

M

MESTRADO
Cinema e fotografia
Especialização em Cinema de Ficção

O papel da montagem na criação de atmosferas no cinema: O caso da curta-metragem “Os Seres Cantarão”

Mariana de Oliveira Fernandes

[10/2025]



Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Mariana de Oliveira Fernandes

**O papel da montagem na criação de atmosferas oníricas no cinema: O caso da
curta-metragem “*Os Seres Cantarão*”**

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Cinema e Fotografia: Especialização de Cinema de Ficção
Orientação: Prof. Doutor Filipe Lopes

Vila do Conde, outubro 2025

Mariana de Oliveira Fernandes

**O papel da montagem na criação de atmosferas oníricas no cinema: O caso da
curta-metragem “*Os Seres Cantarão*”**

Dissertação de Mestrado

Mestrado em Cinema e Fotografia: Especialização de Cinema de Ficção

Membros do Júri

Presidente

Prof.(a) Doutor(a) José Nuno de Abreu Tudela de Almeida Dias Escola Superior de
Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Orientador

Prof.(a) Doutor(a) Filipe Cunha Monteiro Lopes
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Arguente

Prof.(a) Doutor(a) Cláudia Marisa Silva de Oliveira
Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo– Instituto Politécnico do Porto

Vila do Conde, outubro de 2025

AGRADECIMENTOS

A conclusão deste trabalho e do projeto deve-se, em grande parte, ao meu orientador, Prof. Doutor Filipe Lopes, pela sua orientação dedicada, simpatia e constante disponibilidade para apoiar e comunicar-se de forma aberta ao longo de todas as etapas deste trabalho. Expresso também o meu agradecimento aos colegas e professores, cuja colaboração e partilha enriqueceram todo o processo.

RESUMO ANALÍTICO

O seguinte ensaio discute a montagem cinematográfica como elemento na construção de Atmosferas, aplicando ao contexto do projeto Os Seres Cantarão (2025). Atmosfera entende-se como um fenómeno subjetivo, resultante da relação entre obra e espectador. Nesse sentido, sabendo-se que a montagem organiza o tempo e o espaço, é possível afirmar que pode afetar a dimensão sensorial do espectador. Enquanto o espaço é delimitado por elementos concretos, como objetos e enquadramentos, o tempo é intangível, permitindo uma manipulação complexa deste. A montagem explora essa capacidade, controlando ritmos, promovendo continuidade ou provocando ruturas, de modo a influenciar não apenas a narrativa, mas a experiência sensorial e emocional do espectador.

Esta função assume maior relevância no cinema pós-clássico, marcado por narrativas fragmentadas, suspensões e dilatações temporais, que ampliam a subjetividade e favorecem a criação de atmosferas densas e complexas. Filmes como *Valerie and Her Week of Wonders* (1970) e *Picnic at Hanging Rock* (1975) ilustram essa abordagem sensorial, utilizando manipulações temporais e visuais para intensificar a experiência subjetiva.

No caso de Os Seres Cantarão (2025), essas reflexões ajudaram a compreender as escolhas de montagem voltadas para o tempo ambíguo e para a revelação das tensões emocionais entre personagens. Técnicas como dissolve, sobreposições e cortes sonoros foram usadas não apenas como recursos formais, mas como estratégias na tentativa de intensificar a atmosfera, manipular a percepção temporal e expandir a experiência do espectador consolidando a montagem como instrumento essencial na criação de sensações e afetos cinematográficos.

Palavras-chave: Cinema; Montagem; Atmosferas; Pós-clássico;

ABSTRACT

The following essay discusses film editing as an element in the construction of Atmospheres, applying it to the context of the project *Os Seres Cantarão* (2025). Atmosphere is understood as an intersubjective phenomenon, resulting from the relationship between work and spectator. In this sense, editing organizes time and space in a way that affects the spectator's sensory dimension. While space is delimited by concrete elements, such as objects and framing, time is intangible, allowing for complex manipulation of it. Editing explores this capacity, controlling rhythms, promoting continuity, or provoking ruptures, influencing not only the narrative but also the spectator's sensory and emotional experience.

This function assumes greater relevance in postclassic cinema, marked by fragmented narratives, suspensions, and temporal dilations, which expand subjectivity and foster the creation of dense and complex atmospheres. Films such as *Valerie and Her Week of Wonders* (1970) and *Picnic at Hanging Rock* (1975) illustrate this sensory approach, using temporal and visual manipulations to intensify the subjective experience.

In the case of *Os Seres Cantarão*, these reflections guided editing choices focused on ambiguous time and the revelation of emotional tensions between characters. Techniques such as dissolves, superimpositions, and sound cuts were used not only as formal devices but also as strategies to intensify the atmosphere, manipulate temporal perception, and expand the viewer's experience, cementing editing as an essential instrument in creating cinematic sensations and affects.

Keywords: Cinema; Editing; Atmospheres; PostClassic

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	15
1 A ATMOSFERA CINEMATOGRAFICA.....	16
1.1 Atmosfera como representação:	18
2 MONTAGEM: O TEMPO E ESPAÇO	20
2.1 O Tempo e o Espaço no Pós-clássico	23
3 ANÁLISE DE CASOS.....	27
3.1 Valerie and Her Week of Wonders (1970)	28
3.2 Picnic at Hanging Rock (1975)	30
4 O CASO DE <i>OS SERES CANTARÃO</i>	33
4.1 Nota de Intenções.....	33
4.2 Descobrir a Atmosfera de <i>Os Seres Cantarão</i>	35
4.3 A montagem de <i>Os Seres Cantarão</i>	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS:.....	41
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	43
FILMOGRAFIA	45
ANEXOS:.....	46

Lista de Figuras

<u>Figura 1 - Valerie and Her Week of Wonders (1970)</u>	27
<u>Figura 2 - Picnic at Hanging Rock (1975)</u>	30
<u>Figura 3 - Picnic at Hanging Rock (1975)</u>	30
<u>Figura 4 - Os Seres Cantarão (2025)</u>	38
<u>Figura 5- Linedscript Cena 3 (Feito em fase pré-produção)</u>	46
<u>Figura 6 - Linedscript Cena 3 (Feito em fase pré-produção)</u>	47

1. INTRODUÇÃO

Ao longo da história do cinema, o principal objetivo dos cineastas foi criar uma experiência cinematográfica o mais verossímil possível, em que as escolhas de ponto de vista e a linearidade do tempo eram essenciais para a compreensão da narrativa. A montagem, neste contexto, desempenhava um papel essencial na construção da linguagem cinematográfica, sendo um dos principais mecanismos responsáveis pela articulação do tempo, do espaço e da narrativa fílmica. Para além da sua função estrutural, a montagem tem também um impacto significativo na contribuição de atmosferas cinematográficas, ou seja, na forma como um filme evoca determinadas sensações e envolve o espectador numa experiência sensorial.

Este estudo investiga o papel da montagem na construção de atmosferas cinematográficas, analisando como a manipulação do tempo, espaço e das associações visuais e sonoras influencia a perceção do espectador. Para esse efeito iremos apoiar-nos no cinema pós-clássico, um período marcado pela experimentação formal e pela quebra das convenções narrativas tradicionais. O contexto do cinema pós-clássico cumpre dois objetivos: por um lado, serviu de inspiração estética para a curta-metragem *Os Seres Cantarão* (2025), projeto desenvolvido durante o 2º ano do Mestrado em Cinema e Ficção e do qual fiz a montagem; por outro lado, ofereceu referências fílmicas no género folk horror, como é o caso de *Valerie and Her Week of Wonders* (1970), *The Colour of Pomegranates* (1969), *Picnic at Hanging Rock* (1975) e *Midsommar* (2019). Estes filmes permitiram gerar um corpo de conhecimento abrangente sobre o papel da montagem, já que estes filmes são exemplos de um cinema que rompe com a linearidade narrativa clássica e que utiliza a montagem como ferramenta para instaurar atmosferas complexas e oníricas. A experiência proporcionada nestes filmes é cativante porque, embora as convenções narrativas tradicionais sejam muitas vezes desafiadas, os elementos fílmicos funcionam harmoniosamente permitindo que aceitemos as realidades propostas. Isto deve-se à qualidade “atmosférica” dos filmes, que, ao envolverem o espectador em realidades sensoriais complexas e imersivas, tornam a experiência cinematográfica mais profunda.

