão forte, uma vez que foi assimilado pelos espectadores. Então, qual seria seu papel na construção narrativa atualmente? É essa questão sobre a qual buscaremos refletir nos próximos capítulos.

Para esta dissertação não se pretende, e nem seria possível, uma revisão extensiva de todas as décadas e movimentos cinematográficos, tão pouco análises detalhadas dos filmes mencionados. Entretanto, faz-se necessário destacar a presença do *faux raccord* ao longo de toda a história do cinema. Esse capítulo tem como objetivo pontuar a presença do *faux raccord* em certos momentos ao longo da história do audiovisual.

Presente na história do cinema desde sua gênese, podemos dizer que o *faux raccord*³⁴ surgiu ainda quando não se fazia montagem, ou seja, união de planos na etapa de pós-produção. Há registros de cortes abruptos feitos diretamente na câmera através da pausa proposital da filmagem entre uma ação e outra:

O Kinetoscópio e o Cinematógrafo foram dispositivos projetados para produzir uma série de imagens rigorosamente contínuas de um evento. Um exame cuidadoso e

34 Utilizamos aqui o termo na sua acepção mais ampla, na qual o *faux raccord* representa a não continuidade entre os planos, sem necessariamente estar vinculado às regras clássicas de continuidade. Entendemos que essa classificação pode ser tida como imprecisa, uma vez que não é possível falar de *raccord* ou *faux raccord* no início da história do cinema, pois poderia ser considerado um anacronismo, já que essas conceituações ainda não existiam – considerando sua definição mais restrita, só se pode falar em *faux raccord*, quando instituiu-se o *raccord* clássico. Mas, é possível perceber nessas “não continuidades” dos primeiros filmes, características similares às do *faux raccord* como entendemos hoje, de modo que para fins de análise, optamos por manter o termo.

meticuloso das primeiras bobinas do filme, no entanto, revela que este procedimento foi rapidamente transgredido pelos primeiros operadores de câmera [...] Durante a filmagem, eles frequentemente foram obrigados a usar uma técnica de parada de câmera [...] Digamos o operador está filmando algum tipo de procissão. Ele começa a filmar, mas depois de expor apenas uma parte de sua bobina ele percebeu, com o primeiro grupo de pessoas que passaram pela câmera e saíram de quadro, que se ele não intervir, a imagem que ele está filmando pode acabar em um quadro vazio. Então ele pára de girar sua manivela por um momento e espera até o segundo grupo de pessoas na procissão estar à vista antes de retomar. Geralmente isso é feito sem alterar o enquadramento. O carretel será assim composto de dois fragmentos espaço/temporais, filmados a partir do mesmo ângulo da câmera e apresentando uma perspectiva constante. O resultado é um “salto” visível na imagem [...] (GAUDREULT, 2005, p. 292–293, tradução nossa).

Característica muito comum desde os primeiros filmes, por vezes o recurso é empregado de forma não intencional, mas, ocasionalmente é utilizado de maneira intencional, a fim de criar certos efeitos estéticos e narrativos, ou para chocar através da quebra da percepção contínua de um quadro estático.

Em seu livro “O primeiro cinema”, Flávia Cesarino Costa (2005) explora bastante a questão da montagem nesse período, e verifica uma presença acentuada da montagem descontínua: “Outra característica é a descontinuidade gritante entre planos e cenas na montagem destes filmes.” (p.19). A autora aponta a óbvia descontinuidade na concatenação de planos independentes – como vários filmes de atrações colocados juntos –; fala também da relação de planos para contar uma ficção linear, alegando que “as descontinuidades das primeiras montagens entre planos (de ângulos diferentes!) são incomodamente explícitas” (p.178); e, por fim, analisa os *film tricks* – aqueles que se utilizam das trucagens – considerando o efeito gerado pela descontinuidade como espetacular: “Deixando aberta a ligação entre o mundo do espectador e a atmosfera exibicionista do mundo mostrado na tela, os primeiros filmes vão permitir que a própria montagem esteja a serviço do espetáculo e não da narrativa, e se mostre, por isso, explicitamente.” (p. 174)

Sem que existissem regras e critérios estabelecidos de continuidade, podemos designar também as montagens descontínuas do primeiro cinema como *faux raccord*?

Hoje vemos essas mudanças de planos como “quebras de continuidade”, entendendo-as, sob uma perspectiva atual da linguagem cinematográfica, como *faux raccords*. Costa analisa as produções do primeiro cinema numa perceptiva que põe em xeque a suposta “inocência” e desconhecimento dos cineastas quanto à “verdadeira linguagem cinematográfica”: a montagem contínua.

Mais uma vez, é preciso criticar uma ideia bastante difundida pela historiografia: a de que as descontinuidades do primeiro cinema aconteciam porque os ingénus

primeiros cineastas ainda não sabiam contar uma história da forma adequada. Como já mencionamos, a ideia de um quadro autônomo dificultava intervenções radicais na duração original dos planos. Assim, juntar dois planos distintos não tinha nenhuma relação com uma intervenção no interior de cada um deles. Algumas vezes esta não intervenção resultava em descontinuidades: encavalamentos temporais, elipses abruptas ou muito extensas, inserções de planos alegóricos independentes do desenrolar da história. (COSTA, 2005).

Ora, algumas dessas descontinuidades do primeiro cinema enquadram-se perfeitamente nas definições de *faux raccord* como elemento discursivo e, ao que parece, de acordo com a análise de Flávia Cesarino Costa, seu uso não era inconsciente, podendo ser inclusive intencional, como é o caso das trucagens de Méliès. Descobrimos assim que a noção do *raccord* ainda não existia, mas mesmo antes disso o que definimos hoje como *faux raccord* já estava lá.

Um exemplo de *faux raccord* – usando a repetição – é a cena de salvamento no filme “Life of American Fireman” (1903) de Edwin Porter, na qual mostra-se a cena de dentro do quarto e de fora da casa repetindo a mesma ação em ambas. Mas, o mais clássico dos exemplos são as trucagens de Méliès.

Um dos pioneiros do cinema, George Méliès teve sua importância cinematográfica marcada quando realizou seu primeiro filme com roteiro trabalhando todos os aspectos da *mise-en-scène*. O francês foi responsável por uma das primeiras e mais famosas utilizações do *faux raccord* enquanto artifício de montagem, com o intuito de criar um efeito de magia, o que conhecemos hoje como suas famosas trucagens. “Méliès desloca em vez de reposicionar, sintetizar ou montar, ou qualquer outro dos outros princípios de edição. Em vez disso, ele corta, não apenas entre, mas também dentro dos quadros.” (CUBITT, 2004, p. 42, tradução nossa). Apesar de seus planos serem em sua maioria fixos, Méliès inaugura um dos cortes mais modernos: o *faux raccord*. Suas trucagens nada mais são do que *jump cuts*. Cubbit fala de como supostamente Méliès acidentalmente descobriu o *faux raccord*: “A história de como o mago assumiu o laboratório provavelmente é apócrifa. Um dia, a câmera de Méliès ficou travada. Quando foi reiniciada, o filme transformou um ônibus num carro fúnebre, e os homens em mulheres” (CUBITT, 2004, p. 42, tradução nossa).

O *jump cut* de Méliès antecipa uma concepção para um cinema mais radical, contrário à construção naturalista dos filmes, que expõe o aparato e discursa através das imagens. A utilização do *faux raccord* em Méliès não é tanto discursiva, mas presta-se a um serviço de simulação de magia e brincadeira ou como efeitos visuais para a narrativa. Apesar de Méliès não utilizar o *faux raccord* para além da função de criar uma ilusão ao espectador, como

truque de magia, sua relevância é fulcral na história da montagem e do *faux raccord*, uma vez que conseguiu dar-lhe visibilidade e habituação aos cortes aos espectadores. Nessa medida o público começaria a compreender, aceitar e não estranhar a montagem nesta etapa inicial do cinema.

David Bordwell acredita que quando usado como trucagem o *jump cut* não é tão disruptivo quanto as outras formas de montagem descontínua, uma vez que criam uma continuidade diegética: “[...] Por causa das situações narrativas fantásticas, os saltos que vemos não são atribuídos a uma mudança de plano. Nós entendemos os saltos como uma mudança dentro de um mundo diegético onde as leis normais da física não alcançam” (BORDWELL, 1984, p. 6, tradução nossa).

Entretanto, Flávia Cesarino Costa defende, pelo contrário, que o fato desses tipos de corte terem desaparecido, após o primeiro cinema, está relacionado ao fato de serem muito visíveis:

O que caracteriza as várias transformações, mutilações, degolamentos, materializações e desaparecimentos dos *trick films* é sua visibilidade, nos saltos perceptivos que elas proporcionam. Em contraste com a montagem invisível e a verossimilhança dos filmes narrativos posteriores, a montagem dos primeiros filmes faz alarde de sua própria presença, da manipulação que esta presença revela e de sua vinculação à construção de uma ilusão. (COSTA, 2005, p.178).

Figura 10-Jump cut utilizado por Méliès no filme "Viagem à lua" (1902).

Fonte: retirado de frames do filme.

De todo modo, qualquer um que lembrar de suas trucagens, já saberá do que se trata o *faux raccord* em seus filmes. A mais célebre e conhecida utilização talvez tenha sido no filme “Viagem à lua” (1902): na cena em que o foguete chega à lua, o corte é usado não apenas como “truque de aparição”, mas também com o propósito narrativo de passagem de tempo, como uma elipse.

Também as vanguardas dos anos 1920 e, sobretudo, o cinema russo se mostraram como grandes pilares para o desenvolvimento do cinema moderno e contemporâneo. E são outro destaque para a utilização do *faux raccord* no início do cinema.

Na Rússia, autores como Vertov, Eisenstein, Pudovkin, apoiados pelas suas próprias teorias, elaboraram narrativas com a sucessão de planos descontínuos, muito embasados na ideia de gerar discursos através do confronto de planos, ou seja, através da justaposição. Nesse contexto, também se aproximam muito de outros tipos de corte compreendidos como *faux raccord*: os *jump cuts*, os *graphic matches*, etc.

O *faux raccord* já aparece aqui com um significado político, uma vez que serve à narrativa para criação de discursos, e tenta quebrar os padrões criados por Griffith. À essa altura, tais intelectuais já tinham acesso às produções de Griffith a ponto de desenvolver uma teoria que buscava transcender os padrões clássicos burgueses:

Os soviéticos – Eisenstein, Kulechov, Pudovkin – tiveram conhecimento dos filmes de Griffith, e foi a partir do conhecimento que eles tiveram dos filmes de Griffith, que eles começaram a pensar numa criação de uma linguagem cinematográfica que se diferenciase de uma narrativa clássica no sentido de que o filme fosse um espelho da continuidade que existe na vida “real” (MOURÃO, 2017)³⁵.

O *faux raccord* é usado por Eisenstein não só de maneira estilística, mas sobretudo com um propósito intelectual e dialético, em que, onde através do choque entre diferentes planos, dá-se uma nova significação, cria-se um discurso.

No caso do leão (Figura 3, no capítulo 2.1.3), cria-se movimento através da justaposição, gerando uma ilusão semelhante à de Méliès. Completamos o movimento entre os quadros e compreendemos o movimento. O leão parece se levantar, acordar, como metáfora para ação em uma situação narrada pelo filme. Com o uso do *faux raccord* é possível criar narrativas, discursos e movimento através do conflito³⁶ entre os quadros, sem que seja necessário mostrar o decurso da ação entre um plano e outro, ele tem o poder da sugestão. Abaixo outros dois exemplos produzidos por Eisenstein:

35 Trecho de entrevista concedida por Maria Dora Mourão para Revista Significação.

36 Como proposto por Eisenstein em seu livro “A forma do filme”, p. 50-60.

Figura 11-Imagens de movimento artificialmente produzidas.

Fonte: “A forma do filme” (2002, p.59).

Em outras frentes das vanguardas dos anos 1920, também conseguimos encontrar exemplos do uso da montagem descontínua e do *faux raccord*, como é o caso do surrealismo.

Buñuel usa o *faux raccord* para aproximar o conceito de choque do surrealismo através do uso da justaposição, aproximando realidades díspares, e manipulando os elementos mais puros do cinema: o tempo, o espaço e o movimento. “[...] Nesse sentido, Buñuel cria, no mínimo, uma experiência não-linear filosófica para sua plateia. E o faz através da montagem” (DANCYGER, 2003, p. 35). Buñuel faz uso desses recursos para criar discursos e narrativas com características surreais, mas sem deixar de ter lógica e propósito.

Como Eisenstein, Buñuel considerava o uso da montagem dialética e do contraponto, em que uma determinada imagem estabelece um contraste em relação a outra, um forte princípio operacional. A consequência da reflexão foi o filme *Um cão andaluz* (1929). Buñuel estava particularmente interessado em fazer filmes que destruíssem o sentido, disseminassem o choque ocasional. (DANCYGER, 2003, p. 32).

O *faux raccord* utilizado de forma abundante por Buñuel, traz seu exemplo mais conhecido em “Um cão andaluz” (1929).

Figura 12-Faux raccord mais famoso do filme "Um cão andaluz" (1929).

Fonte: retirado de frames do filme.

Para Burch, esse *faux raccord* tem uma função estrutural no filme, configurando-se como o “centro de gravidade do filme”. Aqui a agressão e o choque gerados pelos cortes tornam-se fulcrais para divisão e desenvolvimento da narrativa (1973, p.150).

Enfim, as regras do *raccord* clássico surgiram com a vontade de manter a ilusão da continuidade teatral e se consolidaram com o surgimento do som cinematográfico e sua pretensão realista, alcançando “o grau zero da escrita cinematográfica”. Nessas leis “O ‘falso *raccord*’ deveria ser proscrito, do mesmo modo que o ‘*raccord*’ «não claro», dado que punham em evidência a natureza descontínua da mudança de plano, ou a natureza ambígua do espaço cinematográfico” (BURCH, 1973, p. 19).

E então a montagem descontínua entrou em seu período de trevas, ao menos no que concerne à crítica, como posto e debatido por Bordwell em um dos principais artigos sobre o tema, “*jump cuts and blind spots*”.

A consagração da continuidade clássica como a “linguagem verdadeira e correta” do cinema fez com que as montagens descontínuas fossem consideradas erros e relegadas a um segundo plano, sem atenção dos críticos, como colocado por Bordwell, e sem interesse dos pesquisadores, como apontado por Costa: “muitos dos primeiros filmes, principalmente aqueles que não tendiam para uma narrativa linear e não caminhavam em direção à montagem invisível, requisito fundamental da verossimilhança fílmica, ficaram esquecidos nas cinematecas, classificados como pré-cinematográficos” (COSTA, 2005, p. 72–73).

Assim, a hegemonia do *raccord* clássico evidencia um desinteresse pela montagem descontínua, explicando a razão pela qual o *faux raccord*, sendo entendido como elemento de linguagem e não como erro, ser um termo tão moderno.

Bordwell destaca a relevância da utilização do *jump cut* como figura de estilo em momentos específicos: “No cinema de ficção comercial, o *jump cut* emergiu como uma figura de estilo em três momentos históricos.” (BORDWELL, 1984, p. 5, tradução nossa). O primeiro momento seria com Méliès, o segundo com a montagem soviética e por fim com a *Nouvelle Vague*, sobre a qual falaremos um pouco agora.

