ESCOLA
SUPERIOR
DE MEDIA
ARTES
E DESIGN
POLITÉCNICO
DO PORTO

M

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL
PRODUÇÃO E REALIZAÇÃO AUDIOVISUAL

A Criação do Ritmo através da Montagem da curta-metragem *Johnny White*

Maria Marques dos Santos Azeredo Vasconcelos

12/**2020**

Politécnico do Porto

Escola Superior de Media Artes e Design

Maria Marques dos Santos Azeredo Vasconcelos

A Criação do Ritmo através da Montagem da curta-metragem *Johnny White*

Trabalho de Projeto

Mestrado em Comunicação Audiovisual

Orientação: Prof. Doutor Filipe Lopes

Coorientação: Prof.ª Doutora Maria João Cortesão

Vila do Conde, dezembro de 2020

Maria Marques dos Santos Azeredo Vasconcelos

A Criação do Ritmo através da Montagem de *Johnny White*

Trabalho de Projeto

Mestrado em Comunicação Audiovisual

Membros do Júri

Presidente

Mestre Manuel Eduardo dos Santos Taboada

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Prof. Doutor Marco Filipe Almeida Santos Oliveira

Escola Superior Tecnológica de Abrantes – Instituto Politécnico de Tomar

Prof. Doutor Filipe Cunha Monteiro Lopes

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vila do Conde, dezembro de 2020

AGRADECIMENTOS

A realização do projeto *Johnny White* e a escrita e desenvolvimento deste ensaio não teriam sido possíveis sem a ajuda e contribuição de diversas partes.

Ao Prof. Doutor Filipe Lopes pela incansável ajuda, disponibilidade e orientação ao longo do último ano.

À Prof.ª Doutora Maria João Cortesão pelo aconselhamento e orientação durante o processo de escrita do presente ensaio.

Aos restantes docentes pela disponibilidade e ajuda oferecidas ao longo do processo.

A toda a equipa do filme *Johnny White* por todo o empenho e por tornarem o projeto possível.

A todos os colegas, amigos e família pela presença durante o percurso académico.

RESUMO

O presente ensaio aborda o conceito de ritmo através da sua aplicação prática no processo de montagem da curta-metragem *Johnny White* (2020), escrita e realizada por Gonçalo Santos. Será abordada, inicialmente, uma perspetiva a partir da qual se propõe enquadrar o conceito de ritmo e a forma como este é entendido no contexto da montagem cinematográfica. Seguir-se-á a apresentação de um ponto de vista abstrato no que respeita à montagem e ao ritmo, como forma complementar à primeira. Através da análise de metodologias adotadas por compositores como Danny Elfman (2014) ou Stephen Sondheim (2007), aliadas às intenções criativas de cineastas como Tim Burton, é mostrada a ligação entre objetividade e criatividade no contexto da montagem cinematográfica. A partir dos estudos feitos, serão objetos de reflexão filmes específicos que permitam um entendimento prático. A experiência empírica assente na montagem de *Johnny White*, componente prática deste documento, resulta da reflexão e posterior aplicação de influências e práticas decorrentes da investigação levada a cabo na componente teórica.

Palavras-chave: ritmo; montagem; arte; criatividade.

ABSTRACT

This essay seeks the understanding of rhythm through its practical application during the editing process of the short film *Johnny White* (2020), written and directed by Gonçalo Santos. Initially, there will be a perspective which will allow the assimilation of the notion of rhythm and the way it is conceived and placed in a cinematic context. Subsequently, a mainly abstract point of view will be explored in relation to editing and rhythm, supporting the ideas initially presented. From the analysis of methodologies embraced by composers such as Danny Elfman (2014) or Stephen Sondheim (2007), combined with filmmaker Tim Burton's creative intentions, an alliance is found between objectivity and creativity. Through the acquired understanding of the previous notions, there will be an exploration of rhythm and montage in specific film productions, which will allow a practical perspective. The empirical study rooted on the editing of the short film *Johnny White*, practical component of this essay, results of a reflection and further practical influences from the developed theoretical investigation.

Keywords: rhythm; editing; art; creativity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 1

PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO – O RITMO NO CINEMA 3
CAPÍTULO 1. PENSAR O RITMO NA MONTAGEM 3
1. INSTINTO, INTUIÇÃO E INTENÇÃO 4
2. ENERGIA E NARRATIVA 9
3. TEMPO 10
4. VELOCIDADE 10
CAPÍTULO 2. 'SONORIDADES' 12
1. MUSICALIDADE 14
2. MÚSICA COMO PERSONAGEM 14
3. SILÊNCIO 17
CAPÍTULO 3. ANALISAR O RITMO 21
1. FOUND FOOTAGE E PLANOS SUBJETIVOS EM *THE BLAIR WITCH PROJECT* 21
2. O BIZARRO E O CARICATO EM *THE LIGHTHOUSE* 24
3. O PROPÓSITO EM *HOW TO SELL DRUGS ONLINE (FAST)* 26
4. CINEMA MUSICAL: *SWEENEY TODD: THE DEMON BARBER OF FLEET STREET* 29

PARTE II – ESTUDO EMPÍRICO DA CURTA-METRAGEM *JOHNNY WHITE* 34
CAPÍTULO 4. MONTAGEM DA CURTA-METRAGEM *JOHNNY WHITE* 34
1. OS DIFERENTES CAMINHOS DA NARRATIVA NA PRÉ-PRODUÇÃO 34
2. PENSAR A MONTAGEM NO DECORRER DA RODAGEM 36
3. PROCESSO DE MONTAGEM DE *JOHNNY WHITE* 37

CONCLUSÃO 48
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 50
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS 51
WEBGRAFIA 52
ANEXOS 53

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Sequência *Odessa Steps* em *Battleship Potemkin* (Bliokh, 1925) 6

Figura 2 – Lado musical de *Beetlejuice* (Bender et al., 1988).....15

Figura 3 – Imposição do Silêncio em *A Quiet Place* (Bay et al., 2018)..... 18

Figura 4 – Quebra do Silêncio em *A Quiet Place* (Bay et al., 2018) 19

Figura 5 - Energia e Movimento em *The Blair Witch Project* (Cowie et al., 1999)..23

Figura 6 - Energia e Movimento em *The Blair Witch Project* (Cowie et al., 1999)..23

Figura 7 - Ritmo destacado pelo corte em *The Lighthouse* (Eggers et al., 2019).....25

Figura 8 – Contraste visual entre alvoroço e calma em *The Lighthouse* (Eggers et al., 2019).....26

Figura 9 – Imersão na tecnologia em *How to Sell Drugs Online (Fast)* (Kässbohrer et al., 2019).....27

Figura 10 – Representação visual do consumo de drogas em *How to Sell Drugs Online (Fast)* (Kässbohrer et al., 2019).....28

Figura 11 – Contraste entre tema e atmosfera em *Sweeney Todd* (Logan et al., 2007) 30

Figura 12 – Degradação do espaço acompanha crítica social em *Sweeney Todd* (Logan et al., 2007).....31

Figura 13 – Crítica social em *Sweeney Todd* (Logan et al., 2007).....32

Figura 14 – Ligação entre corte, ritmo e música em *Sweeney Todd* (Logan et al., 2007).....33

Figura 15 – Demonstração da realidade do protagonista em *Johnny White*.....38

Figura 16 – Diálogo, silêncio e tempo em *Johnny White*.....39

Figura 17 – Demonstração da solidão em *Johnny White*..... 40

Figura 18 – Mais movimento, velocidade e ritmo na montagem de *Johnny White*..... 41

Figura 19 – Ritmo enfatizado pelo constrangimento em *Johnny White*.....42

Figura 20 – Recurso ao jump cut para enfatizar descontrolo em *Johnny White*....43

Figura 21 – Vídeo inicial que transparece conteúdo do YouTube em *Johnny White* 44

Figura 22 – Montagem focada na reação e retorno em *Johnny White*.....45

Figura 23 – Montagem focada no movimento, energia e emoção em *Johnny White* 46

Figura 24 – Duração e silêncio alargados em *Johnny White*.....47

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Distinção entre Instinto e Intuição..... 5

Tabela 2 - Os diferentes tipos de Montagem por Eisenstein 6

Tabela 3 - Três Variações da Noção de Movimento 9

GLOSSÁRIO

Arco: Desenvolvimento da narrativa que inclui todos os acontecimentos e que conduz a uma conclusão; evolução das personagens ao longo da ação.

Conflito Dramático: Desafios, obstáculos e acontecimentos que permitem o desenrolar da ação.

Corte: Interrupção de um plano para criar cenas e sequências durante a montagem.

Criatividade Rítmica ("Rhythmic Creativity"): Utilização do ritmo de forma consciente de forma a servir um propósito.

Dynamic Axis: Mudanças de tensão dramática ao longo da ação.

Footage: Conjunto de filmagens captadas durante a rodagem.

Found Footage: Utilização de filmagens encontradas e feitas num diferente contexto.

Frame: Cada imagem individual e fixa de um filme; fotograma; *frames* em conjunto criam movimento.

Instinto: Ato inconsciente e inato que permite a sobrevivência dos seres vivos na natureza.

Intenção: Propósito pensado pelo realizador e montador relacionado com o que será transmitido no filme.

Intuição: Consequência da experiência e conhecimento adquiridos através da prática de uma ação.

Jump Cut: Quebra na continuidade visual e sonora de um plano causada através do corte.

Materiais do Ritmo: Elementos que contribuem para a compreensão da noção de ritmo.

Plano: Conjunto de *frames* que decorrem de forma ininterrupta; todos os momentos desde que a câmara começa a gravar até ao corte.

Plano Subjetivo: Plano que manifesta o ponto de vista de alguém.

Sequência: Conjunto de cenas que originam uma unidade em termos narrativos.

Sobrevivência Rítmica: Presença contínua do ritmo na realidade dos seres vivos; presença do ritmo em atos naturais e movimentos.

Storyboard: Desenvolvido durante a pré-produção de um filme, organiza imagens numa sequência, definindo a ordem futura dos planos e uma perspetiva visual do projeto.

Subjetividade: Relacionada com a intenção, aspetos internos presentes num filme; o que é pretendido ser transmitido sem ser referenciado ou mencionado diretamente.

Timing: Sentido de oportunidade para realizar algo; em montagem, momento ideal para execução de um corte.

INTRODUÇÃO

A intenção do presente ensaio centra-se na procura da compreensão de um aspeto particular no processo de montagem: o ritmo. Devido à sua forte influência na identidade de um filme, o ritmo tem um papel importante na ação. Os conflitos externos e internos, toda a subjetividade da narrativa e respetivas questões dramáticas são transparecidas e moldadas através do ritmo, pelo que este deve ser construído num processo que absorva a intenção e sentido do realizador e a subjetividade do montador.

Para a criação de pontes de entendimento entre os diferentes elementos, será necessário responder a questões que serão imprescindíveis ao desenvolvimento da investigação, tal como à sua aplicação prática. Essas questões centrar-se-ão na própria definição do ritmo e na sua relação com a finalidade pretendida. Estes pontos serão tidos como objetos de estudo perante o objetivo principal, ou seja, a criação do ritmo no processo de montagem do filme *Johnny White* (2020). Sendo este estudo focado especificamente na curta-metragem referida, os efeitos da mesma poderão mostrar-se relevantes para futuros projetos similares. Assim, com a investigação realizada, pretende abranger-se os diferentes pontos que fazem do ritmo um elemento pertinente na construção de um filme: os conteúdos terão como ponto de partida a própria noção de ritmo na montagem e de que forma este deve ser estudado e ponderado consoante as necessidades do filme. A vinculação entre ritmo e tempo, a influência de um no outro e a sua co-dependência serão abordados, assim como o momento em que ambos se 'libertam'.

Não obstante a análise focada no método ser o ponto de partida desta investigação, será também abordada a perspetiva através da qual o ritmo e a montagem possam ser entendidos de forma abstrata. Para esse efeito, será pertinente uma análise particularmente focada na presença e ausência de som e que traga para o processo criativo algo intrínseco do montador.

Será feito um estudo da montagem e, especificamente, do ritmo criado e analisado em variados filmes que possam, individualmente, fornecer diferentes perspetivas para o processo de montagem a desenvolver. Importa ainda procurar o

entendimento do ritmo na montagem de acordo com os métodos específicos e diferenciadores de cada filme.

A exploração e análise de fontes bibliográficas e filmográficas permitirá alcançar conclusões que sustentam as escolhas, decisões e todo o desenvolvimento da montagem de *Johnny White* (2020), sendo esta curta-metragem alvo da aplicação prática da pesquisa realizada. *Johnny White* é uma curta-metragem escrita e realizada por Gonçalo Santos no âmbito do projeto final do Mestrado em Comunicação Audiovisual. O protagonista é Johnny White, um *youtuber* acusado de racismo e que pretende mostrar o seu verdadeiro 'eu' ao seu interesse amoroso. O filme propõe, através da comédia e sátira, um reflexo da sociedade atual, evidenciando a vida dentro das redes sociais e de que forma esta transparece no mundo real.

Em suma, este ensaio apresenta, por um lado, um trabalho de investigação teórica sobre o ritmo e, por outro lado, um estudo empírico centrado na aplicação prática desses conhecimentos na montagem do filme *Johnny White*.

PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO – O RITMO NO CINEMA

CAPÍTULO 1. PENSAR O RITMO NA MONTAGEM

Neste capítulo deter-nos-emos nos aspetos de um filme que residem no foco do montador. Podemos considerar três essenciais: narrativa, personagens, subtexto. Através da compreensão acentuada destes elementos, o montador ver-se-á possibilitado a construir o filme, transmitindo de forma apropriada os seus significados, desde os superficiais até aos mais complexos e ocultos da narrativa.

A partir deste ponto, surge uma particular propensão relativa à função e dever do montador no que à subjetividade diz respeito; isto é, o montador deve ser capaz de reconhecer a totalidade dos componentes do filme em progresso, particularmente aqueles que estão presentes de uma forma que não seja, forçosamente, percetível de imediato, sendo capaz de interpretar sentimentos, emoções e o que oferece ao filme o seu verdadeiro propósito.

O ritmo tem como objetivo imprimir uma identidade ao filme. Esta 'marca' dá-se a partir do diálogo entre o realizador e o montador, algo fundamental para oferecer o tom apropriado no momento certo. Conclui-se ainda que, quer na posição de montador quer na posição de espectador, a construção do ritmo não consiste unicamente numa ideia vaga de corte no 'momento ideal', mas sim na conjugação de elementos racionais e subjetivos. Após a compreensão da noção de "rhythmic creativity" dada por Pearlman (2009, p. 8), podemos partir para a reflexão seguinte: definir o ritmo e de que forma podemos pensar que este está ou não limitado ao corte.

Mais do que uma questão de tempo, corte ou duração, o elemento rítmico abrange diferentes aspetos, como a velocidade de cortes num determinado intervalo de tempo, o som e a intensidade dos gestos e ações. Os elementos referidos relacionam-se entre si, originando um padrão. O ritmo pode ser então determinado como um modelo que se desenvolve aquando da relação entre os diferentes aspetos que constroem a identidade de uma imagem (Pearlman, 2009, p. 9). É possível, então, considerar o ritmo como um elemento que não se encontra apenas dependente do montador, já que a relação desses aspetos acontece também de forma singular e subjetiva quando alguém vê o filme. Importa ainda referir que,

em vez de ser o editor a impor o seu ritmo na imagem, é a imagem conjugada com o som que impõe o seu ritmo no montador, restringindo a possibilidade de corte e edição (Van Leeuwen & Van Dijk, 1985, p. 217).

Na procura pelo montador do entendimento do sentido do ritmo deve estar presente a noção de que este último não é independente, isto é, não é possível conceder uma intenção e um significado a um filme e moldá-lo apenas segundo o ritmo. Crittenden (1995, p. 85) considera que: "If the writing and/or shooting of a film is meant to convey more than just the words and actions of its characters then the cutting must be used to serve those aspects of the drama that lie beneath the surface".

À luz do que foi exposto acima, interessa perceber o conceito de ritmo e as suas aplicações práticas. A pesquisa é essencialmente apoiada no livro *Cutting Rhythms* de Karen Pearlman (2009). Contudo, quando pertinente, é corroborada ou contrastada por outras opiniões. Acima de tudo, com esta primeira parte teórica, o objetivo é criar uma ideia de ritmo cuja finalidade reside na aplicação no processo de montagem de *Johnny White.*

1. INSTINTO, INTUIÇÃO E INTENÇÃO

A fim de explorar a criação e desenvolvimento do ritmo no processo de montagem de um filme, é crucial entender o seu significado e o que este representa não apenas no contexto cinematográfico, mas também num contexto mais abrangente. Todo o 'universo' é rítmico por si só. Todos nós, seres vivos e a própria natureza, funcionamos como parte desse mesmo ambiente ritmado. Nesta perspetiva, podemos considerar que o ritmo assume um papel criativo, tanto no cinema, como em diferentes aspetos de diversas artes, como a música e, inclusivamente, no quotidiano.

A presença ininterrupta do ritmo no dia a dia deve ser identificada como "rhythmic survival" (Pearlman, 2009, p. 9). Ou seja, qualquer ação e movimento que desempenhemos na nossa realidade, desde o instintivo ato de respiração (inspiração e expiração) até a comportamentos rotineiros, como o contraste entre o estado desperto e o sono profundo, obedece a um ritmo. Esta premissa leva-nos

a questionar se o ritmo pode ser considerado instintivo ou se será ponderado e construído de acordo com necessidades específicas.