A questão central que orienta este estudo é a seguinte: Qual o contributo da montagem na caracterização das atmosferas no cinema pós-clássico? Para responder a esta questão, será analisado este conceito de Atmosfera no contexto do cinema pós-clássico, quer a partir de referências teóricas, como também a partir da minha experiência pessoal de realizar a montagem em *Os Seres Cantarão* (2025). No contexto do projeto cuja ação decorre integralmente no interior de uma casa, a montagem assume um papel na criação de uma ambiguidade temporal. Elemento que pode reforçar a atmosfera contemplativa pretendida. A partir desta premissa, será explorada a forma como a montagem pode distorcer a perceção do tempo no cinema, desafiando a linearidade narrativa e intensificando a imersão sensorial do espectador, como também a evolução da montagem no período pós-clássico através da identificação de estratégias que se distanciam dos princípios convencionais de continuidade e verosimilhança. Além disso, serão examinadas as relações entre montagem e experiência sensorial no cinema, considerando como a fragmentação, a repetição, o ritmo e a justaposição de imagens e sons influenciam a receção do espectador.

Em suma, este estudo procura compreender como as estratégias de montagem contribuem para a construção de universos fílmicos que desafiam o realismo temporal e espacial tradicional, proporcionando experiências mais imersivas e sensoriais.

1 A ATMOSFERA CINEMATOGRAFICA

“Atmospheres are indeterminate above all as regards their ontological Status.”

(Gernot Böhme, 1993, p.2)

No seu sentido científico, a atmosfera refere-se à camada gasosa que envolve um planeta. Ao transpor essa definição para o campo da arte, uma transposição possível apenas por via da metáfora, podemos interpretá-la como algo que visa envolver o espectador da maneira mais imersiva possível, transportando-o para uma nova realidade sensorial, ou seja, uma realidade que sentimos em vez de a racionalizarmos. O cinema de ficção, talvez mais do que qualquer outra forma de arte, configura-se como um meio artístico especialmente propício à criação de atmosferas, já que combina imagem, som, *mise-en-scène*, montagem e performance, permitindo envolver o espectador em

mundos sensoriais imersivos, construindo o tempo e espaço, possibilitando a criação de uma experiência estética profunda e complexa.

Apesar da palavra ser muitas vezes utilizada para descrever obras de arte, o conceito de Atmosfera estética ainda é difuso. Gernot Böhme, define-a de forma filosófica como um fenómeno sensorial e emocional que surge da interação entre o sujeito e o ambiente.

“One has the impression that "atmosphere" is meant to indicate something indeterminate, difficult to express, even if it is only in order to hide the speaker's own speechlessness.”

(Gernot Böhme, 1993, p. 1)

Böhme refere-se a este conceito sem reportar-se especificamente ao cinema. No entanto, podemos traçar uma ligação direta entre a ideia de atmosfera e a mise-en-scène cinematográfica.

No campo fenomenológico, a atmosfera é frequentemente tratada como algo relacionado com o espaço, não o espaço físico em si, mas a forma como ele é sentido. A mise-en-scène, nesse sentido, é a talvez a forma mais intuitiva da criação de atmosferas cinematográficas. Contudo, limitar este conceito apenas à mise-en-scène seria redutor, dado que o cinema é um meio artístico complexo, e a sua capacidade vai muito além do espaço visual real representado em cada cena. O cinema permite-nos transportar o espectador para um tempo e espaço específicos, possibilitando diferentes formas de experienciar esse “espaço real”.

Para Böhme (2016), a atmosfera na arte resulta da relação entre o objeto (aquilo que é visto) e o sujeito (quem vê). Desta forma, no cinema, isto significa que a atmosfera não está fisicamente limitada a elementos concretos da cena. Ela permeia toda a obra.

Está na forma como os planos apresentam o espaço, como se relacionam com as personagens e como afetam o espectador de forma sensorial e emocional. Assim podemos compreender que atmosfera cinematográfica não é apenas criada pelo que está na imagem, mas pela forma como o espectador é afetado por ela. Existe, assim uma intersubjetividade implícita neste fenómeno.

“Atmosphere is itself something extremely vague, indeterminate, intangible. The reason is primarily that atmospheres are totalities: atmospheres imbue everything, they tinge the whole of the world or a view, they bathe everything in a certain light, unify a diversity of impressions in a single emotive state.”

(Bohme, 2016 , p. 29)

1.1 Atmosfera como representação:

Inês Gil (2005), desenvolve esta distinção entre o que é a Atmosfera cinematográfica como fenómeno e o que é como representação. Como fenómeno, trata-se de algo que permite ao espectador mergulhar na realidade fílmica, num processo de imersão que é tanto físico como psicológico, e que Gil (2005) define como Atmosfera espectral. Como representação, falamos da atmosfera fílmica enquanto algo que corresponde aos elementos formais que compõem o filme e tornam essa experiência possível, embora certos componentes possam ter um peso maior na construção da atmosfera. Importa, sobretudo, compreender que não existe Atmosfera espectral sem Atmosfera fílmica, ou seja, uma depende da outra.

Além de Inês Gil, Robert Spadoni (2020), aponta para a ligação fundamental entre a forma e a atmosfera do filme. Para ele, todas as componentes estilísticas do filme (e.g., o diálogo, o guarda-roupa, a montagem) contribuem para a Atmosfera. O cinema, enquanto arte, possibilita precisamente a fabricação da atmosfera através da modelação das percepções e sentidos do espectador.

Inês Gil (2005) propõe ainda o conceito de subatmosferas, que alimentam e moldam a Atmosfera global do filme. Distingue quatro componentes essenciais: a Atmosfera Visual, Sonora, Temporal e a Espacial. Cada uma destas dimensões apela aos sentidos do espectador.

Atmosfera Visual: Refere-se a todos os aspetos visuais da obra: cor, representação dos atores, iluminação, enquadramento e mise-en-scène.

Atmosfera Sonora: Diz respeito aos sons do universo fílmico, que se manifestam não apenas através da banda sonora, mas também por silêncios e ruídos diegéticos.

Atmosfera Espacial: Engloba elementos como o enquadramento, o fora de campo e os movimentos de câmara, tudo o que contribui para a perceção e experiência do espaço cinematográfico.

Atmosfera Temporal: Centra-se na perceção do tempo, por exemplo através da duração dos planos, acelerações, flashbacks e princípios de montagem como a elipse ou os raccords.

A criação de uma atmosfera complexa pressupõe que todos estes elementos funcionem de forma articulada, não apenas no sentido literal, mas também numa consonância temática. Os elementos formais e estilísticos devem dialogar entre si e com a narrativa ou conceito do filme, reforçando-se mutuamente. Por exemplo, *Valerie and her week of wonders* (1970), de Jaromil Jireš, constrói uma atmosfera onírica que transborda cada plano. Não apenas pelos elementos visuais fantasiosos, mas também pela montagem fragmentada e as performances das personagens¹. Nada é necessariamente realista, no entanto, tudo parece coerente dentro do universo que constrói. Aqui, a atmosfera é densa pois ela reside em todos os aspetos fílmicos.

É importante compreender que a criação de Atmosferas não deve ser levada de forma superficial, e que o impacto atmosférico não reside simplesmente na correspondência direta entre forma e conteúdo. Os filmes mais ricos em atmosfera, muitas vezes, operam justamente através da justaposição de elementos e da manipulação das expectativas do espectador. *Suspíria*, de Dario Argento (1977), apesar de ser um filme de terror, normalmente associado a ambientes sombrios e tons frios, opta por utilizar luzes vibrantes e altos contrastes. Mais recentemente, *Midsommar* (2019), coloca em primeiro plano um horror que decorre à luz do dia, no meio de campos floridos e com uma paleta de cores suaves. E é precisamente essa escolha que causa desconforto, não estamos no escuro, à espera de um susto. Está tudo à vista, tudo iluminado, e mesmo assim sentimos uma inquietação. Isto demonstra a importância de uma compreensão mais profunda da atmosfera, não é sobre assustar o espectador, ou meramente contar a narrativa da forma mais realista, mas sim sobre construir uma atmosfera complexa de desconforto.

¹ *Aprofundado em diante no capítulo 4.2*

Por fim, importa sublinhar que a noção de que um filme “tem atmosfera” é amplamente reconhecida, mesmo por espectadores não especializados. E embora o termo “atmosférico” seja mais frequentemente associado a certos géneros cinematográficos, todos os filmes possuem atmosfera, ainda que em graus diferentes, tornando-a numa condição inerente à própria experiência do cinema.

2 MONTAGEM: O TEMPO E ESPAÇO

Posto tudo isto, conseguimos compreender a importância da montagem como uma componente fundamental na construção de atmosferas, devido à sua complexidade e influência na percepção do espectador, pois é nela que o tempo e o espaço do filme residem. A montagem atmosférica não deve ser, portanto, uma simples costura de planos. É um trabalho de composição sensível, responsável por articular os elementos formais de modo a provocar um efeito imersivo e afetivo no espectador.