Existe uma forte tendência de associar o *faux raccord* e o *jump cut* com a *Nouvelle Vague* e Godard, muitas vezes atribuindo seu surgimento a esse movimento, como verificamos em diversas literaturas e meios de comunicação. O que é de fato uma enorme falácia. É possível que haja tal equívoco pois foi por volta desse período que pela primeira vez ambos os termos apareceram em textos críticos, embora o corte em si já existisse há tempos. “Alguns críticos até chamaram essas disjunções de *jump cuts*. (O primeiro uso do termo na imprensa para ser o review sobre “*Acossado*” na *Variety's* 1960).” (BORDWELL, 1984, p. 10, tradução nossa). Apesar disso, em análise histórica minuciosa³⁷ Bordwell identifica a existência desse tipo de corte em períodos anteriores. Ademais, o fato de não haver um termo específico para designar esses cortes³⁸, não significa que eles não existissem ou que agora não possam ser identificados como tal. Temos que ter em conta que o surgimento de um termo não está atrelado ao surgimento do elemento, mesmo porque as nomenclaturas surgem das análises, que são sempre posteriores à prática.

A respeito dessa ideia amplamente difundida sobre o surgimento do *jump cut* junto com Godard e a *Nouvelle Vague*, cabe aqui uma ressalva cômica feita pelo cineasta e crítico François Truffaut: “Há cinema antes de Godard e depois de Godard”³⁹.

Bordwell (1984) considera que a subjetividade, bem como os “protocolos” de leituras estabelecidos para certas análises, fizeram com que durante muito tempo não se falasse do *jump cut*, apesar de esse elemento de montagem aparecer com bastante destaque em Méliès, a primeira referência ao termo preciso “*jump cut*” ou “*faux raccord*” aparece com a *Nouvelle Vague*.

37 Feita em seu artigo “*jump cuts and blind spots*” já citado anteriormente.

38 No mesmo artigo Bordwell também levanta questionamentos sobre o porquê de não existir, durante muito tempo, um termo que designe esse tipo de corte no meio crítico.

39 TRUFFAUT, F. *The Films In My Life*. [s.l.] Da Capo Press, Incorporated, 2009. Tradução nossa.

Cousins ressalta em seu livro a presença do *jump cut* em filmes antes de Godard:

Houve *jump cuts* em filmes antes. No final do período de silêncio, Alexander Dovzhenko os usou no filme *Arsenal* (União Soviética, 1930). Um dono da fábrica descobre que seus trabalhadores começaram uma greve. Em close-up, o proprietário olha para a esquerda e corta, depois para a direita e outro corte, depois na câmera, corte, mais perto na cara do ator, feche-se ainda mais, corte. Nove *jump cuts* ao todo, o mesmo número que em *"Acossado"*. [...] Mais importante ainda, a fragmentação capturou sua indecisão (a qual maneira ele deveria girar?) e a confusão. Nas três décadas seguintes, Michael Powell usou *jump cuts* em alguns de seus filmes britânicos e o próprio Godard criticou os filmes espanhóis pelo uso ocasional deles. Ainda assim, eles eram muito raros porque os cineastas sentiam que eles interrompiam o fluxo de seus filmes, quebravam a atmosfera. (COUSINS, 2012, posição 58029, tradução nossa).

Bordwell também questiona porque o *jump cut* passou despercebido pela crítica quando usado, por exemplo, pelas vanguardas russas em um momento em que já estavam instauradas as regras da narrativa clássica, sendo um corte bem notório e abrupto nesse contexto. Ele levanta algumas possibilidades pelas quais isso pode ter acontecido. Uma delas é que dentro da profusão de cortes rápidos e descontínuos, como é o caso dos filmes soviéticos, é mais improvável que algum corte específico seja notado como diferente nesse contexto.

Um filme de montagem soviético joga amplamente com o tempo e o espaço. Neste contexto, o *jump cut*, que tende a manter uma certa continuidade da figura ou do fundo e da posição de visualização, pode paradoxalmente parecer menos desorientador do que outros cortes que encontramos. Em suma, um tempo de edição rápido e uma alta incidência de descontinuidades podem diminuir o choque do *jump cut*. (BORDWELL, 1984, p. 7, tradução nossa).

Bordwell alega que os olhos dos críticos possivelmente estavam voltados mais para outras características marcantes da produção desses filmes do que propriamente para a montagem. A crítica estaria mais preocupada em refletir sobre o caráter documental e realista dos filmes, bem como seu papel político, do que propriamente sobre técnicas específicas de montagem. O que parece irônico, uma vez que a literatura produzida pelos próprios russos tratavam, em sua maioria, sobre a montagem.

Ademais, poderia haver um ponto de vista negativo dos críticos quanto ao contexto de produção da Vanguarda Russa, considerando sua montagem manipuladora e não artística: “Se os diretores de montagem soviéticos eram vistos como escravos das necessidades impessoais da propaganda, o diretor do filme de arte era visto como livre para exercer a expressão individual.” (BORDWELL, 1984, p. 9, tradução nossa).

Nos novos cinemas, o *jump cut* era usado de maneira pontual e específica para determinado efeito, e não de maneira ostensiva como nos filmes russos, mantendo de certa

maneira uma melhor percepção da continuidade espacial. “Enquanto os filmes de montagem soviéticos incluíram muitos tipos de descontinuidade temporal (elipses, sobreposições, repetição), o filme de Godard faz uso apenas de elipses. Aqui, um corte descontínuo sempre significa que na trilha visual algum tempo foi pulado.” (BORDWELL, 1984, p. 8, tradução nossa). Os cortes obedecem uma certa continuidade narrativa, ao passo que, nos soviéticos, buscava-se a dialética através da justaposição, por vezes, associando planos que não fazem parte do mesmo contexto, com a finalidade de gerar discurso. Além disso, a leitura da narrativa se torna mais simples uma vez que o foco está nos personagens como indivíduos, inseridos numa narrativa no formato de romance (assim como nos filmes clássicos). Já nos soviéticos o interesse é no coletivo e numa narrativa menos personificada.

Pós Era de Ouro Hollywoodiana, a *Nouvelle Vague* francesa e os novos cinemas vieram quebrar paradigmas estéticos e confrontar o “cinemão” e as bases da narrativa clássica. Através da noção de cinema de autor, o movimento trazia um novo nível estilístico e conceitual para suas obras. Uma das confrontações apresentadas se dá justamente no âmbito da montagem: “aparentemente rudimentar, mas, sobretudo, narrativamente intrusiva e deliberadamente consciente, que começa a surgir em diversos movimentos e cinematografias.” (NOGUEIRA, 2010, p. 107). As escolhas feitas para a montagem dos filmes estavam diretamente relacionadas ao modelo de produção – baixo orçamento, cinema de autor, equipes reduzidas, iluminação e movimentos de câmera mais soltos com um apego ao realismo fotográfico – e, conseqüentemente, às ideologias de cada movimento. Esses movimentos também estavam interessados em contrapor a indústria do cinema e isso refletia no modo de produção e na estética dos filmes. Logo, também na montagem: “[...] um anti-estilo. Se a continuidade da montagem sustentava o que ele considerava ser uma narrativa burguesa, então o jump-cut poderia propositalmente corroê-la.” (DANCYGER, 2003, p. 139). Dentre as características de montagem está a descontinuidade, e, portanto, o *faux raccord* como elemento de linguagem.

Portanto, é com a *Nouvelle Vague* que o *faux raccord* mostra seu impacto na narrativa, se popularizando mundialmente. É nesse contexto que a descontinuidade ganha destaque ao contrapor-se contextualmente à um cinema hegemônico contínuo; ao passo que seu uso pode não ter chamado atenção no contexto do início do cinema, uma vez que o uso de montagens descontínuas eram muito mais comuns e ainda não havia se estabelecido totalmente o grau zero da linguagem cinematográfica. Nesse movimento, a prioridade pela identificação e

ilusionismo é posta de lado, e há uma valorização do descontínuo em detrimento de seu ocultamento, tornando-se um traço estilístico desse dele. A artificialidade da produção audiovisual é posta em evidência pela quebra da ilusão de continuidade. A importância conferida pelos críticos ao *faux raccord* e o *jump cut* é contextual, diretamente ligada a uma divergência da política de produção do cinema de massa.

Dessa forma, o *jump cut* aparece como uma forma de interromper a continuidade que sustenta o cinema narrativo clássico, ao impor ao olhar do espectador a consciência do corte. É nesse sentido que o *jump cut* será usado por Godard e pelos ‘novos cinemas’ da década de 1960 a que Aumont e Marie fazem referência no verbete citado: trata-se de provocar estranhamento, de conduzir ao questionamento do ilusionismo, de revelar o caráter artificial do realismo clássico. (RIBEIRO, 2013).

Os autores desse movimento se reuniam em torno do mesmo guarda-chuva ideológico, entretanto, a popularidade do movimento e do *faux raccord* se deu com Jean-Luc Godard e seu filme “Acossado”. Aqui o *jump cut* ou *faux raccord* é utilizado com um propósito puramente estético:

O choque associado ao ver *jump cuts* em “Acossado” surgiu porque eles não estavam lá para qualquer propósito psicológico especial, como eles estiveram no Arsenal, nem se casaram com histórias bastante tradicionais, como nos filmes espanhóis. A razão para cortar a sequência dessa maneira foi porque os cortes eram bonitos em si mesmos, porque eles enfatizavam que o que estávamos assistindo era o cinema [...]. (COUSINS, 2012, posição 580,1, tradução nossa).

Ao longo do filme há diversos *jump cuts* e tantos outros *faux raccord*. Há diversas teorias sobre a decisão de agregar tal elemento ao filme, dentre elas Richard Rasckin (1998) menciona cinco: uma teoria conspiratória indica que ele teria usado esse tipo de corte para destruir o filme por conta de problemas com o produtor; outra indica que os cortes foram feitos na tentativa de salvar o filme, uma vez que a obra era fraca; uma terceira considera uma entrevista feita com Godard em que ele alega ter filmado muito, tendo o primeiro corte ficado enorme, e para reduzir o tempo do filme usou esse tipo de elipse; e, por fim, a última teoria indica o que de fato foi consagrado: o uso proposital de uma nova estética com caráter disruptivo.

Apesar do caráter disruptivo da narrativa clássica com o qual o *faux raccord* se apresenta em Godard, eles aparecem sem comprometer a compreensão da narrativa, mantendo uma história muito clara apesar da presença desses cortes. O que não ocorre com a montagem discursiva do Eisenstein, que pretende justamente através da justaposição de imagens e dos *jump cuts* passar uma mensagem, tornando mais árida a leitura do conteúdo.

Em “*Acossado*” o *jump cut* e o *faux raccord*, assim como seus respectivos cortes, não aparecem com o propósito utilitário, de fluidez narrativa, como em Griffith, ou de criação de discurso, como em Eisenstein. Seu propósito é meramente estético.

De todo modo, a descontinuidade do filme já estava dada devido ao caráter mais “solto” das gravações. A utilização de *faux raccords* dessa maneira no filme criou uma obra e um estilo de montagem nunca visto antes, na qual a montagem aparece de forma inovadora, criando elipses através dos *faux raccords*, e chamando a atenção do espectador para o aparato.

Nesse momento histórico, a utilização dessas elipses abriu portas para a integração desse corte em outros contextos, como o da narrativa clássica.

O próprio Godard raramente retornou a este dispositivo em filmes posteriores, mas sua construção “não gramatical” foi absorvida em uma estilística de montagem geral, e os *jump cuts* agora são permitidos para efeitos rítmicos. Mesmo o simples *jump cut* utilitário foi simplificado: editado a partir de um único plano (único ângulo), ele pode ser suavizado por uma série de *fades* rápidos” (MONACO, 2000, p. 218).

Figura 13- *Faux raccords* e *Jump cuts* no filme “*Acossado*” (1960)

Fonte: retirados de frames do filme.

A história revela uma pluralidade de motivações e usos para o *faux raccord*, que surge em decorrência de limitações tecnológicas e já é adotado como elemento narrativo, posteriormente sendo usado extensivamente como elemento discursivo, e ressurgindo como elemento disruptivo na *Nouvelle Vague*. O mundo estava aberto para renovações e quebras; todo contexto político, social, cultural e estético eram propícios para adoção de elementos novos ou elementos disruptivos, que foram deixados de lado por tempos. Não foi a *Nouvelle Vague* que inventou o *faux raccord*, mas foi ela que estava no lugar certo e no momento certo para colocá-lo em evidência e difundir novas estéticas para o mundo. “O caminho foi pavimentado por ‘*Acossado*’: agora, como outras técnicas, *jump cuts* podem ser feitos para

serem vistos, para serem lidos por telespectadores e críticos de maneira codificável.” (BORDWELL, 1984, p. 9, tradução nossa).

Assim, esse movimento marca uma ruptura nos padrões de produção cinematográfica, sendo um divisor de águas para novas estéticas e modelos de produção. Entretanto, vale trazer à tona uma ressalva de fundamental importância: não foi apenas o cinema francês que durante esse período fez uso do *faux raccord* como ferramenta discursiva e impactante; houveram outras correntes em torno do globo que também o utilizaram com sucesso, e que tinham outras propostas e estéticas de produção inovadoras – são os Cinema *New Age* espalhados pelo mundo, como é o caso do Cinema Novo Brasileiro. O sucesso mundial do cinema francês, por vezes deixa às sombras da *Nouvelle Vague* a representativa importância de outros filmes e movimentos. Godard e a *Nouvelle Vague* podem ter inaugurado o sucesso de sua utilização desse tipo de corte de maneira deliberada, no entanto, não foram os únicos responsáveis por fortalecer esse estilo.

Na década explosiva [...] John Cassavetes na América, Nagisa Oshima e Shohei Imamura no Japão, Ritwik Ghatak na Índia, Michelangelo Antonioni e Pier Paolo Pasolini na Itália, Roman Polanski na Polônia, Ousmane Sembene em Senegal e Dennis Hopper na América, em suas maneiras diferentes, soltaram o cinema de seus cinquenta anos de estilo e métodos acumulados. Os cineastas intelectuais e dissidentes da década de 1920 abriram o caminho para levar o cinema a sério como uma forma de arte, os cineastas da década de 1950 levaram isso mais longe. Nunca antes planos e cortes foram tão desnudamente adorados por eles mesmos. (COUSINS, 2012, posição 583,6, tradução nossa).

Nogueira também ressalta a diversidade de movimentos interessados em buscar uma transcendência aos padrões do sistema narrativo clássico:

Mas é no final da década de 1950 e início da década seguinte que tudo realmente muda: o cinema-verité e a *Nouvelle Vague* em França, o free cinema em Inglaterra, o cinema directo e o cinema *underground* nos EUA haveriam de refazer toda a lógica da imagem e da montagem cinematográfica, levando a um novo patamar a provocação e a ruptura estilística que já se adivinhavam no neo-realismo. (NOGUEIRA, 2010, p. 108).

Figura 14-Exemplo de jump cut usado no Cinema Novo brasileiro no filme "Deus e o diabo na terra do sol" (1964).

Fonte: retirado de frames do filme.

Embora hoje o *faux raccord* não pareça ao público um elemento tão disruptivo, foi protagonista junto a esses movimentos de vanguarda numa revolução da linguagem cinematográfica, exercendo forte papel político na época. Como bem comenta Monaco: “Por que essas imagens de vídeo agora dominam nossas vidas, é difícil entender o quão novas e inventivas essas técnicas pareciam na década de 1960.” (MONACO, 2000, p. 218, tradução nossa).