Sobre este assunto, Pearlman (ibidem) esclarece a distinção entre "instinct" e "intuition" da seguinte forma:

"Instinct"	"Intuition"
Inato	Consequência da Experiência
Inconsciente	Consequência do Conhecimento
Relacionado com a Natureza	Adquirida através da Prática
Relacionado com a Sobrevivência Humana	

Tabela 1 - Distinção entre Instinto e Intuição

Podemos agora expor uma elucidação relativa ao momento no qual o ritmo deixa de estar relacionado com o instinto, cedendo lugar à referida intuição, ou seja, a "rhythmic creativity" (Pearlman, 2009, p. 8). Temos então assignada à intuição a ideia de criatividade rítmica que, por sua vez, engloba os momentos em que o elemento rítmico é abordado de forma racional, pensado e utilizado de forma consciente a fim de servir um propósito, como por exemplo, na montagem de um filme.

No contexto desta investigação, é importante mencionar a obra de Sergei Eisenstein, pois foi a partir do seu trabalho e da sua abordagem à montagem que a subjetividade dos acontecimentos começou a tomar lugar durante a ação. Realizou *Battleship Potemkin* (Bliokh, 1925), no qual existe uma sequência de sete minutos (*Odessa Steps*) que conta com mais de cento e cinquenta planos. É aqui evidenciada a sua finalidade de transmitir mais do que apenas o lado objetivo da ação, oferecendo lugar ao subjetivo e aos conflitos internos. Contudo, nem sempre Eisenstein se baseou na montagem 'frenética' como forma de fazer cinema, tendo em conta o seu método de trabalho – a intenção que transparece nos seus filmes reside num alcance dramático obtido pelo ritmo e pelo destaque visual.

Figura 1 – Sequência *Odessa Steps* em *Battleship Potemkin* (Bliokh, 1925)

Sobre o processo de montagem operado por Eisenstein, Fernando (s.d, pp. 10-11) descreve os seus cinco métodos de montagem:

1) "Metric Montage"	Baseada na ideia física de tempo
2) "Rhythmic Montage"	Conteúdo depende da duração da sequência
3) "Tonal Montage"	Componente emocional; assimilar a atmosfera
4) "Over-Tonal Montage"	Relação entre os três primeiros métodos
5) "Intellectual Montage"	Mensagens Subentendidas

Tabela 2 - Os diferentes tipos de Montagem por Eisenstein

Enquanto Eisenstein pretendia realçar a questão dramática num filme, Dziga Vertov procurou retratar a realidade soviética de forma contrastante em *The Man With a Movie Camera* (Vertov, 1929). A ausência de atores e de uma narrativa decidida em antemão contribui para esse confronto e para o estilo manipulativo e criativo (Crittenden, 1995, p. 6). Por sua vez, *Zemlya* (Dovzhenko, 1930) tornou Alexander Dovzhenko no pioneiro da montagem de associação visual, sem ser dependente da progressão narrativa. Dovzhenko, através da sua abordagem, começou a ser visto como o equivalente cinematográfico à poesia (Crtittenden, 1995, p. 8).

A noção de intenção suporta a possibilidade de uma comunicação mais ou menos direta que pretende transmitir elementos específicos. Para isso, a montagem deve moldar-se conforme essas necessidades. *The Rule of Six* (Murch, 2001, pp. 18-20) é uma lista de seis critérios que, para o montador Walter Murch, devem ser respeitados durante a montagem de um filme.

1) "Emotion"
2) "Story"
3) "Rhythm"
4) "Eye-trace"
5) "Two-dimensional plane of screen"
6) "Three-dimensional space of action"

É mencionada uma hierarquia referente a esse processo, pelo que considera que, apesar dos diferentes tópicos terem a devida importância, essa relevância destaca-se em alguns deles. "What they finally remember is not the editing, not the camerawork, not the performances, not even the story – it's how they felt" (Murch, 2001, p. 18). A emoção é vista como o elemento que deve prevalecer no lugar dos restantes, se necessário. Neste sentido, os três pontos referidos como os de maior peso encontram-se estreitamente ligados entre si, complementando-se; a sua relação é referida como "bonds between the protons and neutrons in the nucleus of the atom" (Murch, 2001, p. 20).

Este aspeto permite o entendimento do ritmo, sendo que a sua criação e adaptação são sustentadas pelos demais itens. É com base nestes pontos que o

ritmo de um filme deve ser construído: o ritmo não surgirá de forma aleatória, pelo que estará dependente dessa intencionalidade.

Crittenden menciona o termo "dynamic axis" (1995, p. 85) como a compreensão por parte do montador das mudanças de tensão dramática ao longo da ação. Por fim, quando o elemento rítmico é construído da forma ideal, sem descartar tanto as necessidades técnicas, como a subjetividade que sustenta o filme, a montagem parecerá impercetível (Dancyger, 2007, pp. 375-377).

As noções aqui apresentadas conduzem-nos a uma reflexão sobre a essência e origem do ritmo na montagem. Pearlman (2019, p. 4) aponta para a presença de uma divisão no que diz respeito ao elemento rítmico na montagem, conduzindo a dois pontos aparentemente opostos: a objetividade e a subjetividade. Acontece que existe a possibilidade de caminharem ambos em conjunto, complementando-se mutuamente. A noção de ritmo conta com métodos específicos enquanto, simultaneamente, é visto como um elemento que não pode ser totalmente explicado.

De forma a esclarecer este entendimento entre "material e imaterial", Jean Mitry refere-se ao ritmo como "relações que são sentidas" (1997, p. 115). O ritmo é olhado e construído de diferentes formas, dependendo da perspetiva, da reação e consequentes emoções de cada pessoa que o experiencia.

Em síntese, estabeleceu-se a noção da universalidade do ritmo e das suas diferentes formas de manifestação no nosso quotidiano. O que começa por ser um aspeto instintivo de sobrevivência, pode também manifestar-se através de ações intuitivas que, por sua vez, podem dar origem a situações criativas de proveito do ritmo. Entende-se ainda que o ritmo pode ser definido como um padrão de relação entre os diferentes aspetos de um filme e que, por conseguinte, não surge apenas na montagem e quando se dá um corte; isto é, através das diversas ações e manifestações visuais e sonoras, cabe ao montador a tarefa de fazer florescer um sentido de ritmo, levando em conta o ritmo intrínseco de cada plano, assim como o ritmo idealizado pelo realizador.

2. ENERGIA E NARRATIVA

De acordo com Pearlman (2019, p. 13), os materiais do ritmo são o tempo, a energia e o movimento. Este último item pode distribuir-se em três diferentes ramos:

"Movement of Events"	- Variantes no decurso da narrativa, enredo ou estrutura; - Alterações no decorrer da ação impactam a transmissão visual; - Ritmo varia dependendo do enredo.
"Movement of Emotions"	- Dinamismo das emoções de uma personagem; - Como o dinamismo é revelado através da *performance*.
"Movement of Image and Sound"	- Movimento presente nas experiências visíveis e audíveis.

Tabela 3 - Três Variações da Noção de Movimento

Dada a constante interligação entre todos os elementos que contribuem para a construção do ritmo, é possível estabelecer uma relação entre a energia e o contexto narrativo. Dependendo do momento da ação, do estado emocional das personagens e do momento narrativo em que um filme se encontra, os movimentos acima mencionados serão demonstrados de formas distintas. O contexto narrativo evidencia aqui uma forte influência no surgimento do ritmo já que este deve adaptar-se às necessidades do filme de acordo com a história, personagens e intenções, podendo estas ser expressas fisicamente ou de forma imaterial. Surge aqui o desenrolar da narrativa que contém a presença ideal do ritmo pretendido.

3. TEMPO

De modo a ser possível moldar o ritmo, são seguidamente apresentados elementos que influenciam o *timing*. Para que este possa ser moldado, e consequentemente o ritmo, deverão ser feitas determinadas escolhas, nomeadamente:

- "(...) choosing a frame" (Pearlman, 2019, pp. 16-17); o momento de corte tem o poder de condicionar e limitar a ação. Aqui surge a capacidade de assumir que uma escolha no corte terá considerados efeitos no seguimento narrativo, sendo, deste modo, essencial para o seu desenrolar.

- "Choosing duration" (Pearlman, 2019, pp. 17-18); a duração de um plano depende da intenção, assim como da própria exigência de determinada cena; contudo, Dancyger (2007, p. 376) admite a duração como algo relativo, isto é, o espectador sentirá a duração de um plano comparativamente à duração dos restantes que o envolvem, assim como concentração de informação e movimento.

- "Choosing placement of the shot" (Pearlman, 2019, p. 18); o posicionamento do plano importa pela necessidade de determinar onde e quando a informação deve ser exposta. Estes passos não são necessariamente seguidos integralmente de acordo com o que é conduzido pelo guião. Assim sendo, existe uma liberdade por parte do montador que permite a descoberta do melhor momento para soltar informação e controlar a tensão. Esta decisão deve ser tomada de acordo com as necessidades do filme e o momento narrativo (conflito dramático, objetivos, arco, motivações). "If you edit merely to ensure that the dialogue is heard and the actions seen then your structuring will be only something mechanical." (Crittenden, 1995, p. 85). A tomada destas decisões irá possibilitar moldar o ritmo e adaptá-lo ao sentido do filme (Pearlman, 2019, p. 18).

4. VELOCIDADE

A velocidade poderá remeter para o preconceito de que o ritmo se relaciona unicamente com o tempo e velocidade de corte. A velocidade é parte de um todo que o pode definir, mas que não é elemento único. A variação da velocidade é uma forma de guiar o espectador no que diz respeito à sua reação emocional ao filme

(Dancyger, 2007, p. 373), pelo que está não só relacionada com o lado objetivo e prático da construção de um filme, assim como o lado subjetivo e imaterial.

As aplicações da velocidade estão ligadas a componentes como, por exemplo, a frequência do corte: "Rate of cutting: (...) how often cuts occur per second or minute or hour" (Pearlman, 2019, p. 19). A tensão de uma cena ou o auge do filme podem ser induzidas pela modulação da velocidade. Apesar disso, é possível existir uma assimilação intensa da velocidade mesmo que a rapidez do corte não seja significativa, dependendo da própria informação do plano e da sua intensidade. A velocidade é também traduzida através das suas alterações e desenvolvimentos no filme e na ação como um todo (Pearlman, 2019, pp. 19-21).

CAPÍTULO 2. 'SONORIDADES'

A teoria circundante ao ritmo permite a existência de um raciocínio lógico perante a montagem; no entanto, sendo a montagem uma forma de arte, é mais do que uma aplicação objetiva. É pertinente abordar também o processo de montagem e o surgimento do ritmo a partir de uma perspetiva maioritariamente abstrata, de forma a inteirar a noção de montagem e ritmo. Poderemos encontrar uma interligação e complementação entre ambos os pontos de vista; tal já se verificou previamente, pois durante a montagem de um filme é essencial nunca deixar de lado aspetos individuais e subjetivos, tal como a intenção e o propósito, por exemplo. Essa mesma individualidade e a própria identidade terão, nesta etapa da investigação teórica, uma função fundamental: sendo a arte algo de tal forma individual e pessoal, a existência de tudo o que se relaciona com o subtexto, com a subjetividade e com o que não será esclarecido através da teoria advém dessa mesma singularidade.

Vinca Wiedemann (1998, p. 22) associa a montagem à determinação do ritmo num filme. Aqui, ao invés de assumir o ritmo como um dos elementos da montagem, admite-o como a base de todo o processo, albergando os seus diferentes aspetos. Uma transição de planos numa pequena sequência ou "the most general balancing of pace and rhythm in the overall narrative structure" (Wiedemann, 1998, p. 22) serão tidos em conta com importância semelhante no decorrer da montagem. Simultaneamente, através da linguagem própria de cada filme, a montagem apresenta-se como uma forma de expressão, assim como as outras componentes envolvidas na criação de um filme. A cooperação da montagem com a realização, a direção de fotografia e o argumento permite proporcionar identidade a todo o filme, determinando todos os constituintes da sua construção como um meio de expressão singular que, em conjunto, criam um todo completo (Wiedemann, 1998, p. 22). Deste modo, a influência recíproca entre todos os integrantes torna-se fundamental em cada um deles. É através do argumento que toda a estrutura, desenvolvimento e ordem cronológica são conhecidos, evidenciando aqui a dependência entre constituintes.

Existe a ideia de instinto relativamente ao ato da montagem. É considerado, porém: "If you take a closer look at your own instincts, you might realize that some

– or most– of them aren't instincts at all, but rather rules that you've been unconsciously following" (Cook, 2013). Neste aspeto, é-nos possível o retorno à ideia inicial abordada no capítulo 1., subcapítulo 1., no qual é sugerida a distinção entre instinto e intuição – é apresentado o instinto como algo inato e comum a todos os animais, enquanto a intuição surge através da experiência e prática prévias. Cook (2013) não apresenta uma diferença evidente entre ambos os conceitos, mas oferece à noção de instinto a definição de intuição exposta anteriormente; é assim sugerido o instinto como regras anteriormente adquiridas. É também defendido que tais instintos, de forma a serem aproveitados do modo mais favorável, devem ser, primeiramente, entendidos, considerando ainda assim essa tarefa de difícil execução: "figuring out what you already know is often more difficult than learning what you don't know" (Cook, 2013). De acordo com a análise inicial relativa a aspetos nos quais a montagem e o ritmo se encontram, existe uma referência a elementos que possam conduzir a uma edição eficaz: informação, som, motivação e continuidade – salientando os dois últimos como uma menção mais evidenciada aos aspetos aqui referidos anteriormente. É feita também uma referência a pontos possivelmente ligados a algo distinto, indicando que, durante a montagem, é essencial ir ao encontro da essência do filme e da sua realidade emocional. Para tal, a manipulação eficaz é considerada como um sinónimo de boa montagem (Cook, 2013). Estarão também estes conceitos relacionados com abordagens aprendidas aparentemente essenciais ao desenvolvimento de um filme, ou poderão surgir apenas de forma inata? É possível assumir que o conjunto de elementos que compõem a montagem, abstratos ou objetivos, faz dela um processo artístico.

Existem diversas perspetivas relativas ao processo de montagem, sem colocar de parte observações sobre o ritmo em específico. A existência da noção de ritmo e velocidade, assim como o sentido de tempo, é essencial para qualquer um que tenha como pretensão contar uma história, relembrando os conceitos abordados no capítulo inicial que apresentavam a relevância temporal para uma montagem e ritmo eficazes.

1. MUSICALIDADE

O editor Dan Zimmerman menciona uma comparação entre ritmo e musicalidade: "You need peaks and valleys and dynamics within the action itself (...)" (Hullfish, 2017, p. 71). Apesar da musicalidade no cinema, na montagem e no ritmo poderem ser analisados através de aspetos, por exemplo, temporais, importa referir também o seu lado abstrato, ou seja, uma perspetiva que se direcione maioritariamente a aspetos emocionais relacionados com o subtexto.

A relação entre o cinema e a música acontece desde o início da criação de filmes. Nos seus primórdios, o cinema mudo socorria-se de forma constante da presença de música no decorrer do filme. Isto permitia não só uma dinâmica distinta àquela oferecida pelo silêncio, mas também uma alteração da atmosfera geral do filme que pudesse acompanhar as variações da ação de acordo com o necessário.

Kulezic-Wilson (2015, p. 3) sugere que esta ligação se prende maioritariamente no facto de ambos terem o tempo como fator comum. Isto é, ambas as artes dependem do decorrer do tempo para o seu desenvolvimento e assim produzirem "a sense of movement and rhythm" (Kulezic-Wilson, 2015, p. 3).

De forma a explorar a questão da musicalidade no cinema e na montagem, importa compreender a sua noção e o seu objetivo num filme. No âmbito do presente ensaio, é relevante abordar o valor emocional, abstrato e criativo que a musicalidade pode oferecer.

A musicalidade pode manifestar-se através da utilização da música em cinema, existindo aqui um sentido literal no seu papel. Por outro lado, a musicalidade e, mais especificamente, o movimento a si associado, pode referir-se a certos padrões específicos que ambos tenham em comum, como a harmonia, a melodia e o próprio ritmo (Kulezic-Wilson, 2015, p. 76).

2. MÚSICA COMO PERSONAGEM

A propósito do referido sentido do papel da musicalidade no cinema, importa enfatizar a sua importância como 'peça do conjunto'. A música, fruto do seu impacto emocional e características rítmicas inerentes, pode então ser tomada

como uma personagem invisível ao invés de ser apenas classificada como elemento não-diegético. Esta ideia será agora desenvolvida.

Ao referir a relevância da banda sonora nos seus filmes, o cineasta Tim Burton *(Soundtracking Podcast, with Tim Burton. Hosted by Edith Bowman | BFI*, 2020, 02:20–02:30) admite considerar a música que os integram como algo tão imprescindível como os diálogos. "Music is part of the fabric of what you're making" (ibidem, 05:05-05:20). Nas suas obras, a música desempenha um papel tão fundamental quanto as diferentes componentes que transforam um filme no seu todo.

A escolha da banda sonora em *Beetlejuice* (Bender, Hashimoto, Wilson, 1988) foi determinada de forma a corresponder à atmosfera pretendida pelo filme. Burton assume que as suas escolhas relativamente a este aspeto são baseadas em algo subjetivo: "spirit and feeling of it" (op. cit., 07:00-07:10). Apesar de, neste caso, ter sido determinada a utilização de uma banda sonora pré-existente, é privilegiada a composição original da música.

A B

Figura 2 – Lado musical de *Beetlejuice* (Bender et al., 1988)

Independentemente disso, Burton considera que a forma mais eficaz de construir uma banda sonora passa por tratar o filme "as a silent movie" (ibidem, 14:00-14:10) – deste modo, poderá captar toda a emoção e subjetividade antes de incluir o lado musical.

