



FILMES QUE FICARAM NA HISTÓRIA

REALIZADORES E GÊNEROS



n. 11, Setembro, 1883, Montechiaro d'Asti, (Itália)
f. 27, Junho, 1959, Turin

CABÍRIA

(Itália) 1914

Real: Giovanni Pastrone

PALAVRAS-CHAVE

Cinema épico

Grandiosos cenários

Primeiros travellings de estúdio

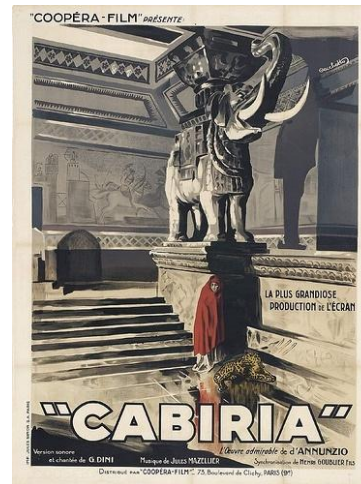
Iluminação em cenário de estúdio

A partir de 1908 o cinema italiano especializou-se nos grandes épicos, filmes históricos baseados na antiguidade clássica. Cabíria é o nome de uma jovem raptada por piratas cartagineses que, depois de tornada escrava seria salva quando estava prestes a ser sacrificada ao deus Moloque. Este filme foi uma super-produção que custou à data 1.250.000 liras, utilizou milhares de figurantes, mas destaca-se sobretudo pela grandiosidade dos cenários e pela utilização de técnicas de estúdio inovadoras: o travelling (da responsabilidade do fotógrafo/realizador espanhol Segundo de Chomon) e a iluminação.

A personagem do gigante Maciste seria mais tarde associada a Mussolini.



cartazes

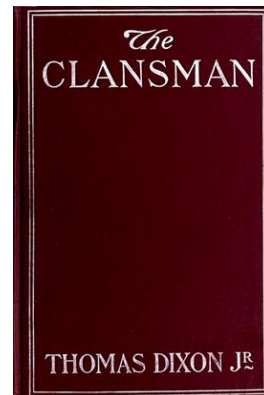
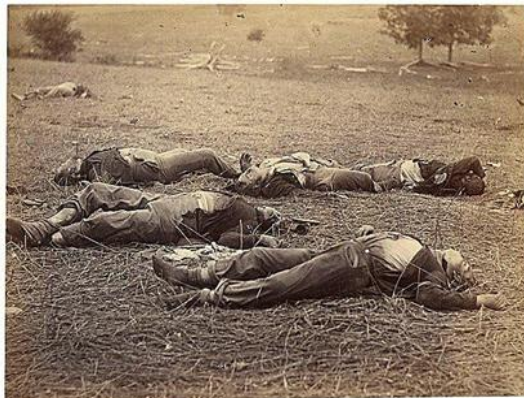


o NASCIMENTO de uma NAÇÃO

(EUA) 1915

Real: David Wark Griffith

Baseado no conto "The Clansman", relata a aproximação de duas famílias: os Stoneman e os Cameron, que estão em lados opostos durante a "guerra da secessão" (entre 1861-1865) - entre os estados escravagistas do sul, aos Unionistas da América do Norte que pretendiam o fim da escravidão. O filme causou grande polémica porque Griffith foi considerado racista (e até responsável pelo ressurgimento do Ku Klux Klan), mas a sua importância na história do cinema resulta principalmente do carácter inovador desta grande produção. Numa longa-metragem surgiam pela primeira vez: grandes planos, flashbacks, montagem alternada, acção contínua, etc., que iriam definir uma nova linguagem cinematográfica.



fotografia de vítimas da guerra civil americana e capa da 1ª edição do livro de Thomas F. Dixon



n. 22, Janeiro, 1875, La Grange, Kentucky (EUA)

f. 23, Julho, 1948, Los Angeles

PALAVRAS-CHAVE

Escala e alternância de planos (grande plano)
Plano de pormenor
Montagem paralela
Montagem em continuidade (corte invisível)



Para lá do cinema:

1.

Em 2008 o artista Banksy, conhecido pelos seus graffitis, pintou esta imagem num posto de abastecimento de combustível abandonado, em Alabama. Representa um elemento do Ku Klux Klan enforcado.

2.

Em 4 de Março de 1861, 11 estados do sul recusaram pertencer à União e declararam a secessão, formando os Estados Confederados da América. A guerra começou quando tropas confederadas atacaram o Forte Sumter na Carolina do Sul. Iria seguir-se mais cinco anos de guerra e quase 1 milhão de mortos.



INTOLERÂNCIA

(EUA) 1916

Real: David Wark Griffith

PALAVRAS-CHAVE

Escala e alternância de planos

Grande plano

Plano de pormenor

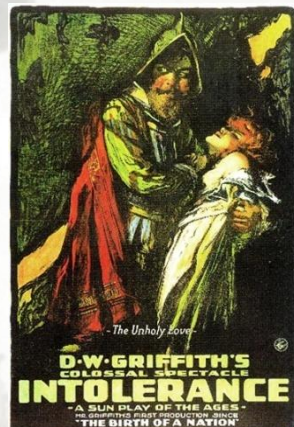
Montagem paralela

Montagem alternada

Montagem em continuidade (corte invisível)

Flashback

'Last minute rescue'



cartazes

Este filme foi incompreendido, daí o seu fracasso de bilheteira, principalmente pela estrutura do seu argumento em quatro episódios intercalados: dramas sociais na América da época também designado por "a Mãe e a Lei", a crucificação de Cristo, o massacre de S. Bartolomeu em França em 1572, e a queda de Babilónia pela traição do rei Baltazar. O público não percebeu esta noção de montagem paralela (v. capítulo sobre a montagem), em que diferentes acontecimentos de períodos históricos distintos se unem num conceito comum.

Inspirado nos épicos italianos, mandou construir cenários gigantescos e contratou milhares de figurantes elevando o orçamento em centenas de milhares de dólares. Após o sucesso e polémica de "O Nascimento de uma Nação", D. W. Griffith conseguiu alguma autonomia, mas este filme apenas contribuiu para elevar novamente a importância dos produtores face aos realizadores.

Desvalorizado nos EUA, "Intolerância" viria a influenciar vários cineastas europeus.



A figura de uma mulher (Lillian Gish) embalando um berço, funciona como elemento de união entre os quatro episódios de "Intolerância".

o LÍRIO QUEBRADO

(EUA) 1919

Real: David Wark Griffith

Depois de Griffith ter sido acusado de racista em 1915, na sequência da sua primeira longa-metragem “O Nascimento de uma Nação”, este filme com uma produção mais modesta que os anteriores, faz uma crítica social da sua época parecendo promover precisamente a tolerância entre diferentes raças. Um monge budista chinês, Cheng Huan protege a jovem Lucy maltratada pelo seu pai, um jogador de boxe decadente, que não aceita a amizade entre a sua filha e o amigo estrangeiro e, num ataque de fúria mata-a. Huan, não consegue resistir à injustiça e suicida-se. Esta história trágica assemelha-se ao romance Romeu e Julieta, com uma amor impossível entre um imigrante oriental e uma jovem americana.



PALAVRAS-CHAVE

Escala e alternância de planos (grande plano)

Plano de pormenor

Montagem paralela

Montagem em continuidade (corte invisível)



cartaz

o EXPRESSIONISMO



A casa da esquina, 1913
L. Meidner

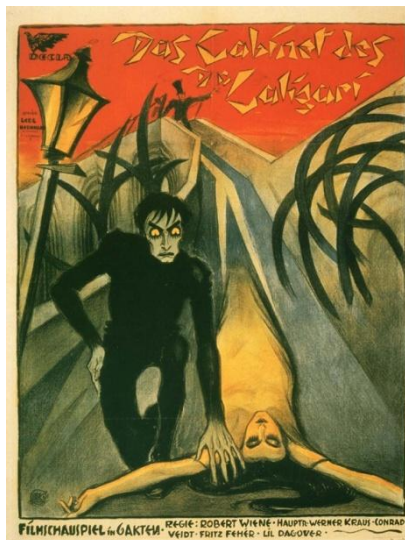
O cinema expressionista alemão concentra-se sobre as possibilidades de radicalização da forma e do fundo que a pintura e os outros media oferecem. Para compreender, basta comparar os cenários do “Gabinete do Doutor Caligari”, realizado em 1919, e um quadro de Meidner, por exemplo, cujas linhas mergulhantes traem, entre outras, as influências cubistas e futuristas. Não é o realizador Robert Wiene, mas os arquitectos do cinema (à partida estava previsto ser Alfred Kubin) que são responsáveis pelos cenários estilizados expressivos: perspectiva deformada das ruelas oblíquas inclinadas para a frente como se fossem desmoronar-se; reflexos de luz dos candeeiros escondidos. O filme segue em muitos pontos encenações de teatro da época. Com efeito, a partir de 1906, numa cena dos “Fantasmas de Ibsen, Max Reinhardt (1873-1943) faz passar dois intérpretes diante de uma fonte de luz; as sombras aterradoras que projectam atrás de si dão a impressão de que eles são perseguidos por demónios. Nos filmes alemães, a sombra torna-se, de maneira semelhante, o símbolo do destino a que nunca ninguém escapa. No célebre filme de Friedrich Wilhelm Murnau (1922), vemos primeiro a sombra do vampiro Nosferatu a subir a escada. O filme alemão expressionista faz em grande parte sensação devido ao exagero dos seus contrastes de claro-escuro, da colisão gritante entre a luz e a sombra, e da iluminação pontual de um personagem ou de um objecto enquanto que o que o rodeia está mergulhado numa escuridão abissal. Este princípio, que evoca tão bem os desenhos dos expressionistas, conhecerá a sua apoteose no “Fausto” de Murnau em 1926.