Essa nova estética e esses novos elementos de montagem caracterizam o cinema moderno e influenciaram enormemente as produções que se seguiram, culminando numa nova estética do cinema contemporâneo, que ainda vem se construindo.

A partir de então, o *faux raccord* passou a ser usado de maneira estilística no cinema de autor, em que cineastas utilizam esse elemento para constituir seu próprio estilo, dando-lhes seus próprios contornos e significados. Influenciaram assim, logo em seguida, diversos movimentos cinematográficos e o chamado *American New wave*/Nova Hollywood. Como aponta Nogueira:

Os novos cinemas inauguraram o cinema moderno. Esse momento de viragem ao nível da montagem, cujo período decisivo podemos localizar entre finais da década de 1950 e finais da década de 1960, acabaria por contaminar a própria Hollywood, local da consagração e defesa intransigente da montagem invisível. Aquilo que geralmente se conhece como a Nova Hollywood ou a geração dos *movie-brats* (com nomes como Martin Scorsese, George Lucas, Francis Ford Coppola ou Sam Peckinpah) acabaria por assimilar muitos dos ensinamentos referidos: uma maior consciência da montagem como recurso estilístico em si e uma acrescida visibilidade da mesma como acrescento de riqueza discursiva ou dramática. (NOGUEIRA, 2010, p. 108).

Exemplo dessa produção americana mais conceitual é o filme “Bonnie e Clyde: Uma rajada de balas” (1967).

Figura 15-Jump cut na cena final do filme “Bonnie e Clyde: uma rajada de balas” (1967)

Fonte: retirado de frames do filme.

No mesmo período, Stanley Kubrick também agrega o *faux raccord* na montagem de “2001: Odisseia no Espaço” (1968). Exemplo já abordado nesta dissertação, é o *jump cut* que

antecede o famoso *graphic match* (corte por associação visual), usado como elipse temporal milenar. A conjunção desses dois cortes enfatiza a elipse desejada.

Nas décadas que seguem, o *faux raccord* também incorporou-se à linguagem televisiva ao ser usado primeiramente em publicidade e, posteriormente, dos anos 1980 em diante, nos videoclipes oriundos da explosão do canal de televisão MTV (Music Television), pontuando o nascimento de novos produtos audiovisuais. Nessa fase, “o filme publicitário e, sobretudo, o videoclipe, oferecem novas propostas de economia narrativa à nível da montagem, sacrificando muitas vezes o conteúdo em nome da forma, criando uma lógica estilística que assente nos planos rápidos e plasticamente sedutores.” (NOGUEIRA, 2010, p. 109).

Para Aumont e Marie, o que popularizou o *jump cut* “Foi a prática do documentário, e notadamente da reportagem televisiva, que levou à utilização dessa forma de *raccord* (o *jump cut* anglo-saxão), que consiste em montar dois planos que são, na verdade, fragmentos da mesma tomada de cena, eliminando uma parte dessa tomada e conservando o que vem logo antes e logo depois.” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 265).

A partir de então, cinema e televisão influenciam-se mutuamente. Exemplos disso são os docudramas e os filmes musicais produzidos com técnicas televisivas de montagem descontínua, que por sua vez nasceram sob influência dos cinemas de vanguarda, como vimos.

É possível que o *faux raccord* tenha se assumido como uma técnica audiovisual consagrada a partir de sua ampla utilização nesse período, com a aceitação do público pela possibilidade de sua difusão abrangente na televisão - em programas televisivos, docudramas, filmes musicais etc. A respeito da recepção e da mudança da estética de montagem relativa às produções mais massivas, Dancyger pontua ao comentar os filmes musicais produzidos por Richard Lester (“Os reis do iê-iê-ê”, de 1964, e “Help!”, 1965):

O sucesso de Lester em usar variados ângulos de câmera, imagens, *inserts* e ritmo significou que o público estava disposto a aceitar uma série de imagens diversas unificadas apenas pela trilha sonora. O ritmo acelerado sugere que o público está apto para acompanhar a grande diversidade e encontrar um significado mais rapidamente. O sucesso dos filmes de Lester sugere, de fato, que um ritmo mais rápido era desejado. O crescimento do ritmo da narrativa desde 1966 pode ser traçado desde o impacto dos filmes dos Beatles. (DANCYGER, 2003, p. 156–157).

De acordo com Dancyger, são nos filmes musicais que aparecem com os primeiros traços do videoclipe pois, embora já houvessem na história experiências com montagem descontínua, nesses filmes a base para a narrativa e a montagem é a música em si; tudo se

constrói em função do ritmo musical, os cortes são realizados em função do som e as justaposições não buscam trazer sentidos diretos, a composição é feita em função da estética sonora em consonância com a visual.

Aqui estão os primeiros elementos estilísticos do videoclipe. A base do formato é a música. A narrativa é o menos importante, o sentimento é o mais importante. Do ponto de vista da montagem, isso traduz-se em fazer o jump-cut mais importante do que o corte contínuo. Também implica na centralidade do ritmo. Dado o baixo quociente de envolvimento da narrativa, é no ritmo que está o papel da interpretação. Consequentemente, o ritmo torna-se a fonte da energia e de novas justaposições que sugerem anarquia e criatividade. (DANCYGER, 2003, p. 193).

Diferente do cinema, em que o espectador tem sua total atenção voltada à tela, a televisão é suscetível a dispersões, através de distrações externas ou mesmo com a mudança de canal. Outra característica específica da televisão é a publicidade, principal fonte de rendimento das emissoras privadas, mas que é também um importante fator de dispersão. Nesse contexto, a montagem com cortes rápidos pode ser uma aliada na captura da atenção do espectador. Dentro desses cortes rápidos encontramos, claro, o *faux raccord*. Para “cimentar” essa nova estética, nos anos 1980 surge a maior revolução da montagem televisiva: a linguagem videoclíptica.

Os videoclipes, feitos para promover artistas, bandas e seus *singles*, ganharam uma estética nova, que buscava representar o ritmo e o movimento das músicas através da imagem. Evidente, portanto, que a estética recorra intensamente ao uso de *jump cuts*, *faux raccord* e montagem descontínua.

Com os videoclipes, surgiu um novo estilo de montagem, o qual Dancyger chama de “Estilo MTV”. Esse estilo se baseia sobretudo no uso incessante de *faux raccords*, *jump cuts* e descontinuidade espacial e temporal. O corte é motivado pelo ritmo e movimento da música.

A escolha do *faux raccord* traz dinamicidade ao vídeo. Seu uso é estético e seu apelo é sensorial, busca-se através do corte criar sensações no espectador, de modo que ele tenha uma experiência estética, na conjunção entre o som e a imagem. Sua montagem é disjuntiva, na qual o tempo e o espaço são abolidos.

[...] A fim de criar sentimento e reduzir a trama e sua importância, o realizador deve também reduzir o impulso da forma – fazer sentido com o que vemos. Falando de outra maneira, o espectador organizará o padrão de sons e imagens em uma progressão de pensamento, uma linearidade adaptada, mesmo que não esteja disponível na superfície.

Para contrapor-se ao impulso de organizar aquelas imagens e sons dentro de uma narrativa que não pode estar presente, o realizador deve desafiar o impulso mais profundamente. Deve minar o sentido de tempo e espaço no estilo MTV em filme e vídeo. (DANCYGER, 2003, p. 196)..

Vincent Amiel se refere a uma montagem um pouco mais complexa, mas semelhante à que descreve Dancyger, chamando-a de Montagem de Correspondência. Montagem em si descontínua, comprometida com uma experiência puramente estética e sensorial, mas que a partir de livres associações pode gerar níveis de significação. Amiel a descreve assim:

Uma montagem «Sem fio», sem recurso narrativo ou intelectual, sem justificação exterior. [...] Entramos num domínio delicado, onde a forma, o estilo, importam, sem dúvida, mais do que o conteúdo, nem que fosse pela preeminência da sensibilidade – e não apenas da subjectividade – numa tal concepção. (AMIEL, 2007, p. 77).

No nível da recepção, Amiel reflete sobre esse tipo de montagem a partir da percepção, das rupturas e conexões que abordamos no capítulo 2.3. Ao trabalhar com a não linearidade, a descontinuidade, e consequentemente fazer uso constante de *faux raccords*, essa montagem traz a interpretação para a dimensão do aberto, em que o espectador pode produzir suas conexões subjetivas.

Correspondências: ecos formais valorizados pela montagem, mas cuja experiência não se esgota na sensação. Esta poderia ser a definição dessa colagem à distância que, de longe em longe, cria efeitos sensíveis que provocam eles mesmos relações de significação. Os sentidos engrenam a substituição, que por sua vez produz Sentido. (AMIEL, 2007, p. 80).

Enfim, esse Estilo MTV de montagem fomenta uma nova relação comunicativa entre conteúdo e recepção, podendo gerar relações mais complexas do que se imagina ao defini-la como descontinuamente despretensiosa.

Ao falar das vanguardas francesas dos anos 1920, Amiel ressalta que certo tipo de montagem descontínua, a montagem de correspondência, que foge aos padrões discursivos ou narrativos, estava presente na história do cinema desde cedo, mas retoma força sobretudo com o vídeo: “Nos videoclipes por exemplo, ou em certos genéricos e certas curtas-metragens, encontramos esses efeitos de transformação plástica, em que a sucessão rápida das imagens confere ao mesmo tempo ritmo (as rupturas) e ligação (as associações).” (AMIEL, 2007, p. 87).

A massificação do conteúdo televisivo, bem como sua repercussão na criação de uma nova linguagem televisiva, suscitaria numa revolução estética, na qual a linguagem televisiva passaria a influenciar também a produção cinematográfica e não apenas o caminho inverso. A partir daqui tornam-se tênues as linhas entre linguagem televisiva e linguagem cinematográfica.

Exemplos dessa virada são os realizadores que iniciaram sua carreira na TV e depois transitam para a produção cinematográfica, como é o caso de Michel Gondry, David Fincher, Spike Jonze, Marc Webb, Jonathan Dayton e Valerie Faris etc.

Além dessa relação direta, temos também diretores que se influenciaram pela estética pop televisiva e transpuseram essa estética para seus filmes, caso de Tarantino e Oliver Stone. “Em ‘Assassinos por natureza’ [de 1994] Stone usa a auto-reflexividade para criar uma experiência fílmica em várias camadas. Usando o estilo MTV, Stone cria um comentário explosivo e criativo sobre família, violência e mídia na América.” (DANCYGER, 2003, p. 200).

Ao longo dos anos, e sobretudo após a influência da linguagem videoclíptica, cada vez mais o *faux raccord* é incorporado às narrativas fílmicas e audiovisuais como um todo, sendo frequentemente associado à determinados autores do início do século XXI: Michel Gondry, Guy Ritchie, Tom Tywker ou Wong Kar-Wai. Entretanto, é sempre possível identificá-lo em produtos das mais diversas linguagens, inclusive produtos construídos com base na narrativa da linguagem clássica.

Como vimos, em certos períodos o uso desse tipo de montagem representou uma resistência ao cinema clássico e sua produção industrial. Durante muito tempo, a montagem descontínua esteve presente majoritariamente em filmes com estética antitética em relação ao cinema clássico, fazendo-se uso ostensivo e deliberado da descontinuidade. Entretanto, com o passar do tempo, essas técnicas deixaram de ser exclusividade de um cinema mais experimental e passaram a agregar filmes e produções audiovisuais mais populares e comerciais.

Através dessa breve análise da presença do *faux raccord* nas produções audiovisuais ao longo da história, podemos notar que seu uso foi persistente desde sua gênese até os dias atuais, quando aparece naturalizado junto aos demais elementos da linguagem cinematográfica. Apesar de seu uso constante, sabemos, pois, que sua utilização não se deu de maneira homogênea e semelhante em todos os contextos, sendo utilizado de diferentes formas discursivas de acordo com cada produção ou autor.

Figura 16-Faux raccords (organizados em pares) de trechos do filme "Assassinos por natureza" (1994).

Texto 1-Fonte: retirado de frames do filmes.

3.3 O *faux raccord* no audiovisual contemporâneo

“O que conta é que as anomalias de movimento se tornam o essencial em vez de serem acidentais ou eventuais. É o reino do falso *raccord* [...]” (DELEUZE, 2005, p. 158)

Como vimos no capítulo 3.2, apesar das características do *faux raccord* estarem presentes desde o início do cinema, ele ganhou maior visibilidade, tanto de público quanto de críticos, a partir dos anos 1960, sendo categorizado, assimilado pelo mainstream e agregado à montagem videoclíptica. Vamos tentar refletir agora como ele é recebido e usado nos dias atuais.

Incorporação, aceitação e assimilação

Os linguistas já diziam (e ainda dizem): a língua é viva, está em constante transformação, inclusive influenciada pelo meio. Sendo o audiovisual um meio de expressão, não seria diferente com a linguagem cinematográfica, que vem se modificando, agregando a seu léxico novos elementos ou abrindo mão de outros.

[...] devemos ter sempre em linha de conta que, como em qualquer linguagem, também a gramática cinematográfica é o resultado de convenções circunstancialmente aceites e sujeitas a mudança (a processos de recusa, depuração ou substituição). E, como bem sabemos (e para o testemunhar basta um olhar pela história do cinema e do audiovisual, para os seus códigos e configurações formais) estas convenções são, naturalmente, transitórias – basta notarmos a importância desigual dada ao eixo da acção e aos preceitos de continuidade em contextos diferentes. (NOGUEIRA, 2010, p. 130).

Como consequência dessa maleabilidade, um elemento que, em determinado momento, não era aceito para os padrões da narrativa fluída, pode, com o passar do tempo, ser assimilado e aceito. A incorporação gradual de certos elementos à narrativa clássica torna-os parte integrante do cabedal de possibilidades da linguagem cinematográfica. Esse é o caso que observamos com relação ao *faux raccord*, que por muito tempo foi relegado à filmes mais experimentais ou tido como erro, mas hoje o vemos agregado como elemento narrativo em produções massivas. É compreendido como um corte como tantos outros, e não tanto como uma discrepância.

Dentre as razões possíveis para a assimilação natural do *faux raccord* por parte do espectador está o uso intensivo da descontinuidade nos produtos audiovisuais. A ilusão de

continuidade gerada pelas regras de *raccord* é consequência da abstração por parte do espectador. Entretanto, essa abstração se dá quanto mais o espectador está habituado a determinado tipo de corte, o que pode ocorrer também em montagens descontínuas, embora seja mais comum em narrativas clássicas, uma vez que é com esse tipo de montagem que os espectadores se deparam a maior parte do tempo.

Além da sua utilização em documentários, programas televisivos, filmes musicais e videocliques, ao observar a história mais recente do audiovisual podemos notar que houve uma apropriação do *faux raccord* pelo cinema clássico.

De acordo com Bordwell, o cinema *mainstream* procurou domesticar o *jump cut*: “Assim como o cinema de Hollywood eventualmente domesticou a montagem soviética, as normas do filme narrativo clássico absorveram o *jump cut* de alguma forma.” (BORDWELL, 1984, p. 10, tradução nossa).

Na narrativa clássica, o *faux raccord* é amplamente utilizado com a finalidade de criar ritmo e movimento, demonstrar passagem de tempo, lembranças ou indicações de outros lugares. Nesse contexto, o espectador já assimila e compreende o significado inerente do uso desse elemento na narrativa.