Tendo em consideração a relevância da música e o seu papel como personagem ao longo de um filme, é possível fazer uma relação entre o ritmo da montagem e a música. No que respeita à criação de uma banda sonora a partir da sua base, o compositor Danny Elfman menciona um dos pontos que é fundamental nesse processo: o ritmo. Refere-se ao ritmo como algo que "(...) keep getting in my

head (...) developing into variations" (*VSL Studio Chat with Danny Elfman*, 2014, 03:50–04:00). A partir da manifestação do ritmo como fase inicial da criação de uma obra musical, é-nos possível encontrar um paralelo com o ritmo de um filme. Quando Elfman refere 'excertos rítmicos' que surgem numa fase inicial, é possível relembrar a noção de padrão ligada ao próprio ritmo, sendo que integra mesmo a sua definição, tal como foi apresentado no capítulo 1. A partir daí, menciona modificações ou ramificações dos mesmos, que podem remontar aos diferentes elementos que ajudam a caracterizar o ritmo na montagem. Os tipos de movimento mencionados no capítulo 1., subcapítulo 2. podem mostrar-se relevantes na construção de uma banda sonora. Pearlman (2019, p. 13) apresentou "movement of events", "movement of emotions", "movement of image and sound", o que torna possível considerar a sua influência no processo criativo da musicalidade. Ou seja, é plausível assumir que aspetos visuais do filme ou mesmo o movimento associado ao decorrer da narrativa sirva de molde para a construção do aspeto sonoro.

Uma das noções abordadas no início deste texto, no primeiro capítulo, referiu-se a "rhythmic creativity" (Pearlman, 2009, p. 8). Neste caso, a aplicação do ritmo dá-se de forma consciente e com um propósito em mente. Ora, para além da sua aplicação na montagem de um filme, esta noção pode também aplicar-se a outros métodos criativos, ou seja, pode abranger a banda sonora. A forma como a musicalidade pode ser vista como personagem durante a montagem pode relacionar-se, por exemplo, com este ponto. O elemento rítmico encontrado na montagem pode caminhar lado a lado com o elemento rítmico da música. O facto de a banda sonora de um filme procurar a emoção sentida e o propósito de toda a narrativa, deve então afetar o processo de montagem, ou seja, deve ser levada em conta com atitude crítica por parte de quem monta. A musicalidade tem uma forte influência na atmosfera de uma cena, pelo que o seu sentido pode parecer alterado de acordo com o acompanhamento sonoro escolhido.

Deste modo, para além de ajudar a ditar o ambiente sentido, a sua utilização pode ser vista como um complemento das personagens. Isto implica a compreensão por parte do montador do propósito da cena e, particularmente, da banda sonora.

É devido a estes pontos que se pode considerar a música e a banda sonora de um filme como uma personagem. Existe emoção e subjetividade cujo objetivo está centrado no envolvimento correto relativamente aos restantes elementos. Assumindo que o papel do montador implica um conhecimento acentuado das intenções e da subjetividade de um filme, é possível incluir a banda sonora como um dos componentes que tornam esse subtexto possível de alcançar.

3. SILÊNCIO

Tendo sido explorada a utilização do lado musical comummente presente no desenrolar de um filme, importa também analisar os momentos em que o silêncio é pertinente. Por silêncio, podemos compreender diferentes ideias; referenciando a ciência, associamos o som a vibração, frequência, pressão e propagação. Consequentemente, para que exista silêncio absoluto, nenhum destes fenómenos pode ocorrer – ou, pelo menos, não pode existir forma de propagação.

No entanto, em cinema, podemos associar o silêncio a diferentes circunstâncias: é possível que nos estejamos a referir, simplesmente, à falta de diálogo ou, contrariamente aos pontos anteriores, à ausência de música e banda sonora. Em que momentos é pertinente dar lugar ao silêncio? Poderá substituir o som? Apesar de aparentemente opostos, o silêncio e o som - efeitos sonoros ou música - podem servir propósitos semelhantes no decorrer de um filme. Ambos podem adicionar tensão ou emoção, por exemplo, apesar de as atingirem de formas distintas. No caso do cinema de ficção, o silêncio pode ser utilizado com base num propósito narrativo (Raeymaekers, 2014, p. 17).

Um exemplo nítido da relevância do silêncio apresenta-se na longa-metragem de terror *A Quiet Place* (Bay, Form, Fuller, 2018); neste filme, o silêncio não é apenas uma escolha, é imposto às personagens em troca da sua sobrevivência. A falta de diálogo, efeitos sonoros ou música não só exige uma prestação fisicamente mais expressiva, como adiciona tensão à narrativa e à ação. Para além disso, é obtida uma crueza que permite uma sensação de verdade e verosimilhança.

Figura 3 – Imposição do Silêncio em *A Quiet Place* (Bay et al., 2018)

A forma como este tipo de abordagem se relaciona com o ritmo na montagem pode forçar o montador a focar-se em elementos específicos do filme em construção. Não estando totalmente isento de diálogos, *A Quiet Place* (Bay et al., 2018) foca a sua tensão dramática noutras componentes. Deste modo, o desempenho expressivo por parte dos atores é alvo de atenção relativamente ao ritmo a criar. Relembrando de novo o capítulo 1., subcapítulo 2, é pertinente assumir a influência dos materiais do ritmo na montagem de um filme nestas circunstâncias. A utilização consciente da energia, tempo e movimento – este último incluindo as suas três vertentes – pode ajudar a determinar o corte. Se os materiais forem influenciados, neste caso, por elementos visuais, a construção da montagem pode basear-se na energia resultante, no tempo ideal para cada plano, corte e cena, e no movimento imposto tanto pela imagem em si, como pelos movimentos físicos e da própria imagem. A partir daqui o ritmo pode ser implementado na montagem recorrendo, por exemplo, ao *timing*.

Para além dos elementos visuais que influenciam a escolha por parte do montador, a própria narrativa e emoção continuam a ser preponderantes na sua relevância - relembrar *The Rule of Six* (Murch, 2001, pp. 18-20) no capítulo 1. Apesar de existirem elementos visuais que auxiliam e guiam a direção da montagem, a história e a subjetividade continuam a predominar.

Como já mencionado, o silêncio e o som podem servir intenções semelhantes. Por conseguinte, podem também encontrar-se interligados: "The presence of music and sound brings about the presence of silence as well, both as

its limit and as virtual silence[1]" (Raeymaekers, 2014, p. 17). Isto revela não só a importância do próprio silêncio como um todo, mas também do momento em que é aplicado.

O silêncio a meio de um diálogo, por exemplo, influencia a tensão dramática da cena, revelando subtexto e subjetividade que podem não ser alcançados através do diálogo. Esta interligação entre som e silêncio pode verificar-se em *A Quiet Place* (Bay et al., 2018), apesar de surgir de forma distinta. Sendo que a sobrevivência das personagens depende do seu silêncio constante, esta condição é posta à prova quando a protagonista entra em trabalho de parto, sem hipótese de sair de casa. Durante essa cena, presenciamos a tentativa de silêncio por parte da personagem, acompanhada de efeitos sonoros que reforçam a tensão e a pressão sentida. Por fim, o silêncio é quebrado e origina uma alteração na atmosfera do filme. É aqui evidenciado não só o papel imprescindível do silêncio na ação, como a interligação e, neste caso, dependência, entre som e silêncio. Este exemplo quase literal da sua função permite uma reflexão sobre a sua importância em casos menos explícitos em termos visuais e narrativos.

Figura 4 – Quebra do Silêncio em *A Quiet Place* (Bay et al., 2018)

[1] Raeymaekers (2014, pp. 12-15) apresenta cinco tipos de silêncio, referindo-se a "virtual silence" como um tipo de silêncio que surge como limite e consequência do som.

Todos estes aspetos contribuem para a eficaz montagem e construção do ritmo através do silêncio. Os aspetos visuais, a própria narrativa e a subjetividade pretendida contribuem para a compreensão da importância do silêncio no local certo e no momento ideal.

CAPÍTULO 3. ANALISAR O RITMO

A partir da investigação até agora realizada, foi possível construir uma ideia teórica e reflexiva sobre a criação do ritmo através da montagem de um filme. A partir destas noções, torna-se plausível uma perspetiva sobre produções específicas que apresentam diferentes características e abordagens entre si, originando tipos de montagem e aplicação do ritmo distintos e que permitam pontos de vista relativamente à praticabilidade dos assuntos mencionados.

1. FOUND FOOTAGE E PLANOS SUBJETIVOS EM *THE BLAIR WITCH PROJECT*

A longa-metragem *The Blair Witch Project* (Cowie, Hale & Myrick, Sánchez, 1999) consiste num filme de terror centrado maioritariamente no não visível. Um grupo de jovens encaminha-se até uma floresta com intenção de fazer um documentário sobre a lenda relativa à bruxa de Blair. Toda a ação, durante o seu decorrer, é apresentada através de *found footage* simulado (e editado) e planos subjetivos de duas câmaras que exibem apenas a perspetiva dos protagonistas. Através destas particulares características, é possível uma perceção específica da montagem e do ritmo.

A utilização de planos subjetivos permite uma perspetiva visual e emocional próxima daquela experienciada pelas personagens, oferecendo uma veracidade própria que caracteriza e diferencia o filme dentro do seu género. Como mencionado inicialmente, *The Blair Witch Project* (Cowie et al., 1999) é focado num tipo de terror não visível. Isto significa que os tradicionais *jumpscares*[2] do género podem surgir, contudo através de um método menos dependente daquilo que é visto ou mesmo dos efeitos visuais, pretendendo direcionar o medo para os restantes sentidos e para o estado psicológico.

Existe a oportunidade de acompanhar o grupo desde o início da sua viagem, ainda com uma atmosfera estável e introdutória. As fases que importam analisar no contexto deste ensaio, contudo, apresentam-se nos momentos em que a tensão

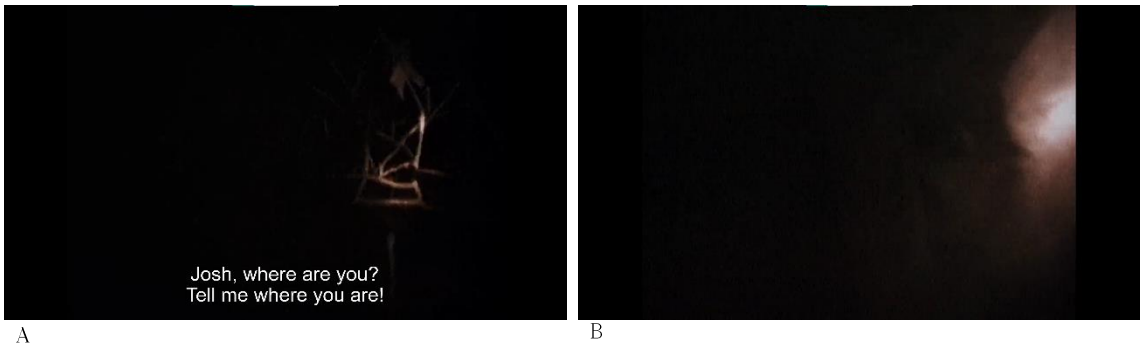
[2] Método utilizado no cinema de terror para provocar o susto momentâneo no espectador.

começa a surgir. O espectador vê o filme através do olhar da câmara, neste caso do olhar dos protagonistas, permitindo uma visualização mais pessoal e íntima. Apesar de ser um filme focado na intenção de verosimilhança, as imagens originais foram editadas até quase noventa minutos, assegurando a manipulação daquilo que é visto. Para além disso, foram usadas duas câmaras, o que confirma a necessidade de uma montagem pensada ao longo do filme. "What is particularly effective about the editing of *The Blair Witch Project* is how the editing gives the audience a sense of seeing everything that was shot while actually being a very carefully constructed film in the tradition of narrative filmmaking" (Turner, 2014, p. 46).

Variados pontos abordados previamente neste ensaio mostram-se relevantes na montagem de *The Blair Witch Project* (Cowie et al., 1999). A intensidade dramática inicia quando as personagens percebem que estão perdidas na floresta (Coyne, 2010, p. 87). Torna-se aqui compreensível o "dynamic axis" (Crittenden, 1995, p. 85) mencionado no capítulo 1., pelo que consiste no entendimento das mudanças de tensão dramática ao longo da ação. Do mesmo modo, "materials of rhythm" (Pearlman, 2019, p. 10) referidos no mesmo capítulo, também se mostram relevantes, devido ao relevo visual que apresentam.

Nos momentos de maior tensão, o que mais se destaca é o estado psicológico em que os protagonistas se encontram. A partir daqui, a montagem e o ritmo encontram influências da energia – causada pelo medo e respetiva intensidade –, dos movimentos das emoções e da imagem e som. Estes exemplos são particularmente distinguíveis em cenas específicas.

Depois de uma das personagens desaparecer, os dois restantes membros do grupo conseguem ouvi-lo ao longe enquanto ocorre um momento de tortura. O medo e o desespero predominam, sendo o ritmo instigado pela energia transmitida e o seu transporte para as imagens captadas pelas câmaras paralelas ao escuro da noite, proporcionando não só a sua perspetiva, como o seu estado de espírito.



A B

Figura 5 - Energia e Movimento em *The Blair Witch Project* (Cowie et al., 1999)

Um outro momento significativo relacionado com estes elementos verifica-se no clímax da ação, no qual a presença da bruxa de Blair está no auge da sua intensidade: a comparência do terror torna-se tão forte que toda a energia e movimentos – e, consequentemente, os cortes e o ritmo – são influenciados por este estado. O momento que leva ao final do filme centra-se na apresentação de uma casa no meio da floresta, evidenciando que a exposição de novos elementos, aliados à tensão extrema no momento, pode reforçar a premissa do filme e as hipóteses relativas à montagem.

A B

C D

Figura 6 - Energia e Movimento em *The Blair Witch Project* (Cowie et al., 1999)

Para além disso, um dos aspetos mais relevantes de todo o filme é o som. O som desencadeia os maiores momentos de tensão e terror do filme; realça o que

não é visível, sem nunca comprometer a tensão dramática. Pelo contrário, existe ênfase oferecido ao terror psicológico através dos efeitos sonoros, do silêncio e da interligação entre ambos – capítulo 2. Este aspeto pode motivar fortemente a montagem, servindo-se dos seus efeitos e consequências.

Todos estes pontos são direcionados, por fim, à subjetividade do filme e da própria montagem. As emoções, as motivações associadas à crueza e transparência técnicas oferecem distinção a todo o filme.

2. O BIZARRO E O CARICATO EM *THE LIGHTHOUSE*

Os aspetos que distinguem *The Lighthouse* (Eggers, Henley, Sant'Anna, Teixeira, Van Hay, 2019) relacionam-se com o seu potencial ligado à fantasia e ao macabro associados a uma faceta caricata que origina uma atmosfera particularmente atípica. A ação foca-se no dia a dia de dois homens que trabalham num farol localizado numa ilha; para além dos desafios físicos, os maiores obstáculos surgem quando a sua sanidade começa a ser posta em causa através da sua convivência atribulada e a acontecimentos fantasiosos e misteriosos que têm origem no próprio farol.

A atmosfera sombria e peculiar em *The Lighthouse* (Eggers et al., 2019) não se apresenta apenas como um elemento do filme, mas como a base da sua criação e o seu âmago. Isto significa que os restantes aspetos que constituem o filme devem contribuir para criar a atmosfera pretendida (*The Lighthouse - How to Create an Atmosphere*, 2020, 01:30–01:40). A montagem e o seu ritmo podem também adaptar-se a esse propósito. O filme em questão apresenta planos longos e demorados e a montagem respeita esse ponto ao longo da ação. Através da ligação entre a realização e a montagem, os planos e as cenas têm oportunidade de decorrer por si, sem a influência de interrupções constantes. Deste modo, a montagem permite que o ritmo se crie através da prestação dos atores, dos eventos e da narrativa. É possível assumir que a forma como o tempo, a energia e os movimentos contribuem para a criação do ritmo surgem através da liberdade para que decorram no seu tempo e pelo seu conteúdo.

De forma que a montagem seja estruturada eficazmente, é indispensável saber quando não cortar. Dependendo do filme, da cena e do plano em questão, é necessário oferecer o tempo que lhe é necessário. Em *The Lighthouse* (Eggers et al., 2019), encontramo-nos diante de uma obra que demora o seu tempo, mesmo não sendo um filme particularmente longo. Estamos perante poucos cortes e planos longos que, apesar disso, não limitam a manifestação da ação. Este ponto também contribui para o ambiente bizarro característico, visto que apresenta com frequência um ritmo e intensidade notáveis, mesmo apostando na delonga visual dos planos.

Por outro lado, momentos de maior tensão e através dos quais a insanidade e o bizarro são fortalecidos contrastam com o tipo de montagem apresentado no resto do filme. A energia e movimentos mencionados influenciam agora a pouca duração dos planos, a sua apresentação quase frenética e um ritmo destacado.

Figura 7 - Ritmo destacado pelo corte em *The Lighthouse* (Eggers et al., 2019)

Existe um contraste entre o alvoroço e a calma apresentado na montagem. Isto é permitido através da narrativa imprecisa e também da abordagem por parte da realização. A convivência adversa dos protagonistas aliada aos acontecimentos aparentemente sobrenaturais dão origem a este contraste que transparece o desequilíbrio vivido e as suas potenciais consequências.