Desde os primórdios do cinema, vários teóricos demonstraram o poder da montagem na manipulação da percepção. Ela permite uma reavaliação semiótica entre duas imagens (e.g. Efeito kuleshov²) para propósitos narrativos. A sua função e os seus efeitos mantiveram-se fundamentais, ainda que as abordagens se tenham transformado ao longo do tempo. O que se foi percebendo foi que se pode ir além da junção simbólica entre dois planos, entendendo que ao mesmo tempo, o espaço e tempo representados no ecrã podem ser manipulados de diversas formas, por exemplo, acelerados, fragmentados, dilatados ou interrompidos. A escolha entre um plano aproximado e um plano aberto, por exemplo, influencia diretamente a percepção espacial do espectador (Geografia criativa³). Dando ao cinema uma capacidade de criar uma continuidade espacial ilusória, através do corte, planos filmados em localizações diferentes criam um mapa espacial no espectador que não se baseia no espaço real.

² O efeito Kuleshov consiste numa sequência tripartida onde é apresentado um plano com uma expressão neutra de um ator, unido seguidamente com diferentes planos. Verificou-se que, apesar da expressão neutra do ator, o espectador acrescenta inconscientemente as suas interpretações. (E.g. Cara do ator + Prato de sopa = A personagem tem Fome)

³ Um outro conceito também desenvolvido por Kuleshov. A Geografia Criativa ou Paisagem Artificial refere-se a planos filmados em locais diferentes que podem ser editados juntos com a finalidade de fazer uma continuidade narrativa.

No que diz respeito ao corte, podem ser tomadas duas abordagens: uma em que cria a ilusão de que ambos os planos e acontecimentos estão a decorrer no mesmo espaço, construindo assim um mundo verosímil para o espectador; outra em que “cortes irracionais⁴” funcionam em prol de uma expressão mais sensível e que põem de parte a lógica espacial da cena. Ao seu nível mais expressivo esta abordagem remete para cenas que visam expor o espectador a uma realidade quase onírica dentro do filme.

A montagem tem também a capacidade de moldar a percepção do espaço escolhendo o que fica visível ou invisível para o espectador através do fora de campo, que enfatiza que o espaço e tempo fílmico prolonga para além do que é visível na imagem. Isto pode manifestar-se, através de L cuts e J cuts⁵, que permitem manter a fluidez da cena, como por exemplo num diálogo em campo/contra-campo, ou para estabelecer ligações entre espaços distintos, sejam eles físicos ou mentais.

No J cut, o som antecede a imagem, projetando mentalmente o espectador para fora do espaço presente e expandindo o mundo para além do visível. No L cut, o som prolonga-se para o novo espaço, criando uma sobreposição que prolonga a presença do ambiente anterior. Tal como outras técnicas de montagem, estes cortes podem aprofundar-se, sugerindo conexões psicológicas ou continuidade emocional entre planos.

Através da montagem estabelece-se, assim, um diálogo entre a atmosfera sonora, temporal e espacial, que potencia uma percepção mais densa e complexa do universo cinematográfico. O som, neste contexto, constitui o elemento de ligação entre espaços, funcionando como ponte que expande, contamina e prolonga a experiência do espectador.

Ao contrário do espaço, que pode ser delimitado por elementos concretos como paredes, objetos ou enquadramentos visuais, o tempo é intangível e invisível e, por isso, no cinema pode ser inteiramente manipulado. A sua representação depende, muitas vezes, da transformação de elementos visíveis que nos fornecem pistas sensoriais que permitem pressupor uma duração temporal (e.g um vaso de flores que murcham, fruta

⁴ *Cortes que não obedecem a lógicas temporais ou espaciais.*

⁵ *O J cut refere-se quando o áudio da próxima cena começa antes da mudança visual, enquanto o L cut mantém o áudio da cena anterior após a mudança visual.*

que apodrece). Posto isto, na montagem, a sua complexidade está em compreender como é que estas pistas visuais podem ser exploradas através do corte.

“O ritmo temporal do filme não corresponde ao ritmo da vida quotidiana, apesar de mostrar inúmeros pormenores da banalidade diária. É como se o tempo estivesse dilatado por uma interiorização subjetiva”
(Inês Gil, 2016, p. 215)

Poderá parecer evidente que é o montador quem determina a duração de cada plano e, por consequência, o ritmo temporal da narrativa. No entanto, esta relação vai para além de uma simples gestão da duração. Recorrendo novamente ao exemplo do close-up, é possível perceber como um plano pode dilatar o tempo sem que isso corresponda diretamente a uma alteração do seu tempo cronológico. Um plano muito aproximado, obriga o espectador a concentrar-se nos detalhes mais subtis. Uma expressão facial, um olhar ou um pequeno gesto. Isto conduz a uma perceção do tempo mais lenta, mais densa, ainda que a duração do plano se mantenha constante, validando que a relação que estabelecemos com o tempo não é apenas determinadas quantitativamente (e.g., relógio), mas sobretudo do ponto de vista subjetivo. Neste sentido, é relevante considerar que a montagem não atua apenas sobre a duração interna de cada plano, mas também através da perceção do tempo do filme como um todo.

É precisamente nesse ponto que determinadas técnicas de montagem se tornam centrais. Por exemplo, o dissolve, ou cross dissolve, é uma das transições mais antigas da história do cinema estando presente desde os seus primórdios, como se pode ver nos filmes de Georges Méliès, já em 1899. Esta transição assegurava uma passagem suave de uma cena para outra, numa altura em que o jump cut era considerado demasiado bruto. Mas mais tarde o dissolve adquire uma nova relevância, ganhando contornos mais conceptuais. Combinando o passado e presente oferecendo uma perceção do tempo não naturalista.

Se Atmosfera cinematográfica é um fenómeno intersubjetivo, que navega por meios objetivos, a montagem, de todos os outros elementos formais, tem a maior responsabilidade de conseguir não só juntar os elementos da imagem e som de forma harmoniosa que complementa tematicamente a narrativa, mas também de ter

consciência de como moldar a percepção de algo intangível, como o tempo ou o subconsciente do espectador e ou personagem. É justamente nesta capacidade de trabalhar com o intangível que reside a maior força da montagem na criação de atmosferas. Ao controlar ritmos, estabelecer continuidade ou provocar rutura, a montagem contribui e molda disposições emocionais que não pertencem apenas à narrativa, mas à experiência cinematográfica.

2.1 O Tempo e o Espaço no Pós-clássico

Gilles Deleuze (1989) aborda dois grandes regimes no cinema: a imagem-movimento e a imagem-tempo. No cinema clássico, o tempo é subordinado ao movimento, ou seja, as personagens percebem, são afetadas e agem em resposta, num encadeamento lógico que sustenta a narrativa. Trata-se de um cinema de ação, em que o tempo narrativo é funcional e orientado para a resolução.

Com o pós-guerra, surge um novo tipo de cinema: a imagem-tempo. Neste regime, o cinema deixa de obedecer a regras de causalidade e encontra o seu significado não no resultado, mas sim na contemplação do tempo e da busca.

O Neorealismo italiano é nomeado como o movimento que inicia este novo regime. Deleuze nomeia filmes de Vittorio De Sica, como exemplos importantes deste novo regime em que não se dedica à superação do obstáculo, mas sim à reflexão. Em *Umberto D* (1951), uma empregada doméstica, está grávida e não sabe quem é o pai. Num cinema de imagem-movimento, esta seria a base para um conflito com o objetivo de ser resolvido. Mas em vez disso é nos apresentado uma reflexão silenciosa e solitária da personagem sobre seu estado. O tempo é representado como algo que se arrasta, como se estivéssemos literalmente a ver o pensamento em cena, sem necessidade de ação.

Em outro clássico de De Sica, *Ladrões de Bicicleta*⁶(1948), a história começa com um problema concreto: a bicicleta do protagonista, António, é roubada, impedindo-o de trabalhar. Numa narrativa tradicional, ele embarcaria numa jornada para recuperar a bicicleta, superando obstáculos até alcançar um final satisfatório. No entanto, o filme

⁶ *Titulo original: Ladri di biciclette*

subverte essa lógica: António não encontra sua bicicleta, e, mais importante, ele percebe que sua perda é apenas um sintoma de um problema social muito maior e mais profundo. No fim, as suas tentativas de ação falham, inclusive quando ele mesmo tenta roubar uma bicicleta, gesto que apenas reafirma sua impotência.

Desta forma a montagem deixa de servir apenas a narrativa e passa a explorar pausas, repetições e durações, construindo um ritmo interno com maior capacidade de afetar a experiência subjetiva. Neste regime, os filmes recusam a conclusão clássica e mostram personagens que não reagem de forma imediata, mas que observam, tal como o espectador. A montagem torna-se, assim, um instrumento de expressão do pensamento e do tempo vivido, criando um cinema que já não representa apenas uma realidade, mas que a reflete. A construção do espaço e do tempo no ecrã deixa, portanto, de obedecer a regras fixas e passa a ser moldada por escolhas formais e rítmicas.