Uma das formas como o *faux raccord*, e mais precisamente o *jump cut*, é utilizado incessantemente em consonância à montagem clássica, é no papel de uma elipse temporal, ou seja, uma passagem de tempo representada por cortes num mesmo ambiente, demonstrando uma ansiedade ou frenesi:

No cinema de Hollywood, o “corte invisível” foi o objetivo, e o *jump cut* foi usado como um dispositivo para comprimir o tempo morto. Um homem entra em um quarto grande em uma extremidade, por exemplo, e deve caminhar até uma mesa na outra extremidade. O *jump cut* pode manter o ritmo, eliminando a maior parte da ação de atravessar a sala longa, mas deve ser feito de forma discreta. (MONACO, 2000, p. 217, tradução nossa).

Então, há diferentes formas de se usar o *faux raccord* contribuindo com a narrativa: seus cortes poderão intensificar um sentimento, uma urgência, representar a passagem de tempo, simular uma mágica ou ser usado com um tom cômico. Mas, há ainda contextos em que ele pode ser usado de maneira intrusiva, estética ou política.

O *faux raccord* também pode ser trabalhado de maneira a gerar um discurso através da justaposição dos planos, com colagens, ou conferir sensações a uma cena. Independente disso, mesmo nas situações em que é agregado às narrativas padrões, o *faux raccord* atrai a atenção do espectador para um contexto diferente, tornando-o de certa forma evidente. O fato de ele

ter sido assimilado e aceito em contextos específicos não o torna fluído, invisível ou contínuo como os *raccords* clássicos.

jump cuts são bastante perceptíveis e por muito tempo foram considerados erros amadores. Mas o público eventualmente os aceitou, embora não nas doses que Godard deu. Os cineastas agora podem usar *jump cuts* nas sequências de montagem⁴⁰ e durante momentos de surpresa, violência ou distúrbios psicológicos. (BORDWELL & THOMPSON, K., 2013, p. 258, tradução nossa).

A grande sacada da utilização do *faux raccord*, sobretudo do *jump cut*, nos conteúdos audiovisuais *mainstream*, é quando se dá de modo que o corte e a descontinuidade não sejam tão bruscos a ponto de desviar a atenção do espectador da história, sendo quase imperceptíveis, mas que sejam sutis o suficiente para o espectador assimilar a sensação transmitida pelo corte. (OLDHAM, 2012, p. 187).

Convergência de estilos

A incorporação do *faux raccord* nas produções contemporânea está ligado a um movimento maior de convergência de estilos e modelos de produção, que se dá sobretudo a partir dos anos 1960, com a influência dos novos cinemas e das evoluções tecnológicas⁴¹.

Apesar da separação, sobretudo teórica, dos estilos de montagem – um narrativo e o outro expressivo –, eles não precisam ser necessariamente indissociáveis, podendo coexistir num mesmo produto audiovisual, sem que um se sobreponha ou se submeta ao outro. Ao contrário, podem gerar um produto mais rico, na medida em que garantem a narrativa e o conteúdo, ao mesmo tempo que carregam dialéticas formais e possibilitam reflexões estéticas. Bem verdade, as linhas entre uma e outra montagem são bem tênues:

[...] Na maior parte dos casos, uma montagem normal pode ser considerada essencialmente como narrativa. Pelo contrário, uma montagem muito rápida ou muito lenta é mais uma montagem expressiva, porque o ritmo da montagem desempenha então um papel diretamente psicológico [...] Mas torna-se evidente que não existe uma ruptura nítida entre os dois tipos de montagem. Existem ainda efeitos de montagem que são narrativos e que, no entanto, possuem já valor expressivo [...] (MARTIN, 2005, p. 169).

Na prática, pode-se misturar técnicas narrativas transparentes com técnicas expressivas. Há muito Eisenstein já tinha “entendido que o essencial da planificação residia

40 Termo traduzido de *Montage Sequence*, que traz um significado diverso na língua inglesa. Para nós, montagem é o todo processo de organização dos planos, ao passo que na língua inglesa, “*Montage*” refere-se à colagem de planos diversos, não configurando uma continuidade espacial ou temporal.

41 Me refiro aqui a todas as evoluções tecnológicas que influenciaram diretamente as produções audiovisuais, como é o caso das câmeras e gravadores de som portáteis que possibilitaram o Cinéma Vérité; o vídeo; a televisão; e, posteriormente, a digitalização dos equipamentos de produção e a internet.

na oposição dialéctica entre uma continuidade e uma descontinuidade.” (BURCH, 1973, p. 90). Portanto, essa coexistência não é novidade. Ao longo da história houve produções que fizeram uso das duas estéticas e de sua intersecção, como é o caso dos filmes do Hitchcock, que usou com primazia essa associação, com o objetivo específico de criar uma resposta emocional por parte do público: “[...] Para ser bem honesto, no que diz respeito ao conteúdo, não estou muito interessado. Não me importo nenhum pouco sobre o que era o filme. Estou mais interessado em ver como posso trabalhar o material para criar emoções na audiência. [...]”⁴². O autor considerava as técnicas apresentadas por Kuleshov como o “puro cinema”, por compreender que o discurso nasce da justaposição de imagens.⁴³

Figura 17-Faux raccord em uma das cenas mais famosas do cinema no filme "Psicose" (1960).

Fonte: retirado de frames do filme.

Assim, muitos autores buscavam em técnicas e conceitos vanguardistas ideias para aprimorar a expressividade dos seus filmes, sobretudo na montagem, mas esse cruzamento ganhou bastante força no cinema moderno e contemporâneo, em que, na busca por renovação, as produções não se fixam necessariamente em apenas um modelo de produção. É certo que há uma tendência na reprodução dos padrões clássicos, entretanto, vemos um crescimento da convergência de estéticas desde as vanguardas da década de 1960.

A força e a complexidade de muitos filmes «modernos» residem precisamente no confronto entre estas duas formas, coexistentes, de montagem: a que organiza o fluxo, e a que lhe resiste. Como a percepção subjectiva do mundo pode ser dividida entre um ordenamento referenciado da temporalidade, e uma sensação que contradiz essa mesma ordem. (AMIEL, 2007, p. 84).

Outra dicotomia que vem sendo quebrada é a da forma *versus* conteúdo – dicotomia essa que também transita próxima à da montagem narrativa *versus* montagem expressiva, uma vez que a montagem narrativa sempre esteve mais preocupada em transmitir o conteúdo de

42 Transcrição da entrevista disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=cfTxHwWYOpM>. (Acesso em: 13/09/2017). Tradução nossa de: “[...] To be quite honest, content wise I’m not interested in it at all. I don’t give a damn what the film was about. I’m more interested in how to handle the material to create an emotion in an audience [...]”.

43 Retirado da entrevista – Hitchcock explains about CUTTING. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=NG0V7EVFZt4> (Acesso em: 13/09/2017).

maneira clara e sem interferências da forma, para melhor compreensão do espectador. Entretanto, há uma tendência de transposição dessas barreiras e de preocupar-se tanto com a forma quanto com o conteúdo, de modo que um complemente o outro.

[...] hoje, no campo do cinema de ficção, se tende a efetuar esta fusão, muitíssimo mais complexa do que imaginavam Grierson ou, mesmo, Eisenstein, e mais complexa precisamente porque hoje se não põe já o problema de uma fusão «forma e conteúdo», dois conceitos que perderam o sentido, vistos da perspectiva actual, perspectiva que nos permite começar de ver já as manifestações de uma síntese infinitamente mais orgânica, fundada na ideia de que «tudo deve funcionar a todos os níveis», de que a Forma é um conteúdo e o conteúdo pode segregar formas. (BURCH, 1973, p. 187).

Noël Burch, ainda nos anos 1970, em seu livro “Práxis do cinema”, já identificava uma mudança dos padrões, assim como previa e fazia apologia a um cinema com “formas abertas”, que possuísse uma “autonomia formal” e pudesse se “articular de maneira orgânica”:

Hoje, a narrativa cinematográfica libertando-se pouco a pouco das estruturas romanescas e para-romanescas (promotoras desse «grau zero da escrita» que reinou, supremo, durante os anos 30 e 40 e que está ainda vivaz nos nossos dias), parece inegável que seja por uma exploração aprofundada e sistemática das possibilidades estruturais dos parâmetros cinematográficos que as novas formas abertas [...] se poderão articular de maneira orgânica, conferindo enfim ao cinema a sua autonomia formal. (BURCH, 1973, p. 24).

Assim, Burch prevê um cinema muito semelhante ao que vemos emergir na contemporaneidade: “Tratar-se-á também de dar à desorientação do espectador um lugar tão importante como à sua orientação.” (BURCH, 1973, p. 24). Nesse cinema mesclam-se estilos, ou seja, a descontinuidade e a continuidade coexistem, e o corte aberto tem tanta importância quanto a sutura.

Assim, vivemos num cenário audiovisual em que as produções são menos binárias. A partir dos anos 1970, acompanhamos a evolução de uma tendência para a coabitação entre a montagem expressiva e a montagem narrativa nos mesmos produtos audiovisuais. Ao observar obras magníficas e diversas, tais como os filmes de Martin Scorsese, Francis Coppola, Steven Spielberg, Quentin Tarantino, Wes Anderson etc, e seriados, como *Breaking Bad* (2008-2013), percebemos que essa união de estilos é não só possível, como altamente desejável na produção atual.

Bordwell chama essa nova estética que figura nas produções contemporâneas de Continuidade Intensificada⁴⁴. O autor não atribui a ela muitas inovações, afirmando que diversos dos elementos característicos dessa estética já foram usados ao longo da história, tal

44 Sua definição, principais características e autores são abordados em detalhes no artigo do autor “Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film”.

é o caso do *faux raccord*, como vimos anteriormente. Reforça sempre em sua análise que a novidade não se dá pelos elementos em si (que em geral, num olhar atento para a história do cinema, descobre-se já existente), mas sim pela textura que certas combinações desses elementos, com a narrativa contínua, proporcionam.

O que mudou, tanto nos registros mais conservadores quanto nos mais vanguardistas, não foi o sistema estilístico da construção cinematográfica clássica, mas sim certas ferramentas funcionando dentro desse sistema. Os novos dispositivos servem frequentemente os propósitos tradicionais. E a mudança não tem sido radical. A maioria dos dispositivos de hoje não são novos; Muitos estavam disponíveis para os diretores nos anos de estúdio. [...] Longe de rejeitar a continuidade tradicional em nome da fragmentação e da incoerência, o novo estilo equivale a uma intensificação das técnicas estabelecidas. A continuidade intensificada é a continuidade tradicional aumentada, elevada para um maior tom de ênfase. É o estilo dominante dos filmes americanos de audiência em massa hoje. (BORDWELL, 2006, p. 120, tradução nossa).

Assim, para ele essa estética é uma elaborada combinação de elementos que já fazem parte do léxico cinematográfico, agregando eventualmente elementos discursivos ou expressivos, mas de uma forma comedida e pontual. “Admitidamente, hoje encontramos alguns momentos não tradicionais – cenas de ação incoerentes, sequências de montagem com *jump cuts*.” (BORDWELL, 2002, p. 24, tradução nossa).

Desse modo, certos recursos estilísticos podem ser adicionados ao filme sem perturbar a narrativa. O uso de elementos disruptivos, tal como o *faux raccord*, são melhor aceitos e recebidos quando incorporados ao filme sem prejuízo da narrativa, ou seja, a história é compreendida apesar deles, que podem inclusive intensificá-la. Essa estratégia diminui o estranhamento por parte do espectador e, apesar disso, o papel dialético e formal do corte não é perdido.

O sucesso atual desse novo estilo se deve à convergência de linguagens: incorporação de elementos vanguardistas, porém, mantendo a clareza narrativa. Essa combinação moderna abrange um público grande e diverso. Com isso em vista, compreendemos a importância da continuidade para a coerência narrativa, para que o espectador consiga acompanhá-la e tenha interesse em permanecer nela sem que fique entediado ou se afaste por conta da “vontade de ignorar”⁴⁵, ao achar a narrativa demasiada complexa (como no caso dos filmes do Eisenstein, onde a montagem mais abstrata é usada de forma extrema e constante).

45 No capítulo “Estruturas de agressão”, Noël Burch fala um pouco sobre essa realidade, na qual o espectador muitas vezes se afasta de conteúdos que possuem essas estruturas “[...] um gesto de autodefesa pelo qual a massa se protege das experiências que os comentadores de actualidades chamam «as sensações fortes»[...]” (BURCH, 1973, p. 148).

Jacques Rancière fala sobre “[...] a incapacidade de compreender e a vontade de ignorar [...]” (2007, p.84). A incapacidade de compreender seria em decorrência do desconhecimento das ferramentas necessárias para dada interpretação, e, por outro lado, temos a vontade de ignorar, em que mesmo ao possuir as ferramentas de interpretação, optamos por deixar de lado as informações que são mais difíceis, dando preferência às que nos chegam com maior facilidade. Isso explica por que, por exemplo, o cinema com narrativa clássica nunca deixou de fazer sucesso.

Desse modo, parece coerente o uso de técnicas expressivas em momentos pontuais, tornando também o discurso construído por essa montagem expressiva mais contundente, na medida em que, sendo um recurso pontual, deixa a mensagem mais evidente, em meio a outras imagens organizadas de maneira mais polida.

A combinação dos dois tipos de montagem nos parece mais atraente, portanto, na medida em que o produto audiovisual pode atingir tanto um público mais amplo – uma vez que o espectador com menos bagagem poderá entender e se entreter com o filme sem que precise ter uma digressão sobre os momentos pontuais da utilização da montagem expressiva, podendo, por outro lado, aumentar seus referenciais e capacidades cognitivas através desses momentos –, quanto o espectador mais cinéfilo que, além disso, se interessa pelas significações dos cortes expressivos e pode atingir outro nível de fruição. Essa estrutura pode explicar o abrangente sucesso de certos conteúdos. Podemos citar aqui “Mad Max: Estrada da Fúria” (2015), apenas para dar um exemplo de um filme atual que fez sucesso com os mais variados tipos de público.

Produção Digital e a Geração Youtube

Falamos um pouco de como o cinema contemporâneo vem se desenhando sob influência do cinema moderno, da televisão e das inovações tecnológicas. E como houve, nesse contexto, uma convergência de estéticas, linguagens e conteúdo, e o onde o *faux raccord* figura nesse momento.

Há, no entanto, uma nova vertente de produção audiovisual, extremamente atual, que não pode ser ignorada ao se pensar em novas tendências de linguagem cinematográfica, montagem e, portanto, *faux raccord*.

Nos dias atuais, não podemos analisar o contexto audiovisual levando em consideração apenas as grandes produções. Há de se considerar também as médias e pequenas produções, quiçá inclusive as amadoras, que, com extrema difusão, alcançam diversos públicos. A convergência de mídias e estilos possibilitou uma nova realidade audiovisual, em que, com a facilidade de produção e de difusão de conteúdo, de acesso à informação (teorias, livros, referências), e de digitalização dos meios (de produção e acesso), permitiram uma produção de conteúdo audiovisual numa quantidade jamais imaginada anteriormente.