A B

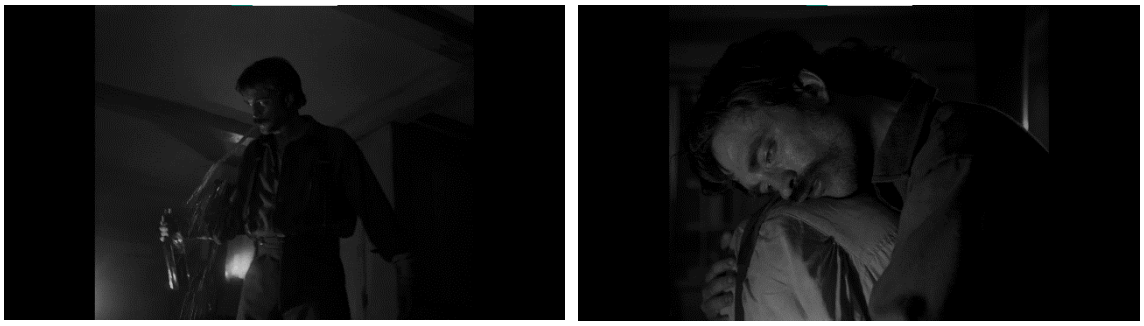


Figura 8 – Contraste visual entre alvoroço e calma em *The Lighthouse* (Eggers et al., 2019)

Um dos elementos determinantes à construção da atmosfera consiste, novamente, no som. O filme serve-se de variados efeitos sonoros ligados ao exterior que estão presentes durante toda a ação, de forma a que o local e as condições em que as personagens se encontram não seja esquecido. "(...) remind us of the forces that are constantly just outside the frame surrounding our characters" (*The Lighthouse - How to Create an Atmosphere*, 2020, 05:10–05:25). Este ponto caminha com a montagem no sentido em que ambos apontam para uma demorada passagem do tempo, transparecendo-a propositadamente e de acordo com o estado emocional apresentado.

A partir da montagem de *The Lighthouse* (Eggers et al., 2019), sabemos que esta pode assumir o seu papel como um aspeto permissivo ao desenrolar da história. Podemos testemunhar a necessidade de entregar tempo quando este é necessário, criando o ritmo a partir desse equilíbrio.

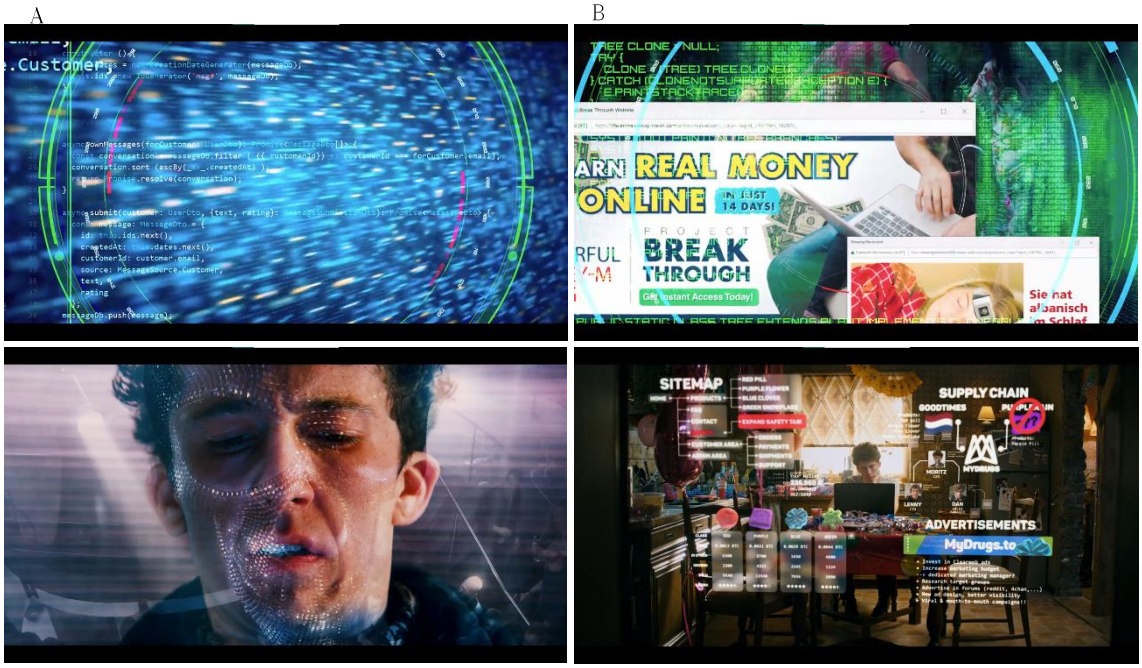
3. O PROPÓSITO EM *HOW TO SELL DRUGS ONLINE (FAST)*

Um exemplo eficaz da aplicação do ritmo na montagem é encontrado na série *How to Sell Drugs Online (Fast)* (Kässbohrer, Murmann, 2019). Ao contrário do filme mencionado no subcapítulo anterior, a série televisiva em questão demonstra uma velocidade acelerada, oferecendo um ritmo 'frenético' e particular.

Existem dois aspetos que podem ser vistos como a base da montagem e do ritmo. Por um lado, é apresentada uma abordagem focada no uso da tecnologia por parte dos jovens; por outro, é pretendido transmitir pela montagem o efeito do consumo de drogas na perspetiva dos consumidores.

A história centra-se na vida de um adolescente que, depois de atravessar problemas com a namorada, inicia um negócio de venda de drogas online. Os conflitos e os obstáculos encontrados são encarados frequentemente através da tecnologia e das redes sociais. Este é um dos aspetos que define a montagem no decorrer dos episódios: existe um recurso quase constante a grafismos e respetivos efeitos sonoros que concedem a própria atmosfera da série. A forma como esta atmosfera é criada poderá estar relacionada diretamente com o processo de montagem. Os efeitos visuais através dos quais uma parte da informação é transmitida fornece à ação um ritmo específico; vemos o movimento como influência e consequência na montagem.

A B



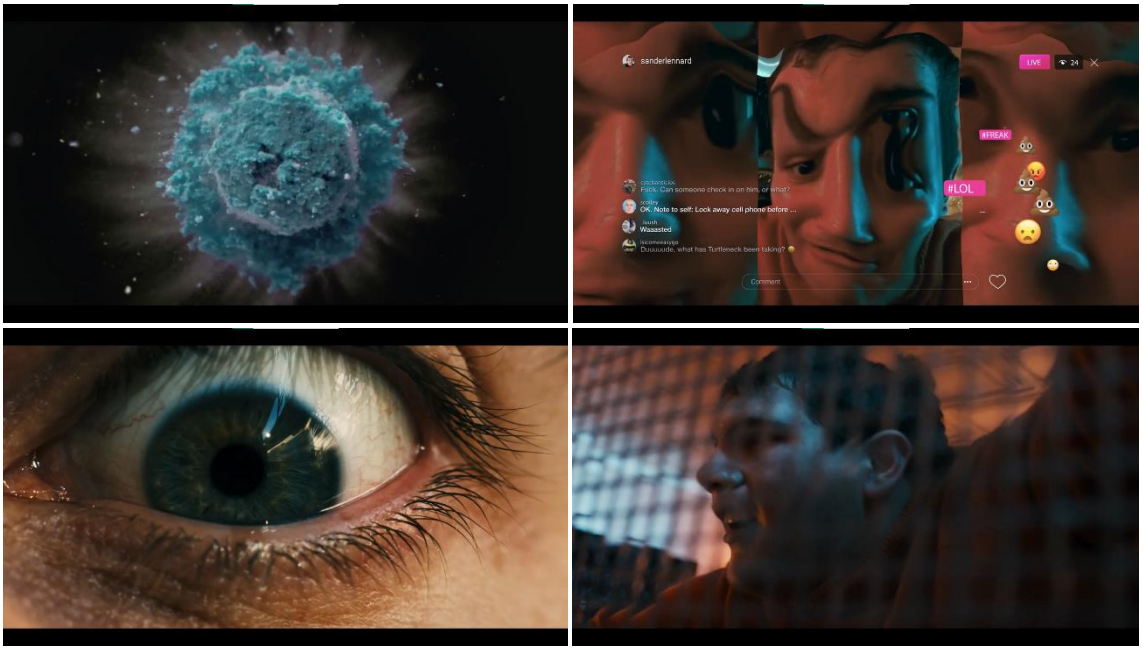
C D

Figura 9 – Imersão na tecnologia em *How to Sell Drugs Online (Fast)*
(Kässbohrer et al., 2019)

Isto porque a dinâmica através da qual o conteúdo se apresenta pode ter um resultado direto na sua perceção. Estes grafismos estão presentes não só para representar o meio de comunicação entre personagens, mas especialmente com o objetivo de enaltecer o alcance tecnológico do negócio criado. A montagem aliada aos efeitos visuais e sonoros exibe o online como um mundo por si só, através do qual existe uma imersão profunda e uma realidade alternativa. De forma que seja possível este resultado, a montagem apreende a 'energia' e auxilia-se dela para criar um ritmo próprio e compatível com essa realidade e imersão deliberadas.

Por sua a vez, um aspeto relevante da montagem em *How to Sell Drugs Online (Fast)* (Kässbohrer et al., 2019) centra-se no consumo de drogas e respetivas reações. Nestes momentos encontramo-nos perante uma montagem 'frenética' que cria uma forma visível de transparecer os mencionados efeitos. O ritmo surge através da utilização de *jump cuts*, por exemplo, através dos quais é quebrada a continuidade visual, existindo uma transição abrupta entre momentos do mesmo plano. Isto transparece a falta de tato com a realidade, sendo possível interferir também com a perceção de tempo. Nestes momentos, presenciamos também efeitos de distorção visual, por exemplo, e de manipulação sonora, manifestando de novo a alteração da perceção da realidade. A montagem alia a estes aspetos a utilização de planos abstratos que, em conjunto com os restantes resultados conseguidos na montagem, sugerem ilusões visuais e auditivas. Tudo isto origina um ritmo específico ao longo da ação. Tornam-se percetíveis os materiais do ritmo como o tempo, a energia e os distintos tipos de movimento mencionados no capítulo 1., existindo uma manipulação de todos até ao objetivo pretendido. Para além disso, são exibidos elementos referidos no mesmo capítulo notando em particular a utilização do *timing*, da escolha da duração e de diferentes formas de assimilação da velocidade.

A B



C D

Figura 10 – Representação visual do consumo de drogas em *How to Sell Drugs Online (Fast)* (Kässbohrer et al., 2019)

Todos estes aspetos apontam-nos para um fim específico na construção da montagem e do ritmo em *How to Sell Drugs Online (Fast)* (Kässbohrer et al., 2019). A imersão na tecnologia, a sua capacidade de abrangência e alcance independentemente do lugar e a perceção do seu controlo total aliados à procura de uma representação visual do consumo social de drogas são elementos essenciais à compreensão não só da montagem, como da atmosfera e intenção procurada ao longo da série.

4. CINEMA MUSICAL: *SWEENEY TODD: THE DEMON BARBER OF FLEET STREET*

Relembrando o capítulo 2., uma forma de manifestação da musicalidade mencionada pode ser exemplificada através da referência ao cinema musical. Neste caso, a música contribui para o desenrolar da ação e ajusta-se facilmente aos restantes momentos do filme. De forma a aprofundar a ideia aqui apresentada, podemos exemplificar com o filme *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*[3] (Logan, MacDonald, Parkes, Zanuck, 2007), tendo surgido de uma adaptação de uma peça de teatro musical. Os filmes musicais apresentam-se desde sempre como grandes sucessos do cinema de Hollywood, existindo uma transição que permita o ajuste desde o palco até à tela – nos casos adaptados. Stephen Sondheim (*Sweeney Todd - Interview with Stephen Sondheim*, 2007, 02:47–03:47), compositor da obra e peça *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (Prince, 1979) admite que a maior diferenciação entre a adaptação ao cinema e a grande parte dos musicais de grande produção está na distinta abordagem perante o seu formato original. Dada a diferença entre teatro e cinema, ocorreram alterações que diferenciaram o filme da peça original, oferecendo características cinematográficas que alteram a atmosfera inicial da obra. Nas adaptações cinematográficas de peças musicais, é mais comum um transporte do palco à tela. Contudo, Tim Burton, realizador do filme, manteve-se fiel à essência do formato original sem abandonar a sua necessidade criativa de adaptar a base da peça ao

[3] *Sweeney Todd* (Logan, MacDonald, Parkes, Zanuck, 2007) centra-se na vingança de um homem afastado da sua família e do seu país, tendo sido acusado injustamente de um crime. Aquando do seu regresso, segue uma vida de criminalidade até atingir o seu objetivo.

ambiente que o filme pedia. Qual é então a relação entre esta abordagem e o ritmo na montagem?

Seguindo o exemplo de *Sweeney Todd: The Demon Barber os Fleet Street* (Logan et al., 2007), é possível notar a dependência da música por parte dos restantes elementos do filme. A música pode ser responsável, por exemplo, pelo tom e atmosfera apresentados, tal como pode servir como guia para a montagem, se assim for desejado.

Para estes dois casos, existem dois exemplos que podem ser retirados do filme em questão. Tanto na peça como na produção cinematográfica, *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (Prince, 1979; Logan et al., 2007) destaca-se pela direção do enredo para o 'macabro' e 'bizarro', visto que é centrado numa vingança através do assassinato e canibalismo. Apesar de ser este o tom presente numa grande parte do filme, existem diversos momentos em que a atmosfera se altera, apesar do conteúdo não o requerer. A cena particular na qual os protagonistas tomam a decisão que determina o lado 'tétrico' do filme é acompanhado por um momento musical sonoramente otimista e jovial. A escolha relativa a esta abordagem transmite não só um contraste claro entre o tema e a atmosfera, como uma tentativa de implicar simplicidade a casualidade em ações presumivelmente impraticáveis em quaisquer circunstâncias.

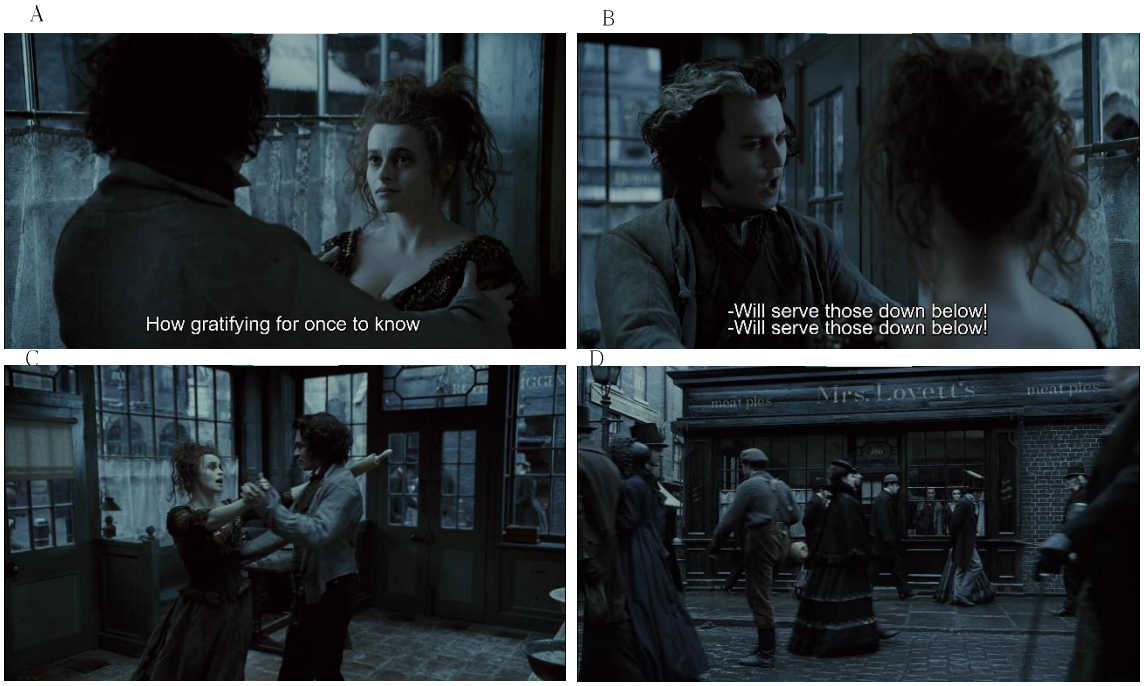


Figura 11 – Contraste entre tema e atmosfera em *Sweeney Todd* (Logan et al., 2007)

Neste caso, o ritmo na montagem pode ver-se influenciado pelos pontos mencionados; a forma como uma cena será montada estará dependente da musicalidade concedida aliada à atmosfera proporcionada visualmente. Durante a cena em questão, encontramos uma atmosfera visualmente pesada que, por sua vez, contrasta com leveza por parte das personagens. Deste modo, são apresentados momentos específicos da montagem que poderão ser relevantes à interpretação da sequência. Quando um dos protagonistas[4] elabora a ideia que será seguida por si e por Sweeney Todd[5], é apresentado pela montagem um plano geral que permite a perceção de um espaço sujo e degradado. Isto poderá levar não só a uma demonstração da necessidade de mudança, como acompanha a letra da música numa crítica social presente.

Figura 12 – Degradação do espaço acompanha crítica social em *Sweeney Todd* (Logan et al., 2007)

Todo o filme está particularmente centrado na superioridade e no poder das elites relativamente às restantes classes sociais. A 'mórbida' abordagem ao canibalismo surge como uma metáfora na qual os ricos e poderosos são, por fim, os que servem os restantes membros da sociedade. Este aspeto torna relevante o facto de ter sido apresentado, através da montagem, o plano geral que traduz o modo de vida imposto à sociedade londrina e inglesa da época (séc. XIX).

[4] Mrs. Lovett, dona de uma loja onde fabrica empadas de carne, sem obter qualquer lucro.
[5] A ideia consiste em utilizar carne humana para fabricar e vender empadas na loja, camuflando a vida de crime e melhorando o rumo do negócio.

No decorrer da cena é apresentada uma edição focada na alternância entre a vida da sociedade no exterior e a produção de comida dentro da loja. A partir de uma letra onde a metáfora predomina, existe uma relação entre as características que definem as classes sociais e o alimento, algo comestível e destrutível. Esta comparação é apresentada através dos variados elementos do filme no seu todo, mas também, em particular, pela montagem.