in, “Expressionismo”, Norbert Wolf
ed. Tachen, 2005

o GABINETE do Dr. CALIGARI

(Alemanha) 1919
Real: Robert Wiene

1919 é o ano em que termina a primeira Grande Guerra que assolou a Europa e que resultou numa humilhação da Alemanha. As várias manifestações artísticas procuram novas abordagens estéticas, entre elas estava a deformação da realidade e a representação subjectiva: o expressionismo. Os cenários desconstruídos, a iluminação contrastada, as personagens loucas, e a ambiguidade do argumento (afinal trata-se de um sonho de Francis e Caligari é um médico do hospício onde o narrador está internado), revelam o caos social e político em que a Alemanha está mergulhada. Feito com um orçamento reduzido e filmado em apenas três semanas, "O Gabinete do Dr. Caligari" continua um marco na história do cinema, não só pelo que representou na época, mas sobretudo pela sua influência em realizadores de todo o mundo.



n. 27, Abril, 1873, Breslau (Wroclaw), Alemanha (Polónia)
f. 17, Julho, 1938, Paris, França



PALAVRAS-CHAVE

Cenografia (jogos de luz e sombra)
Personagens perturbadas
Expressividade dos actores
Montagem alternada



n. 28, Dezembro, 1888, Bielefeld, (Alemanha)
f. 11, Março, 1938, Santa Barbara (EUA)

NOSFERATU

(Alemanha) 1922

Real: Friedrich Wilhelm Murnau

PALAVRAS-CHAVE

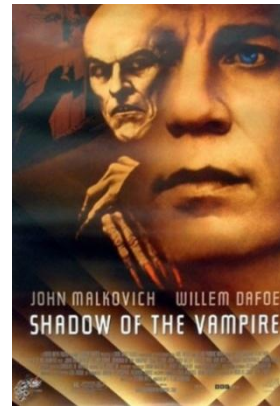
Cenografia (jogos de luz e sombra)

Personagens perturbadas

Expressividade dos actores

Montagem alternada

O filme "A Sombra do Vampiro" (2000) de E. Elias Merhige, apresentou uma reconstrução ficcionada do filme de Murnau. O actor Max Schreck era visto como um verdadeiro vampiro que Murnau contratara por amor à arte e à sua obsessão pela representação da realidade. Em troca, podia ir sugando o sangue dos outros actores enquanto duravam as filmagens.



Este filme é baseado no livro "Drácula" de Bram Stoker (1897), mas as personagens têm outros nomes porque a família do escritor não autorizou que Murnau fizesse a sua adaptação para cinema. Já depois de estar em exibição, foi proibido e as cópias mandadas destruir por uma acção judicial. Apesar de não seguir completamente os padrões expressionistas (Murnau utiliza com frequência a paisagem), o filme mantém uma atmosfera opressiva e perturbadora. No final, quando Ellen se prepara para se sacrificar às mãos (e dentes) do vampiro, apenas se vê a sombra e não o próprio Conde Orlock a aproximar-se do quarto – é a sombra do destino a que nunca ninguém escapa. Muitos outros realizadores retomaram o tema do vampiro, como Tod Browning, Werner Herzog, ou Francis Ford Coppola.



Para lá do cinema:

O grupo inglês **Bauhaus** formado em 1978 traduz a influência do movimento gótico na música popular urbana. O seu primeiro single "Bela Logusi is Dead", refere-se ao actor húngaro que personificou o Conde Drácula no filme de 1931 de Tod Browning.



No filme português "Corrupção" (2007) é usado um plano que faz uma clara referência ao filme de Murnau, quando a sombra do vampiro Orlok (Max Schreck) ataca o indefeso Hutter (Gustav von Wangenheim) e depois Ellen (Greta Schöder)

TARTUFO HERR TARTÜFF

(Alemanha) 1926

Real: Friedrich Wilhelm Murnau

Trata-se de uma adaptação de “Tartufo” de Molière, uma crítica mordaz das relações humanas assentes na hipocrisia e que usa o poder da religião para ascender socialmente. Conta com a presença do grande actor Emil Jannings (vencedor do primeiro Óscar de Hollywood) vestindo a personagem do charlatão Tartuffe, um falso sacerdote e hóspede que subjuga Herr Orgon para o roubar. Após várias tentativas Elmiere, a esposa de Orgon consegue desmascarar o hipócrita. Trata-se de um filme dentro de um filme, uma vez que a história se inicia com um jovem que propõe ao seu avô milionário que assista à projecção do filme Tartufo para evitar que o seu mordomo fique com a herança. Não sendo um dos filmes mais citados do realizador alemão, apresenta mais uma vez personagens perturbadas muito comuns no expressionismo. Murnau teve uma grande educação artística, que se revela neste filme, nomeadamente na estrutura rítmico-musical da abertura e fecho das portas à noite.



A partir do texto de Molière foram feitas diversas adaptações, sendo a versão cinematográfica de Murnau a mais célebre. A personagem Tartüff foi representada por Emil Jannings que viria a ganhar um Oscar de representação na primeira edição dos prémios da Academia em 1928.



PALAVRAS-CHAVE

Escala e alternância de planos (grande plano)
Plano de pormenor
Montagem paralela
Montagem em continuidade (corte invisível)



A comédia de Molière foi escrita e apresentada em 1664, não tendo sido bem recebida pelo rei Louis XIV na corte de Versalhes.



n. 5, Dezembro, 1890, Viena (Austria)
f. 2, Agosto, 1976, Los Angeles (EUA)

PALAVRAS-CHAVE

Cenografia (jogos de luz e sombra)