Para Gilles Deleuze, estes dois conceitos não se limitam necessariamente pela sua dimensão cronológica, ou seja, podem existir filmes que se enquadram na imagem-tempo, mesmo sendo obras pertencentes ao período clássico. No entanto as ideias desenvolvidas por Deleuze articulam-se, com as problemáticas pós-clássicas que emergem como um novo paradigma deste período.

Segundo Deleuze e outros historiadores, os acontecimentos da 2ª Guerra Mundial, servem como um ponto de rutura que torna necessário uma nova forma de fazer cinema. As narrativas de continuidade e a ilusão de um mundo estável e coerente deixaram de conseguir dar resposta à complexidade e à desorientação deste período histórico.

“The fact is that, in Europe, the post-war period has greatly increased the situations which we no longer know how to react to, in spaces which we no longer know how to describe. These were 'any spaces whatever', deserted but inhabited, disused warehouses, waste ground, cities in the course of demolition or reconstruction. And in these any-spaces-whatever a new race of characters was stirring, kind of mutant: they saw rather than acted, they were seers.”

(Deleuze, 1988, p. 2)

A guerra exigiu uma abordagem mais complexa e introspectiva. Assim o cinema e a montagem ganharam uma vertente marcadamente sensorial e expressiva. A montagem deixa de ser apenas um mecanismo técnico que deve obedecer a regras de continuidade e passa a ser uma linguagem poética, sensível e fragmentária, capaz de traduzir estados mentais e percepções subjetivas, através de uma visão mais complexa do tempo e do espaço.

As técnicas de montagem pré-estabelecidas em décadas passadas são, então, repensadas e recontextualizadas. Agora a geografia criativa já não obedece apenas a uma lógica espacial da narrativa, mas sim a justaposição de dois planos geograficamente distintos criando um novo espaço simbólico ou emocional.

Técnicas como o Jump-cut, são repensadas além do seu propósito narrativo de sugestão da passagem de tempo e passam a ter valor artístico só por si. Deixa de servir exclusivamente a lógica causal do tipo: causa → corte → ação, e passa a ter valor criativo e expressivo por si mesmo, tornando-se uma ferramenta estética de ruptura e distanciamento temporal. Um exemplo paradigmático são os filmes da Nouvelle Vague como em *À bout de souffle* (1960), de Godard, onde o jump-cut rompe deliberadamente com a continuidade clássica. Ou em *Daisies*⁷ (1966), de Věra Chytilová, em que uma simples conversa entre duas personagens é fragmentada por cortes abruptos, sem alteração do ângulo de câmara, quebrando assim a regra dos 30 graus e sublinhando a artificialidade da construção cinematográfica. Através desta técnica, o espectador é constantemente lembrado de que está perante um filme, sendo desafiado a reconstruir o espaço e o tempo de forma ativa, subjetiva e descontínua.

Por outro lado, em movimentos como o slow cinema, a montagem tradicional perde o seu protagonismo, para dar lugar ao tempo enquanto elemento vivo. A duração e o silêncio tornam-se, assim, formas de “libertar” o espectador dos constrangimentos de uma montagem excessivamente manipuladora, proporcionando uma experiência mais contemplativa e transcendente.

Tarkovsky (1986), um dos maiores expoentes neste tipo de cinema, rejeita a noção da montagem de Eisenstein, baseada na ideia de que o cinema constrói o significado através da justaposição de imagens para criar uma síntese intelectual, Tarkovski argumenta que o cinema autêntico "esculpe o tempo" ao permitir que o fluxo

⁷ *Titulo original: Sedmikrásky*

temporal real se manifeste dentro de cada plano, criando um ritmo interior que convida o espectador a uma experiência emocional e subjetiva, em vez de uma interpretação intelectual imposta.

“I reject the principles of 'montage cinema' because they do not allow the film to continue beyond the edges of the screen: they do not allow the audience to bring personal experience to bear on what is in front of them on film.”

(Andrei Tarkosvsky, 1986, p. 118)

E, ainda que para autores como Tarkovsky e André Bazin⁸ a montagem deva ocupar um lugar mais discreto, a consciência temporal continua a estar presente, e é justamente através dela que os filmes de Tarkovsky constroem atmosferas densas e contemplativas.

Seja pela fragmentação ou dilatação extrema do tempo, na era pós-clássica a montagem ganha uma nova responsabilidade, permitindo ao espectador, através da percepção temporal, participar ativamente na construção de experiências sensoriais.

Assim, compreendemos a montagem como o elemento fundamental que capacita e estabelece a realidade do filme para o espectador, através da forma como organiza e apresenta as sub-atmosferas do filme, principalmente a temporal e espacial. Esta função pode servir a narrativa, articulando acontecimentos de modo racional e objetivo, de forma a construir uma linha de progressão clara. No entanto, ao analisarmos o contexto do pós-guerra, apercebemo-nos de uma nova perspectiva. Na Imagem-tempo, a montagem passa a explorar formas mais complexas e subjetivas de nos guiar pela realidade fílmica. A fragmentação, a dilatação ou a suspensão temporal e espacial introduzem uma abordagem sensorial que privilegia a experiência fílmica introspectiva.

Assim, no cinema pós-clássico, a montagem adquire uma nova capacidade de intensificar a dimensão sensorial da experiência cinematográfica. E por consequência aprofundar a construção de Atmosferas.

⁸ *O seu conceito de montagem interdita defendia a ausência de montagem para preservar a verosimilhança. Valorizando a duração e a liberdade preceptiva do espectador.*

3 ANÁLISE DE CASOS

Este novo interesse em tornar o cinema como uma experiência mais subjetiva e sensível é evidenciado nas novas vanguardas do pós-guerra que surgiram em várias partes do mundo, como a Nouvelle Vague, a Nova Vaga Japonesa, o New Hollywood ou a Nova Vaga Checa.

Apesar das diferenças de contexto, estes movimentos tem uma coisa em comum: exprimem uma resposta mais emocional a um mundo marcado pelo absurdo da guerra, por tensões económicas e pela sensação de impotência perante acontecimentos que escapam o nosso controlo como cidadãos comuns. Focando-se num olhar cinematográfico que se afasta da racionalidade clássica e opta por uma perceção mais emocional e sensorial da realidade.

É neste contexto que se inserem filmes como *Valerie and Her Week of Wonders* (1970), de Jaromil Jireš, e *Picnic at Hanging Rock* (1975), de Peter Weir, que apesar de pertencerem a contextos culturais distintos, ambos os filmes revelam uma abordagem estética centrada na criação de atmosferas densas, misteriosas e ambíguas, em que a montagem assume um papel central na construção da experiência sensorial do espectador. Além disto, estes filmes enquadraram-se no género de Folk Horror, um subgénero que surge precisamente na era do Pós-clássico.

O género de folk horror, utiliza estética ou tematicamente o folclore⁸, para estabelecer um sentido arcano⁹. Segundo Adam Scovell (2017), o género engloba algumas características essenciais. Sendo uma das principais o isolamento, que pode ser experienciado através de um personagem forasteiro introduzido num local isolado, como por exemplo, notoriamente em *The wicker man* (1973) ou em *Viy*¹⁰ (1967). E através deste isolamento que pode também surgir um conflito entre tradição e

⁸ Conjunto das tradições, lendas ou crenças populares de um país ou de uma região expressas em danças, provérbios, contos ou canções.

⁹ Que encerra ou contém mistério ou segredo profundo.

¹⁰ *Titulo Original: Buǔ*

modernidade, colocando o personagem ou o espectador dentro de um grupo cujas crenças e práticas morais são completamente alienadas às suas. Adam Scovell também fala na importância da “Landscape” no gênero. O mistério e a inquietação nascem das marcas do passado inscritas no espaço, das tradições que ele evoca.

O gênero enquadra-se de forma intrínseca com a criação de atmosferas, uma vez que a forma como são construídas é central para a sua identidade e para a experiência do espectador. Ambos estes filmes, assim como o gênero onde se enquadram são grandes referências artísticas para o projeto *Os Seres Cantarão* (2025), tanto estética como tematicamente, por isso, compreendendo a capacidade Atmosférica do gênero, permite compreender não só como aplicar no processo da montagem, como também exemplificar de que modo é que uma abordagem na montagem sensorial que joga com o tempo e espaço, contribui para este fator.