A B

Figura 13 – Crítica social em *Sweeney Todd* (Logan et al., 2007)

O ritmo vê-se, de igual forma, influenciado pela referida subjetividade presente na obra. A velocidade do corte aliou-se à intensidade visual pretendida e ao propósito da cena em termos percetivos e emocionais – relembrando as "relações sentidas" referidas por Jean Mitry (1997, p. 115) no capítulo 1., subcapítulo 1. A aludida intercalação entre a vida no exterior e no interior é o exemplo mais claro disso. A musicalidade e o ritmo da montagem mostram-se, então, relacionados não só pelo aspeto sonoro e visual, mas também pelo subtexto e pelo significado implícito da música na cena em questão.

Numa outra cena apresentada em *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (Logan et al., 2007) é-nos exposto um tipo de montagem mais 'literal', no qual o corte e a aplicação de ritmo estão, de certa forma, diretamente ligados à influência sonora. Isto é, neste caso, ao contrário da cena referenciada anteriormente, existe uma abordagem mais prática que se centra maioritariamente nos tempos musicais e, paralelamente, aos movimentos visuais, oferecendo-lhes influência na construção da sequência.

A B

Figura 14 – Ligação entre corte, ritmo e música em *Sweeney Todd* (Logan et al., 2007)

Estes tempos e movimentos são manifestados através do ritmo da montagem, pelo que podemos reavivar o capítulo 1. e o subcapítulo 2, no qual o movimento é visto como um dos materiais do ritmo. Na situação presente, importa realçar "movement of emotions" e "movement of image and sound" (Pearlman, 2019, p. 13), devido ao movimento influenciado pela prestação dos atores e pelos aspetos visuais.

PARTE II – ESTUDO EMPÍRICO DA CURTA-METRAGEM *JOHNNY WHITE*

CAPÍTULO 4. MONTAGEM DA CURTA-METRAGEM *JOHNNY WHITE*

A montagem tem o seu início na fase de pré-produção, ainda quando o filme está a ser estruturado, tanto em termos narrativos, como no que respeita à rodagem e demais fases de produção. Este acompanhamento do processo na sua totalidade é importante para o montador devido à necessidade de conhecer de forma acentuada não só a narrativa e o argumento do filme, mas também as temáticas, o propósito que pretende alcançar e todas as alterações e variações que vão surgindo desde que se começa a idealizar o filme, até ao momento em que o filme é exibido.

O seguinte relato aborda a experiência no seio da produção deste filme, *Johnny White,* focando tudo o que é relativo à montagem e que veio a influenciar as decisões tomadas e trabalho prático. Importa referir ainda que devido à pandemia causada pela Covid-19 o trabalho prático de todo o grupo foi afetado de forma marcante, obrigando a equipa e toda a produção a encontrar soluções, mas afetando o trabalho individual.

1. OS DIFERENTES CAMINHOS DA NARRATIVA NA PRÉ-PRODUÇÃO

O facto do processo de criação durante a pré-produção ser, como é vulgar, um processo não-linear e de encontros e desencontros, torna mais importante a presença do montador nesta fase. A vivência dos recuos e avanços na estrutura narrativa são importantes para formar uma imagem que incorpore tanto aspetos óbvios (e.g. uma personagem acabou de acordar) como aspetos subentendidos (e.g. recordação da noite anterior). Ou seja, aspetos lineares do argumento e aspetos subjetivos lidos pela interação com o realizador.

Desde o começo da sua escrita, o filme, escrito e realizado por Gonçalo Santos, procurou abordar conceitos atuais e relevantes na sociedade atual, como as consequências da imersão e influência das redes sociais e as divergências assim criadas nas relações interpessoais. Por outro lado, era também pretendida a existência de uma abordagem ao 'politicamente correto' presente na sociedade

contemporânea. De forma a atingir este objetivo, foi criada uma história que representasse um protagonista: Johnny White. O personagem é um *youtuber* famoso, branco e jovem, acusado de racismo por via de um conjunto de ações inocentes difundidas no seu canal, causando uma confusão não só perante o seu abrangente público, mas diante do seu interesse amoroso, uma rapariga negra. Esta personagem é um elemento essencial na história e vem fortalecer a premissa em que assenta o argumento. No entanto, o desenvolvimento da escrita do argumento (Anexo A) levou a alterações não só na perceção das personagens, como nas suas motivações e história em si. O interesse num ato inocente e num protagonista injustiçado desvaneceu ao longo da edificação da narrativa, passando a existir uma preferência pela existência do erro e da imperfeição. Para além disso, o inicial foco no incómodo do público do *youtuber* não foi ignorado, mas deixado para segundo plano. A narrativa do filme passou a focar-se maioritariamente no interesse amoroso entre as personagens e o encarar de erros a um nível pessoal. Estes aspetos e desenvolvimentos contribuíram para a definição do género do filme, mesmo que este tenha sido pensado desde o início. *Johnny White* é um filme de comédia, sem descartar momentos dramáticos, introspetivos e de forte desenvolvimento pessoal. Tudo isto foi relevante na perspetiva da montagem devido à importância que o subtexto e a intenção apresentam durante este processo de pós-produção. Este acompanhamento e estas diferenças na perceção da história foram possíveis não só a partir do diálogo com o realizador, como também através do conhecimento de diferentes componentes próprias da fase de pré-produção. O desenvolvimento do argumento permitiu o conhecimento de tudo relacionado com a história, narrativa e a subjetividade não descrita, mas percetível. Por sua vez, o *storyboard* (Anexo B) possibilitou uma perceção visual de *Johnny White*, sendo possível pensar a montagem em termos práticos.

O filme centra-se assim em Johnny White, um *youtuber* com uma alargada audiência, que publica um vídeo no qual toma banho de chocolate, acompanhado de comentários e ações com conteúdo eventualmente racista e que despoleta uma grande polémica entre os seus seguidores. O principal conflito surge entre o protagonista e o seu interesse amoroso, Larysa, enquanto este tenta provar a sua verdadeira intenção e lida com as consequências dos seus erros.

2. PENSAR A MONTAGEM NO DECORRER DA RODAGEM

A rodagem de *Johnny White* dividiu-se em duas fases, tendo existido um espaço de cerca de quatro meses entre elas, devido à pandemia causada pela Covid-19. Nestes momentos, o cargo desempenhado como anotadora serviu como complemento à função de montadora, visto que a anotação apresenta uma grande utilidade no processo de montagem: durante as rodagens, é apontado qualquer aspeto, falha ou acontecimento técnico relevante que surja durante o *take*, sendo identificado e justificado de forma a facilitar a organização e reconhecimento de problemas durante a montagem. Por outro lado, e também de acordo com a montagem, a anotação foca-se na continuidade visual entre planos e cenas, permitindo a criação de fluidez durante a montagem e, consequentemente, no filme (Anexo C).

Do mesmo modo, à medida que as filmagens decorreram e foi criada uma base visual do filme, existiu no local da rodagem uma conversa regular com o realizador e argumentista de forma a pensar como os momentos em questão poderiam ser tratados no momento da edição. Apesar do filme já ter sido pensado e imaginado (e tornado mais concreto através do *storyboard*), começa a tornar-se totalmente visível durante a rodagem. É neste momento que as ideias anteriormente abstratas ganham forma e podem começar a ser discutidas de forma tangível. Entre as diversas ideias discutidas, o ritmo das imagens e o vislumbrar de possibilidades rítmicas para a montagem foi uma das conversas tidas com o realizador. Tendo em conta o princípio de atribuir ritmos específicos às diferentes cenas interiores e exteriores, foram discutidas, por exemplo, durações e diálogos.

A interligação entre o cargo principal de montadora e a função secundária como responsável pela anotação mostrou-se de grande importância devido não só à utilidade das notas para o processo de montagem, mas especialmente ao surgimento da noção visual do filme e respetivo entendimento, sendo evidenciado através da montagem.

3. PROCESSO DE MONTAGEM DE *JOHNNY WHITE*

O montador deve conhecer a finalidade de cada cena e o seu objetivo na história. Através desta compreensão, a edição deve não só respeitar, como também reforçar a organização previamente pensada e executada em rodagem, contribuindo para as decisões a tomar durante a montagem. A partir deste pressuposto, foi possível iniciar a fase de pós-produção de *Johnny White.*

Após a sincronização do som e imagem, foi importante recorrer à visualização de toda as imagens, de modo a ser possível a apreensão de todas as possibilidades que vão surgir no decorrer do processo. São anotados aspetos pertinentes relativos à narrativa ou, por exemplo, ao desempenho dos atores ou eficácia do *take* em si, de forma a determinar quais os potenciais excertos a serem utilizados. A partir daí, deu-se como iniciado o processo prático de montagem (apesar deste ser realmente pensado e idealizado desde a pré-produção) baseado no corte e ligação de imagens, sendo possível criar uma estrutura das cenas e do filme em si, concedendo uma ideia tangível ao montador da macroestrutura.

A cena inicial foi idealizada para ter uma abordagem particular: um vídeo publicado no YouTube pelo protagonista do filme. Esta abordagem requereu um tipo de montagem distinto daquele que viria a ser empregue na restante curta-metragem, pelo que foi decidido, em concordância com o realizador, iniciar a montagem a partir da segunda cena (i.e. após o vídeo do YouTube, aquando do momento em que o protagonista está na casa de banho) e criar o ambiente geral do filme, retornando mais tarde à primeira cena e proporcionar aqui a atmosfera pretendida, ou seja, uma atmosfera com um dinamismo radicalmente diferente daquele do resto do filme.

Tendo em conta a disparidade entre os dois tipos de ambiente a construir nesta fase, a ação a partir da segunda cena pretende demonstrar o outro lado da vida de João (Johnny White); neste caso, o lado da realidade do protagonista, enfatizando de imediato a ideia de que quem se apresenta no seu vídeo de YouTube é nada mais do que uma personagem criada de acordo com o seu propósito. Mesmo antes da primeira cena estar construída em termos da montagem, existiu a noção de que a segunda iria apresentar um contraste evidente, sendo reforçado, por exemplo, pela duração aumentada dos planos e por momentos de silêncio. É

pretendido que a ação aqui exposta apresente momentos de introspeção da personagem, justificando assim as escolhas referidas. O aumento da duração aqui descrito está relacionado e foi posto em prática de acordo com o referido no capítulo 1., subcapítulo 3, pelo que é pretendido que o tempo seja moldado idealmente e de acordo com a necessidade da cena.

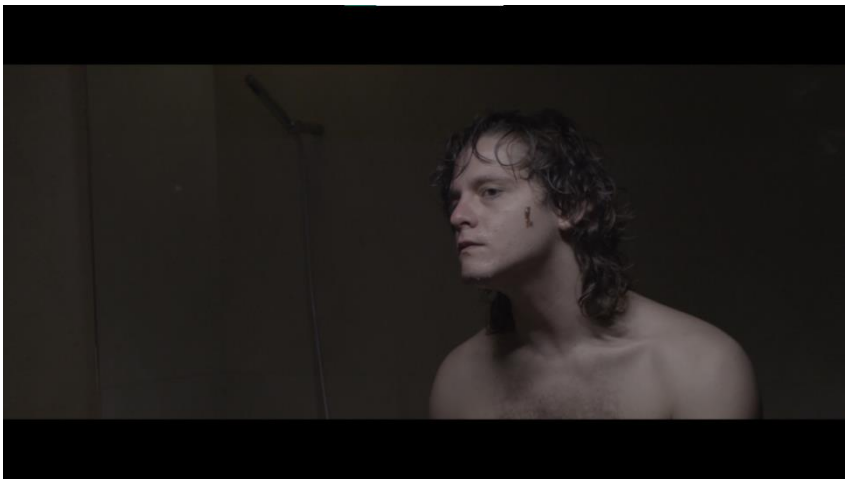


Figura 15 – Demonstração da realidade do protagonista em *Johnny White*

O momento seguinte é crucial tanto no que respeita à montagem, como em termos narrativos, dado que é apresentada ao espectador Larysa, a jovem por quem João está apaixonado. Nesta cena, foi essencial dar lugar a um silêncio relativamente demorado que transmita um certo constrangimento entre as duas personagens. Existe um diálogo que acompanha o momento, porém, o mesmo tem importância secundária relativamente à ação visual que é mostrada ao espectador. Esta informação transmitida visualmente pretende conceder uma parte importante da componente subjetiva do filme; o objetivo da montagem, neste momento, centrou-se em dar ênfase ao que não é dito, mas sentido. Isto justifica as opções tomadas relativamente à duração de cada plano e ao uso do silêncio. O capítulo 2. pode ser aqui relembrado devido não só à capacidade do silêncio de enfatizar o momento dramático, como permite um foco especial na prestação dos atores.

Este momento foi alvo de trabalho e alterações ao longo da montagem, tendo procurado, em conjunto com o realizador, encontrar o equilíbrio ideal entre o diálogo e o silêncio e entre o decorrer de cada plano e o corte. Visto que os próprios atores se mostraram capazes de oferecer um momento de estranheza

entre ambas as personagens, foi necessário não levar o constrangimento a um extremo desnecessário. Para isso, procurou-se reforçar aquilo que os atores já ofereciam na imagem, pretendendo também produzir uma cena fluída e natural. Estas observações remetem também para o que foi mencionado anteriormente no ponto 1., subcapítulo 1, relacionando a intenção e o propósito com o silêncio atribuído e com a profundidade pretendida para a curta-metragem. A finalidade de um filme está associada às decisões tomadas durante o processo de montagem, sendo a fluidez do silêncio durante um diálogo um exemplo disso. A subjetividade deve traduzir-se através da prática e molda o ritmo a ser criado.

A B

Figura 16 – Diálogo, silêncio e tempo em *Johnny White*

Esta abordagem através da qual é pretendido que o protagonista seja visto fora da sua 'personagem' como Johnny White veio então a determinar as cenas posteriores. Nesses momentos, as opções tomadas passaram por uma exposição de planos mais demorada, apresentando João sozinho na sua moradia espaçosa. A montagem destas cenas foi de extrema importância devido à necessidade de demonstrar a solidão e o contraste com a sua vida aparente no seu canal público. Os conceitos relacionados com o movimento abordados no primeiro capítulo, ponto 2, mostram-se aqui relevantes, particularmente a noção "movement of emotions" e "movement of image and sound" (Pearlman, 2019, p. 13), revelando a energia e o estado emocional pelo conteúdo visual.

De novo, foi necessário um equilíbrio na montagem de forma a permitir o desenrolar lento que concedesse um dos propósitos principais do filme (i.e., expor a realidade solitária de uma pessoa que simula uma vida diferente) fazendo uso da manipulação da duração dos diferentes planos.

A B

Figura 17 – Demonstração da solidão em *Johnny White*

Depois de um sonho de João, no qual Larysa o beija, este acorda com a notícia que dá origem ao conflito principal do filme: está a ser acusado de racismo na internet devido à publicação feita no dia anterior, consistindo no vídeo em que cobre o seu corpo com chocolate. A cena em que o protagonista descobre a vastidão de comentários negativos ao seu vídeo foi de uma forte importância no processo de montagem. Aqui, pela primeira vez desde a cena inicial (que consiste no próprio vídeo e que procura uma abordagem tipicamente encontrada na montagem de vídeos por *youtubers*), é construído um momento que transparece maior movimento, velocidade e, consequentemente, ritmo.

Existe um ponto que importa ser mencionado, sendo este indicado no capítulo 1., subcapítulo 3. De forma a moldar o tempo eficazmente, é relevante a escolha relacionada com o posicionamento do plano – "choosing placement of the shot" (Pearlman, 2019, p. 18). Isto acontece devido à necessidade de a informação ser libertada no instante ideal; visto que este momento do filme consta da descoberta das consequências do vídeo de João, o momento de assimilação e a sua exposição devem acontecer de forma visualmente eficiente. A montagem destas cenas reforça a intenção de corresponder ao estado de espírito das personagens e de adequar o ambiente ao que é pedido pela história.

Importa referir que o resultado do filme conta com a presença de grafismos variados que oferecem dinamismo e um diferente aspeto visual que complementa os restantes elementos. No caso desta cena em específico, os comentários ao vídeo de Johnny White vão surgindo com alvoroço, justificando a sua reação. Contudo, esta componente gráfica não foi incluída de forma prática até ao final da

montagem, pelo que a edição foi construída tendo em conta o efeito idealizado dos grafismos e aquela que viria a ser a realidade do filme quando concluído.

Figura 18 – Mais movimento, velocidade e ritmo na montagem de *Johnny White*

No segundo encontro entre João e Larysa existe um tipo de energia diferente que influenciou a forma como a cena foi montada. Existindo um seguimento desde o momento anterior e de acordo com a atmosfera pretendida, o ritmo continua enfatizado, mas contrasta com a primeira interação entre ambos. Neste momento da ação e da história, João tenta justificar o ocorrido a Larysa enquanto mostra nervosismo e desconforto. A montagem pretendeu transmitir isso: foram utilizados mais cortes e foram aplicadas durações reduzidas, acentuando também as reações de ambos. No final da cena, existiu de novo uma abordagem mais demorada focada em João, tendo como objetivo, mais uma vez, traduzir as emoções do protagonista e o significado subentendido.

Durante a montagem desta cena e de uma perspetiva técnica, houve desafios próprios a ultrapassar. Apesar de ter existido um seguimento da narrativa por parte dos atores, os diálogos ficaram marcados por um improviso recorrente. Este improviso, tendo estado de acordo com a caracterização das personagens, subtexto e propósito da história, ofereceu um leque mais vasto de hipóteses e

decisões durante a montagem. Por outro lado, as diferenças notórias entre takes causaram, por vezes, problemas de continuidade visual e sonora na construção da cena. Estes obstáculos foram ultrapassados através da manipulação e seleção de diferentes *takes* e, particularmente, dos *frames* iniciais e finais, de forma a começar e terminar o plano em questão da forma mais eficaz. Para tal, foi relevante trabalhar o momento do corte de forma a manipular a ação – "choosing a frame" (Pearlman, 2019, pp. 16-17), sendo este um dos métodos de condicionamento temporal mencionados no primeiro capítulo, especificamente no subcapítulo 3.