Personagens perturbadas

Expressividade dos actores

Montagem

Géneros: ficção científica

METROPOLIS

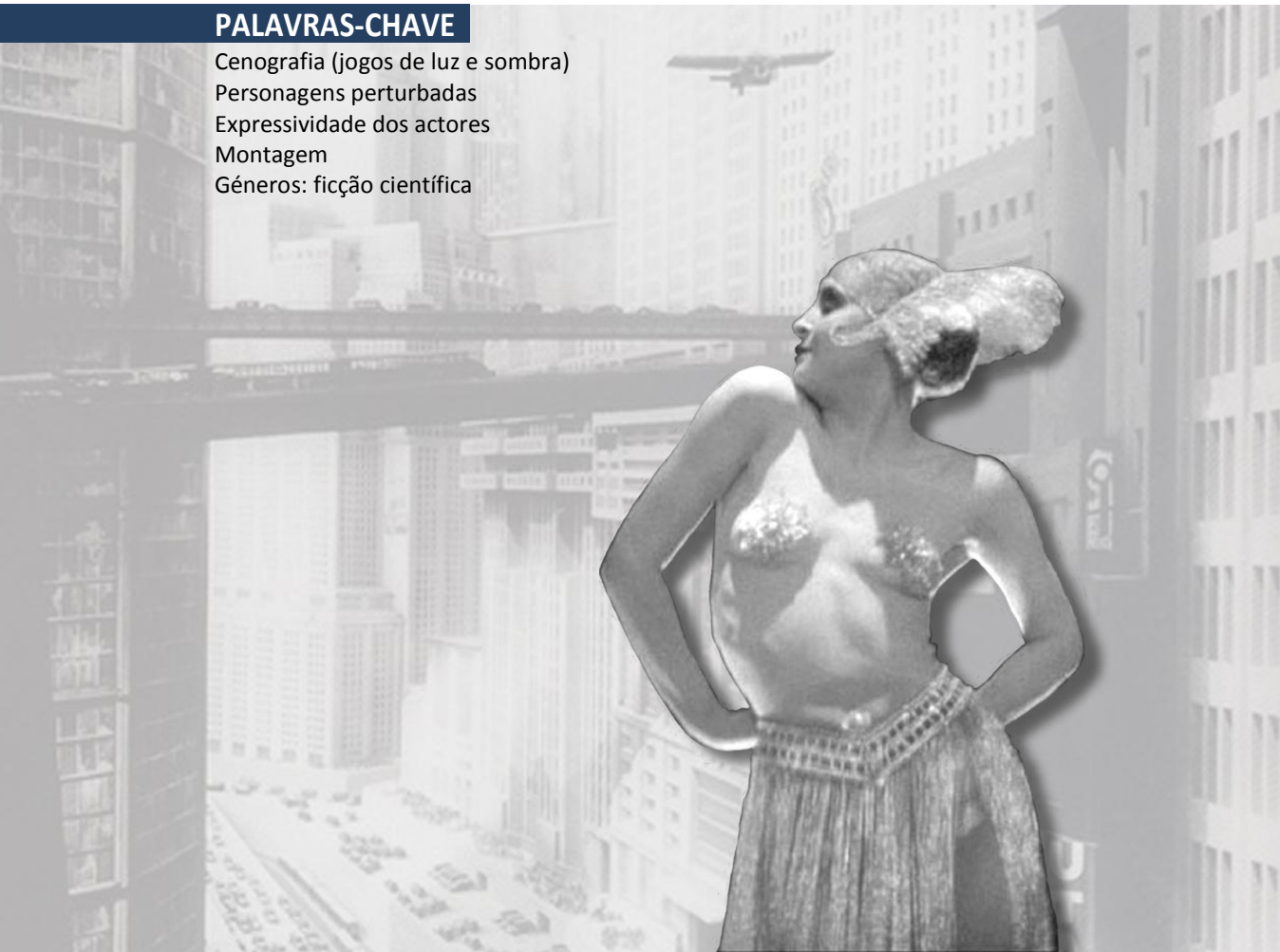
(Alemanha) 1927

Real: Fritz Lang

Metropolis é uma cidade do futuro dividida em dois níveis: em baixo vivem e trabalham os operários escravizados, o topo é destinado a uma elite que dirige a cidade e se diverte. Quando Freder, o filho do director se aproxima de Maria, a jovem que prega a resignação aos operários, é necessário evitar essa relação a todo o custo. O sábio e louco Rotwang irá criar um robot igual a Maria, provocando o caos e quase destruir a cidade. A Primeira longa-metragem de ficção científica alemã é ao mesmo tempo uma crítica social e uma visão pessimista sobre a evolução tecnológica. Apesar desse sentido crítico, o filme foi um dos eleitos de Hitler e Goebbels (a estrela na porta de Rotwang é igual à que seria utilizada para identificar os judeus). O facto de Lang ter formação em arquitectura contribuiu para a idealização dos cenários futuristas, que foram referência para filmes recentes: Blade Runner, Batman, O Quinto Elemento, Imortal...



Durante a rotação do filme, com Maria (Brigitte Helm) e Joh Freder (Gustav Frölich) protegendo as crianças



Naqueles primeiros dias, uma mistura da mais ampla variedade de filmes foi projectada em nossas telas. Desta estranha mistura de velhos e novos filme russos que tentavam manter as “tradições”, filmes novos que ainda não podiam ser chamados de soviéticos, e filmes estrangeiros que haviam sido importados promiscuamente, ou retirados de prateleiras empoeiradas – duas correntes principais começaram a emergir.

*De um lado havia o cinema de nosso vizinho, a Alemanha do pós-guerra. Misticismo, decadência, fantasia lúgubre seguiram a onda da revolução fracassada de 1923, e o cinema rapidamente reflectiu este estado de espírito. **Nosferatu, o vampiro**, **A rua**, as misteriosas **Sombras**, o criminoso místico **Mabuse, o jogador**, lançaram-se entre nós, a partir de nossas telas, atingindo o auge do horror, mostrando-nos o futuro como uma noite escura repleta de sombras sinistras e crimes...*

*O caos de exposições múltiplas, de dissoluções superfluidas, de imagens divididas, foi mais característico do final dos anos 20 (como em **Lançando o laço** ou **Segredos de uma alma**, mas os primeiros filmes alemães continham mais do que indícios desta tendência. No uso exagerado desses truques também era refletida a confusão e o caos da Alemanha do pós-guerra.*

*Todas essas tendências de estado de espírito e método haviam sido pressagiadas por um dos primeiros e mais famosos desses filmes, **O gabinete do Dr. Caligari**, esta bárbara orgia da destruição do saudável princípio humano de nossa arte, este tumulto comum das origens do cinema normal, esta combinação de histeria silenciosa, barracas multicoloridas, apartamentos pintados grosseiramente, rostos pintados, e os gestos e ações quebrados e não naturais de monstruosas quimeras.*

O expressionismo quase não deixou vestígio em nosso cinema. Este “São Sebastião do Cinema” pintado, hipnótico, era muito estranho ao espírito e corpo jovens e robustos da classe em ascensão.

É interessante que, durante aqueles anos, as deficiências no campo da técnica cinematográfica desempenharam um papel positivo. Ajudaram a evitar que dessem um passo em falso aqueles cujo entusiasmo poderia tê-los inclinado a essa dúbia direção. Nem as dimensões dos nossos estúdios, nem nosso equipamento de iluminação, nem o material disponível para maquiagem, figurino ou cenário, nos dava a possibilidade de jogar na tela fantasmagoria semelhante. Mas foi principalmente uma outra coisa que nos segurou: o nosso espírito nos impelia em direção à vida – no meio do povo, na realidade efervescente de um país em recuperação. O expressionismo passou pela história da formação do nosso cinema como um poderoso fator – de repulsa.

in “Dickens, Griffith e nós”, Sergei Eisenstein, 1943

Este texto está incluído no catálogo publicado pela Cinemateca Portuguesa sobre D. W. Griffith em 2004.





n. 23, Janeiro, 1898, Riga (Letónia)
f. 11, Fevereiro, 1948, Moscovo (URSS)

a GREVE

(URSS) 1924
Real: Sergei Eisenstein

PALAVRAS-CHAVE

Montagem intelectual
Cinema e política



“A Greve” foi a primeira longa-metragem de Eisenstein recriando o ambiente conturbado que se vivia no período revolucionário da Rússia. Este filme revela algumas influências da sua formação teatral e, até de Buster Keaton (que era muito apreciado pelos realizadores russos) pelo seu sentido burlesco e excentricidade das personagens. Utiliza muitos efeitos visuais, comuns nos filmes vanguardistas da época, e tal como outros filmes soviéticos, revela uma faceta propagandística. Em Eisenstein, não é o indivíduo mas sim o grupo que atinge o estatuto de herói da revolução, apesar dos grevistas tomarem a sua decisão depois do sacrifício de um colega seu. Para acentuar as suas ideias não contratou actores profissionais, mas sim a gente do povo.



associação de imagens
entre o matadouro e o
massacre dos grevistas

o COURAÇADO POTIOMKIN

(URSS) 1925

Real: Sergei Eisenstein



Este filme contém uma das mais famosas cenas da história do cinema, relatando o episódio do massacre da escadaria de Odessa, após a rebelião do couraçado Potiomkin em 1905. Ao contrário de outros filmes soviéticos da mesma época, o herói da revolução não é uma personagem, mas a multidão. A aparente teatralidade marcada pela montagem também é acentuada pela estrutura da narrativa em 5 actos. Por um lado, Eisenstein colocava em prática as suas teorias sobre a montagem e a noção de que o cinema seria “a mais importante das artes”, por outro, transmitia uma mensagem sobre os ideais da revolução bolchevique à população rural maioritariamente analfabeta, recorrendo aos meios audiovisuais.



cartazes



PALAVRAS-CHAVE

Montagem (das atracções e rítmica)

Cinema e propaganda

Angulação

Escala de planos





PALAVRAS-CHAVE

Montagem intelectual
Cinema e política



Para lá do cinema:

O Czar Nicolau II e a sua família foram assassinados na madrugada de 16 para 17 de Julho de 1918 depois da revolução bolchevique do ano anterior. Os revolucionários já não suportavam a situação política, a miséria e atrocidades praticadas pelo regime, depois do "domingo sangrento" de 1905 e, principalmente com a entrada na primeira grande guerra em 1914. Foi o fim da dinastia Romanov.