Esta tendência crescente para uma montagem cada vez mais livre, flexível e abrangente nas suas possibilidades haveria de proporcionar a coexistência dos mais sofisticados meios e efeitos tecnológicos (aplicados sobretudo ao milionário blockbuster) com uma lógica de cinema doméstico a uma escala nunca até agora vista, da qual o fenômeno youtube é seguramente o mais visível e célebre exemplo. Agora cada um pode filmar, editar e divulgar o seu filme com os meios mais reduzidos. O amador mais diletante e o profissional mais diligente passam a coabitar diariamente – ao ponto de, muitas vezes, os papéis se inverterem. (NOGUEIRA, 2010, p. 109–110).

Essa facilidade de produção e difusão, possibilitada pela digitalização dos meios, promove uma democratização do audiovisual, tanto do ponto de vista da recepção quanto da produção, uma vez que agora, com uma câmera e um computador, ou até mesmo somente com um celular, é possível produzir e compartilhar conteúdo, ao mesmo tempo que o acesso é facilitado por redes de internet mais velozes e dispositivos integrados. Sabe-se que, em decorrência disso, houve um crescimento quantitativo das produções, mas o questionamento que se coloca é a interferência disso para a linguagem audiovisual e, conseqüentemente, para a recepção.

A liberdade de exposição e difusão de conteúdos pela internet ocasionou uma ansiedade na transmissão de informação e conteúdo por parte dos usuários, gerando conteúdos informais e amadores. Consequência disso, no início da era do Youtube houve um receio quanto a possibilidade de empobrecimento dos conteúdos e das formas que chegavam ao público, uma vez que surgiram novos produtores que, utilizando-se das facilidades tecnológicas, abdicavam do conhecimento sobre a linguagem audiovisual, preocupando-se apenas em mostrar “algo interessante”. Nessa onda, é como se a preocupação com a forma não fizesse mais sentido, já que o importante era a difusão do conteúdo. Nesse contexto, a montagem também enfrenta as consequências do amadorismo, com *softwares* de edição não linear qualquer pessoa pode se tornar um editor, porém sem o conhecimento das teorias e métodos, as montagens que surgem são básicas e repletas de erros. Aqui, os *faux raccords* ressurgem como erros de continuidade que ocorrem pela falta de conhecimento da linguagem

cinematográfica, mas são agregados aos produtos audiovisuais como estética - são os famosos “defeitos que viram efeitos”.

O amadorismo da internet se assemelha, de certa maneira, aos passos iniciais dos primeiros cineastas quando, sem o conhecimento de uma estruturação narrativa (que sequer existia à época), apresentavam descontinuidades, *jump cuts* e *faux raccords* em suas produções. Ao assistir alguns materiais *on-line* é exatamente essa impressão que temos. Há um retorno à descontinuidade ingênua, pelo desconhecimento da linguagem. A impressão é que “rebobinamos a história do cinema”. Porém, dessa vez, o desconhecimento advém da falta de interesse em ampliação de conceitos (uma vez que vivemos na era da informação) ou até mesmo por presunção de um conhecimento tácito. A descontinuidade é usada sem intencionalidade, sendo na maioria das vezes casual ou reproduzindo padrões. Incurremos aqui novamente sobre a possibilidade de uma montagem meramente operacional.

Antes mesmo da era do Youtube, Dancyger já demonstrava uma preocupação quanto ao uso descomedido da montagem nas produções contemporâneas:

[...] Devido a sua força, a montagem sem uma dimensão ética pode apenas favorecer a tendência em usá-la para privilegiar a sensação sobre respostas mais complexas do filme. Esse é um ponto perigoso no qual nos encontramos hoje. Neste sentido, situa-se toda a habilidade de tudo que descobrimos – a força do filme e da televisão – em um vácuo espiritual. Quando Eisenstein, Welles e Buñuel criaram seus trabalhos, eles queriam tocar as mentes e as emoções de seus públicos. Eles usaram a montagem de maneira manipuladora, e mesmo assim seus trabalhos tinham um fundamento ético. [...] o apogeu da sensação – encoraja a sensação com o contexto de referência, mas parece não ter objetivos éticos além do estímulo pelo som e pela imagem. (DANCYGER, 2003, p. 437).

Apesar do uso inconsciente ou despreocupado do *faux raccord* nas produções menores ou amadoras, é inegável sua influência na recepção. O acesso massivo a diversos conteúdos permite que o receptor tenha acesso a cada vez mais conteúdos, de modo que a exposição constante a certos cortes, faz com que sejam assimilados aos poucos como naturais ou, até mesmo, esperados. O contato com uma narrativa visual descontínua e quebrada (como é, por exemplo, o caso dos vlogs⁴⁶) faz com que o espectador se acostume com essa linguagem, podendo inclusive associá-la a esse tipo de conteúdo, e até sentindo falta quando não é presente.

Inicia-se uma fase na qual o que a princípio era amadorismo, passa a se tornar estética e a ser usado intencionalmente. Extrapolando, inclusive, seu uso e sua demanda para outros

46 Abreviação de vídeo blog, nomenclatura dada a páginas com conteúdos pessoais, produzidos por vloggers, internautas, no formato de vídeo.

meios e conteúdos. Um exemplo vivaz disso é o filme “A Bruxa de Blair” (1999), que na sua construção tenta simular um filme amador.

O *jump cut* e alguns tipos de *faux raccord* não só foram assimilados pelos espectadores, como se tornaram uma demanda da audiência para certos tipos de conteúdo. Trazemos o depoimento de um editor de vídeo para ilustrar esse novo contexto:

Nos dias de universidade, nos ensinaram que os *jump cuts* eram maus. Eles eram chocavam, perturbavam e desorientavam o espectador. E ainda pior, um *jump cut* chamava atenção para a edição. O uso ocasional em filmes de terror, filmes experimentais ou vídeos musicais eram sua única aplicação. Nesses gêneros, era usado para alcançar exatamente esses efeitos. Tornou-se útil. Este foi o começo do impensável. Começamos a aceitar o inaceitável. [...] Eu mesmo, muitas vezes, vou assistir conteúdos sobre os meus videogames favoritos durante o almoço. [...] o tempo é limitado e estou mais interessado em ter acesso a um conteúdo de nicho de qualidade, do que com a qualidade de produção original. É uma expectativa diferente de filmes ou televisão. Vou entrar, ser informado e esperançosamente entretido, e sair. Se um *jump cut* acontece eu entendo. Eu fico satisfeito de eles terem se importado em tirar as partes irrelevantes. [...] a maior parte dos vloguers não vai me impressionar com a capacidade de adicionar uma transição real ou cortar para um *b-roll* de seu gato, então esquece. Eu estou bem. Eu costumava assistir a MTV. Eu posso continuar. Como a montagem de alguns quadros, o *jump cut* é uma transição reduzida à sua forma mais pura. Talvez seja minha mentalidade, minhas expectativas, o conteúdo, mas neste caso funciona. Eu entendi isso, e outros também, e isso é ótimo; mas também é um problema. Outro dia eu editei um desses vídeos *talking head* de câmera única. Quando o *feedback* veio, o único comentário foi “remova o *zoom*, ele me distrai”. O que? Você está falando sério? Você quer que eu faça um *jump cut* no vídeo porque você acha que é menos perturbador? É aí que eu cheguei no limite! Os tempos podem mudar, mas meus padrões permanecem. Isso está sendo usado incorretamente – isso foi longe demais! Entrevistas profissionais carregadas com *jump cuts*? (ZUNITCH, 2016).

O conservadorismo do autor e data de publicação de seu texto atesta, mais uma vez, a tendência a se prezar pela preservação de padrões clássicos de edição. Ademais, seu depoimento aponta uma demanda que se instaurou para o uso de um corte que hoje já foi totalmente digerido, a ponto de ser entendido como menos disruptivo do que outros elementos. Isso de certa maneira explica a quantidade de tutoriais *on-line* ensinando “como fazer *jump cuts* em seus vídeos”.

A produção desenfreada de conteúdos sem padrão estético definido, regados à falhas e erros (devido ao amadorismo), assiste a um retorno à glorificação das normas de continuidade e *raccord*. Em meio a tantas produções simples, uma maneira de se destacar é justamente escancarar seu conhecimento de técnicas e normas, através da produção de vídeos mais elaborados, com iluminação bem feita, cortes que prezam pela continuidade, roteiros pré definidos etc. A velha nova fórmula de sucesso da linguagem clássica volta a ser vendida por textos e tutoriais *on-line*, que ensinam “como fazer seu melhor vlog”.

Há hoje uma aceitação massiva do *jump cut* e do *faux raccord* pelo espectador. Apesar disso, é espantoso ver como realizadores norte-americanos são resistentes a certos elementos da montagem discursiva/expressiva. Basta uma rápida busca em sites, blogs e vlogs, ou até mesmo uma leitura de manuais de edição atuais, para vermos que as regras do cinema clássico e do *raccord* invisível são perpetuadas como as regras de ouro do cinema. No discurso fica explícita a ideia de que se você desobedecer tais regras, está fazendo errado. Muitos citam alguns elementos da montagem discursiva, sobretudo o *jump cut*, mas a referência que se faz a esses cortes é relativa ao cinema de vanguarda ou à montagem videoclíptica; ou, muitas vezes, é apontado como mero um erro que, infelizmente, é aceito ou usado, mas que deve ser evitado para se chegar a um filme perfeito. Evidente que não se faz uma diferenciação, ou até mesmo uma associação do *jump cut* com o *faux raccord*. Encontra-se por vezes descrições simplórias que descrevem apenas o *jump cut*, ou que o descrevem com um mero erro de continuidade.

Faz-se necessária a contextualização desse cenário de ensino informal para discutir como ele está totalmente na contramão da utilização e recepção do *faux raccord* em todos os meios audiovisuais na atualidade. Afinal, além de o *faux raccord* estar presente nos filmes autorais, poéticos e expressivos, encontra-se ainda no cinema *mainstream* (pelo qual foi apropriado pela narrativa clássica), nos canais do Youtube, nos videoclipes desde a geração MTV, nas novelas da rede Globo, nos seriados, nos desenhos animados e em diversos programas de televisão.

Sabe-se, portanto, que o *faux raccord* foi incorporado massivamente em diversos níveis de produção audiovisual e artística, com um papel discursivo próprio, e não há nada que os ortodoxos/classicistas possam fazer para reverter esse cenário. Hoje, o *faux raccord* foi incorporado como elemento primordial da linguagem cinematográfica e audiovisual, não mais como apenas um instrumento de choque ou denúncia. Nesse contexto, o *faux raccord* aparece como elemento essencial para a diversidade cinematográfica.

Ou seja, embora a insistência dessa teoria informal (e mesmo algumas formais em livros sobre edição) de relegar o *faux raccord* a um erro, cada vez mais o *jump cut* e o *faux raccord* são agregados na produção contemporânea, sobretudo por produtores independentes.

A questão que se põe é se a assimilação desses elementos, assim como seu uso intenso, muitas das vezes seguindo padrões de utilização (por exemplo, sempre usar o *jump cut* para

representar passagem de tempo), pode ter gerado uma banalização deles, perdendo-se seu potencial discursivo.

Considerando todo esse contexto de convergência de estéticas e de incorporação do *faux raccord* na linguagem audiovisual, cabe agora refletirmos sobre sua função discursiva e seu papel comunicativo na atualidade, o que nos leva ao próximo capítulo.

3.4 Uso e recepção do *faux raccord* e seu potencial comunicativo

“A criação de novidade para o pensamento se dá com uma conexão inédita, uma reaproximação nova de duas imagens, uma colocação em relação jamais visada entre dois termos distintos” (PAMART, 2012, p. 219)

Neste capítulo pretende-se fazer um breve ensejo acerca do potencial comunicativo do *faux raccord*, ou seja, seu uso, seu papel discursivo e comunicativo. Iniciamos com uma reflexão sobre como esse elemento pode afetar e alterar nossa percepção sobre o material audiovisual, e de que modo através da quebra/choque ele pode alterar a recepção e impulsionar um desenvolvimento cognitivo.

Durante muito tempo, o *faux raccord* foi considerado um erro a ser evitado, mas em diversos momentos é usado como um marco de descontinuidade, usado com propósito discursivo, estético ou político. Sempre que abordado nas literaturas, é apontado como um tipo de corte ou estilo de montagem que quebra com a transparência narrativa, fazendo-se notável, e por isso proporciona um choque, chamando a atenção do espectador. Foi comumente tido como elemento que proporcionava uma ruptura da ilusão e denúncia do aparato cinematográfico, logo, muito se fala da sua função disruptiva. Mas, será que ele ainda hoje pode ser visto dessa maneira?

Primeiro, traremos algumas colocações que amparam esse papel do *faux raccord* na narrativa, abordando em seguida sua aplicação na narrativa clássica

Apesar de levar em consideração os usos do *faux raccord* pela narrativa clássica, Bordwell descreve o *jump cut* nos termos colocados acima. Vale relembrar que, ao falar do *jump cut*, Bordwell considera questões também atreladas ao *faux raccord*, já que tem consciência do uso do termo “*jump cut*” para diversos tipos de montagem descontínua.

A princípio *jump cut* é um dispositivo bastante disruptivo. Ele ataca princípios básicos de edição de continuidade, confunde-nos sobre a colocação de figuras e viola a continuidade de tempo. Além disso, o *jump cut* pode chamar a atenção para a singularidade do ponto de vista da câmera: uma vez que nosso ponto de vista não muda, mas o mundo diegético sim, nos tornamos, mesmo que momentaneamente, conscientes do que Brecht chama de “perspectiva única” do plano fílmico. (BORDWELL, 1984, p. 5–6, tradução nossa).

Em publicações posteriores do autor, algumas bem recentes inclusive, ele mantém seu ponto de vista quanto à função disruptiva do *faux raccord*. Apesar disso, reflete sobre a

domesticação do *jump cut* e considera sua força com relação ao contexto, como veremos adiante.

Ao falar do que chama de “plano reflexivo”, Nogueira pontua dispositivos que buscam contestar e desafiar a narrativa clássica, podendo ser mais ou menos disruptivos em relação aos códigos vigentes. Entendemos que dentre esses dispositivos está, claro, o *faux raccord*. Sobre esses planos reflexivos ele diz:

Ao chamar a atenção para a própria construção discursiva, estes diversos casos apresentam uma dupla consequência: por um lado, quebram a imersão e a crença num mundo diegético autônomo e, desse modo, contrariam as premissas de transparência mais convencionais; por outro lado, interpelam provocatoriamente o espectador, instabilizando as suas convicções e desafiando as suas rotinas hermenêuticas. (NOGUEIRA, 2010, p. 47).

Dancyger, com seus escritos mais contemporâneos (que levam em conta a geração MTV e a montagem videocliptica), também fala do *jump cut* como esse elemento que chama atenção do espectador, retirando-o da passividade de assistir a um filme contínuo:

O *jump-cut* também relembra aos espectadores de que eles estão assistindo a um filme, o que é chocante. O resultado pode ser usado para sugerir instabilidade ou falta de importância. Em ambos os casos, o *jump-cut* requer do espectador a ampliação da aceitação para entrar no tempo da tela que está sendo apresentado ou o sentido de tempo dramático retratado. O *jump-cut* pede aos espectadores para admitirem que estamos vendo um filme ou para temporariamente suspenderem a crença no filme. A interrupção pode ajudar a experiência do filme ou danificá-la. No passado, pensava-se que o *jump-cut* poderia destruir a experiência. Desde a *Nouvelle Vague*, o *jump-cut* transformou-se simplesmente em um recurso de montagem aceito pelo público. Eles aceitaram a noção de que a descontinuidade poderia ser usada para retratar uma visão menos estável da sociedade ou de uma personalidade, ou poderia ser aceita como um aviso. Isso alerta os espectadores de que eles estão assistindo a um filme e devem ter cuidado com a manipulação. (DANCYGER, 2003, p. 137).