3.1 Valerie and Her Week of Wonders (1970)

Realizado por Jaromil Jireš, nos momentos finais da Nova Vaga Checa, o filme propõe um universo simbólico e onírico profundamente ligado à percepção subjetiva. O filme constrói uma atmosfera muito própria e cativante, não se preocupa em apresentar logicamente a narrativa, a sua montagem com os cortes brutos, os elementos fantasiosos e os saltos temporais podem ser confusos para quem está a tentar seguir a narrativa de forma racional. Mas o filme estabelece-se como querendo oferecer uma experiência mais sensorial.

Trata-se de um coming of age sombrio, onde acompanhamos Valerie, uma jovem órfã de 13 anos que, depois de lhe serem roubados os seus “brincos mágicos”, vagueia entre o sonho e a realidade numa pequena aldeia. Pelo caminho, depara-se com vampiros, procura pistas sobre os seus pais e confronta-se, de forma simbólica, com o fim da sua infância e o despertar da sexualidade.

O enredo é baseado num livro com o mesmo título que partilha as mesmas qualidades narrativas fantasiosa, mas é na sua adaptação para cinema que as suas potencialidades atmosféricas ganham força, através da interação constante entre os elementos fílmicos.

Logo a partir do início do filme, durante a música que acompanha a montagem dos créditos iniciais, observamos planos curtos da protagonista que se dissolvem com a imagem dos créditos, remetendo o espectador imediatamente para um conto de fadas ou para um espaço onírico. Na primeira cena, isto fica imediatamente vincado: assim que os brincos de Valerie são roubados e ela sai à rua em busca do ladrão, há um corte brusco para um close-up de um vampiro (o Constable), que ainda não foi apresentado ao público. Este corte abrupto não só provoca uma sensação de inquietação, devido ao aspeto ameaçador da figura, como quebra as convenções clássicas de continuidade narrativa. Acresce ainda o detalhe de o plano estar iluminado com luz diurna, apesar de a cena estar estabelecida como decorre à noite. De seguida, a montagem salta para um plano de uma galinha comida por um furão, ligação aparentemente arbitrária que rompe com a lógica da realidade, deixando-nos a questionar: foi um sonho? Uma memória? Um presságio?

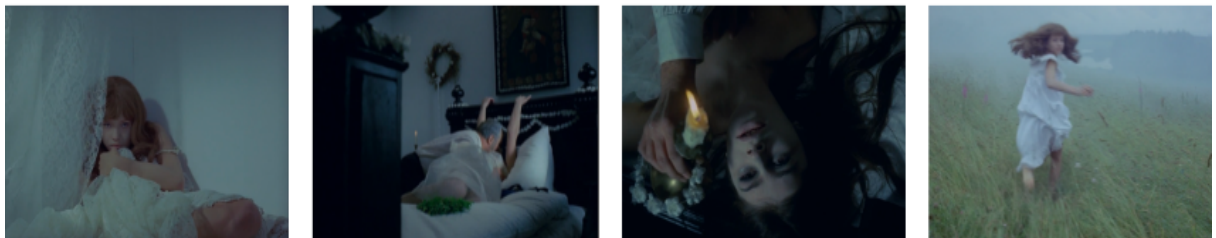


Figura 1 - Valerie and Her Week of Wonders (1970)

Antes de qualquer resposta, somos imediatamente transportados para outra cena, onde Valerie nada numa fonte, agora com a luz quente do dia, sem qualquer indicação do tempo que terá decorrido desde o momento anterior. Esta fluidez temporal e espacial (ou a falta dela) reforça a natureza fragmentária e poética do filme, que recusa guiar o espectador por uma linha narrativa rígida, preferindo colocá-lo num estado de ambiguidade permanente.

Mais tarde, Gracián, o padre da aldeia, entra no quarto de Valerie com a intenção de a violar. Contudo, Valerie engole a pérola de proteção que lhe foi dada por Orlik, o seu irmão, o que leva o padre a abandonar o quarto e Valerie a adormecer de imediato. Segue-se, então, uma montagem paralela: Valerie desperta do sono, e embora permaneça fisicamente no seu quarto, a montagem sugere que está a testemunhar, à distância, a transformação de Hedvika, uma jovem da aldeia, em vampira na sua noite de núpcias.

As expressões de Valerie revelam desconforto e inquietação. Ela encolhe-se num canto do quarto, como se tentasse proteger-se do que observa. De seguida, a montagem corta para um plano dela a correr por um prado, olhando para trás como se fugisse daquilo que acabou de presenciar.

Aqui a manipulação do tempo e espaço são evidentes, a montagem articula duas cenas de forma temporal e narrativa, sugerindo que decorrem em simultâneo, tanto a nível narrativo como espacial. Demonstrando de forma clara como o tempo e o espaço cinematográficos podem ser inteiramente moldados pela montagem, abrindo caminho a interpretações simbólicas. Se esta sequência fosse reeditada obedecendo à lógica clássica e respeitando a lógica geográfica e temporal, a cena perderia a qualidade onírica. Em vez disso, foram feitas escolhas conscientes em todas as dimensões fílmicas que, em conjunto, contribuem para uma atmosfera mais densa e ambígua. Não apenas na fase de montagem, mas desde a conceção da encenação e direção de atores. Muito provavelmente, isto não foi uma decisão meramente técnica tomada em pós-produção. Jaromil Jireš sabia que seria necessário dirigir a atriz para que a sua linguagem corporal correspondesse ao que a personagem supostamente observa, mesmo estando, diegeticamente, em locais distintos. Assim, a montagem permite que o tempo se torne elástico e o espaço se torne permeável, potenciando uma leitura simbólica e subjetiva.

Valerie and Her Week of Wonders, apesar de abordar temas e uma estética deliberadamente fantasiosa e onírica, demonstra que compreender de que forma a montagem interage com os restantes elementos cinematográficos é fundamental para perceber como se constrói uma Atmosfera complexa.

3.2 *Picnic at Hanging Rock* (1975)

Tal como Valerie and Her Week of Wonders, *Picnic at Hanging Rock* estabelece um diálogo com a subjetividade. No entanto, fá-lo a partir de uma organização narrativa aparentemente mais linear. A atmosfera do filme é intencionalmente ambígua, recusando soluções claras e apostando numa lógica metafórica. Nesse sentido, o tempo e o espaço surgem como dimensões fundamentais: são moldados pela montagem de

forma a dissolver a percepção convencional de causalidade, transformando o filme num dispositivo sensorial que oscila entre o real e o onírico.

Também baseado num livro com o mesmo título, o filme conta a história do desaparecimento de várias estudantes durante um piquenique em Hanging Rock, no Dia dos Namorados em 1900. Desde o início, a dimensão onírica é convocada através da citação de um poema de Edgar Allan Poe: “What we see or what we seem are but a dream, a dream within a dream.”.

O filme começa por nos apresentar às jovens do colégio de Appleyard, onde se preparam para um picnic a Hanging Rock. A chegada ao local marca uma mudança decisiva na linguagem cinematográfica. Quando Miranda abre o portão, surge uma breve sequência de sobreposições de imagens de pássaros agitados no céu é acompanhada pelo som etéreo das flautas. Até então, a montagem tinha seguido uma lógica linear e convencional. A partir deste momento, o filme rompe com essa estrutura, utilizando a montagem como forma de transmitir a natureza misteriosa e ambígua do espaço de Hanging Rock.

A montagem alterna entre o piquenique e o colégio, onde uma das raparigas, Sara, ficou como castigo. Esta oscilação entre espaços ajuda a sublinhar a rutura lógica e a sensação de fragmentação entre o real e o onírico.

Isto é reforçado pouco depois por um acontecimento insólito: todos os relógios deixam de funcionar precisamente ao meio-dia. Este detalhe simbólico marca a suspensão da ordem temporal e reforça a percepção de Hanging Rock como um espaço de rutura. O lugar deixa de obedecer à lógica narrativa convencional e assume-se como território liminar, situado entre o real e o onírico. Para mostrar isso o filme utiliza recursos formais que tem como objetivo prolongar o tempo subjetivo da narrativa.

Durante o picnic os personagens estão quase estáticos, e são utilizados planos gerais que congelam as personagens no tempo e no espaço.



Figura 2 - Picnic at Hanging Rock (1975)

A música que acompanha as cenas em Hanging rock é etérea e suspensa, sem progressão clara, reforçando a ideia de suspensão temporal. Na montagem o uso de close ups de formigas em que devoram o bolo, sugerindo visualmente uma atenção à passagem do tempo.

Após algum tempo no piquenique as alunas Miranda, Marion, Irma e Edith pedem permissão para explorar a área. As jovens começam a subir entre as rochas vulcânicas e, à medida que se aventuram entre as rochas, a música intensifica, assim como o uso de slow-motion. sob uma estranha influência Miranda, Marion e Irma entram em transe, enquanto a sucessão de dissolves, acompanhada pelo som etéreo das flautas, envolve o espectador numa experiência hipnótica.