OUTUBRO 1917

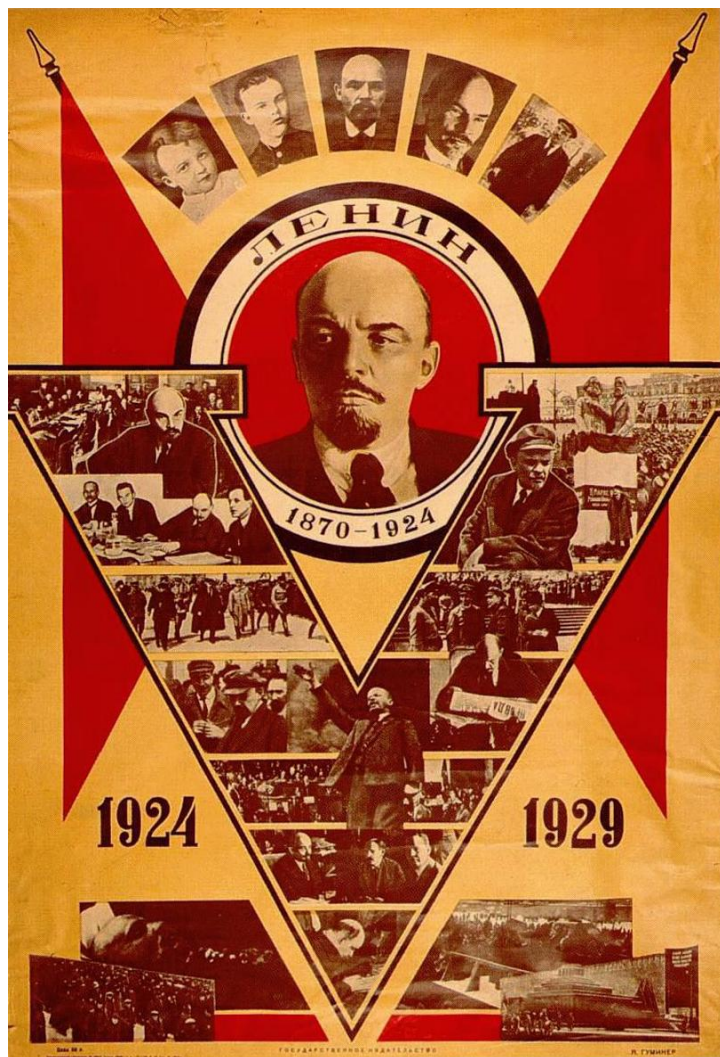
(URSS) 1927

Real: Sergei Eisenstein

Estaline encomendou esta pérola do cinema a Eisenstein, a propósito do décimo aniversário da revolução de Outubro na Rússia. Para reconstruir os factos ocorridos em 1917, foram utilizadas imagens de arquivo. Eisenstein pretendia evocar o massacre de São Petersburgo desde a queda do Czar até à captura do Palácio de Inverno, entre Fevereiro e Março de 1917. Contudo o seu sentido lírico e épico, mais ficcional que documental, foram contrariados por Estaline que censurou a montagem. O realizador russo utilizava o choque entre os planos para criar um conflito no espectador, de acordo com princípios teóricos por ele desenvolvidos. Este experimentalismo formalista era demasiado ousado para os padrões socialistas e teria os dias contados.

comício de Lenin
em Petrogrado,
actualmente
S. Petersburgo.





O auge da realização do cinema mudo foi obtido sob o amplamente difundido *slogan* da massa, “o herói de massa” e métodos de representação cinematográfica directamente derivados dele, rejeitando conceitos estritamente dramáticos em favor da epopeia e do lirismo, com protagonistas típicos e episódios no lugar de heróis individuais; e em consequência disto tornou-se inevitável o uso do princípio de montagem como um princípio guia de expressividade do cinema.

Como uma arte genuinamente maior, o cinema é único porque, no sentido pleno do termo, é um filho do socialismo. As outras artes têm séculos de tradição atrás de si. Os anos cobertos por toda a história da cinematografia são menos do que os séculos durante os quais as outras artes se desenvolveram. Porém, mais essencial é que o cinema como uma arte em geral e, além disso, como uma arte não apenas igual, mas em muitos aspectos superior às suas artes companheiras, começou a ser considerado seriamente apenas com o início da cinematografia socialista.

in “A forma do filme”, Sergei Eisenstein, 1949 (páginas 120 e 164)
Edição de 2002, Jorge Zahar Editor Ltda

Aqui, pela primeira vez, o movimento de massas assume o carácter totalmente arquitectónico, e por isso nada monumental (como nas produções da UFA), que lhe dá o direito de ser tratado pelo cinema. Nenhum outro meio poderia representar este colectivo em movimento. E mais: nenhum outro poderia comunicar a beleza do movimento do terror e do pânico que há nele. Tais cenas são, desde o Poteomkin, privilégio indestrutível da arte cinematográfica russa. Do mesmo modo que este filme mostra o bombardeamento de Odessa, um outro mais recente («A Mãe»), regista, através de um pogrom contra operários de uma fábrica, os sofrimentos das massas urbanas como se fossem os passos inscritos no asfalto das ruas.

in “Sobre a situação da arte cinematográfica russa”, Walter Benjamin
Este texto foi publicado em 1927 no semanário *Die literarische Welt* e posteriormente na colectânea “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica” entre 1934-37.
Esta tradução de João Barrento foi editada em 2006 pela assírio & Alvim



n. 16, Fevereiro, 1893, Penza (Rússia)
f. 20, Junho, 1953, Riga (Letónia)

PALAVRAS-CHAVE

Montagem
Cinema e propaganda
Angulação
Escala de planos

MÃE

(URSS) 1926
Real: Vsevolod Pudovkin

Baseado no romance de Maximo Gorki, a “Mãe”, revela-nos uma heroína, uma personagem que se destaca na multidão, ao contrário de Eisenstein em que o herói é a massa humana e não o indivíduo. Durante a revolução de 1905, Pavel, filho de Vlassova é preso após a morte de seu pai. A viúva foi responsável pela prisão do seu próprio filho mas arrepende-se e adere aos grevistas, chefiando uma manifestação de solidariedade que acabará numa chacina. Uma das imagens que marca o filme é a sucessão de grandes planos da mãe. Influenciado por Lev Kuleshov, pôs em prática os conceitos que estudou sobre a montagem, principalmente as suas possibilidades de transmitir a mensagem da ideologia socialista a um público maioritariamente analfabeto.



a GENERAL PAMPLINAS MAQUINISTA

(EUA) 1926

Real: Buster Keaton

n. 4, Outubro, 1895, Piqua (USA)
f. 1, Fevereiro, 1966, Woodland Hills (USA)



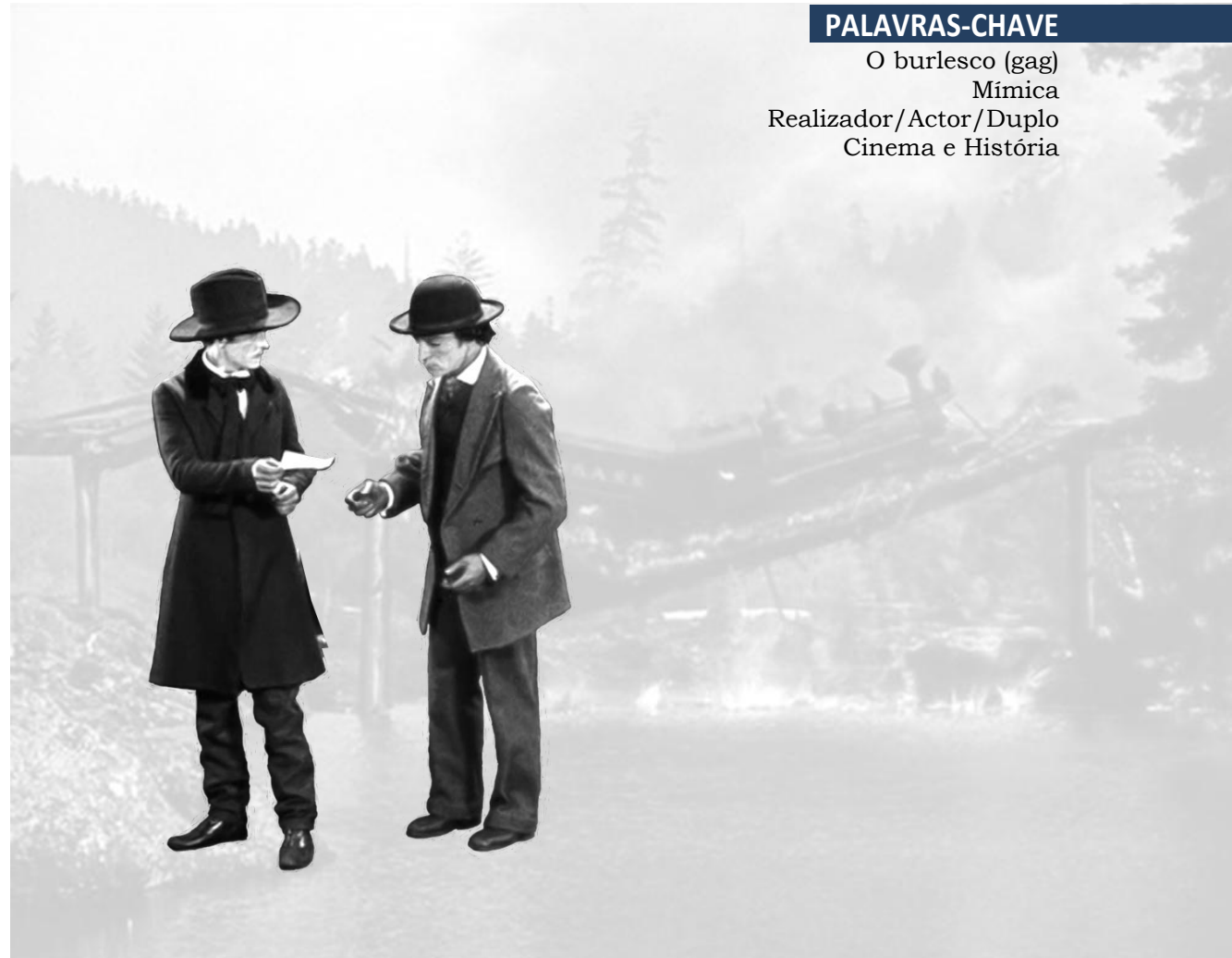
Tal como “O Nascimento de uma Nação” de D. W. Griffith, a guerra da secessão é o motivo do filme, só que neste caso Buster Keaton foi inspirado por uma história verídica. Johnnie Gray o maquinista, é confrontado pela sua noiva que o incita a alistar-se. A sua aventura começa quando é recusado no exército do sul e para não ser considerado covarde, recupera sozinho uma locomotiva que tinha sido roubada pelos unionistas. A exigência de realismo de Keaton levou-o a destruir uma ponte arrastando um comboio verdadeiro em vez de recorrer a maquetas. A perigosidade de algumas cenas, associada a apuradas técnicas de filmagem, fizeram deste filme uma das obras marcantes da sétima arte. No entanto, na altura não foi bem recebido pela crítica e pelo público.