Apesar disso, ele admite também a incorporação desse tipo de corte em outras narrativas, falando inclusive da aceitação por parte do público.

Como podemos notar a partir dessa pequena amostra de colocações, o *faux raccord* e o *jump cut* são analisados, mesmo que por autores mais atuais, como elementos que de alguma forma chamam atenção do espectador.

Essa bagagem disruptiva do *faux raccord* está ligada a análise de determinados contextos históricos e usos desse elemento. Como vimos na história do audiovisual, o *faux raccord* é bastante associado às produções experimentais, independentes e de vanguarda.

Essa associação acontece porque nos cinemas de vanguarda fica evidente o papel estético da montagem e do corte, pois nesses movimentos um corte não necessariamente precisa estar refém da narrativa ou da história para que aconteça; o corte pode servir a um

propósito primordialmente estético ou discursivo. Como atesta Cousins, ao falar sobre as produções da *Nouvelle Vague*: “Os filmes não eram apenas veículos para levar histórias e informações ou retratar sentimentos; eles também eram o que aquelas histórias levavam, parte da experiência sensorial de, por exemplo, sentar em um café assistindo o mundo passar.” (COUSINS, 2012, posição 580,7, tradução nossa).

É na montagem discursiva/expressiva que encontramos diversos exemplos de montagem descontínua e conseqüentemente de *faux raccords*. Nessa estética o objetivo não é a organicidade ou fluidez das imagens, mas justamente a justaposição e o espaço entre elas, o “entre imagens”, que possibilita novas conexões. (DELEUZE, 2005, p. 217).

Entretanto, como vimos, o uso do *faux raccord* não ficou restrito ao cinema de vanguarda ou à montagem expressiva, a partir dos anos 1960 ele passou a ser incorporado gradativamente aos mais diversos tipos de materiais audiovisuais. E hoje não se pode vincular esse elemento a um modelo estético específico, uma vez que ele é usado nas mais diversas formas, filmes, etc.

Cercado de outras inovações e estratégias de descontinuidade, o *faux raccord* foi muito usado em filmes que tinham em toda sua estrutura formas de disrupção e radicalismo. Quando usado em contextos mais tênues de quebra da narrativa, ele se mostra menos radical. Nesse modelo, o *faux raccord* e, sobretudo, o *jump cut* tornaram-se parte do repertório formal de produção *mainstream*. Com a sua assimilação e domesticação, em certos casos, o *faux raccord* chega a compartilhar do mecanismo de sutura do *raccord* clássico, deixando o espectador mais imerso na narrativa, em vez de interromper e provocar questões.

Luis Nogueira comenta o aumento do uso do *faux raccord* ao falar do *jump cut*. Para ele, o uso deste corte pode desempenhar um papel narrativo e outro dramático; narrativo no sentido que auxilia a narrativa ao eliminar trechos irrelevantes sem prejuízo à história e acrescentando ritmo e cadência aos fatos; dramático na medida que, ao fazer uma seleção de fatos relevantes ou de estados particulares dos personagens, dá maior ênfase a esses momentos específicos e à ação que se desenvolve. (NOGUEIRA, 2010, p. 169). Essa interpretação reflete bem a forma como o *faux raccord* foi agregado à narrativa clássica.

De modo geral, quando associado ao *raccord* clássico, os *faux raccords* são usados para diminuir o tempo de uma ação; acentuar certos momentos dramáticos; expressar sentimentos ou sensações de personagens; trazer comicidade à cena; simular a passagem de

tempo em uma busca; representar sonhos, pesadelos ou delírios; ou simular truque de magia. Dando poder e energia, brevidade e intensidade, a uma cena.

Uma de suas formas mais comuns é, de fato, a redução de tempo através de elipses temporais. Essa é uma das formas mais aceitas do *jump cut*. Sobre seu uso corriqueiro e convencional, podemos trazer uma fala de William Chang: “Um filme, em sua natureza, tem que economizar o uso do tempo para contar uma história. Eu vejo o *jump cut* como qualquer outro corte – sua função é economizar”⁴⁷.

Dependendo do nível de descontinuidade, o *faux raccord* pode causar uma desorientação no espectador, mas também, tal desorientação pode ser usada como elemento de tensão, como é o caso de alguns planos no filme “O Iluminado” (1980), de Stanley Kubrick, ou no filme “A origem” (2010), de Christopher Nolan.

O que diferencia a utilização de certos elementos em filmes de autor, do uso convencional no cinema *mainstream*, é como os autores trabalham para criar obras que nos falam vividamente sobre forma e conteúdo.

De todo modo, como vimos, embora haja uma certa padronização do uso do *faux raccord* no cinema comercial, usado com sentidos pré definidos e buscando promover determinadas reações no espectador. Há exceções em que ele é usado com maestria e criatividade, podendo gerar novas conexões, como ressalta Bordwell e Thompson:

Ao longo do tempo, o público pode se acostumar com descontinuidades em contextos narrativos. Mas com o *jump cut*, a inserção não diegética, e o inconsistente *match on action*, deslocamentos temporais podem afastar-se das noções tradicionais de narração de histórias e criar relações ambíguas entre os planos. Essas ambiguidades não precisam nos confundir: elas podem agitar nossa imaginação. (BORDWELL & THOMPSON, K., 2013, p. 261, tradução nossa).

Essa colocação nos traz ao que desejamos debater neste capítulo. O uso corriqueiro e excessivo do *faux raccord* nos produtos audiovisuais contemporâneos, em consonância com sua incorporação aos elementos narrativos clássicos, nos coloca a questão do quanto tal tipo de montagem passa despercebida aos espectadores nos dias de hoje e em quais níveis ela pode afetar o espectador de alguma maneira. Ao pensar a montagem, seus discursos e significação, não podemos jamais deixar de lado sua relação com a recepção, afinal como coloca Leone: “[...] a montagem afeta diretamente as capacidades emocionais do espectador e, de outro, interfere também diretamente na significação do discurso, pois torna relativos os possíveis sentidos absolutos que tem os planos isoladamente” (2005, p. 49).

47 Em: CHANDLER, G. **Film Editing: Great Cuts Every Filmmaker and Movie Lover Must Know**. [s.l.] Michael Wiese Productions, 2009.

Acreditamos que a edição descontínua desempenha diversos papéis no filme, podendo ser usada para enfatizar uma resposta emocional ou sensitiva do espectador, mas também podendo desempenhar um papel discursivo e dialético, obrigando o espectador a ter uma recepção mais ativa, exigindo um maior engajamento de sua parte.

Um estudo interessante, publicado no *European Psychologist*⁴⁸, analisa os efeitos cognitivos da recepção do *faux raccord* (descrito por eles no artigo como erros, quebras das regras de edição ou *jump cuts*).

O estudo chamado “Processamento Cognitivo de Cortes de Filme Entre as crianças de 4 a 8 anos de idade, uma experiência de rastreamento de olho”⁴⁹, analisa, como o próprio nome sugere, o aumento dos requisitos de processamento cognitivo de acordo com a complexidade narrativa dos cortes na montagem de determinados filmes, analisando também a variação da dificuldade de interpretação de acordo com a idade, através do rastreamento do olhar. Para isso eles utilizam curtas metragens com cortes de diferentes níveis de dificuldade. A principal base teórica utilizada por eles foi um estudo semelhante realizado com adultos, em que obtiveram os mesmos resultados ao avaliar o nível de dificuldade de interpretação de acordo com a complexidade da descontinuidade mostrada no filme. Dentre os resultados principais listados por eles estão:

Nenhum efeito de idade foi encontrado para *jump cuts* (isto é, há pequenas descontinuidades de movimento em um filme). No entanto, os distúrbios resultantes de planos de ângulo invertido (ou seja, há alteração na posição esquerda-direita de atores em planos sucessivos) levaram a maiores tempos de reação entre crianças de 6 e 8 anos, enquanto as crianças de todas as faixas etárias tiveram dificuldades em lidar com descontinuidade narrativa (ou seja, quando a sequência cronológica canônica das ações do filme é interrompida). (MUNK et al., 2012, p. 257, tradução nossa).

Os resultados desse estudo reforçam a ideia de que o uso do *faux raccord* torna a narrativa e o discurso fílmico mais complexo, quando comparada a uma narrativa mais linear, impulsionando um esforço cognitivo do espectador. Também comprova que o grau de descontinuidade narrativa interfere no nível de esforço cognitivo para se compreender o filme. Reforça, ainda, uma questão já trazida por Bordwell algumas vezes, quando ele afirma que o *jump cut*, por representar um menor nível de descontinuidade, é melhor assimilado pelo público, e é um tipo de *faux raccord* que pode ser usado sem prejuízo à linearidade narrativa.

48 MUNK, C. et al. Cognitive processing of film cuts among 4- to -8-year-old children: An eye tracker experiment. *European Psychologist*, v. 17, n. 4, p. 257–265, 2012.

49 Tradução nossa para “Cognitive Processing of Film Cuts: Among 4- to 8-Year-Old Children An Eye Tracker Experiment.

De modo geral, Bordwell defende que o uso de uma montagem descontínua não implica necessariamente na incompreensão da história ou do conteúdo.

Esses cortes são confusos? Os defensores do sistema de continuidade padrão diriam sim. Mas quem viu filmes de Ozu ou Tati pode testemunhar que suas histórias não se tornam ininteligíveis. Estes e outros diretores encontraram maneiras de manter o desenvolvimento do enredo claro, ao mesmo tempo que recalibravam nossa percepção de espaço e tempo. Historicamente, o sistema de continuidade oferece uma maneira eficaz de contar uma história, mas, artisticamente, não é necessário. (BORDWELL & THOMPSON, K., 2013, p. 258, tradução nossa).

Assim, as discontinuidades podem até existir, mas o contexto fílmico permite que nos reorientemos.

A discontinuidade produz uma quebra no fluxo das imagens, e pode gerar uma certa desorientação diegética espacial/temporal, o que exige um esforço de reorientação. Quando uma montagem é descontínua, aumenta a possibilidade de percepção do corte. Os defensores da continuidade afirmam que, em decorrência dessas quebras e esforços racionais, a montagem descontínua pode tanto gerar um distanciamento por parte do espectador, quanto uma perda do desenrolar da história devido ao tempo despendido na reorientação e compreensão dos cortes.

Para Noël Burch, a discontinuidade provoca dois efeitos no espectador. Um seria o efeito surpresa que está ligado à surpresa do espectador ao se dar conta que está diante de uma situação espaço/temporal distinta da que ele tinha imaginado para aquela sequência. Outro, é a apreensão retardada: “O mal-estar da desorientação em particular («falsos» *raccords*’ de olhar, de posição, de direcção), cujos vectores são evidentemente «reguláveis», pode resolver-se numa nova orientação suscitando um tipo de estrutura que chamamos *raccord*’ de apreensão retardada».” (BURCH, 1973, p. 147). Para o autor, ambos são formas moderadas de estruturas de agressão. Essas estruturas de nos chocam, nos forçam a pensar.

Bordwell também defende que o uso desses cortes que estimulam nosso pensamento ao falar sobre como elementos de *raccord* de fato funcionam ao manter uma fluidez na leitura, e como elementos de quebra nos forçam a pensar. Diz que: “É mais difícil detectar um elemento trapaceado ou uma falta de correspondência se o novo plano nos faz reorientar-nos. [...] De forma mais geral, como outros desajustes, isso obriga-nos a pensar sobre o que vemos e o que não vemos quando assistimos a um filme.” (BORDWELL, 2008).

A reorientação espacial e temporal também está relacionada com o ato de completar o vazio entre os quadros. Segundo Aumont, há o que se chama de efeito “fí”, que é:

[...] o ‘fenômeno do movimento aparente’. O espectador restabeleceu mentalmente uma continuidade e um movimento onde só havia de fato descontinuidade e fixidez: é o que acontece no cinema entre dois fotogramas fixos, onde o espectador preenche a distância existente entre as duas atitudes de um personagem fixadas pelas duas imagens sucessivas. (AUMONT, 2009, p. 149).

Ora, da mesma forma em que completamos os espaços entre os fotogramas, é de se pensar que fazemos o mesmo com os intervalos entre planos descontínuos. De certo, esse complemento se torna subjetivo, uma vez que depende de aspectos cognitivos de cada indivíduo.

Como já vimos no capítulo 2.3, o impacto de cada acontecimento está ligado à bagagem de cada indivíduo, são graus de interpretação e recepção. A forma que se completam os intervalos e que se entendem as associações também varia no mesmo indivíduo, pois como já dizia Heráclito: “Nenhum homem pode banhar-se duas vezes no mesmo rio, pois na segunda vez o rio já não é o mesmo, nem tão pouco o homem”. A recepção dos filmes, da montagem e das conexões necessárias para interpretar o *faux raccord* está ligada diretamente ao constante devir. A cada vista, uma interpretação.

Neste sentido, James Monaco fala sobre como a apreensão muda com o “treino” dos nossos sentidos:

Mas o filme é muito parecido com a linguagem. Pessoas que são altamente experientes em filmes, altamente alfabetizados visualmente [...] veem mais, ouvem mais, do que pessoas que raramente vão ao cinema. Uma educação na quase-linguagem cinematográfica abre um grande potencial significativo para o observador, por isso é útil usar a metáfora da linguagem para descrever o fenômeno do filme. (2000, p.152, tradução nossa).

A leitura de qualquer objeto artístico, e isso inclui o cinema e a montagem, é dada através da decodificação de símbolos, que são feitas com base na experiência prévia do espectador. Isso incorre numa subjetividade da interpretação, uma vez que cada indivíduo é único e possui relações únicas com seu referente. Por conta disso, o cinema pode ser tanto conotativo, quanto denotativo (James Monaco, 2000, p. 161).

Podemos considerar, portanto, que o espectador evolui cognitivamente, de acordo com suas experiências; na medida em que tem mais experiências, aumenta sua bagagem intelectual, permitindo-lhe perceber e fruir de forma mais profunda e intensa em relação aos elementos fílmicos. Há, desse modo, um papel ativo do espectador, que acessa a informação de acordo com seu referencial.

A essa variação de interpretação para cada indivíduo e cada momento, Nogueira chama de montagem subjetiva:

[...] damos-lhe este nome na certeza de que se trata, apesar da sua natureza indelével, da mais importante de todas as montagens, aquela que ocorre na mente do espectador e que corresponde às suas operações de conhecimento ou de sentimento. Seleccionar, evocar, relacionar, condenar são algumas das modalidades desta montagem.(NOGUEIRA, 2010, p. 135).

Embora o *faux raccord* tenha sido incorporado na narrativa clássica e em produtos audiovisuais contemporâneos, essa incorporação só aconteceu em certos níveis; apenas alguns modelos e padrões de uso são “permitidos”, aceitos, e até recebidos sem perturbação ou sem serem percebidos. No entanto, quando a descontinuidade foge a esse padrão ela pode ser percebida e até atuar no seu papel disruptivo. Esse tipo de descontinuidade, que não é comedida, ainda sofre preconceito nos meios de produção mais formais, sendo usado em casos muito excepcionais e sempre com um intuito artístico. O medo é o mesmo que há anos: prejudicar a experiência narrativa e imersiva do espectador, por isso pouco usado. Um exemplo disso, é como foram banidos dos filmes contínuos os *jump cuts* “à la Méliès” pois, como aponta Flávia Cesarino:

O reconhecimento da presença do público é, em filmes como este, também um reconhecimento da ilusão cinematográfica. [...] o espectador sabe que é uma peça de um jogo tácito de ilusões explícitas. Diz Gaudreault, nesse sentido, que nos *trick films* ‘o espectador não é nunca verdadeiramente iludido, até porque muitos elementos dos filmes se encarregam de lembrá-lo de que ele está assistindo a um espetáculo de ilusão’”. (COSTA, 2005, p. 181).