Figura 3 - Picnic at Hanging Rock (1975)

Neste contexto, o dissolve não é apenas um mecanismo de continuidade, mas sim um recurso expressivo. Esta qualidade torna-se especialmente interessante quando a temporalidade assume um duplo sentido: por um lado, o dissolve alonga o tempo da ação, por outro, comprime-o, funcionando como elipse. Assim, o dissolve contribui para a construção de uma atmosfera lírica, marcada pela sobreposição do tempo.

As alunas, sem qualquer motivo aparente, retiram as luvas e os sapatos, num gesto que sugere uma espécie de libertação. Num estado quase hipnótico, avançam entre as

rochas, subindo progressivamente, como se fossem conduzidas por uma força invisível. A banda sonora passa a incluir um ruído que evoca a pressão da água, preenchendo a cena e envolvendo o espectador numa atmosfera onírica e inquietante. Seguem-se planos contra-picados dos rochedos elevados, que sugerem a grandiosidade mítica da formação geológica e, simultaneamente, proporcionam uma sensação de fragmentação espacial. As alunas retomam o caminho entre as rochas, deixando Edith para trás. Esta, aterrorizada com o estado das colegas, suplica desesperadamente que regressem ao piquenique, mas ninguém a ouve. Desesperada ela grita e corre em direção ao picnic, registado através de um L-cut, sobrepondo tempo e espaço, enquanto o slow-motion intensifica a dimensão dramática e a tensão da cena. O plano e o grito são abruptamente interrompidos, cortando para Ms. Appleyard, imóvel e silenciosa no colégio, reforçando a discrepância entre os diferentes estados lógicos dos espaços narrativos e a simultânea desconexão entre o mundo interior e exterior.

Agora já de noite, os professores e as restantes alunas regressam ao colégio para dar a má notícia a Appleyard. O desaparecimento das jovens nunca é mostrado de forma direta, chega ao espectador através de fragmentos, relatos contraditórios e múltiplos pontos de vista. Tal como acontece com a memória ou com os sonhos, estas versões permanecem vagas e difusas, revelando mais sobre a dificuldade humana em compreender o inexplicável do que sobre os factos em si. O filme transforma-se, assim, menos numa investigação objetiva e mais numa reflexão sobre a impossibilidade de alcançar uma verdade absoluta ou definitiva.

Neste contexto, a montagem ultrapassa a sua função tradicional de estruturar a narrativa, funcionando como uma ferramenta de criação de sensação e simbolismo. Em vez de simplesmente ligar cenas, dissolve e reinventa os acontecimentos, colocando o espectador num espaço ambíguo, entre a perceção subjetiva e o mistério que permanece irresolúvel, sublinhando a tensão entre o conhecido e o desconhecido.

Esta abordagem torna a atmosfera do filme profundamente enigmática e imersiva: a incompletude da narrativa, os fragmentos de realidade e a ambiguidade do espaço de Hanging Rock convidam o espectador a sentir a experiência das personagens, em vez de apenas a observar.

Compreender de que forma estes filmes elaboram uma experiência subjetiva é fundamental para aplicar estas estratégias no caso do projeto Os Seres Cantarão (2025),

mesmo que formalmente não constituam inspirações diretas na montagem, este estudo permite que as escolhas na montagem fossem constantemente questionadas.

4 O CASO DE OS SERES CANTARÃO

4.1 Nota de Intenções

Os Seres Cantarão (2025) narra a história de quatro irmãs, que vivem isoladas numa antiga e degradada quinta. Desde a infância, foram moldadas e manipuladas pela crença de uma “entidade maior”, incutidas pelo seu “pai”. Durante anos, organizaram as suas vidas em torno dessa fé. Contudo, com a morte do “Pai”, as irmãs estão agora entregues a si próprias, perdidas entre a fé e a dúvida, e vêem-se forçadas a confrontar a realidade que, até então, tomavam como a verdade.

Na montagem intencionava-se afastar da sua função puramente narrativa, privilegiando uma abordagem mais sensorial, centrada em transmitir a tensão entre as irmãs e as incertezas que emergem à medida que o ritual se aproxima. Procurava-se adotar um ritmo lento, capaz de enfatizar a ansiedade e a expectativa crescente. Intencionava-se recorrer a uma estética inspirada em técnicas cinematográficas dos anos 70, reforçada pelo uso do aspect ratio 4:3, contribuindo para o sentimento nostálgico e emergindo o espectador numa atmosfera onírica.

Percebeu-se que o potencial da montagem recaía na criação de uma atmosfera contemplativa, quase onírica, que não se limita a apresentar a sequência de acontecimentos. Pretendia-se mergulhar o espectador na realidade confinada das irmãs, isoladas numa casa onde a sua perceção da realidade começa a desmoronar. A montagem procurava criar uma ambiguidade temporal, recorrendo a técnicas como jump cuts, cross dissolves e wipes, que acentuam a passagem do tempo e reforçam a intersecção entre o real e o onírico. Intencionava-se usar como referência filmes que exploram esta dimensão poética e subjetiva, tais como *Valerie and Her Week of Wonders* (1970), *The Colour of Pomegranates* (1969) e *Picnic at Hanging Rock* (1975).

O espaço confinado ao interior da casa foi considerado determinante. Pretendia-se que a escassa referência espacial reforçasse o ambiente claustrofóbico e desconfortável, permitindo que a montagem explorasse a noção de tempo suspenso. A intenção era convidar o espectador a questionar a realidade apresentada, tal como **fazem**

as próprias irmãs, adotando um ritmo lento e contemplativo, em que tensões e dilemas emergem de forma gradual.

Intencionava-se usar dissolves como recurso recorrente, reforçando a ambiguidade temporal e criando transições suaves que evocassem uma percepção líquida do tempo. Além disso, pretendia-se privilegiar o uso de close-ups, para intensificar a ambiguidade espacial e aproximar o público da dimensão emocional das irmãs. Apesar de não se tratar de um filme experimental, procurava-se explorar o imenso potencial criativo da montagem, nomeadamente na manipulação temporal e espacial dentro da narrativa.

4.2 Descobrir a Atmosfera de Os Seres Cantarão

Desde o início, tornou-se claro que, para a montagem deste projeto, o objetivo não era simplesmente colar cena após cena para narrar uma história linear, até porque o filme não oferece respostas óbvias, nem uma conclusão fechada, pelo contrário, termina em aberto. Assim, compreende-se que o essencial não era conduzir o espectador a respostas definitivas, mas antes imergi-lo na contemplação do dilema vivido pelas irmãs. Estas personagens têm um enorme potencial temático, precisamente por serem figuras pouco fiáveis, que vivem enclausuradas naquela quinta desde a infância, com pouca, ou nenhuma memória do mundo exterior. Em *Os Seres Cantarão*, as irmãs crescem imersas numa realidade marcada por tradições que, agora são questionadas. O isolamento não surge de um elemento externo, mas é ativado simbolicamente pela morte do pai, que desestabiliza a ordem familiar e expõe as personagens ao confronto com o desconhecido.

Deste modo, compreendendo o objetivo de imergir o espectador no isolamento e no dilema das irmãs, precisamos também de perceber como esses temas se refletem nos diferentes elementos formais, de modo que a montagem possa dialogar com eles e contribuir, assim para a construção de uma atmosfera completa. Para isto, importa agora analisar como essa atmosfera se manifesta através das suas diferentes “sub-atmosferas”

Visualmente, o espaço apresenta-se frio e despido: uma casa antiga, de paredes brancas, muitas vezes envolvida pelo som da chuva, que acentua o isolamento. A câmara privilegia planos fechados sobre os rostos e gestos das quatro irmãs, recorrendo a zooms lentos que intensificam o carácter claustrofóbico e contemplativo do filme. As

personagens usam roupas brancas, largas e envelhecidas, confundindo-se com os panos e paredes, sugerindo uma unidade simbiótica entre elas e o espaço. O color grading e o aspect ratio de 4: 3 remetem para um sentimento nostálgico do analógico.

Na atmosfera sonora, opta-se por uma paisagem minimalista, o ruído constante da chuva e os sons da natureza predominante deixam em aberto a duração temporal das ações e evidenciam o isolamento do exterior. A banda sonora evolui do canto tradicional, remetendo para existências rurais pacíficas, para dissonâncias crescentes, externalizando os medos e as frustrações latentes das irmãs.