PALAVRAS-CHAVE

O burlesco (gag)
Mímica

Realizador/Actor/Duplo
Cinema e História





n. 16, Abril, 1889, Londres (Inglaterra)
f. 25, Dezembro, 1977, Corsier-sur-Vevey (Suíça)

PALAVRAS-CHAVE

O burlesco (gag) v. drama
Mímica

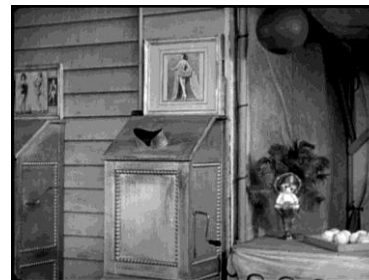
Realizador/Actor/Duplo/Compositor



na famosa cena do leão, Chaplin não recorreu a um duplo nem a efeitos especiais



nesta época os mutoscópios ainda permaneciam nas diversões ambulantes, apesar de o cinema já ter mais de 30 anos

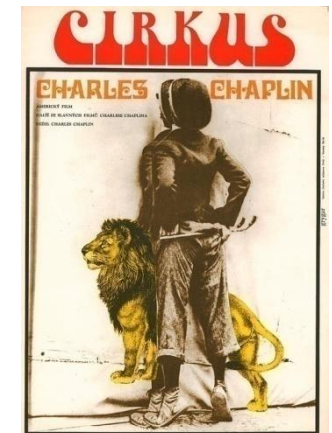


o CIRCO

(EUA) 1928

Real: Charlie Chaplin

O filme inicia-se com Charlot envolvido com um gatuno numa feira da variedades, onde se pode ver ainda um peep-show de mutoscópios (antecessores das projecções cinematográficas). Como era hábito nas curtas protagonizadas pelo Vagabundo, ele está mais uma vez metido em confusões, que levam o público de um circo a pensar que Charlot é uma estrela, quando afinal está a ser perseguido por um polícia que o confunde com um carteirista. De imediato é contratado tornando-se num herói que resiste a leões, macacos que o despem quando está na corda bamba e até a uma paixão pela filha do dono do circo. Chaplin consegue provocar momentos hilariantes ao mesmo tempo que revela toda a sua sensibilidade quando defende e protege o amor entre um malabarista e a sua ex-pretendida. No ano seguinte, na primeira Gala da Academia, Charles Chaplin recebeu um Oscar especial por “versatilidade e génio demonstrados no argumento, representação, realização e produção de O Circo”.



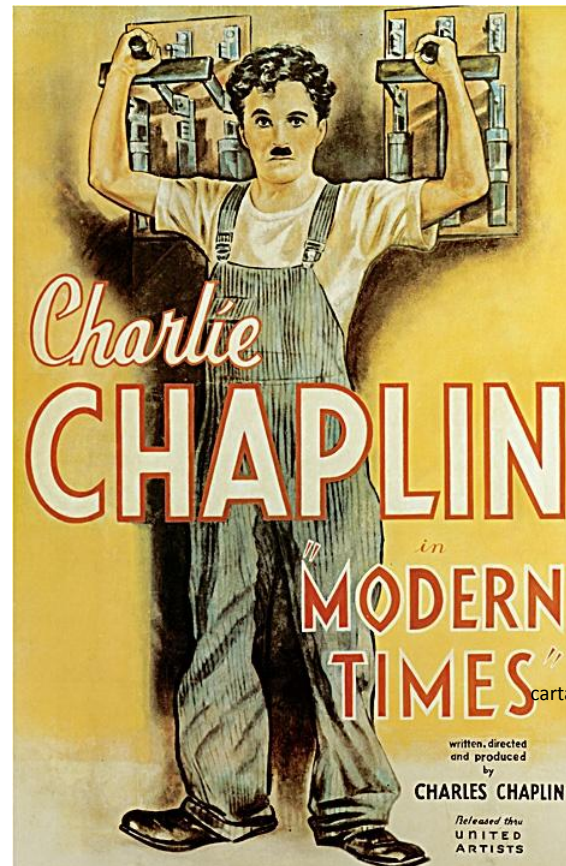
cartaz

TEMPOS MODERNOS

(EUA) 1936

Real: Charlie Chaplin

Apesar de ser realizado quando o sonoro já estava consolidado, “Tempos Modernos” manteve os padrões do cinema mudo com a exceção de pequenos pormenores e uma famosa canção. Pela primeira vez utiliza os gags sonoros. Chaplin ter-se-á inspirado na obra “Viva a Liberdade” de René Clair, para fazer uma crítica social à América da época, onde as novas técnicas de produção em série promovem a desumanização no trabalho e sobretudo, o desemprego. O vagabundo, personagem que Chaplin deu vida durante vários anos, volta a oferecer grandes momentos de humor a par de uma enorme humanidade, quando protege a jovem órfã (Paulette Goddard), que o irá acompanhar no final pela estrada fora até ao infinito, e também na vida real (casaram secretamente em 25 de Junho desse ano).



PALAVRAS-CHAVE

O burlesco (gag) v. drama
Mímica
Realizador/ Actor/ Duplo/ Comp
ositor
Cinema Mudo/ Sonoro





MONTAGEM

A montagem consiste na organização dos fragmentos do filme segundo uma determinada ordem, de forma a criar uma história. Como no cinema se torna difícil se não impossível, relatar situações reais ou ficcionadas em tempo real, foi necessário estabelecerem-se algumas regras para organizar as imagens de forma a tornar essas histórias compreensíveis para o espectador. A montagem possibilitou o desenvolvimento do cinema e a criação dessas regras contribuiu para a construção de uma linguagem cinematográfica, fazendo com que o cinema atingisse o estatuto de uma expressão artística.

A montagem narrativa e a afirmação do cinema

Os primeiros filmes feitos pelos pioneiros europeus e norte-americanos nos finais do século XIX não utilizavam a montagem. A duração do filme dependia da quantidade de película que estava na bobine. Os seus autores chamavam-lhes “vistas” porque filmavam quase como se estivessem a tirar fotografias, sobretudo de paisagem: os mesmos enquadramentos e a câmara fixa. Quando se começaram a juntar diferentes filmagens para contar histórias, nasceu também a ficção. Nesta fase inicial, destaca-se Georges Méliès que nos seus filmes originais e cheios de fantasia, deu um grande impulso para o sucesso do cinema. No entanto, apresentava uma montagem linear limitando-se a uma sucessão de planos de conjunto (semelhante a um palco) e a câmara de filmagem estava fixa (tal como um espectador na plateia de um teatro).

No início do século XX, surgiu em Brighton, Inglaterra, um grupo de fotógrafos que nos seus filmes introduziram grandes inovações na montagem e no modo de filmar, através da utilização de diferentes



pontos de vista (com a aplicação do plano de pormenor), nos movimentos de câmara com o “passeio fantasma” e, principalmente, alternando acções que acontecem em lugares diferentes ao mesmo tempo. Nos Estados Unidos, Edwin Porter, ao serviço dos estúdios de Thomas Edison fazia experiências semelhantes organizando os planos relativos a espaços distintos para criar uma continuidade narrativa. Desta forma, o cinema distanciava-se definitivamente do teatro, mas mantinha uma relação muito próxima de uma narrativa literária.

Mas foi **David W. Griffith** quem, a partir da segunda década do século XX, reuniu todas as experiências cinematográficas contribuindo para que se tornassem nas regras básicas da forma de contar histórias com imagens em movimento: a escala de planos, utilizando o grande plano e o plano americano quando aproxima a personagem do espectador, o flashback, a montagem alternada, o salvamento no último minuto, a definição dos ritmos no filme através da duração dos planos, etc.

Sugestões de visionamento:

“Grandma’s reading glass”, 1900 – George Albert Smith
“Fire”, 1901 – Williamson’s Kinematograph
“Life of American Fireman”, 1903 – Edwin Porter

“A proximidade entre Dickens e os traços do cineasta no método, na forma, nas particularidades de condução e exposição do enredo, é realmente espantosa.

E realmente talvez sejam estes traços, comuns a Dickens e a Griffith, os responsáveis por parte do segredo do enorme sucesso de ambos. Este sucesso foi-lhes trazido não só pelos temas e assuntos, mas também pela forma de exposição e de escrita.

O que significavam os romances de Dickens para o seu tempo?

O que significavam eles para os seus leitores?

A resposta é a mesma:

Significavam o mesmo que agora significa o cinema para pessoas das mesmas classes.