Então, quando o *faux raccord* é usado com padrões pré-definidos, em contextos já esperados (por exemplo, cortes em vlogs e entrevistas), ou passagem de tempo em filmes, ou tensão na busca de algo, etc (que são algumas das formas como ele foi incorporado pelo cinema narrativo), ele não gera um choque, não é um elemento disruptivo. Entretanto, quando usado em outros contextos, ele ainda pode agir como elemento de choque. Como exemplo podemos trazer os filmes “Réquiem para um sonho” (2000) e “Clube da luta” (1999), filmes contemporâneos de grande distribuição que utilizam-se de *faux raccords* que fogem do padrão como elementos discursivos.

Portanto, do ponto de vista da produção, existem *faux raccords* clássicos e padrões, é possível que esses passem despercebidos ao grande público, não efetuando um papel comunicativo significativo no que concerne à estética e às associações mais complexas. Nesse caso, as conexões e o preenchimento do intervalo entre os planos é feita de uma maneira muito mais eficaz e rápida que outrora; elas se tornam naturais, assim como o *raccord* clássico se tornou. Entretanto, existem inúmeras possibilidades de se criar *faux raccords* que fujam a esse padrão já assimilado, esses sim, podem efetuar um papel comunicativo forte.

A força comunicativa, de choque, de ruptura do *faux raccord*, está, portanto, ligada ao nível de percepção do corte, o quanto esse corte parece evidente ao espectador, e o quanto de esforço cognitivo é necessário despendar para gerar uma reorientação ou interpretação do contexto. Devemos considerar que o tempo de reorientação está ligado ao grau de complexidade das descontinuidades, como vimos.

O que torna o *jump cut* mais perceptível ou relevante em um filme é o contexto em que está inserido (por exemplo, o gênero fílmico), a forma e a quantidade de vezes que é usado. Um elemento só causa estranhamento a partir do momento que foge aos padrões estéticos instituídos por regras e fórmulas. Para Bordwell, há de se considerar alguns fatores para determinar o quanto um elemento, o *faux raccord* por exemplo, é notório:

Em geral, podemos dizer que o reconhecimento de qualquer figura estilística depende de, pelo menos, quatro fatores. Primeiro, há a notável percepção do fator em termos conceituais e cognitivos. Deste ponto de vista, podemos gerar uma tipologia de *jump cuts* mais fortes e mais fracos. Em segundo lugar, o filme como um todo pode atribuir mais ou menos papel proeminente para a figura. [...] Em terceiro lugar, o reconhecimento de um dispositivo estilístico depende do estado das normas de cinema em qualquer momento. Convenções de gênero e estilo de filme, abordagens canonizadas para a interpretação de espaço ou tempo ou situações narrativas, definirão se é possível detectar e analisar o dispositivo. Por exemplo, se a maioria dos cortes na maioria dos filmes fossem *jump cuts*, então um corte de continuidade direta pode ser reconhecido como um peculiar. Finalmente, reconhecer uma figura estilística também depende das categorias e estratégias analíticas disponíveis para o discurso cinematográfico em determinado momento. (BORDWELL, 1984, p. 6, tradução nossa).

Ao analisar o *faux raccord* na atualidade, podemos dizer que, considerando o terceiro e quarto fator, talvez esse elemento já não seja mais tão evidente em um filme como figura estilística, uma vez que há o uso recorrente da mesma estrutura de *faux raccord* em situações específicas ou gêneros específicos, e ele é reconhecido como parte integrante da linguagem cinematográfica, podendo ser usado como qualquer outro corte, de modo que dificilmente encontraremos análises que dêem destaque aos *faux raccords* e *jump cuts* padrões usados nos filmes. Nesses casos o *jump cut* se tornou usual, a ponto de não ser notório. Por outro lado, se considerarmos os dois primeiros fatores, torna-se evidente a existência da possibilidade de uso de *faux raccords* nítidos e que desempenhem um papel comunicativo ou uma função estética clara. Como coloca Aumont, “O sentido surge da mudança, e, para fazê-lo aparecer, é preciso introduzir uma diferença – uma descontinuidade.” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 61)

O significado do corte, a importância e o discurso emanado por ele, bem como a intensidade de sua recepção, é dado em relação ao seu entorno. Assim, o *faux raccord* pode

representar tensão ou reflexão, pode ser narrativo, estético ou dialético. Bordwell atesta essa sua maleabilidade ao falar das possibilidades de uso do axial cut:

O corte axial é um bom exemplo de como, mesmo uma simples escolha estilística, possui possibilidades criativas ricas. Também mostra como uma técnica pode mudar seu impacto em diferentes tradições cinematográficas. Na tradição do quadro, o corte axial era na maior parte uma ampliação abrupta, intensificando um momento de atuação intensa. Nos primeiros dias da continuidade de Hollywood, tornou-se uma opção de edição entre muitas, e seu poder era um pouco silenciado. Para os soviéticos, os cortes axiais poderiam ser multiplicados e unidos com cortes rápidos e grandes close-ups. O resultado poderia sacudir o espectador, destacando um rosto ou um objeto, uma finalidade objetiva que tem sido usada pela Hollywood contemporânea. Para Kurosawa a técnica ofereceu uma maneira de contrastar o movimento extremo e a extrema quietude. E para Eisenstein, sugeriu uma estratégia global para tecer elementos visuais em um todo imersivo. (BORDWELL, 2012, tradução nossa)

Essa maleabilidade de usos e sentidos do *faux raccord* explica o porque, desde suas primeiras inserções em filmes narrativos e documentais, ele vem sendo incorporado cada vez mais em diversos estilos e conteúdos audiovisuais.

O *faux raccord* é, então, um dos elementos fundamentais da montagem cinematográfica para se pensar o ato comunicacional em determinados filmes. Ele apresenta uma variação de significado e um papel discursivo diretamente ligado ao contexto em que está empregado, bem como o meio onde se apresenta.

Como vimos, considera-se que o novo é trazido pelo choque, do diferente e inusitado, que a montagem por si só já carrega. O *faux raccord* por se tratar de um elemento intencionalmente impactante, que foge da lógica da transparência cinematográfica, faz esse trabalho de uma forma ímpar. Para Deleuze, “[...] Longe de romperem o todo, os falsos *raccords* são o ato do todo, o cunho que ele imprime nos conjuntos e nas suas partes, tal como os verdadeiros *raccords* são a tendência inversa, a das partes e dos conjuntos a reunir-se num todo que lhes escapa.” (DELEUZE, 1983, p. 52).

Uma das formas que o *faux raccord* funciona trazendo novidade para o pensamento, é pela aproximação de duas imagens de forma inesperada, a interpretação não será instantânea, porque não é análoga ao que entendemos como movimento natural. Havendo a supressão de tempo entre planos, o espectador se verá obrigado a completar o movimento de modo não apenas intuitivo, mas racional; essa semiconsciência do domínio da produção do movimento ativa o pensamento, o faz pensar. Essa atividade da interpretação torna o sujeito ativo na narrativa.

Se se puder definir a arte – ou a experiência estética – como um processo de nos arrancar de nossa indiferença, de nossa passividade, em suma, da situação de imobilismo e letargia que a vida cotidiana nos impõe, então que esse movimento

também instigue um mal-estar positivo, um questionamento de nossa própria percepção do mundo. (MARCONDES FILHO, s/n).

Não podemos nos esquecer de que o *faux raccord* pode evidenciar o dispositivo, revelando também o processo perceptivo, e esse movimento também traz reflexão ao espectador, sobre como aquilo o afeta e sobre a intencionalidade transmitida no filme. Então, podemos dizer que o uso do *faux raccord* no cinema é um ótimo exemplo de como a arte age em nós, nos tirando do torpor, como descrito acima, e “instigue um mal-estar positivo, um questionamento de nossa própria percepção do mundo” (MARCONDES FILHO, s/n).

Ora, se, como vimos, elementos descontínuos de montagem podem ser adicionados aos filmes e a produtos audiovisuais sem prejuízo da narrativa ou do conteúdo que se busca transmitir, mas, ao mesmo tempo, incita pela sua forma e suas justaposições um esforço cognitivo maior do espectador, qual seria portanto o veredito sobre seu papel discursivo e comunicativo na atualidade?

Certamente hoje é muito difícil dizer que o *faux raccord* tenha o mesmo papel disruptivo e político que exercia 60 anos atrás sobre o espectador. Devido ao seu uso massivo e presença em diversos meios, o corte, em certos níveis, foi incorporado à linguagem audiovisual e à decodificação dos receptores. Por mais notório que seja um *faux raccord*, e que chame a atenção do espectador, sua reação não será mais de espanto, e nem a função do corte será política, no sentido de quebrar as normas. Quando há a percepção do corte, a reação do público é muito mais de excitação e entusiasmo, do que de choque e desorientação.

Talvez para os mais jovens, para as novas gerações, esse corte seja recebido como qualquer outro, sem sequer parecer diferente. Os mais velhos talvez o identifiquem como algo pontual, mas não mais como um elemento totalmente novo e inesperado. Apesar disso, como vimos no capítulo 2.3, a comunicação se dá através das quebras, do diferente, do novo.

Levando isso em consideração, sabemos que há níveis de complexidades discursivas que podem chocar e modificar o sujeito, de modo que em certo momento, um filme de narrativa clássica pode desempenhar o papel comunicativo para aquele que nunca estivera exposto àquela narrativa, e em momento posterior, um filme de vanguarda pode passar a desempenhar esse papel, e assim sucessivamente. Trazemos essa reflexão para pensar que cada formato equivale a um degrau para evolução cognitiva, ao mesmo tempo que existem níveis de interpretação em cada formato. Assim, por mais comum e usual que uma técnica possa se tornar (como é o caso do *faux raccord* hoje em dia), ela jamais deixará de ter o seu papel discursivo na narrativa, seja mais potencializado para uns ou menos para outros, sendo

mais óbvio ou não, afinal, sempre há uma primeira vez para tudo, inclusive para apreender um corte. E essa primeira vez sempre será modificadora.

4. Conclusão

O ato comunicativo no cinema é construído não somente através da narrativa a ser contada, mas sobretudo através da construção da *mise-en-scène*, da planificação e da montagem. São elementos visuais e estéticos que discursam. Através dessas etapas o cinema se mostra não só como um meio de comunicação, mas também de expressão estética.

Desse modo é de extrema importância refletir o potencial estético e de percepção do corte, pois através da montagem a comunicação encontra mais um meio de expressão. Sabendo do seu poder discursivo não se pode limitar a noção de montagem ao simples ato de cortar e colar, afinal com ela podemos criar a ilusão de continuidade espaço/temporal ou até mesmo gerar polissemias através da justaposição.

Foi a partir dessa concepção que surgiu essa pesquisa. Assim, buscamos através dela reafirmar o potencial discursivo da montagem audiovisual, conhecendo um pouco mais sobre um de seus elementos intrínsecos: o *faux raccord*.

A montagem e o *faux raccord* nasceram praticamente juntos, dando seus primeiros passos criativos ainda no cinematógrafo, para depois evoluir através dos *jump cuts* de Méliès. Deixado em segundo plano em alguns momentos, e usado com intensidade em outros, o *faux raccord* esteve presente ao longo de toda história do audiovisual.

Para melhor compreender esse elemento, vimos como fundamental fazer uma contextualização mais ampla sobre a montagem em si e suas principais vertentes formais. Também introduzimos nossa reflexão sobre comunicação e recepção de materiais audiovisuais, tendo como viés a montagem. O capítulo 2 veio então a esse propósito introdutório. A partir dele demos as bases teóricas que permitiram compreender e definir o *faux raccord* como elemento de montagem, analisá-lo no contexto histórico e compreendê-lo da perspectiva comunicativa.

Assim no capítulo 3.1, a partir da análise de diversas definições, pudemos postular o que é o *faux raccord*, compreendendo suas nuances e características. Com isso conseguimos ter uma noção mais ampla de seu significado e possibilidades de uso, enquadrando-o dentro das ferramentas da linguagem cinematográfica. A partir de sua definição pudemos também apreender exemplos de cortes e montagens que podem corresponder a ele.

Para melhor contextualizar o *faux raccord* na produção audiovisual, no capítulo 3.2 tentamos levantar as origens e usos do *faux raccord* ao longo da história, trazendo à tona a

reflexão do por que em certos momentos ele permaneceu no limbo da crítica e da produção massiva. Concluindo que a partir dos anos 60, em decorrência de uma revolução estética e tecnológica ele passou a ser incorporado gradativamente a diversos tipos de materiais audiovisuais.

Ao analisar sua incorporação pela narrativa clássica e *mainstream*, consideramos que esse tipo de corte quando utilizado em obras deste tipo, assume um papel narrativo relevante na construção filmica, correspondendo a mais uma opção dentre as possíveis do léxico cinematográfico, podendo ser usado tanto como força narrativa, discursiva ou artística.

A partir disso tentamos no capítulo seguinte (capítulo 3.3) fazer uma breve análise do *faux raccord* na produção audiovisual contemporânea, buscando refletir sobre seus usos e recepção. O que nos levou ao capítulo final (capítulo 3.4), onde debatemos sobre seu potencial discursivo e comunicativo, sobretudo na atualidade. Apesar de em grande parte da história ele aparecer como um elemento disruptivo, tentamos entender qual é o seu impacto na recepção nos dias atuais, num contexto em que ele é amplamente conhecido, aceito e utilizado.

A temática da montagem cinematográfica sempre foi ampla e complexa. Tentamos abordar nesta dissertação sua influência tanto para uma narrativa mais fluida, quanto para suas discontinuidades (através da análise principal de um de seus elementos: o *faux raccord*), tentando compreender, mesmo que de maneira introdutória, suas influências na recepção.

Do ponto de vista das possibilidades de produção e da história, depreendemos que ambas formas de montagem (narrativa e discursiva) não são necessariamente estanques, podendo ser usadas em consonância, criando uma narrativa rica e com maior possibilidade de disseminação. Escolha esta que, como vimos, tem sido feita por diversos produtores. De modo que a expressividade pode estar presente em filmes mais narrativos, mas sem o prejuízo de sua compreensão.

Essa dissertação portanto não se prestou a reforçar a dicotomia clássica entre montagem narrativa e discursiva, mas, sim, refletir as possibilidades comunicativas de ambas, e trazer à tona uma tendência que já vem se firmando, da convergência de ambas as linhas de montagem, conseguindo servir-se tanto da função narrativa, quanto da discursiva e expressiva.

Do ponto de vista da recepção e da comunicação, pudemos depreender que ambas formas de montagem podem, em diferentes níveis, estimular a cognição do espectador,

embora a montagem descontínua (na qual o *faux raccord* se inclui) exija mais empenho cognitivo do indivíduo.

De modo que durante nossa análise pudemos reforçar a importância da montagem cinematográfica para a construção filmica, através da análise do seu papel comunicativo, narrativo, estético e discursivo.