4.3 A montagem de *Os Seres Cantarão*

Na primeira versão da montagem optou-se por uma abordagem mais observacional, priorizando planos gerais, sobretudo na segunda cena, para manter uma certa distância e sublinhar a sensação de isolamento. Começando com os planos mais afastados e ir aproximando à medida que a narrativa desenrola, também pareceu uma abordagem interessante para revelar, aos poucos, as camadas complexas da relação entre as quatro irmãs. Contudo, percebeu-se que uma abordagem excessivamente observacional acabava por afastar o espectador do estado emocional das personagens. Embora o filme não tenha propriamente uma protagonista definida, considerou-se essencial que, o público se questione e procure compreender melhor quem são a Anastasia e a Olga. Por isso, optou-se por lhes dar mais espaço e tempo em cada cena, escolhendo então planos mais próximos e, assim aproximando o olhar do espectador.

A Olga vive uma luta interna, já que se vê obrigada a assumir o comando após a morte do pai. É fundamental deixar transparecer que, por detrás da fachada de controlo, há incerteza e fragilidade. Por sua vez, a Anastasia é assumidamente a figura mais rebelde, o corte de cabelo, estabelece isto imediatamente. Percebemos também, na cena da sala, que ela sabe mais do que deixa transparecer sobre a verdadeira identidade das irmãs. A sua conversa com Maria insinua ainda a possibilidade de ter estado envolvida na morte do pai. Era importante que o público seguisse a Anastasia com atenção, mas sem lhe dar respostas fáceis mantendo, assim, a ambiguidade que sustenta o mistério do filme.

Esta primeira abordagem observacional inicial, tinha como objetivo também que a casa se tornasse uma personagem, de modo que o espaço onde as irmãs se inserem dialogasse com a montagem. No entanto, ao longo do processo da montagem, percebeu-se que a abordagem da realização e a imagem, exigiam uma perspectiva mais íntima, com uma dimensão temporal mais introspectiva. Ou seja, a relevância deixava de residir tanto na relação das irmãs com a casa e passava a centrar-se na forma como elas se relacionam entre si dentro daquele espaço.

Neste contexto, o uso do fora de campo no som tornou-se um recurso importante, ajudando a expandir o espaço emocional e psicológico sem depender de elementos visuais adicionais. Isto foi conseguido especialmente através de o uso de L e J cuts.

Quanto à componente temporal do filme, apesar da narrativa se manter linear, no sentido em que não existem explicitamente flashbacks ou elipses, considerou-se fundamental durante todo o processo da montagem manter o tempo como um elemento ambíguo, devido novamente ao facto de decorrer tudo no interior da mesma casa, não existe, portanto, referências visuais da passagem do tempo, permitindo uma exploração mais sensorial deste.

Ainda que se compreenda a progressão emocional das personagens, pretendeu-se que não fosse evidente o intervalo temporal entre uma cena e outra. Por exemplo, numa versão preliminar do guião, previa-se uma cena intermédia entre a segunda; em que as irmãs discutem a continuidade do ritual, apesar de Anastasia ter cortado o cabelo, e a terceira, na qual Maria e Anastasia preparam as runas. Nesta cena, posteriormente suprimida, um polícia interagiu brevemente à porta de casa com Olga, a irmã mais velha e a única autorizada a sair.

Na prática, esta cena tinha apenas como função informar o espectador acerca da posição “superior” de Olga em relação às restantes irmãs. No entanto, considerou-se que tornava a sucessão dos acontecimentos excessivamente linear e causal, no sentido em que apresentava demasiado da interação e os acontecimentos restringindo a margem de ambiguidade narrativa. Assim, optou-se por omitir esta sequência e cortar diretamente para a cena em que Tatiana revela esta informação a Anastasia. Esta opção revelou-se mais eficaz, por introduzir uma maior tensão dramática, o que se pretende evidenciar

não é a interação em si, nem a sua causalidade imediata, mas sim a forma como as irmãs reagem e refletem sobre esse acontecimento posteriormente.

O plano-sequência que ocorre sensivelmente a meio do filme marca o momento em que as convicções das personagens entram em confronto direto, através da discussão. Trata-se de um plano de grande relevância a nível narrativo, mas que, em termos de montagem, assume uma presença mais contida, por razões evidentes. Ainda assim, tornou-se necessário compreender de que forma este longo plano se articularia com o restante tempo psicológico do filme, sendo imperativo pensar a temporalidade da obra como um todo. Assim, houve uma atenção acrescida em recorrer a menos planos, privilegiando-se planos mais prolongados no conjunto do projeto, de modo a garantir uma continuidade na perceção do tempo psicológico e a evitar que o tempo desta cena se destacasse em demasia. Posteriormente, esta preocupação estendeu-se também à componente sonora, através da introdução de uma música ritmada que contribui para intensificar a tensão e conferir maior dinamismo à cena.

Depois deste longo plano optou-se por um jump cut síncrono que mostra Tatiana a acordar, presumivelmente de um pesadelo. Este corte abrupto intensifica a rutura temporal e criando aqui uma ligação entre a discussão e o subconsciente da personagem. Nesta cena, uma vez mais, prioriza-se os close-ups de Olga e Anastasia, enfatizando a aproximação e a intimidade com o espectador, sobretudo e mais evidentemente através do plano zoom in sobre o rosto de Olga, ao deparar-se com o estado de tensão das irmãs. Esta aproximação prolongada à expressão de Olga induz o espectador, mesmo que de forma subconsciente, a procurar o significado daquele olhar e a projetar nele a dúvida que a personagem sente. É precisamente nesse momento que Olga hesita, e questiona-se sobre a legitimidade de continuar a perpetuar o legado do pai e também sobre se o sofrimento que está a impor às irmãs se justifica, sobretudo agora que essa figura paternal não está presente. Graças a ele, permite-se que o espectador divague sobre estas ideias e que as elabore internamente, apesar da ausência de diálogo explícito que as clarifique.

Este zoom in sublinha, mais uma vez, a dilatação temporal, obrigando o público a deter-se na expressão de Olga e a permanecer nesse instante suspenso. Por isso mesmo, no corte que se segue, surge um close-up do caderno do pai, decorado com as

borboletas de origami que as irmãs tinham preparado anteriormente. Optar por esta junção de planos tinha como objetivo acrescentar densidade narrativa.

As intenções iniciais com a montagem do projeto tinham ideias de uma montagem mais carregada, com wipes, jump-cuts e sobreposições. Contudo, com avanço do processo revelou-se que estas técnicas não favoreciam os restantes elementos formais do filme, e ainda que algumas foram utilizadas, como o jump-cut e as sobreposições, aquela que se revelou mais harmoniosa com o restante foi o dissolve. Esta técnica é aplicada ao longo de grande parte do filme, sobretudo para os propósitos clássicos de assinalar a transição temporal. No entanto, à medida que as tensões na casa se intensificam e com a chegada do ritual da primavera, observa-se um uso deliberadamente acumulado desta estratégia. Assim, na montagem final do ritual, os cross dissolve tornam-se mais longos, recorrendo ainda a sobreposições de imagens. Foi essencial compreender como é que estas duas imagens dialogavam entre si, tendo como principal objetivo manipular o tempo e o espaço, criando uma leitura semiótica entre planos.

Na cena final, procurei que as sobreposições de imagem criassem uma ligação simbólica com o ritual. Num dos planos vemos um prato com quatro borboletas, que podem ser entendidas como representação das quatro irmãs. Uma dessas borboletas, em grande plano, é sobreposta ao rosto de perfil de Anastasia, que olha em frente com seriedade enquanto a irmã lhe coloca flores no cabelo. Esta relação visual, tinha como objetivo, novamente, que o espectador questionasse a ligação de Anastasia com o ritual e com as suas irmãs. Anastasia não aceita totalmente as crenças das irmãs, mas sugere a sua disponibilidade para participar no ritual por consideração e afeto por elas. Assim, a sobreposição funciona não apenas como recurso estético, mas também como forma de traduzir visualmente a luta interna da personagem, dividida entre rejeitar as crenças opressoras do Pai e a vontade de apoiar as suas irmãs. De seguida, os quatro copos cheios com chá sobrepostos nas silhuetas das irmãs, aqui funciona também como recurso de economização temporal, e tal como em *Picnic at Hanging Rock*, o dissolve alonga o tempo da ação, e ao mesmo tempo comprime-o. Contribuí para a criação de uma atmosfera lírica.



Figura 4 - Os Seres Cantarão (2025)

O filme culmina com as irmãs a saírem pela porta de casa em direção ao quintal, sendo o ecrã coberto por um flash branco. Esta escolha funciona, mais uma vez, como uma metáfora que deixa o espectador a questionar-se: será que Anastasia consegue libertar-se e abandonar as irmãs? Será que Olga foi convencida e, por consequência, todas as irmãs decidem afastar-se das crenças do pai? Ou tudo permanece igual? Reforçando um dos principais objetivos da montagem: explorar a subjetividade do espectador, estimulando a sua participação na construção do sentido do filme.