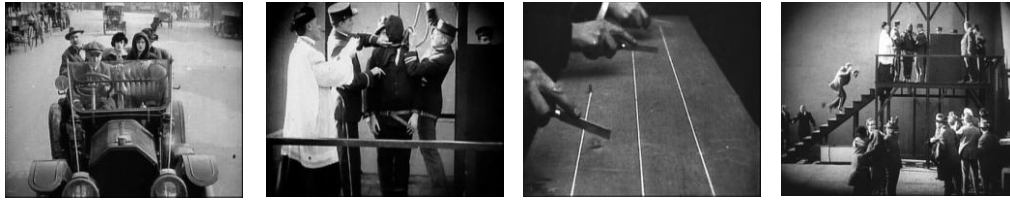
Forçavam o leitor a viver o mesmo tipo de paixões, chamavam o leitor para o mesmo tipo de bondade sentimental, como nos filmes – para o mesmo tremor ante os vícios, para a mesma fuga para o extraordinário, para o singular, para o fantástico, para a mesma fuga do aborrecido, do prosaico, do quotidiano. E isto é feito com base no mesmo quotidiano e no mesmo prosaísmo.

Iluminada pelo reflexo proveniente das páginas dos romances, esta rotina começou a parecer romântica e, aborrecidas pela rotina do quotidiano, as pessoas ficavam agradecidas ao autor por este as incluir no grupo das figuras potencialmente românticas.

A atracção exercida pelos romances de Dickens é semelhante à que agora é provocada pelos filmes. É daqui que surge o sucesso dos seus romances, igualmente arrebatador e extraordinário.”

in “Dickens, Griffith e nós”, Sergei Eisenstein

Este texto está incluído no catálogo publicado pela Cinemateca Portuguesa sobre D. W. Griffith em 2004. O texto original foi escrito em 1943 e editado no ano seguinte em Moscovo numa colectânea de textos sobre o cinema americano.



Quatro fotogramas da sequência final do episódio “A mãe e a lei”, de “Intolerância”, 1916. Enquanto um grevista (Robert Harron) injustamente condenado à forca já se encontra no cadafalso, a sua noiva (Lilian Gish) tenta chegar a tempo de o salvar. Acentuando o suspense através do ritmo e da montagem alternada, Griffith aplica com mestria o conceito de *last minute rescue* que iria ser muito aplicada no cinema narrativo americano.

Ao sistematizar a **montagem narrativa**, Griffith criou as bases da montagem que marcaram o período clássico de Hollywood após o advento do sonoro e que estava assente em códigos de **raccord**, onde se destacava o conceito de **corte invisível** – a acção é contínua e fluida sem que o espectador tenha a percepção do corte ou da mudança de planos. Na narrativa clássica, a mais comum no cinema, pretende-se o envolvimento do espectador, através de uma fácil compreensão do encadeamento da história e de uma lógica de continuidade de espaços e diálogos. A repetição destas fórmulas levou à adesão do público em massa e ao sucesso comercial.



Dois exemplos da montagem de Eisenstein
 “A greve” 1924 – O massacre dos grevistas é associado ao degolar de bovinos no matadouro.
 “Outubro 1917” 1927 – A pose autoritária do odiado primeiro-ministro Alexandre Kerenski é montada em paralelo com um pavão.

Mas Griffith não desenvolveu apenas a montagem narrativa, como foi o impulsionador da **montagem expressiva**. Começou por explorar a montagem alternada nos finais das suas curtas-metragens para a Biograph, para acentuar a emoção do público, justapondo duas (ou várias) acções que decorrem ao mesmo tempo mas em espaços diferentes, e que no fim podem confluir no mesmo espaço (ex: a sequência final do episódio “A Mãe e a lei” de “Intolerância, 1916). Desenvolveu então a montagem paralela que, apesar de também justapor acções alternadamente, não tem uma função narrativa pois não se centra na questão temporal. Pretende-se que o espectador estabeleça uma relação simbólica do confronto das situações a partir da sua comparação ou contraste. (os 4 episódios de Intolerância)

Novos caminhos e outras geografias – o efeito Kulechov

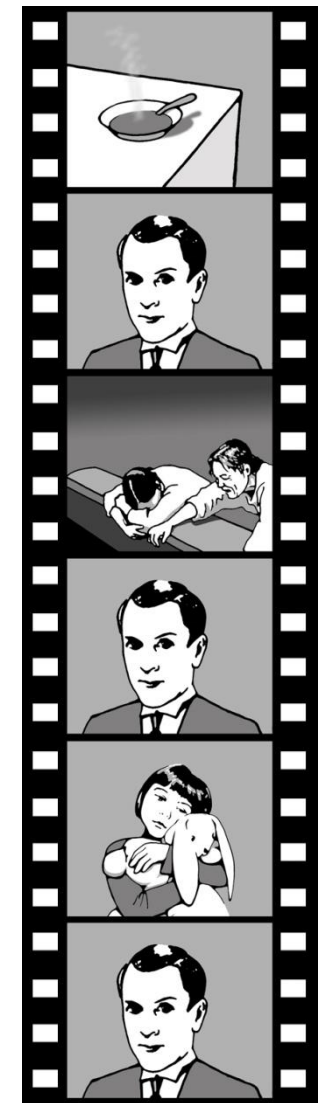
Os princípios da montagem expressiva foram adoptados pelos cineastas russos desenvolvendo estudos que promoveram a integração do cinema nos ideais da revolução bolchevique de 1917. A mais famosa destas experiências foi o chamado “efeito-Kulechov” que consistiu na justaposição de um grande plano do famoso actor russo Ivan Mozjugin com outros 3 planos aproximados de um prato de sopa, uma mulher sobre um caixão e uma criança com um peluche¹. Pôde-se concluir então que o rosto inexpressivo do actor passava a adquirir expressões de desejo/fome, compaixão e ternura, respectivamente. Este poder da justaposição através da imagem é ‘construído’ pelo espectador. A ideia de que o público pode atribuir um novo significado, ou de que o cinema recria a realidade em vez de a reproduzir, foi continuada por outros realizadores que desenvolveram a ideia da montagem como um produto – daí que o cinema tenha a sua própria linguagem.

As pesquisas soviéticas foram ainda mais longe com a noção de choque, e o principal teórico deste período foi o realizador Sergei Eisenstein. Começou por recuperar a noção de montagem das atracções que tinha aplicado no teatro Prolektut “*que submete o espectador a uma acção sensorial ou psicológica (...) com o propósito de nele produzir certos choques emocionais*”². A montagem é uma forma de colisão/conflito da qual o espectador é confrontado de forma a tirar conclusões Na continuação dos seus estudos atribui diferentes sentidos à montagem: métrica, rítmica, tonal, harmónica e

intelectual. Aplicou estes princípios nos seus filmes, sendo a sequência da escadaria de Odessa no acto IV do filme “O couraçado Potiomkin” o exemplo mais famoso da montagem eisensteiniana. A tensão é marcada pela expansão do tempo, recorrendo à escala de planos e angulações e à oposição de movimentos ascendentes e descendentes, e ainda pelo ritmo definido pela duração dos planos acentuado pelo compasso dos passos dos cossacos. A sequência termina com os tiros dos canhões do couraçado como resposta ao massacre dos cossacos na escadaria de Odessa, seguidos de três planos sucessivos de esculturas de um leão, que parece acordar e erguer-se, simbolizando o despertar do povo para a revolução contra as injustiças.



A montagem intelectual usada pelos soviéticos foi adaptada pelo sistema americano, não com objectivos revolucionários, mas para acentuar o sentido emotivo do filme com os efeitos de choque no público ao serviço da narrativa. Estas técnicas continuaram a ser utilizadas durante a II Guerra Mundial com objectivos de propaganda e mesmo depois, em Hollywood manteve-se um sistema rígido de regras que não podiam ser quebradas.



1 - são conhecidas várias versões desta experiência

2 - o texto “Montagem de atracções” de Eisenstein foi publicado inicialmente em 1923 na revista LEF



"O Acochado", 1959
Jean-Luc Godard
França



"Psycho", 1960
Alfred Hitchcock
EUA



Genérico do canal temático MTV

Contra o sistema clássico

Na década de 1960 surgiram rupturas a este princípio de narrativa em continuidade, através da mistura de ângulos e de ritmos, da câmara em movimento começando-se a promover a utilização das câmaras portáteis e, sobretudo, do **falso raccord** (ou jump cut). As cenas sofriam cortes para que a transição entre os planos provocasse uma sensação de estranhamento nos espectadores quebrando a sua adesão ao sentido dramático ou emocional. O desafio à montagem invisível alertava o público para a manipulação no cinema, lembrando que estão a assistir a um filme, não estão dentro do filme. As técnicas de descontinuidade também serviam para afirmar uma política de autor no cinema. Os responsáveis por esta revolução visual e conceptual foram os realizadores da chamada Nouvelle Vague, ex-críticos de cinema ligados à Cinemateca de Paris. Mas também foi utilizada pelos cineastas do Neorealismo italiano, do cinema novo brasileiro ou nas incursões cinematográficas dos movimentos artísticos da pop-art americana, revelando uma influência das experiências das vanguardas artísticas no cinema principalmente na década de 1920.