A B

Figura 19 – Ritmo enfatizado pelo constrangimento em *Johnny White*

A introspeção do protagonista causada pelo confronto com Larysa prolonga-se à cena seguinte e serve de ponto de partida para as cenas exteriores que só viriam a ser filmadas em julho de 2020. Deste modo, o processo de montagem avançou até ao momento narrativo no qual João está de volta a casa, depois de ter ido procurar Larysa. Frustrado com o resultado do confronto, Johnny White aparenta estar assoberbado com as circunstâncias com que tem vindo a lidar. Assim, foi pretendido, através da montagem, que esse sentimento fosse explicitamente apresentado utilizando técnicas específicas. João começa a rir de forma desorientada, não por satisfação, mas pelo sentimento de fracasso e de falta de controlo. Por este motivo e proposto pelo realizador, foram aplicados *jump cuts* que salientassem a instabilidade interior do protagonista. Os *jump cuts* ofereceram uma interrupção da continuidade visual e sonora no mesmo plano, fortalecendo o propósito de descontrolo sentido por João. Para além da manipulação do momento do corte, importa referir a frequência do corte mencionada no ponto 4. do primeiro

capítulo, destacando o momento de tensão e, particularmente, o momento emocional em que o filme se encontra.

Mais tarde no processo, foram intercalados momentos do vídeo inicial publicado no YouTube, evidenciando o que João está a ver no telemóvel e a sua reação.

Figura 20 – Recurso ao *jump cut* para enfatizar descontrolo em *Johnny White*

A última cena da curta-metragem, por sua vez, consiste no momento de reconciliação entre as personagens. Neste sentido, foi de novo relevante dar uso a momentos de silêncio que transparecessem o inesperado e a dificuldade de reação.

Após a montagem até ao final do filme, existiu um retorno à primeira cena que consiste no vídeo de YouTube publicado por Johnny White no seu canal. Este momento do filme exigiu um tipo de montagem fortemente diferente, procurando enquadrar-se no registo habitualmente definido por *youtubers* reais. Um dos desafios mais relevantes a trabalhar durante a construção desta cena relacionou-se com o tempo. Geralmente, os vídeos publicados por *youtubers* têm uma duração que se encontra entre os dez e quinze minutos. Porém, no contexto de uma curta-metragem, a cena inicial deve procurar passar a sua mensagem e cumprir o seu propósito num período significativamente reduzido. Reconhecendo esta necessidade, a montagem foi construída ao seu encontro. O recurso aos *jump cuts*

voltou a existir, mas com um objetivo distinto. Este tipo de corte é frequentemente utilizado neste género de vídeos, tendo como objetivo a constante apresentação de conteúdo e a ausência de pausas. Estes métodos pretendem garantir o foco incessante do seu público e, acima de tudo, demonstrar um êxtase tipicamente presente neste tipo de conteúdo. Foram definidos os momentos de cada take mais relevantes à construção da cena e do filme, tendo em conta a eficácia na concretização do seu objetivo. Neste caso, o silêncio não serviria o propósito mencionado no capítulo 2., pelo que o objetivo da cena em questão vai fortemente contra a finalidade dramática da libertação do silêncio em cinema.

Figura 21 – Vídeo inicial que transparece conteúdo do YouTube em *Johnny White*

No decorrer desta fase do processo de montagem, existiram componentes que ajudaram a criar o ambiente ideal da curta-metragem. Foi entendida a necessidade da utilização de música como complemento à profundidade pretendida. A aplicação da musicalidade referida no ponto 1. do segundo capítulo teve uma forte influência na transmissão de emoções e no ambiente criado. A presença deste elemento em momentos específicos do filme serviu para reforçar o propósito e a subjetividade de toda a história e da ação, pelo que existiu um entendimento imediato do impacto na atmosfera das cenas construídas.

Após a segunda fase de rodagens, foi iniciada a edição das cenas exteriores que trariam o dinamismo e o ritmo que se tinha considerado em falta no momento inicial, sem comprometer a fluidez da narrativa. Estes momentos compreendem a procura por Larysa na rua, depois da sua reação negativa ao vídeo de Johnny White.

O fortalecimento da energia da ação começa a manifestar-se quando o protagonista se cruza com três crianças que são seguidores do seu canal. A energia é aumentada dado que, como referido no capítulo 1., a tensão narrativa e da ação apresentam-se no seu auge. A importância da montagem neste momento centrou-se, em grande parte, nos tempos de reação. A estrutura inicialmente montada não cedeu o tempo essencial ao conflito, pelo que foram necessárias alterações que permitissem a manipulação das durações, do tempo em si e das reações das personagens.

João começa por passar, absorto, pelo grupo de três rapazes. Quando sente os olhares em si, vira-se para trás e depara-se com as suas expressões surpresas. Aqui, a montagem pretende focar a atenção em cada uma das crianças individualmente, assim como no retorno de Johnny White e na forma como este se apercebe que está prestes a ser interpelado e seguido.

Figura 22 – Montagem focada na reação e retorno em *Johnny White*

Sendo este o clímax do filme, a relevância do ritmo na montagem marca uma forte presença quando João e Larysa se reencontram, devido à diversidade de acontecimentos e emoções presentes no momento. João parece irreconhecível depois do confronto com as crianças, causando desconforto a Larysa quando se apercebe que alguém a está a seguir. Para se proteger, torna-se agressiva e esse ponto fornece à montagem uma larga hipótese de escolha. O corte e o ritmo foram fortemente influenciados pelo movimento, pela energia e pelas emoções sentidas pelas personagens. Esta influência determinou a pouca duração dos planos e a frequência de corte, enfatizando o momento de grande fragilidade emocional.

Figura 23 – Montagem focada no movimento, energia e emoção em *Johnny White*

Finalmente, quando Larysa se apercebe que a outra pessoa é João, este começa a tentar esclarecer os acontecimentos até então através de constrangimento e nervosismo. Este embaraço permite que o ritmo e o corte permaneçam no mesmo registo, pelo que evidencia a tensão e a confusão presente entre os dois. Por outro lado, assim que João confessa, indiretamente, os seus sentimentos por Larysa, o silêncio predomina e existe a assimilação das reações de ambos, permitindo a duração alargada de cada plano. Aqui, o ritmo continua a ser moldado pela subjetividade, pelo movimento e pela energia, apesar destes se apresentarem de uma forma diferente do evidenciado anteriormente. A base de

todas as aplicações do ritmo permanece, acima de tudo, a subjetividade e a emoção, aplicando a hierarquia referida no primeiro capítulo, subcapítulo 1. assegurada por Walter Murch (2001, pp. 18-20), onde sobrepõe o valor da emoção aos restantes elementos, incluindo a história e o próprio ritmo.

Figura 24 – Duração e silêncio alargados em *Johnny White*

Sendo o subtexto o suporte principal da criação do ritmo através da montagem, todas as etapas de aperfeiçoamento que se seguiram tiveram isso como motivador principal. Para atingir o objetivo, as componentes relacionadas com o tempo e a duração tiveram a maior relevância nesta fase: a manipulação do tempo e da duração de forma adequada corresponde ao que é pedido pelo filme e está de acordo com as intenções do realizador e argumentista.

O principal ponto a apreender da montagem de *Johnny White* relaciona-se com o facto dos principais desafios terem sido, simultaneamente, os elementos mais importantes na construção do filme e daquilo que pretende transmitir. É tão fundamental saber quando deixar um plano fluir por si só, como saber quando cortar. Do mesmo modo, é tão importante compreender a necessidade do silêncio, como manipular e construir um diálogo. O ritmo constrói-se a partir de variados elementos visuais e sonoros, remetendo o seu âmago, acima de tudo, à subjetividade e à emoção.

CONCLUSÃO

A partir da investigação realizada, foi possível observar o ritmo de formas distintas. Compreendeu-se a noção de que o ritmo é intrínseco e que está presente até nas ações mais inconscientes do quotidiano. A partir daí, dá-se uma consciencialização dessa existência, possibilitando a capacidade da utilização do ritmo de forma criativa na montagem de um filme.

Foi possível apreender que a definição do ritmo, conforme a sua utilização em cinema e apesar de parecer algo abstrato, pode ser indicada como um conjunto de componentes que formam uma imagem, dependendo de diversos fatores para além do montador. A partir desta lógica, tornou-se viável a análise desses elementos e entender como podem relacionar-se entre si.

As noções referentes ao tempo, duração ou energia estão, por sua vez, estritamente ligadas à intenção e subjetividade, revelando-se ainda como a essência principal da construção da montagem e do ritmo.

A partir da referência à imaterialidade, foi possível partir para uma investigação centrada em alguns dos aspetos mais abstratos relacionados com a montagem e a aplicação do ritmo, tendo-se dado uma atenção especial à relevância da sonoridade e do silêncio. Para além disso, observou-se que o papel da música num filme está ligado diretamente ao seu propósito, podendo ainda servir de complemento à construção das personagens, assim como à edificação dos ambientes criados para o filme. Por outro lado, do mesmo modo que se deve compreender de que forma e quando a música deve ser aplicada, foi entendida a necessidade da existência de silêncio em determinados momentos do filme. Acima de tudo, ficou claro que o som e o silêncio podem apresentar objetivos idênticos, ou seja, reforçar o entendimento do filme como um todo, estando a sua aplicação dependente da necessidade do momento, do subtexto e do filme no seu todo. Por último, foi observada a existência de uma interdependência entre som e silêncio.

Após a investigação relativa ao ritmo e respetiva aplicação, mostrou-se pertinente uma análise de diferentes obras nas quais a montagem e o ritmo foram executados de variadas formas. Constatou-se ainda que a aplicação da montagem e do ritmo nos filmes estudados ligava-se, particularmente, ao género e aos ambientes pretendidos, assim como à narrativa. A utilização prática dos conceitos

explorados depende ainda de alguns fatores, tais como a manipulação da duração dos planos e das cenas, a aplicação da energia e do movimento, bem como a alternância entre som e silêncio de acordo com o intuito.

O objetivo da investigação realizada centrou-se no posterior emprego prático dos conceitos estudados na componente teórica, pelo que foi essencial entender como poderiam funcionar no processo de montagem de *Johnny White*. O principal entendimento retirado do enquadramento teórico aponta para a subjetividade e o propósito como objetivos principais da montagem e da utilização do ritmo, moldando as diferentes componentes consoante este intento. A montagem de *Johnny White* procurou isso mesmo: a transmissão da emoção e do subtexto acima de tudo, servindo-se dos variados conceitos para a atingir. A noção da importância de elementos como o tempo e a sua manipulação, o proveito da energia e do movimento, assim como a permissão do silêncio e da presença sonora permitiram a concretização do objetivo principal.

Em suma, a montagem permite desenhar um entendimento de um filme. Todas as peças que o compõem contribuem para a construção da identidade do filme, assim como atribuir-lhe profundidade e sentido. Por último, o ritmo a que recorremos durante a montagem consiste na componente que permite oferecer um significado ao filme. Os elementos práticos relacionados com o movimento, a energia visual, a duração ou a velocidade interligam-se a aspetos abstratos e subjetivos. Apesar de serem aparentemente opostos, apontam para um ponto comum: uma montagem visualmente eficaz e 'invisível' aliada ao subtexto e intenção de quem o cria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Coyne, R. (2010). *The Tuning of Place: Sociable Spaces and Pervasive Digital Media* (The MIT Press) (1ª ed.). The MIT Press.

Dancyger, K. (2007). *The Technique of Film and Video Editing*. Amsterdam, Netherlands: Amsterdam University Press.

Hullfish, S. (2017). Pacing and Rhythm. Em *Art of the Cut: Conversations with Film and TV Editors* (1ª ed., pp. 67–74). Routledge.

Kulezic-Wilson, D. (2015). *The Musicality of Narrative Film*. Palgrave Macmillan.

Mitry, Jean. 1997. *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. C. King, translator. Reprint, illustrated. Bloomington: Indiana University Press.

Murch, W. (2001). *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing, 2nd Edition*. United Kingdom: Silman-James Press.

Pearlman, K. (2015). *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing* (2ª ed.). Abingdon, United Kingdom: Routledge.

Pearlman, K. (2009). *Cutting Rhythms: Shaping the Film Edit*. United Kingdom: Focal Press/Elsevier.

Pearlman, K. (2019). On Rhythm in Film Editing. In N. Carroll, L. D. T. Summa, & S. Loht (Eds.), *The Palgrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Pictures* (pp. 143–164). Palgrave Macmillan.

Sven Raeymaekers. (2014). *Filmic Silence*. Utrecht University

Turner, P. (2014). *The Blair Witch Project (Devils Advocates)*. Auteur.

Van Leeuwen, T., & van Dijk, T. A. (1985). Rhythmic Structure of the Film Text. In *Discourse and Communication* (pp. 216–232). De Gruyter.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Bay, M., Form, A., Fuller, B. (Produtores) & Krasinski, J. (Realizador). (2018). *A Quiet Place* [Filme] Estados Unidos: Paramount Pictures, Platinum Dunes, Sunday Night.

Bender. M., Hashimoto, R., Wilson, L. (Produtores). & Burton, T. (Realizador). (1988). *Beetlejuice* [Filme] Estados Unidos: The Geffen Company

Bliokh, Y. (Produtor). & Eisenstein, S. (Realizador). (1925). *Battleship Potemkin* [Filme] União Soviética: Goskino, Mosfilm

Cowie, R., Hale, G. (Produtores), & Myrick, D., Sánchez, E. (Realizadores). (1999). *The Blair Witch Project* [Filme]. Estados Unidos: Artisan Entertainment.

Dovzhenko, A. (Realizador). (1930). *Zemlya* [Filme] União Soviética: Vseukrainske Foto Kino Upravlinnia (VUFKU)

Eggers, R., Henley, Y., Sant'Anna, L., Teixeira, R., Van Hay, J. (Produtores), & Eggers, R. (Realizador). (2019). *The Lighthouse* [Filme] Canadá, Estados Unidos: A24, Maiden Voyage Pictures, New Regency Productions, Parts and Labor, RT Features.

Kässbohrer, P., Murmann, M. (Produtores) & Feldhusen, A., Montag, L., Spengler, M. (Realizadores). (2019-)*How to Sell Drugs Online (Fast)* [Série de Televisão]. Alemanha: Bildundtonfabrik, Netflix.

Logan, J., MacDonald, L., Parkes, W., Zanuck, R. (Produtores) & Burton, T. (Realizador). (2007). *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* [Filme] Estados Unidos, Reino Unido: DreamWorks, Warner Bros., Parkes/MacDonald Image Nation, The Zanuck Company, Dombey Street Productions, Tim Burton Productions.

Prince, H. (1979). *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* de Hugh Wheeler. Nova Iorque.

Vertov, D. (Realizador). (1929). *Man With a Movie Camera* [Filme] União Soviética: Vseukrainske Foto Kino Upravlinnia (VUFKU)

WEBGRAFIA

Cook, D. (2013, 20 de março). *The Art of Editing: Discovery Of A Path - Video Agency - Strategic Video & Creative Production*. Video Agency - Strategic Video & Creative Production. https://myriadmedia.net/insights/the-art-of-editing-2/

Fernando, S. (s.d.). *THE ART OF EDITING*. Retirado de https://www.academia.edu/37201801/THE_ART_OF_EDITING

Soundtracking podcast, with Tim Burton. Hosted by Edith Bowman | BFI. (2020, 28 de janeiro). [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=A5FboI6VBXM

Sweeney Todd - Interview with Stephen Sondheim. (2007, 20 de dezembro). [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=naHgXkV-JlI

The Lighthouse - How to Create an Atmosphere. (2020, 14 de janeiro). [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=laenJo0H3LU

VSL Studio Chat with Danny Elfman. (2014, 4 de abril). [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=712ntdvBBTg

Wiedemann, V. (1998). Film editing - a hidden art? *P.O.V. A Danish Journal of Film Studies*, *6*, 21–30. https://pov.imv.au.dk/Issue_06/section_1/artc2A.html

ANEXOS

Anexo A – Guião *Johnny White*

Anexo B – *Storyboard*

Anexo C – Folhas de Anotação

Anexo A – Guião *Johnny White*

Johnny White

de

Gonçalo Santos

Gonçalo Santos
916904341
gon.santos96@gmail.com

1 **EXT. DIA - JARDIM / VÍDEO DO YOUTUBE**

JOHNNY
(gesticulando)
Como é que é pessoal? Bem-vindos a mais um vídeo!
(pausa)
E hoje é um vídeo muito especial! E porquê? Porque me vou casar? Porque vou de férias? Porque o canal vai acabar?
(aumenta o volume da voz)
Nem pensar! Porque hoje chegamos aos 2 milhões de subscritores!

Começa uma música e **JOHNNY WHITE** (25) dança com o número 2 000 000 a aparecer no ecrã.

JOHNNY
(gesticulando)
Eu queria agradecer a todos que me ajudaram a chegar a esta meta e para celebrar, como não podia deixar de ser, hoje teremos um vídeo muito especial no canal.

O vídeo corta para uma banheira cheia de Nutella. Johnny encontra-se com óculos de mergulhador, fato de banho e touca. Uma música acompanha todo o vídeo.

JOHNNY
(gritando)
Hoje vou tomar banho de Nutella!

Johnny põe o dedo na Nutella e mete na boca.

JOHNNY
Isto é muito bom! Eu vou comer esta porra toda.
(riso)
Não se esqueçam que se quiserem mais vídeos destes, dêem muito like aí, comentem, subscrevam e ativem o sininho!

Johnny mete lentamente o seu corpo na Nutella.

Johnny brinca com a Nutella.

Johnny mergulha na Nutella e espalha pela sua face.

Johnny mete a Nutella na boca.

Johnny faz caretas para a câmara.

2 **INT. NOITE - CASA DE BANHO**

Johnny mete a água a correr e limpa a cara, cheia de Nutella.

Levanta-se e olha-se ao espelho, ainda com alguma Nutella na face.