O futuro do uso e recepção do *faux raccord* é obviamente incerto, não conseguimos através deste estudo prever seus caminhos, pois analisamos uma linguagem ainda em transformação. É possível que daqui alguns anos o *faux raccord* e as discontinuidades como um todo sejam tão amplamente agregadas a narrativa convencional, de tal modo que os espectadores os assimilem da mesma maneira como assimilam hoje o *raccord* clássico. Por outro lado, pode ser que se perpetue apenas alguns usos padrões do *faux raccord*, como é o caso do *jump cut* hoje, enquanto outros mais diferentes ainda possam causar uma grande impressão e causar um choque. Independente disso, não podemos deixar de considerar sempre as subjetividades da recepção e os níveis de interpretação.

Por fim, essa dissertação reflete fielmente os questionamentos e possíveis respostas que surgiram no decorrer desses anos de pesquisa. Sua natureza descontínua, com recuos necessários, avanços que antes não eram previstos, novas questões que surgiram no meio do processo, demonstram esse percurso.

De uma simples pergunta: o que é o *faux raccord*? Irromperam tantas outras mais amplas, que espero ter ao menos ensejando aqui. A natureza descontínua desta dissertação parece um reflexo irônico do objeto de estudo aqui abordado. A justaposição dessas reflexões, tentam representar o caminhar de uma pesquisa que, em busca de respostas, parece terminar no anseio de mais perguntas.

Com esse trabalho acreditamos ter dado início a um aprofundamento teórico e filosófico acerca desse elemento tão específico e relevante na construção filmica, mas que foi pouco debatido. As bases estão dadas. Mas longe de termos esgotado o assunto, acreditamos que esse trabalho que agora concluímos é apenas uma introdução ao *faux raccord*, um ponto de partida para um estudo mais aprofundado e detalhado sobre o tema. Apesar do amplo levantamento bibliográfico realizado para essa pesquisa por mais de cinco anos em busca de materiais que se referissem diretamente ao *faux raccord* ou aos seus termos correlatos, acreditamos que é possível desenvolver tantas outras ilações ao se avaliar pesquisas e materiais que refletem sobre a discontinuidade em si.

Também consideramos pertinente uma abordagem mais analítica no que concerne sua utilização em determinados gêneros, movimentos ou até mesmos produtos audiovisuais específicos. Uma vez que como vimos no capítulo 3.4 seu potencial discursivo, narrativo e estético é dado de acordo com o contexto em que é aplicado. Ademais, para além do cinema de ficção, o *faux raccord* é utilizado nos mais variados formatos de produção: documentários, videoclipes, programas televisivos, videoarte, e mais recentemente nas produções web, o que amplia significativamente as possibilidades de exploração teórica desse elemento.

Acreditamos que a escassez de estudos sobre esse tipo de corte em particular, como verificamos ao longo desta pesquisa, representa uma lacuna nos estudos sobre montagem cinematográfica, e que possivelmente possa ser aprofundado quem sabe como uma tese de doutorado.

REFERÊNCIAS⁵⁰

- AGEL, Henri. **O Cinema**. Porto: Livraria Civilização Editora, 1983.
- AGRA, S. L. L.; JÚNIOR, P. M. DE F. Série fotográfica: compreendendo suas formas de produção através da obra de Duane Michals. **Temática**, v. 10, n. 6, p. 18–29, 21 jun. 2014.
- AMIEL, V. **Estética Da Montagem**. [s.l.] TEXTO & GRAFIA, 2007.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- AUMONT, Jacques e outros. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2009.
- _____. **A imagem**. Papirus Editora, 2002.
- _____. **As teorias dos cineastas**. Papirus Editora, 2004.
- AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. [s.l.] Papirus, 2006.
- MARTIN, Marcel, **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo, Brasiliense, 2005.
- BAZIN, André. **O Cinema**. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- BERGSON, Henri. **Essai sur les données immédiates de la conscience**. Paris, PUF, 1948.
- _____. **Matéria e memória**. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- _____. **A evolução criadora**. São Paulo, Editora da Unesp, 2009.
- _____. **La pensée et le mouvant. Essais et conférences**. Paris, PUF, 1999.
- BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin. **Film Art: An Introduction**. New York, ed. McGraw-Hill, 2013, 10th Edition.
- BORDWELL, David. **On the History of Film Style**. Cambridge, ed. Harvard University, 1997.
- _____. *jump cuts* and blind spots. **Wide Angle**, v. 6, n.1, p.4-11, 1984.
- _____. **The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies**. Los Angeles: University of California Press, 2006.
- _____. Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film. **Film Quarterly**, v. 55, n. 3, p. 16–28, 2002.
- _____. **Observations on film art: Some cuts I have known and loved**. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2008/05/26/some-cuts-i-have-known-and-loved/>>. Acesso em: 9 jul. 2017.
- _____. **Observations on film art: Seed-beds of style**. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2009/11/27/seed-beds-of-style/>>. Acesso em: 4 jul. 2017.
- _____. **Observations on film art: Sometimes two shots . . .**. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2013/01/22/sometimes-two-shots/>>. Acesso em: 4 jul. 2017.

50 De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

CANELAS, Carlos. **Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escolar soviética**. Instituto Politécnico da Guarda, Artigo, 2010

CATANHO, F. J. M. **A edição fotográfica como construção de uma narrativa visual de uma narrativa visual**. Discursos Fotográficos, v. 3, p. 81–96, 2007.

CHANDLER, G. **Film Editing: Great Cuts Every Filmmaker and Movie Lover Must Know**. [s.l.] Michael Wiese Productions, 2009.

COMOLLI, Jean-louis. Algumas notas em torno da montagem. **Devires: Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte, v. 4, n. 2, p.12-41, dez. 2007. Semestral.

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

CUBITT, S. **The Cinema Effect**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2004.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo: História, teoria e prática**. Rio de Janeiro: Editora Elsevier, 2003.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-movimento – cinema 1**. RJ: 34, 1992.

_____. **A Imagem-Tempo**. Brasiliense, 1990.

_____. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DUPOND, Pascal. **Dictionnaire Merleau-Ponty**. Paris, Ellipses, 2008.

_____. **Vocabulário de Merleau-Ponty**. Martins Fontes, São Paulo, 2010.

EISENSTEIN, S. M. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

_____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

FARIA, Maria Lucia Guimarães. **Proust e a Poética da Memória**. Disponível em: <http://www.ciencialit.letas.ufrj.br/garrafa12/marialuciaguimaraes_proust.html>. Acesso em: 28/04/2016

GAUDREAULT, A. **Encyclopedia of Early Cinema**. Routledge, , 2005. (Nota técnica).

HAMPE, Barry. **Making Documentary Films and Reality Videos**. New York: First Owl Books Edition, 1997. ISBN 0-8050-4451-5.

JOURNOT, Marie Thérèse. **Le Vocabulaire du cinéma**. Paris: Armand Colin, 2006.

KENNEDY, Barbara M. **Deleuze and Cinema**. The Aesthetics of Sensation. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000. Trad. Ciro Marcondes Filho.

KOSSOY, B. **Fotografia e história**. São Paulo: EA - Ed. Ática, 1989.

LEONE, E., MOURÃO, M.D.G. **Cinema e montagem**. São Paulo: Ática, 1987. 84 p. Princípios;111.

LEONE, Eduardo. **Era uma vez a montagem...** São Paulo: USP/ECA, 1988. 169 p. Tese (Livre Docência, ECA/USP).

_____. **Reflexões sobre a montagem cinematográfica**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Bergson, Deleuze e o Cinema; Quiasma, deiscência e percepção em Maurice Merleau-Ponty; UMA Comunicação sem conteúdo? De como a Teoria da Comunicação pode ter seus horizontes ampliados pensando com Whitehead.**, [s.d.].

_____. **Homem e Mulher. Uma comunicação impossível?** São Paulo, Annablume, 2010.

_____. **O princípio da razão durante.** Nova Teoria da Comunicação, Vol. III, Tomo 1, Paulus, São Paulo, 2010.

_____. **A comunicação do cinema como ato de quebra, que nos força a pensar, a agir, a mudar.** Questões Transversais. Revista de Epistemologia da Comunicação, Vol. 1, no. 1, São Leopoldo, 2013.

_____. **O escavador de silêncios.** São Paulo, Paulus, 2004.

_____. **Das coisas que nos fazem pensar.** São Paulo, Ideias e Letras, 2014.

_____. A comunicação do cinema como ato de quebra, que nos força a pensar, a agir, a mudar. Questões Transversais – **Revista de Epistemologias da Comunicação**, v. 1, 2013.

MACDONALD, Dwight. **On Movies.** New York: Berkeley, 1969.

MAGNI, L. F. A montagem cinematográfica emprestada aos Fotolivros: Uma análise do fluxo narrativo nos álbuns feitos em softwares de templates. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Anais...Rio de Janeiro: 2015. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3204-1.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2015

MÁRCIA REGINA XAVIER DA SILVA. **A travessia cega em torno do vazio: uma poética do desfocamento.** [s.l.] Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

MARTIN, Marcel, **A Linguagem Cinematográfica.** São Paulo, Brasiliense, 2005.

MURCH, Walter. **Num piscar dos olhos.** RJ: Zahar, 2004.

MONACO, James. **How To Read a Film: The World of Movies, Media, Multimedia**, 3rd Edition. New York: Oxford University Press, 2000. ISBN 0-19-513981-X.

MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia.** [s.l.] Relógio d'Água, 1997.

MOURÃO, Maria Dora Genis. **A montagem cinematográfica como ato criativo.** *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*, São Paulo: CEPPI, n.25, p.229-250, outono-inverno, 2006.

MOURÃO, Maria Dora. Entrevista concedida a Revista Significação. Publicado em 30 de março de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RfIZCaAYFfg>>. Acesso em: 5 de abril de 2017.

MUNK, C. et al. Cognitive processing of film cuts among 4- to 8-year-old children: An eye tracker experiment. **European Psychologist**, v. 17, n. 4, p. 257–265, 2012.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais do Cinema III: Planificação e Montagem.** Livros LabCom Books, 2010. ISBN 978-989-654-043-2

PAMART, Jean-Michel [2012]. **Deleuze et le cinéma. L'armature philosophique des livres sur le cinéma.** Paris, Editions Kimé.

RASKIN, Richard. **Five Explanations for the jump-cuts in Godard's Breathless**, p.141-152.

RANCIÈRE, Jacques; et al. **As desventuras do pensamento crítico.** Política: Crítica do contemporâneo: Conferências internacionais Serralves. Barcelos: Fundação Serralves, 2007. ISBN 978-972-739-199-8

RÉGIS, F. Tecnologias de comunicação, entretenimento e competências cognitivas na cibercultura. *Revista FAMECOS*, v. 15, n. 37, p. 32–37, 27 jan. 2009.

REIZ, Karel e MILLAR, Gavin. (1978), **A Técnica de Montagem Cinematográfica**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A. UFMG, 2005.

RÉGIS, F. Tecnologias de comunicação, entretenimento e competências cognitivas na cibercultura. **Revista FAMECOS**, v. 15, n. 37, p. 32–37, 27 jan. 2009.

SÁNCHEZ-BIOSCA – Vicente. **El montaje cinematográfico: teoría y análisis**. Barcelona: Paidós, 1996.

TRUFFAUT, F. **The Films In My Life**. [s.l.] Da Capo Press, Incorporated, 2009.

XAVIER, Ismail. **A experiência no cinema**. RJ: Graal, 1991.

_____. **O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência**. SP: Paz e Terra, 2005.

_____. **D.W. Griffith: O nascimento do cinema**. SP: Brasiliense, 1984.

XAVIER, I. Portal Brasileiro de Cinema – **Montagem no Cinema**. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/montagem/entrevistas/05_02.php>. Acesso em: 12 fev. 2017.

A montagem no cinema. Eugênio Puppo (Ed.); Eugênio Puppo (Org.). Brasília: CCBB, 2006. 77p.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR⁵¹

- ANDREW, Dudley. **As principais teorias de cinema**. Uma introdução. RJ: Zahar, 1989.
- AUGUSTO, Maria de Fátima. **A montagem cinematográfica e a lógica das imagens**. SP: Annablume, 2004.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Campinas: Papirus, 1997.
- BRISELANCE, Marie-France & MORIN, Jean-Claude, **A Gramática do Cinema**, Lisboa, Edições Texto & Grafia, Lda., 2011.
- BOUCHOT, Michel e MOUTEL, Thomas. **Le montage vidéo**. Paris: Dujarric, 1989.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CARONE, Modesto. **Metáfora e montagem**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. São Paulo: O globo, 2003.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, F. **O que é filosofia?** 2 ed. São Paulo: Editora34, 1993.
- DMYTRYK, Edward. **On film editing**. Boston: Focal Press, 1985.
- DURAND, Philippe. **Cinéma et Montage un art de l'ellipse**. Paris, Les Éditions du CERF, 1993.
- DURING, Élie. *faux raccords*. La coexistence des images. Arles: Actes sud/Villa Arson, 2010.
- FERNÁNDEZ SANCHEZ, Manuel Carlos. **Influencia del montaje en la lenguaje audiovisual**. Madrid: Libertarias, 1997.
- JURGENSEN, Albert e BRUNET, Sophie. **Pratique du montage**. Paris: FEMIS, 1990.
- KANT, I. [1987]. **Critique of Judgement**. Transl. Werner Pluhar, Indianapolis, Hackett.
- LAWSON, John Howard, **O processo de criação no cinema**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1987.
- MACHADO, A. **Eisenstein: geometria do êxtase**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.
- MARNER, Terence St. John. **A direção cinematográfica**. SP: Martins Fontes, 1980.
- _____. **A realização cinematográfica**. Lisboa, Edições 70, s/d.
- NOGUEZ, Dominique (org). **Cinéma: théories et lectures**. Paris: Klincksieck, 1978.
- PARENTE, André. **Narratividade e modernidade: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas: Papirus, 2000.
- PINEL, Vincent. **Le montage. L'espace et le temps du film**. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001.
- PUDOVKIN, V. I. **Argumento e montagem no cinema**. SP: Iris, s/d.

51 Lista de materiais bibliográficos estudados ou consultados, mas que não foram diretamente citados no texto dissertativo.

PORTO, J.A.N. **A montagem cinematográfica como código**. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 1983. 87 p. Dissertação (Mestrado, UFRJ).

SCHIAVONE, Roberto. **Montar um Filme**. Avanca, Cine-clube de Avanca, 2003.

SHAVIRO, Steven. **Without Criteria. Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics**. Cambridge (Mass), & London, MIT Press Edition, 2012.

THOMPSON, Roy. **Grammar of the Edit**. London & Boston: Focal Press. 2007.

VILLAIN, Dominique. **Le montage au cinéma**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991.

WHITEHEAD, A. N. **Adventures of Ideas (Aventures d'idées)**.

_____. **Concept of Nature (Le concept de nature)** – 1920, trad. fr. 1998.

_____. **Religion in the Making** – 1926.

_____. **Science and the Modern World (La science et le monde moderne)** – 1926, trad. fr. 1994.

_____. **Process and Reality**. New York, The free Press.

_____. **Process and Reality (Procès et réalité)** – 1929, trad. fr. 1995.

WORMS, Frédéric [2000]. **Le vocabulaire de Henri Bergson**. Paris, Ellipses, 2000.