Esta década foi também marcada pela entrada em cena do fenómeno televisivo. A montagem foi influenciada pelas reportagens dos noticiários e pelos anúncios publicitários, que ampliou a já muito elaborada paleta de técnicas de edição. Os efeitos mais imediatos foram a alteração do ritmo, mais rápido, e o sentido de imediatismo. O aparecimento do canal MTV em Agosto de 1981 dedicado

exclusivamente aos videoclips, depois da criação da televisão por cabo que possibilitou a existência de canais temáticos, veio revolucionar novamente a relação do espectador com a obra cinematográfica. Mais uma vez, o ritmo acelerado, por vezes agressivo, provocava estímulos visuais mais excitantes, principalmente a um público mais jovem, que rapidamente se adaptou a esta velocidade de processamento das imagens. Não só a percecionava como era aquela que passava a exigir. O estilo MTV voltava a pôr de lado a narrativa linear e o foco na história, e começou a usar um método de montagem que diminuía as questões temporais e espaciais, através do recurso a planos mais aproximados em detrimento de planos abertos, e também do jump-cut, do ritmo acelerado, da iluminação artificial e de um conjunto de técnicas de justaposição aparentemente anárquicas, mas bastante criativas, e que dispensavam as regras clássicas. E se antes existiam convenções específicas para os géneros cinematográficos, passava-se então a utilizar a mistura dos géneros.

A introdução do computador marca o derradeiro passo da tecnologia ao serviço da montagem. Possibilita a utilização de efeitos especiais antes impensáveis e a colaboração na fase de pós-produção com equipas e companhias especializadas em softwares gráficos. Também pode contribuir para facilitar o trabalho do montador, que deixa de trabalhar directamente na película. Por outro lado, as novas técnicas de filmagem com maior recurso à câmara em movimento, e os novos estilos narrativos não-lineares, podem fornecer ao público novas e inesperadas experiências. Ao montador colocam-se novos desafios da

forma de compor a história, acrescidos de novas possibilidades estéticas de composição, com a segmentação do plano ou outras formas de manipulação da imagem no enquadramento. Mas, a construção peça a peça da versão final do filme caberá sempre ao montador.

O papel do montador

Actualmente o montador pode ser considerado o principal colaborador do realizador, pela sua acção determinante na última versão do filme. No entanto, nem sempre foi assim. Nas primeiras projecções de cinema, no final do século XIX, os filmes tinham apenas um take, ou seja, não havia montagem. Por isso não havia montadores. Quando se começaram a fazer as primeiras experiências juntando diferentes planos para contar histórias de ficção, eram os próprios realizadores que colavam as películas ou usavam o truque de parar a filmagem sempre que mudavam de enquadramento.



Da esquerda para a direita:
Margareth Both (Metro-Goldwyn-Mayer); Barbara McLean (20th Century-Fox Film Studios);
Anne Bauchens (Paramount Pictures) – responsáveis pelos gabinetes de montagem.

Durante muitos anos, o trabalho de montador era absolutamente secundário no processo de execução de um filme e não se colocava a questão de ser um parceiro criativo nesse processo. No período áureo do sistema industrial de Hollywood, as salas de montagem estavam praticamente vedadas aos realizadores pois esta era uma área controlada pelos estúdios. O seu trabalho era altamente mecânico e por isso pouco visível. Depois da introdução do som no fim da década de 1920 passou a ser realizado sobretudo por homens enquanto que antes era considerada uma tarefa mais feminina (como a tapeçaria ou o tricotar de peças de tecido). Só depois da II Guerra Mundial, quando surgiram os sindicatos, é que começaram a ser vistos como profissionais especializados apesar de ainda serem equiparados a mecânicos sujeitos a regras estabelecidas. Como a acção do montador pode ser determinante na reacção do público, é fundamental que o montador se guie por padrões éticos.

Alguns montadores começam a sua acção ainda durante a produção, consultando os *rushes* (filmagens do dia). Devido à sua intervenção privilegiada junto do realizador, sobretudo na fase de pós-produção, o montador pode apresentar opções, detectar situações confusas ou outras situações que podem alterar a estrutura inicial. Assim, o ritmo do filme, o dramatismo, o suspense e as situações de comédia ou descompressão dependem do modo como o montador combina as imagens e a banda sonora.

CRONOLOGIA NO CINEMA MUDO

lista de filmes citados

-1900

- 1889 *Bridge of Leeds* (Ing) Louis Le Prince
- 1889-90 *Monkeyshines* (EUA) Edison Co.
- 1894-95 *Dickson Experimental Sound Film* (EUA) Edison Co.
- 1894 *Corbett and Courtney before the Kinetograph* (EUA) Edison Co.
- 1894 *Annie Oakley* (EUA) Edison Co.
- 1894 *Buffalo Dance* (EUA) Edison Co.
- 1894 *Annabelle Butterfly Danse* (EUA) Edison Co.
- 1894 *The John Rice - May Irwin Kiss* (EUA) Edison Co.
- 1894 *Fire Rescue Scene* (EUA) Edison Co.
- 1895 *Annabelle Serpentine Danse* (EUA) Edison Co.
- 1895 *La sortie de L'Usine Lumière* (Fra) Lumière
- 1895 *Repas de bébé* (Fra) Lumière
- 1895 *L'arroseur arrosé* (Fra) Lumière
- 1895 *Partie de cartes* (Fra) Lumière
- 1895 *Lutte* (Alem) Skladanowsky
- 1895 *Serpentinen Tanz* (Alem) Skladanowsky
- 1895 *Das Boxende Känguruh* (Alem) Skladanowsky
- 1896 *L'arrivée d'un Train en Gare à la Ciotat* (Fra) Lumière
- 1896 *Champs-Élysées* (Fra) Lumière
- 1896 *Démolition d'un Mur* (Fra) Lumière
- 1896 *Arrivée à Lyon* (Fra) Lumière
- 1896 *Arrivée en Gondole à Venice* (Fra) Lumière
- 1896 *Entrée du Cinématographe* (Fra) Lumière
- 1896 *Unter den Linden* (Alem) Skladanowsky
- 1896 *Akrobatisches Potpourri* (Alem) Skladanowsky
- 1896 *Alarm der Feuerwehr* (Alem) Skladanowsky
- 1896 *Going to the Fire* (EUA) Edison Co.
- 1896 *Une Partie de cartes* (Fra) G. Méliés
- 1896 *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* (Fra) G. Méliés
- 1896 *American Falls from above American Slide* (EUA) Edison Co.
- 1896 *Mess Call* (EUA) Edison Co.
- 1897 *Les Pyramides (vue générale)* (Fra) Lumière
- 1897 *Eine Moderne Jungfrau von Orleans* (Alem) Skladanowsky
- 1899 *The Kiss in the Tunnel* (Ing) James Bamforth
- 1899 *The Bitter Bit* (Ing) James Bamforth
- 1899 *The Kiss in the Tunnel* (Ing) George Albert Smith
- 1899 *Firemen rescuing Men and Women* (EUA) Edison Co.

1900-1909

- 1900 **Grandma's reading Glass** (Ing) George Albert Smith
- 1900 **Let me dream again** (Ing) George Albert Smith
- 1900 **As seen through a Telescope** (Ing) George Albert Smith
- 1900 **The Kiss** (EUA) Edison Co.
- 1900 **L'Homme orchestre** (Fra) G. Méliès
- 1901 **What Happened on 23th street, NY** (EUA) Edwin Porter
- 1902 **Le Voyage dans la lune** (Fra) G. Méliès
- 1903 **Le Chaudron infernal** (Fra) G. Méliès
- 1903 **What Happened in the Tunnel** (EUA) Edwin Porter
- 1903 **The Gay Shoe Clerck** (EUA) Edwin Porter
- 1903 **The Life of an American Fireman** (EUA) Edwin Porter
- 1903 **The Great Train Robbery** (EUA) Edwin Porter
- 1903 **Uncle Tom's Cabin** (EUA) Edwin Porter
- 1908 **Le secret de Myrto** (Fra)
- 1908 **L'Empreinte** (Fra) Henry Burguet
- 1908 **L'Assassinat du Duc de Guise** (Fra) André Calmettes
- 1908 **Rescued from an Eagle's Nest** (EUA) Edwin Porter

1910-1919

- 1910 **Afgrunden** (Din) Urban Gad
- 1913 **Le Voyage de la famille Bourrichon** (Fra) G. Méliès
- 1913 **Quo Vadis** (Ita) Enrico Guazzoni
- 1914 **Cabiria** (Ita)
- 1915 **The Birth of a Nation** (EUA) D. W. Griffith
- 1916 **Intolerance** (EUA) D. W. Griffith
- 1919 **Broken Blossoms** (EUA) D. W. Griffith
- 1919 **Das Kabinett des Doktor Caligari** (Alem) Robert Wien

1920

- 1922 **Nosferatu, eine Symphonie des Grauens** (Alem) F. Murnau
- 1925 **Броненосец «Потёмкин» (Bronienosets Potiomkin)** (URSS) Sergei Eisenstein
- 1926 **Herr Tartüffe** (Alem) F. Murnau
- 1926 **The General** (EUA) Buster Keaton
- 1926 **Мать (Mat)** (URSS) Vsevolod Pudovkin
- 1927 **Metropolis** (Alem) Fritz Lang
- 1927 **Октябрь-Десять дней, которые потрясли мир (Octiabre)** (URSS) Sergei Eisenstein
- 1928 **The circus** (EUA) Charlie Chaplin

- 1936 **Modern Times** (EUA) Charlie Chaplin

GLOSSÁRIO CINEMATOGRAFICO

Actor / Actriz

Elementos fundamentais na história porque têm o papel de encarnar as personagens. No sistema clássico americano, o *star system* foi essencial como estratégia publicitária para garantir o sucesso do filme, o que ainda hoje acontece.