Sorri para o espelho de várias formas.

Passa a mão pela cara para tirar a restante Nutella.

Fica sério e suspira.

3 **INT. NOITE - PORTA DE ENTRADA**

Ouve-se a campainha e Johnny abre a porta.

Com uma pizza na mão e um capacete de mota no braço, encontra-se uma negra, **LARYSA** (25), a sorrir.

LARYSA
Olá João!

JOHNNY
(pausa e a sorrir)
Olá!

Johnny fica a olhar para Larysa sem se mexer.

LARYSA
(pausa)
São 8,90€!

JOHNNY
Ah desculpa, desculpa!

Johnny vai ao bolso e tira o dinheiro, dá a Larysa e pega na pizza.

LARYSA
(pausa)
Como é que vão os vídeos?

JOHNNY
(nervosamente)
Os vídeos? Ah, vão bem!

LARYSA
(sorrindo)
Ainda bem, fico contente!

Olham-se.

(CONTINUA)

LARYSA
(apontando para a saída)
Bem tenho de ir!

JOHNNY
(nervosamente)
Claro!

LARYSA
Adeus!

Larysa vira costas e começa a ir embora.

Johnny fica a porta.

JOHNNY
Amanhã podes me trazer outra?

LARYSA
(virando-se para Johnny)
Ah? Outra pizza?

JOHNNY
(nervosamente)
Sim! É que... eu gosto muito desta pizza!

LARYSA
(pausa e sorrindo)
Claro! Eu passo aqui à hora de almoço.

Larysa vai-se embora enquanto Johnny a segue com o olhar.

Johnny fecha a porta.

4 **INT. NOITE - CORREDOR**

JOHNNY
(virado para a porta e ironicamente)
Eu gosto muito desta pizza! Estúpido!

Segue para a sala.

5 **INT. NOITE - SALA**

Johnny olha para a pizza que Larysa trouxe. Está rodeado por caixas antigas de pizzas.

6 **INT. NOITE - SALA DE JOGOS**

Johnny dá uma tacada numa bola de bilhar.

Pousa o taco e olha para o infinito.

7 **INT. NOITE - QUARTO DE EDIÇÃO**

Johnny está a jogar na máquina de jogos Arcade.

Ouve-se o toque da campainha.

8 **INT. NOITE - PORTA DE ENTRADA (SONHO)**

Johnny abre a porta.

Larysa encontra-se parada na entrada.

JOHNNY
(surpreso)
Larysa?!

Larysa aproxima-se de Johnny e beija-o.

9 **INT. DIA - SALA (PRESENTE)**

Johnny acorda e levanta-se subitamente. Levanta os lençóis e espreita para os boxers.

O seu telemóvel toca, lentamente ele pega nele e olha para o ecrã, atendendo logo de seguida.

JOHNNY
Diz! Já lancei o vídeo!

MANAGER
(aos berros)
O problema é esse! É um desastre!
Isto é desastre!

JOHNNY
(confuso)
Ah?

10 **INT. DIA - QUARTO DE EDIÇÃO**

Johnny liga o computador e começa a ler os comentários incredulamente.

MANAGER
(frenético)
Johnny tu ouve-me, ok? Tens de
lançar um vídeo hoje a pedir

(CONTINUA)

MANAGER
desculpas! Tenho os patrocinadores todos até ao pescoço. Estás-me a ouvir pá?

Johnny continua a ler os comentários, chocado.

MANAGER
Faz o vídeo e faças o que fizeres... não saias de casa!

O Manager desliga o telemóvel.

Johnny mete as mãos na cabeça enquanto olha para o computador.

Toca a campainha da entrada.

JOHNNY
(olhando para a porta do quarto)
Larysa!

Johnny olha novamente para o visor do computador, e vê a sua cara coberta de Nutella ao lado de uma imagem antiga de um ator a fazer *blackface*.

Levanta-se atrapalhado e sai do quarto.

Volta para trás a correr passado 5 segundos para vestir umas calças.

11 **INT. DIA - PORTA DE ENTRADA**

Johnny abre a porta.

Larysa encontra-se com a pizza na mão e de cara fechada.

JOHNNY
(freneticamente e ofegante)
Antes que digas o quer que seja, desculpa! O vídeo era uma brincadeira. Não era suposto ofender...
(apontando para Larysa)
Tu sabes!

Larysa olha para Johnny desconfiada.

JOHNNY
(pausa e atrapalhado)
Eu não sou racista, ok? Eu até te acho bonita!

Larysa sorri.

Johnny sorri também.

Larysa muda de expressão e atira a caixa da pizza a Johnny, virando costas e indo embora de seguida.

Johnny fica surpreso a olhar para Larysa, enquanto se limpa.

12 **INT. DIA - QUARTO DE EDIÇÃO**

Johnny senta-se na cadeira junto ao computador.

Continua a ler comentários a insultá-lo.

Muda de página da internet e vai para o Instagram onde vê o perfil de Larysa.

Carrega numa localização em que a Beatriz trabalha.

Johnny olha para a porta.

13 **EXT. DIA - RUA DA CIDADE**

Johnny encontra-se na rua com o telemóvel na mão, seguindo as indicações do GPS, olhando de forma atrapalhada para todos os lados.

Ao entrar num beco, cruza-se com cinco **JOVENS** (13) que o seguem com um olhar incrédulo à medida que ele passa.

Johnny pára e olha para trás.

Um dos Jovens fixa o olhar em Johnny com a boca aberta de espanto.

Johnny olha para ele e muda o foco para outro dos Jovens que rapidamente retira o telemóvel do bolso para tirar uma fotografia.

Olha para o terceiro Jovem que se encontra a comer um chocolate, e tem a boca toda suja de chocolate.

Johnny arregala os olhos e desvia o olhar para a t-shirt do mesmo jovem, que possui a sua cara estampada.

Atrapalhado, fixa-os.

Os Jovens começam a se aproximar.

Johnny foge e os Jovens perseguem-no ao longo das ruas.

Numa escadaria, Johnny desce ganhando algum avanço sobre os Jovens.

Ao virar numa esquina, Johnny esconde-se num beco no meio de um contentor do lixo, enquanto que os jovens passam a correr.

(CONTINUA)

Johnny começa a levantar a tampa do lixo.

Descansado, passa a mão pela cabeça e percebe que tem a mão suja.

Cheira-a e afasta-se com nojo.

No início do beco aparece Larysa.

Johnny olha para Larysa e esconde-se novamente no lixo, fechando a tampa e fazendo um pouco de barulho.

Larysa olha para o caixote enquanto coloca os auscultadores nos ouvidos, ainda desconfiada.

Johnny levanta ligeiramente a tampa para observar Larysa, que continua o seu caminho.

Ao sair do caixote, tropeça e cai no chão, gemendo de dor.

Levanta-se e segue Larysa a coxear.

Larysa continua a andar.

Johnny espera que Larysa vire a esquina para a seguir, espreitando pela esquina.

Subitamente, Larysa pára e olha para trás.

Johnny esconde-se, mas Larysa vê um vislumbre da sua face coberta de porcaria.

Larysa, com uma expressão preocupada, acelera o passo.

Johnny vê que Larysa acelerou o passo e segue atrás dela.

JOHNNY
(a gritar)
Larysa!

Larysa olha para trás, mas não reconhece Johnny, começando a correr.

Johnny acelera ainda mais o passo sempre a coxear.

Larysa vira numa esquina e Johnny aproxima-se da esquina.

Ao virar a esquina Johnny leva com a carteira de Larysa, que o surpreende repentinamente.

Johnny agarra-se à barriga com dor.

Larysa acerta-o novamente com a carteira, desta vez na face, o que faz com que Johnny caia ao chão.

Larysa continua a lançar a carteira repetidamente.

(CONTINUA)

JOHNNY
(desesperado)
Sou eu! Sou eu!

Larysa pára.

LARYSA
(surpreendida)
João?

Johnny olha para Larysa.

LARYSA
(pausa)
Importas-te de me explicar porque raio me estavas a perseguir?

JOHNNY
(atrapalhado e sem saber o que dizer)
Eu... Hum... Ok...

LARYSA
(suspira)
Vai para casa que ainda te magoas.

Johnny olha para baixo.

Larysa vira costas.

Johnny levanta-se.

JOHNNY
Espera!

Larysa olha para Johnny.

JOHNNY
Ouve... Desculpa ter dito aquilo quando foste lá a casa.
(pausa)
Eu gosto de ti, ok? Eu apenas não sabia bem como te dizer. É por isso que pedia pizza quase todos os dias.
(pausa)
Eu nem gosto assim tanto de pizza!

Larysa olha para Johnny.

Johnny pega na mão da Larysa.

JOHNNY
Podes dar-me uma oportunidade? Para me explicar! Eu só quero

JOHNNY
saber o que tu pensas. Que se lixe o resto!

Larysa olha para Johnny, mas retira a sua mão da dele.

LARYSA
Eu tenho de ir, ok?

Larysa vira costas e segue caminho.

Johnny fica no meio do passeio entristecido.

14 **INT. NOITE - SALA**

Johnny deita-se no sofá.

Pega no telemóvel e vai ao Facebook.

Começam a aparecer imagens de Johnnya correr pelas ruas.

De seguida corta para imagens dele a levar uma tareia de Larysa.

Johnny ri-se.

ELIPSE

Johnny está sério.

O seu telemóvel começa a tocar.

Ele pega no telemóvel e ao ver que é o Manager decide ignorar.

A campainha toca.

Johnny respira fundo.

A campainha toca novamente.

Johnny grita para a almofada e levanta-se.

JOHNNY
(chateado)
Já vai! Já vai!

15 **INT. NOITE - PORTA DE ENTRADA**

Johnny abre a porta.

Larysa encontra-se à porta com uma caixa de pizza na mão.

Johnny fica a olhar para Larysa, surpreendido pela sua presença.

(CONTINUA)

LARYSA
(séria)
Olá!

JOHNNY
(pausa)
Olá!

Fixam-se durante algum tempo.

BEATRIZ
Hum... Eu sei que não gostas muito de pizza, mas não tinha mais nada!

Johnny sorri.

Larysa sorri.

ROLL CREDITS

THE END

Anexo B – *Storyboard*

JOHNNY WHITE - STORYBOARD

PAG. #01

CENA #01 PLANO #01

OBS.: Vídeo Nutella, Freestyle com Canon 5D

CENA #02 PLANO #01

CENA #02 PLANO #02

CENA #02 PLANO #03

CENA #02 PLANO #04

CENA #03 PLANO #01

CENA #03 PLANO #02

CENA #03 PLANO #03

CENA #03 PLANO #04

CENA #03 PLANO #05

CENA #04 PLANO #01

OBS.: Plano geral do exterior (simétrico)

CENA #04 PLANO #03

OBS.: Grande plano João no sofá

CENA #06 PLANO #01

INICIO SONHO

OBS.: Plano pormenor arcade

CENA #06 PLANO #03

CENA #06 PLANO #05

CENA #04 PLANO #02

OBS.: João sentado entre caixas

CENA #05 PLANO #01

CENA #05 PLANO #02

OBS.: Plano geral lateral (simétrico)

CENA #06 PLANO #04

CENA #07 PLANO #01

OBS.: GP João a acordar

CENA #07 PLANO #02

CENA #08 PLANO #01

OBS.: Igual Cena #5 Plano #2

CENA #08 PLANO #02

CENA #08 PLANO #03

OBS.: PP Teclado

OBS.: PP Rato

CENA #08 PLANO #04

CENA #08 PLANO #05

OBS.: GP João frontal a olhar p/ computador

OBS.: GP João frontal a olhar p/ porta

CENA #08 PLANO #06

CENA #09 PLANO #01

OBS.: P. Geral bunker

CENA #09 PLANO #02

CENA #09 PLANO #03

CENA #09 PLANO #04

CENA #10 PLANO #01

OBS.: Plano zenital bunker c/ JIMMY JIB

CENA #10 PLANO #02

OBS.: P.P. porta bunker

CENA #11 PLANO #01

CENA #11 PLANO #02

CENA #11 PLANO #03

OBS.: Crianças a jogar a bola, João aparece ao fundo

CENA #11 PLANO #04

OBS.: Criança #01 observa João a passar

CENA #11 PLANO #05

OBS.: João sobe escadas (Crianças desfocadas ao fundo)

CENA #11 PLANO #06

CENA #11 PLANO #07

OBS.: Criança olha para João

CENA #11 PLANO #08

CENA #11 PLANO #09

OBS.: mais planos de crianças

CENA #11 PLANO #10

CENA #11 PLANO #11

CENA #11 PLANO #12

OBS.: plano de toda a cena gravado com telemóvel

CENA #12 PLANO #01

CENA #13 PLANO #01

CENA #13 PLANO #02

CENA #13 PLANO #03

CENA #13 PLANO #04

CENA #13 PLANO #05

CENA #13 PLANO #06

CENA #14 PLANO #01

CENA #14 PLANO #02

CENA #14 PLANO #03

CENA #14 PLANO #04

CENA #14 PLANO #05

CENA #14 PLANO #06

CENA #14 PLANO #07

CENA #14 PLANO #08

OBS.: Inicio com joão em plano médio tim com GP

CENA #14 PLANO #09

CENA #14 PLANO #10

CENA #14 PLANO #11

CENA #14 PLANO #12

CENA #14 PLANO #13

CENA #14 PLANO #14

CENA #14 PLANO #15

OBS.: Toda a cena de porrada gravada com telemóvel

CENA #15 PLANO #01

OBS.: GP de joão a deitar se no sofá

CENA #15 PLANO #02

OBS.: Plano médio de João no sofá sentado

CENA #15 PLANO #03

OBS.: Plano zenital invertido de João deitado no sofá

CENA #16 PLANO #01

CENA #16 PLANO #02

CENA #16 PLANO #03

CENA #16 PLANO #04

CENA #16 PLANO #05

OBS.: GP de João a olhar para a câmara

CENA #16 PLANO #06

OBS.: GP de Lari a olhar para a câmara

Anexo C – Folhas de Anotação

FOLHAS DE ANOTAÇÃO

JOHNNY WHITE

REALIZAÇÃO GONÇALO SANTOS
PRODUÇÃO INÊS JONAS

FOLHA Nº 1

LOCAL Moradia

DATA 12 /03 /20 **DIA Nº** 1

INT | EXT

DIA | NOITE | MISTO

Início e Fim de Rodagens (h) 9h - 19h30

Cena	Plano	Take	Notas	B/M	Objetiva	Áudio
1	1	1			C1 24mm C2 24-70mm	
1	1	2			"	
1	1	3	Ass. Realização ~~[illegible]~~ Dz 1/1/1 Na piscina;		"	
1	1	4	Com óculos Na piscina		"	
1	1B*	1	Entrada Nutella		"	
1	1C	1			"	
2	3	1	Com calções WC		20mm	
2	3	2	Com calções WC		20mm	
2	3	3	Com toalha Som no final X Atraso no início WC		20mm	
2	3	4	Com toalha WC		20mm	
2	1	1	Interrupção s/ corte WC Ficheiro como "Plano 3"		50mm	
2	1	2	Repetição sem corte Ficheiro WC Variação desfocada como "Plano 3"		50mm	
2	1	3	Ficheiro como "Plano 3" WC		50mm	
—	—	—	FALSE TAKE			
2	2	1	~~Claquete de fim~~ FALSE TAKE WC			

Outras Notas	* Plano 1 dividida em 3 (1B, 1C)

FOLHA Nº 1

FOLHAS DE ANOTAÇÃO

JOHNNY WHITE

REALIZAÇÃO GONÇALO SANTOS
PRODUÇÃO INÊS JONAS

FOLHA Nº 2

LOCAL Moradia

DATA 12/03 /20 **DIA Nº** 1

(INT) | EXT

(DIA) | NOITE | MISTO

Início e Fim de Rodagens (h) 9h - 19h30

Cena	Plano	Take	Notas	B/M	Objetiva	Áudio
2	2	1	Sem claquete WC			
2	2	2	Sem claquete WC			
8	6	1	Bunker - Geral Acting diferente do pretendido		25 mm	
8	6	2	Telemóvel tocou no fim Bunker - Geral		25mm	
8	6	3	Bunker - Geral		25mm	
8	6	4	Bunker - Geral		25 mm	
8	4	1	Bunker - GP Frontal		35mm	
8	4	2	Bunker - GP Frontal		35mm	
8	4	3	Bunker - GP Frontal		35mm	
8	4	4	Bunker - GP Frontal		35 mm	
8	5	1	Bunker - GP Porta		35mm	
8	5	2	Bunker - GP Porta		35 mm	
8	5	3	Bunker - GP Porta		35mm	
8	1	1	Bunker - PAP lateral			
8	1	2	Bunker - PAP lateral			

FOLHAS DE ANOTAÇÃO

JOHNNY WHITE

REALIZAÇÃO GONÇALO SANTOS
PRODUÇÃO INÊS JONAS

FOLHA Nº 3

LOCAL Moradia - Bunker

DATA 12/03/20 **DIA Nº** 1

(INT) | EXT

(DIA) | NOITE | MISTO

Início e Fim de Rodagens (h) 9h - 19h30

Cena	Plano	Take	Notas	B/M	Objetiva	Áudio
8	1	3	Bunker - PAP lateral			
10	1	1	Bunker - PAP Zenital Vozes exteriores		20mm	
10	1	2	Bunker - PAP Zenital		20mm	
10	1	3	Bunker - PAP Zenital		20mm	
10	1	4	Bunker - PAP Zenital Sem Som Arcade		20mm	
10	1	5	Bunker - PAP Zenital		20mm	
10	1	6	Bunker - PAP Zenital		20mm	
10	1	7	Bunker - PAP Zenital		20mm	
8	2/3	1	Segunda claquete Bunker - Interrupções s/ corte Inserts		50mm	
6	1	1	Repetição s/ corte Bunker - Sem claquete Insert Arcade		50mm	
6	3	1	Repetição s/ corte x3 Bunker - GP a Jogar		50mm	
—	—	—	FALSE TAKE			
6	3	3	Repetição s/ corte Bunker - GP a Jogar		50 mm	
6	1	2	Bunker - Insert Arcade		50 mm	

Outras Notas	

FOLHA Nº 3

FOLHAS DE ANOTAÇÃO

JOHNNY WHITE

REALIZAÇÃO GONÇALO SANTOS
PRODUÇÃO INÊS JONAS

FOLHA Nº 4

(INT) | EXT

LOCAL Moradia

(DIA) | NOITE | MISTO

DATA 13 /03 /20 **DIA Nº** 2

Início e Fim de Rodagens (h) 16h – 00h15

Cena	Plano	Take	Notas	B/M	Objetiva	Áudio
7	2	1	Sala - Geral		20mm	
7	2	2	Sala - Geral Atende c/ mão esquerda		20mm	
7	2	3	Sala - Geral		20mm	
7	2	4	Problema de foco Sala - Geral		20mm	
7	2	5	Atende c/mão direita Sala - Geral		20mm	
7	2	6	Atira almofadas Sala - Geral		20mm	
7	2	7	Atira urso Sala - Geral		20mm	
7	2	8	A dormir ao lado do urso Avião passa no início FALSE TAKE		20mm	
7	2	9	A dormir ao lado do urso Espreita pelo cobertor. Luz da sala acende		20 mm	
7	1	1	Mão direita Sala - Geral		50mm	
7	1	2	Sala - Geral		50 mm	
7	1	3	Avião passa no início Sala - Geral		50 mm	
7	1	4	Sala - Geral		50 mm	
7	1	5	Câmara acompanha movimento Interrupção s/ corte Sala - Geral		50 mm	
7	1	6	Sala - Geral		50 mm	

Outras Notas	

FOLHA Nº 4

FOLHAS DE ANOTAÇÃO

JOHNNY WHITE

REALIZAÇÃO GONÇALO SANTOS
PRODUÇÃO INÊS JONAS

FOLHA Nº 5

LOCAL Moradia

DATA 13/03/20 **DIA Nº** 2

(INT) | EXT

(DIA) | NOITE | MISTO

Início e Fim de Rodagens (h) 16h - 00h15

Cena	Plano	Take	Notas	B/M	Objetiva	Áudio
7	1	7	FALSE TAKE		50mm	
7	1	8	Riso ao lado Interrupção s/ corte Sala - Geral		50mm	
15	2	1	Sala - GP João		20mm	
15	2	2	Sala - GP João		20mm	
15	2	3	Sala - GP João		20mm	
15	2	4	Sons exteriores Sala - GP João		20mm	
15	2	5	Sala - GP João		20mm	
15	2	6*	Interrupção s/ corte Sala - GP João Problema iluminação		20mm	
15	2	6	Interrupção s/ corte para correção do foco. Int: telemóvel ao contrário e lanterna		20mm	
–	–	–	FALSE TAKE			
15	2	7	Sala - GP João		20mm	
15	1	1	Sala - GP Invertido		20mm	
15	1	2	Sala - GP Invertido		20 mm	
15	1	3	Riso a escalar Sala - GP Invertido	✓	20mm	
15	1	4	Sala - GP Invertido		20mm	

Outras Notas	* Claquete e folha de anotação: 15/216 Ficheiro som: 15/215

FOLHA Nº 5

FOLHAS DE ANOTAÇÃO

JOHNNY WHITE

REALIZAÇÃO GONÇALO SANTOS
PRODUÇÃO INÊS JONAS

FOLHA Nº 6

(INT) | EXT

LOCAL Moradia

(DIA) | NOITE | MISTO

DATA 13 /03 /20 **DIA Nº** 2

Início e Fim de Rodagens (h) 16h - 00h15

Cena	Plano	Take	Notas	B/M	Objetiva	Áudio
4	2	1	Variações s/ corte Sala - Caixas - Pizza Avião passa - variação 2		50mm	
4	2	2	Variação s/ corte Sala - Caixas Pizza.		50mm	
4	1	1	Interior da Casa		25mm	
5	1	1	Indicações durante o take Sala de bilhar		~~50mm~~ 35mm	
5	1	2	Indicações durante o take Deita-se em cima da mesa		35mm	

Outras Notas	

FOLHA Nº 6

FOLHAS DE ANOTAÇÃO

JOHNNY WHITE

REALIZAÇÃO GONÇALO SANTOS
PRODUÇÃO INÊS JONAS

FOLHA Nº 7

LOCAL Moradia - Entrada

DATA 15 /03 /20 **DIA Nº** 3

INT | EXT

DIA | NOITE | MISTO

Início e Fim de Rodagens (h) 17h

Cena	Plano	Take	Notas	B/M	Objetiva	Áudio
9	1	1	Bate à porta		35mm	
9	1	2	Portão aberto; sem carros Gaivota ausente a parte inicial		35mm	
9	1	3	Problemas de foco na parte inicial		35mm	
9	1	4	Avião passa no início		35mm	
9	1	5	Telemóvel toca a meio. Entra pessoa no plano		35mm	
9	1	6	Interrupção s/ corte		35mm	
9	1	7	Avião no início do take Interrupção s/ corte; Ruído de fundo		35mm	
9	2	1	Avião a ~~passar~~ passar		35mm	
9	2	2	Boas opções de corte		35mm	
9	2	3			35mm	
9	2	4			35mm	
9	2	5			35mm	
9	2	6			35mm	
16	1	1	Giro no fim.		35mm	
16	1	2	"		35mm	

Outras Notas	

FOLHA Nº 7

FOLHAS DE ANOTAÇÃO

JOHNNY WHITE

REALIZAÇÃO GONÇALO SANTOS
PRODUÇÃO INÊS JONAS

FOLHA Nº 8

LOCAL Moradia - Entrada

DATA 15 /03 /20 **DIA Nº** 3

INT | EXT

DIA | NOITE | MISTO

Início e Fim de Rodagens (h) 17h

Cena	Plano	Take	Notas	B/M	Objetiva	Áudio
16	1	3			35mm	
16	1	4		√	35mm	
16	1	5	Variação sem corte		35mm	
16	1	6	Final diferente		35mm	
16	2	1	Erro no final Som da chuva		35mm	
16	2	2			35mm	
16	2	3			35mm	
16	2	4	Interrupção s/ corte Final diferente		35mm	
16	2	5	Interrupção s/ corte Variação s/ corte		35mm	
16	2	6	Interrupção s/ corte		35mm	
16	2	7	FALSE TAKE		35mm	
16	2	7	Repetição s/ corte		35mm	
[redacted]	[redacted]	[redacted]			[redacted]	
[redacted]	[redacted]	[redacted]				
3	3	1			35mm	

Outras Notas	

FOLHA Nº [redacted]8

FOLHAS DE ANOTAÇÃO

JOHNNY WHITE

REALIZAÇÃO GONÇALO SANTOS
PRODUÇÃO INÊS JONAS

FOLHA Nº 9

LOCAL Moradia - Entrada

DATA 15/03 /20 **DIA Nº** 3

INT | EXT

DIA | NOITE | MISTO

Início e Fim de Rodagens (h) 17h

Cena	Plano	Take	Notas	B/M	Objetiva	Áudio
3	3	2	Interrupção s/ corte FALSE TAKE		35mm	
3	3	2	Perche entrou no plano ✓ A USAR INÍCIO		35mm	
3	3	3	✓ A USAR		35 mm	
3	3	4			35mm	
3	1	1	Erro performance		35mm	
3	1	2	Perche no final		35mm	
3	1	3			35mm	
3	1	4	Luz corredor apagada ✓ A USAR		35mm	
3	1	5	TALVEZ USAR		35mm	
6	3	1	FALSO TAKE			
6	3	1			35mm	
6	3	2	Interrupção s/ corte		35mm	
6	3	3			35mm	
6	3	4	Int. sem corte FALSO TAKE		35mm	
6	3	5			35mm	

Outras Notas	

FOLHA Nº 9

FOLHAS DE ANOTAÇÃO

JOHNNY WHITE

REALIZAÇÃO GONÇALO SANTOS
PRODUÇÃO INÊS JONAS

FOLHA Nº 10

LOCAL Moradia - Entrada

DATA 15/03/20 **DIA Nº** 3

INT | EXT

DIA | NOITE | MISTO

Início e Fim de Rodagens (h) 17h

Cena	Plano	Take	Notas	B/M	Objetiva	Áudio
6	5	1	Int. sem corte ~~Variante sem corte~~		35mm	
6	5	2			35mm	
6	5	3			35mm	
6	5	4	2ª claquete		35mm	
6	5	5			35mm	
3	5	1	~~Int. sem corte~~ Início		20mm	
3	5	2	Repetição sem corte Início		20mm	
3	5	3	Não há caixa de pieza		20mm	
3	5	4	Variações sem corte Final		20mm	
3	5	5	Variações s/ corte		20mm	

Outras Notas	

FOLHA Nº 10

FOLHAS DE ANOTAÇÃO

JOHNNY WHITE

REALIZAÇÃO GONÇALO SANTOS
PRODUÇÃO INÊS JONAS

FOLHA Nº 11

LOCAL Miradouro da Vitória

DATA 29 /07/20 **DIA Nº** 4

INT | EXT

DIA | NOITE | MISTO

Início e Fim de Rodagens (h) 8h15

Cena	Plano	Take	Notas	B/M	Objetiva	Áudio
13	4	1	Carro aproxima-se		20mm	
13	4	2	Carro; repetição s/ corte	X	20mm	
13	4	3	Parte final		20mm	
13	4	4	Equipa em plano; car Carapuço no fim		20mm	
13	4	5			20mm	
13	1B	1	Já dentro do carrote		20mm	
13	1B	2			20 mm	
13	1B	3			20mm	
13	1A	1	Figurante olhou p/ câmara		20mm	
13	1A	2	Pouco tempo antes do figurante aparecer		20mm	
13	1A	3			20mm	
13	1A	4			20mm	
13	2	1	Repetição s/ corte		35mm	
13	2	2			35mm	
13	5	1	Repetição s/ corte		35mm	

Outras Notas	

FOLHA Nº

FOLHAS DE ANOTAÇÃO

JOHNNY WHITE

REALIZAÇÃO GONÇALO SANTOS
PRODUÇÃO INÊS JONAS

FOLHA Nº 12

LOCAL Escadaria

DATA 29/07/20 **DIA Nº** 4

INT | EXT

DIA | NOITE | MISTO

Início e Fim de Rodagens (h) 8h15

Cena	Plano	Take	Notas	B/M	Objetiva	Áudio
11	5	1	Mau enquadramento	X	50mm	
11	5	2			50mm	
11	5	3			50mm	
11	5	4			50mm	
11	5	5			50mm	
11	7/4	1	Repetição s/ corte		50mm	
11	7/4	2	Enquadramento Martim Repetição s/ corte		50mm	
11	7/4	3	Repetição s/ corte Enquadramento Rodrigo		50mm	
—	—	—	FALSE TAKE			
11	7/4	4	Repetição s/ corte Enquadramento Rodrigo		50mm	
11	7/4	5	Enquadramento Bruno		50mm	
11	7/4	6	Repetição s/ corte Enquadramento Bruno		50mm	
11	7/4	7	Repetição s/ corte		50mm	
11	7/4	8	Repetição s/ corte		50mm	
11	6	1	FALSE TAKE		50mm	

Outras Notas	

FOLHA Nº

FOLHAS DE ANOTAÇÃO

JOHNNY WHITE

REALIZAÇÃO GONÇALO SANTOS
PRODUÇÃO INÊS JONAS

FOLHA Nº 13

INT | EXT

LOCAL Escadaria

DIA | NOITE | MISTO

DATA 29 /03/20 **DIA Nº**

Início e Fim de Rodagens (h) 8h15

Cena	Plano	Take	Notas	B/M	Objetiva	Áudio
11	6	1		X	50mm	
11	6	2	Sem som		50mm	
11	6	3	Casaco apertado sem camisola		50mm	
11	6	4			50mm	
11	6	5			50mm	
11	3	1			35mm	
11	3	2	Repetição s/ corte		35mm	
14	1	1			20mm	
14	1	2			20mm	
14	1	3	Contra o muro		20mm	
14	1	4	Com carapuço		20mm	
14	1	5	"	X	20mm	
14	1	6	"	X	20mm	

Outras Notas	

FOLHA Nº

FOLHAS DE ANOTAÇÃO

JOHNNY WHITE

REALIZAÇÃO GONÇALO SANTOS
PRODUÇÃO INÊS JONAS

FOLHA Nº 14

LOCAL Escadaria

DATA 29 /07/20 **DIA Nº** 4

INT | EXT

DIA | NOITE | MISTO

Início e Fim de Rodagens (h) 19h 15

Cena	Plano	Take	Notas	B/M	Objetiva	Áudio
14	3	1	FALSE TAKE		20mm	
14	3	2	Demora no início		20 mm	
14	3	3			20mm	
14	3	4			20mm	
14	3	5			20mm	
14	2	1			20mm	
14	2	2	Sem som		20mm	
14	2	3			20mm	
14	4	1	Repetição s/ corte		35mm	

Outras Notas	

FOLHA Nº

FOLHAS DE ANOTAÇÃO

JOHNNY WHITE

REALIZAÇÃO GONÇALO SANTOS
PRODUÇÃO INÊS JONAS

FOLHA Nº 15

LOCAL Tv. Cândido dos Reis

DATA 30/07/20 **DIA Nº** 5

INT | EXT

DIA | NOITE | MISTO

Início e Fim de Rodagens (h) 10h30

Cena	Plano	Take	Notas	B/M	Objetiva	Áudio
12	1	1			20mm	
12	1	2			20mm	
12	1	3	Gritam "Johnny"		20mm	
12	1	4	"		20mm	
12	1	5	FALSE TAKE		20mm	
12	1	6			20mm	
11	2	1	Mau enquadramento		35mm	/
11	2	2	Bom		"	
11	2	3	Acting diferente		"	
11	1	1	Boas variações		50mm	MOS
11	1	2	Variações		50mm	
14	12/15	1			20mm	
14	12/15	2			20mm	

Outras Notas	

FOLHA Nº

FOLHAS DE ANOTAÇÃO

JOHNNY WHITE

REALIZAÇÃO GONÇALO SANTOS
PRODUÇÃO INÊS JONAS

FOLHA Nº 16

LOCAL Escadas da Vitória

DATA 30/07/20 **DIA Nº** 5

INT | EXT

DIA | NOITE | MISTO

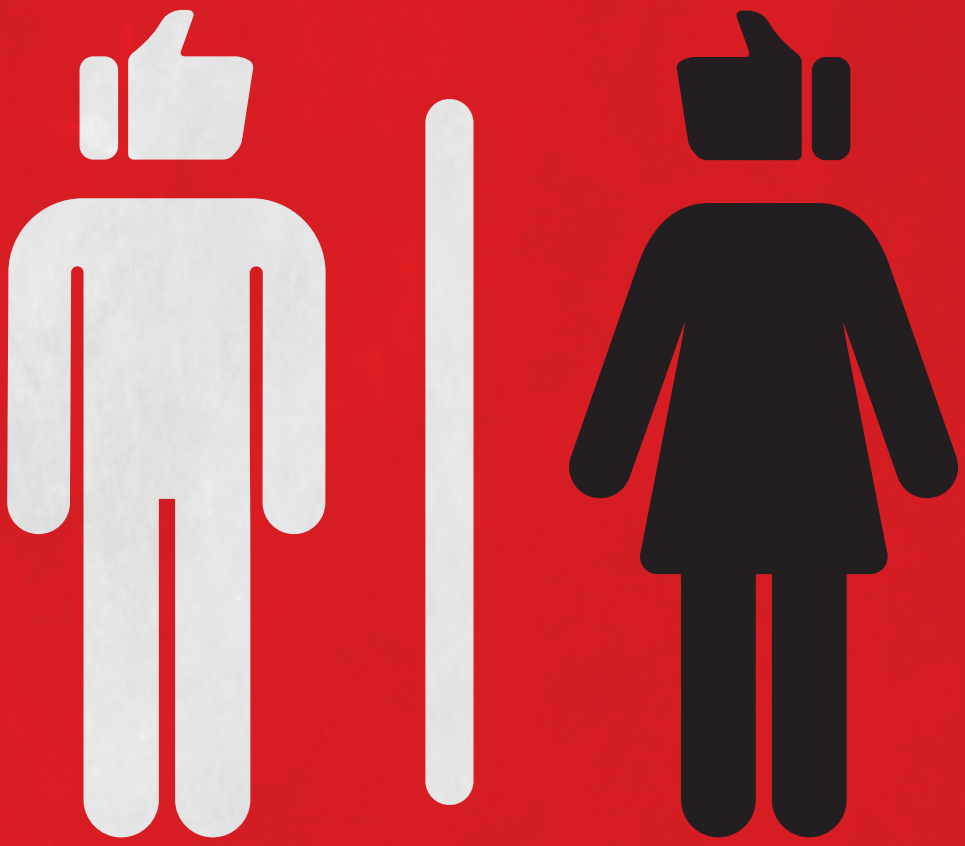
Início e Fim de Rodagens (h) 19h00

Cena	Plano	Take	Notas	B/M	Objetiva	Áudio
14	12/15	3			20mm	
14	12/15	4			20mm	
14	12/15	5			20mm	
14	11	1			20mm	
14	11	2			20 mm	
14	11	3			20 mm	
14	11	4			20mm	
14	11	5			20mm	
14	11	6			20mm	

Outras Notas	

FOLHA Nº 16

Cartaz



Johnny White

SUBSCRIBE

um filme de Gonçalo Santos
2020 ©

—
ESCOLA
SUPERIOR
DE MEDIA
ARTES
E DESIGN