Argumento

Texto preparatório da história do filme. Difere do guião pela técnica de escrita. Há escritores que se dedicam exclusivamente à escrita de argumentos. Os argumentistas lidam essencialmente com cenas e sequências (não com planos).

Bioscópio

O *Bioskop* foi a máquina de projectar dos irmãos Skladanowsky. Era constituída por duas lentes, por isso tinha que haver duas tiras de película, o que tornava o processo mais complexo. A sua primeira apresentação pública foi em Berlin Wintergarten, em 1 de Novembro de 1895.

Banda Sonora

Conjunto de elementos auditivos que compõem o filme: diálogos, música, ruídos de ambiente, etc.

Bobina

Rolos cilíndricos contendo a película enrolada vedada à luz. Cada bobina contém uma quantidade de película equivalente a 20 minutos de filme.

Campo

Espaço visível no enquadramento (no rectângulo da tela). O campo também sugere um espaço ou uma acção fora dessa 'janela': *o fora-de-campo*.

Cena

É constituída por vários planos, ligados por uma continuidade temporal e espacial.

Cinematógrafo

Do francês *Cinematograph*. Foi a máquina inventada por Auguste e Louis Lumière e apresentada em 28 de Dezembro de 1895, em Paris, naquela que foi considerada a primeira sessão pública de cinema.

Corte

Do inglês *cut*, que significa a transição entre planos quando não há efeitos de ligação (fundidos, encadeados, etc.)

Cortina

Por vezes nos filmes mudos surgiam duas barras negras verticais à volta das imagens para destacar um pormenor. A cortina também servia para a transição de cenas quando se deslocava lateralmente criando uma mancha intermédia entre os planos.

Diegese

A narrativa que se desenvolve no filme. É o espectador quem constrói o universo de ficção dos filmes, a partir da forma como são combinados os elementos (planos, ângulos, sons, etc.)

Dolly

Plataforma com rodas ou sobre carris, onde se pode colocar uma pequena grua suportando o operador de câmara e que permite maior mobilidade na filmagem.

Duplo

É provavelmente uma das profissões mais difíceis e perigosas no cinema. Consiste em substituir o actor principal nas cenas mais arriscadas. Actualmente em muitas dessas cenas perigosas começa-se a recorrer à computação gráfica.

Elipse

Técnica narrativa muito usada no cinema que significa um salto no tempo diegético, ou seja, cortam-se factos temporais que não têm importância para a história.

Estúdios

Espaços fechados de grandes dimensões onde se constroem cenários para simular outros espaços exteriores ou interiores (ruas, salas, etc). Os estúdios permitem simular o tempo e a hora do dia, facilitando o trabalho da rodagem e reduzindo os gastos com a produção. Este método iniciado nos Estados Unidos com o Black Maria (1892) e em França com o estúdio de Méliès (1897) deu origem aos grandes estúdios de Hollywood pertencentes a companhias como a MGM, Paramount, Warner Bros., 20th Century Fox, e outras.

Figurante

Os figurantes podem ser actores ou não, que não representam papéis determinantes na cena a não ser de suporte à acção das personagens principais.

Flashback

Processo narrativo utilizado para fazer recuar a história no tempo. É o contrário de *Flash-forward*.

Fotograma

Cada uma das imagens gravadas na película. No cinema, um segundo de filme corresponde a 24 fotogramas.

Íris

É uma forma em círculo a partir do diafragma nas objectivas das máquinas de filmar. O fechamento ou abertura de íris era muito usado nos filmes mudos

criando imagens circulares rodeadas por uma mancha negra indicando o início ou fim de uma sequência.

Género cinematográfico

Refere-se a grupos de filmes com características semelhantes ou códigos, que fazem com que o espectador reconheça o ambiente narrativo do filme (histórico, dramático, romântico, de ficção-científica, etc.)

Guião

Como o nome indica é o texto que guia os elementos da equipa durante as filmagens. É elaborado segundo códigos de escrita muito precisos para facilitar o trabalho dos actores e do realizador.

Intertítulos

Texto que surge durante poucos segundos entre os planos, nos filmes mudos, para ajudar o público a perceber melhor a história. Surgem sob a forma de diálogos ou pequenas indicações narrativas.

Kinetoscópio (ou Cinetoscópio)

Sistema de visionamento individual de imagens em movimento inventado por William Dickson para a Edison Co., que continha uma tira de película de 35mm.

Last minute rescue

Expressão inglesa que significa salvamento no último minuto. Trata-se de uma técnica narrativa que visa acentuar o suspense até ao limite.

Mise-en-scène

Expressão francesa que designa a colocação em cena dos actores, objectos e iluminação, para definir como irão surgir no enquadramento.

Montagem

Organização dos planos e dos sons segundo uma lógica coerente definida na planificação e ajustada na pós-produção. No sistema americano o montador segue as orientações dos estúdios ou dos produtores. Em outros casos, o montador e o realizador trabalham em conjunto.

Panorâmica

Movimento de câmara feito em torno de um eixo, como por exemplo quando a câmara está assente num tripé. Tal como no travelling, a panorâmica permite acompanhar o movimento que se passa na cena ou apresentar um espaço amplo quando a câmara não pode recuar.

Plano

Imagem que surge no enquadramento quando se filmam os takes ou quando se projecta na tela. Pode ter diferentes escalas, consoante a distância da câmara ao assunto ou à personagem quando foi filmada. O plano pode ser mais aberto, quando se filma a grande distância (uma paisagem) ou mais fechado quando se filma um pormenor.

Película

Tira de celulóide coberta de emulsão fotográfica, onde se registam as imagens. As máquinas de filmar gravam 24 **fotogramas** por segundo. O formato mais usado é de 35mm.

Plot

Expressão inglesa cuja tradução em português é *enredo* e que se refere a situações ou eventos que definem a narrativa.

Ponto de vista subjectivo

Quando a câmara se coloca no mesmo lugar da personagem. Como o espectador vê o mesmo que essa personagem, parece que entra no universo do filme. Este efeito ajuda a prender a atenção do público.

Pós-produção

Corresponde à fase de execução de um filme posterior às filmagens. Destina-se a concluir o processo, com a montagem e os efeitos especiais, preparando-o para a distribuição e exibição.

Pré-produção

Fase de planificação no processo de execução, anterior às filmagens.

Produção

Consiste em reunir as condições necessárias para a execução do filme, envolvendo uma equipa “acima da linha”, coordenada pelo produtor. A produção cinematográfica também pode ser considerada a fase intermédia que corresponde à acção de filmar.

Profundidade de campo

Espaço nítido (ou focado) registado pela câmara de filmar.

Raccord

Ligação entre os planos que possibilita a continuidade diegética. É a base da montagem do sistema clássico americano, também conhecido como montagem contínua. O espectador prende-se à história e não se apercebe dos cortes. Na Nouvelle Vague rompeu-se com o princípio de raccord, fazendo-se experiências de montagem usando o *jump-cut* ou *falso raccord*.

Rodagem

O mesmo que filmagem.

Rushes

Termo inglês que designa as últimas filmagens reveladas no *set*. Assim que estão disponíveis os *rushes*, muitas vezes a equipa onde se inclui o realizador e o montador avaliam essas imagens com vista à preparação das pós-produção. Também pode ser necessário repetir cenas que não ficaram bem filmadas.

Sequência

É constituída por uma ou várias cenas, que além da relação temporal e espacial também tem uma unidade temática com um princípio, meio e final definidos.

Set

Local onde foram feitas as filmagens.

Sinopse

Resumo do filme em que se apresentam as personagens, o tema e a história, mas que não revela a sua conclusão para criar alguma expectativa.

Story-Board

Fase preparatória anterior às filmagens, que corresponde a um esquema em desenho dos vários planos que vão ser utilizados. O story-board é muito útil porque facilita o trabalho do realizador e da sua equipa, e até do montador. Permite organizar melhor a ordem das filmagens, nem sempre coincidente com a montagem final, mas ajudam a ganhar tempo.

Take

Filmagem um excerto de uma cena, desde que a câmara começa a registar as imagens na película até parar. A quantidade de takes de uma cena define o seu ritmo.

Travelling

Movimento de câmara feito geralmente sobre carris, acompanhando o movimento dos actores ou de objectos rodeando-os (travelling circular), em paralelo (travelling lateral) aproximando-se ou afastando-se (travelling para a frente ou para trás), para cima ou para baixo (travelling vertical).

Trick-film

Expressão inglesa que se refere a filmes de truques muito comuns no primeiro cinema, nomeadamente nas paragens da acção e substituição da imagem, atribuídas e muito exploradas por Georges Méliès. Os trick-films estão na base dos efeitos especiais.

Voz off

Equivale ao narrador no cinema. É quando se ouve a voz de uma personagem mas esta está fora de campo.

Zoom

Efeito óptico de aproximação ou afastamento da cena através da manipulação da objectiva e não do movimento da câmara. Por vezes é chamado de *travelling óptico*.