Enquanto anotadora e montadora, acompanhei o projeto desde as filmagens, o que me permitiu não só garantir a continuidade entre os planos, mas também começar a imaginar, desde cedo, possíveis sequências. Esta proximidade com o set, contudo, condicionou por vezes algumas decisões criativas, um certo distanciamento poderia ter favorecido uma abordagem mais livre na fase de montagem.

Embora o objetivo fosse consolidar os conceitos teóricos analisados ao longo deste ensaio, era importante que essas ideias não intelectualizassem demasiado o processo. Por isso, processo de montagem deste projeto decorreu, em grande medida, de forma intuitiva e exploratória. Em vez de aplicar rigidamente os referenciais teóricos utilizei-os como guia implícito, permitindo que a prática criativa se desenvolvesse através da observação e da tentativa e erro. Esta articulação entre prática e teoria possibilitou um aprofundamento da componente artística, promovendo um questionamento constante sobre as implicações conceituais das escolhas de montagem

e sobre a construção da Atmosfera através da interação com as diferentes “sub-atmosferas” do filme.

Desde a produção, adotei um método intuitivo, afastando-me do guião sempre que necessário e permitindo que o ritmo natural das cenas orientasse as decisões de corte. Esta abordagem exigiu observar o filme de forma global, contribuindo para a consolidação da atmosfera geral desejada.

Após concluir uma versão satisfatória da montagem, tornou-se essencial criar o distanciamento necessário para avaliar objetivamente o impacto do trabalho de edição. Para tal, realizou-se uma pequena test-screening ainda sem som finalizado ou correção de cor, solicitando feedback aos espectadores. O objetivo não era obter comentários específicos sobre a montagem, mas recolher impressões gerais sobre a experiência do filme, evitando restringir a reflexão apenas à dimensão temporal. Um espectador comentou:

“Adorei o recurso ao cross dissolve e à montagem em geral, porque o tempo passa sem que se note, tanto no visionamento como na narrativa.”

– Duarte Coutinho, estudante de cinema (UBI)

Este processo proporcionou uma perspetiva mais clara sobre a forma como o público interagia com o filme, permitindo observar continuamente o projeto como um todo e consolidando a construção da atmosfera global. Este retorno reforçou a importância da observação constante do filme como um todo, confirmando a contribuição da montagem para a Atmosfera geral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Retomando à principal questão de qual o contributo da montagem na caracterização das atmosferas no cinema pós-clássico? Ainda que partindo de um conceito que considero difícil de definir, acredito que a contribuição da montagem revela-se sobretudo na capacidade de trabalhar com o intangível, como o tempo. A análise do conceito de atmosfera e da sua manifestação através da montagem revelou-

se produtiva, exigindo atenção cuidadosa na análise a detalhes aparentemente menores, que se revelam decisivos na construção sensorial de obras cinematográficas.

Assim, a montagem, frequentemente desvalorizada por espectadores casuais, assume um papel determinante na construção de tonalidades, ritmos e sensações que estruturam a experiência cinematográfica. Contribuindo assim, para uma valorização acrescida não apenas da montagem enquanto prática artística, mas também do cinema enquanto arte coletiva, dependente da inter-relação de múltiplos elementos que, em conjunto, atribuem densidade e complexidade à obra.

No contexto do cinema pós-clássico, que era inicialmente apenas um ponto de referência, tornou-se evidente que a atmosfera adquiriu novas possibilidades de expressão. A manipulação da dimensão temporal, apela a uma abordagem mais sensorial e subjetiva da sétima arte. Assim, a atmosfera emerge como um elemento estruturante da experiência fílmica. Este estudo não tinha como objetivo desvendar de forma objetiva o que a montagem e o cinema devem ou não incluir para construir uma atmosfera densa, mas sim compreender como todos os seus elementos interagem para contruir algo maior. A análise de casos permitiu aprofundar aquilo que já sabíamos apreciar nestes filmes, mas que ainda não conseguíamos nomear.

Com este estudo, procurei justificar e compreender melhor as escolhas para o projeto assim como para projetos futuros e até mesmo repensar na forma como penso em cinema. A atmosfera na arte em geral permanece uma categoria difusa e de difícil definição rigorosa. No entanto, foi possível afunilar a sua compreensão, destacando que, no cinema, a sua força reside na capacidade de convocar a subjetividade do espectador de forma completa, mobilizando dimensões sensoriais e emocionais que resistem a uma leitura exclusivamente racional. Atmosfera confirma-se, assim, como um contributo fundamental para o entendimento do cinema pós-clássico, ampliando o alcance da experiência cinematográfica e demonstrando a potência da montagem enquanto instrumento de criação sensorial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A Bazin, & Gray, H. (1967). What is cinema? University Of California Press.

Scovell, A. (2017). Folk horror - hours dreadful and things strange. Auteur Publishing.

Andrey Tarkovsky. (1986). Sculpting in Time. Bodley Head.

Eisenstein, S. M. (2014). Film Form : Essays in Film Theory. Houghton Mifflin Harcourt.

Gernot Böhme. (2016). The Aesthetics of Atmospheres. Routledge.

Gernot Böhme. (1993). *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*. ResearchGate; SAGE.

https://www.researchgate.net/publication/303990518_Atmosphere_as_the_Fundamental_Concept_of_a_New_Aesthetics

Gilles Deleuze, Tomlinson, H., & Galeta, R. (2007). Cinema 2: the time image. University Of Minnesota Press. (Original work published 1989)

Gil, I. (2005). A atmosfera no cinema : o caso de "A sombra do caçador" de Charles Laughton entre onirismo e realismo". (1ª ed.)

Gil, I. (2019). O tempo como revelação no cinema: um itinerário (1928-2012). Didaskalia, 46(2), 207-243. <https://doi.org/10.34632/didaskalia.2016.3250>

Murch, W. (2001). In the Blink of an Eye : a Perspective on Film Editing (2nd ed.)

Nogueira, L. (2010). Manuais de Cinema III: Planificação e Montagem Labcom books.

Pearlman, K. (2016). *Cutting rhythms intuitive film editing*. New York, Ny Focal Press.

Spadoni, R. (2019). What is Film Atmosphere? *Quarterly Review of Film and Video*, 37(1), 48–75. <https://doi.org/10.1080/10509208.2019.1606558>

FILMOGRAFIA

Godard, J. (Realizador) (1960). *À bout de souffle*. Les Films Impéria

Chytilová, V. (Realizador). (1966). *Daisies*. Filmové studio Barrandov.

De Sica, V. (Realizador). (1948). *Ladrões de Bicicleta*. Produzioni De Sica

Ester, A. (Realizador). (2019). *Midsommar*. A24

Weir, P. (Realizador). (1975). *Picnic at Hanging Rock*. McElroy & McElroy

Argento, D. (Realizador). (1977). *Suspria*. Seda Spettacoli

Parajanov, S. (Realizador). (1969). *The Color of Pomegranates*. Armenia

Studio

Hardy, R. (Realizador) (1973). *The Wicker Man*. British Lion Films

De Sica, V. (Realizador) (1952). *Umberto D*. Amato Film

Jireš, J. (Realizador) (1970). *Valerie and Her Week of Wonders*. Filmové studio Barrandov.

Kropachyov, G & Konstantin, E. (Realizador) (1967). *Viy*. Luch

ANASTASIA
(irónica)
É só cabelo Olga! Volta a crescer!

ANASTASIA contorna OLGA, senta-se no chão com as outras irmãs e começa a escovar o cabelo de TATIANA; esta engole a seco e olha para OLGA ainda parada de costas para as irmãs. Vacilante, volta à trança da MARIA, enquanto MARIA olha ANASTASIA completamente incrédula, e com algum medo.

INTRODUÇÃO DO TÍTULO COM A MÚSICA ORIGINAL.

3. INT. MANHÃ, SALA DE ESTAR

3.1 MASIER
OLGA está zangada, sentada no centro do sofá. À sua frente uma mesa de centro cheia de origamis em forma de borboletas brancas; esta faz mais origamis. Junto à lareira, TATIANA tenta fazer duas tranças no cabelo curto de ANASTASIA. MÚSICA FICA CADA VEZ MAIS BAIXA ATÉ TERMINAR. MARIA anda de um lado para o outro de forma inquieta entre a mesa e as irmãs sentadas no chão. *FIM DE ZOOM OUT

3.2
MARIA
É uma falta de respeito para o Pai e para a Entidade Maior! Estamos a dias do 2º Ritual da Primavera! Esperamos anos por isto!

ANASTASIA
(interrompe)
O meu cabelo não vai impedir a realização do ritual-

3.3
MARIA
Nós, as quatro, somos uma união! Não há diferenciações entre nós, e é assim que deve ser!... É a primeira vez que saímos de casa em anos, a Entidade Maior nem nos vai reconhecer como uma só!

ANASTASIA
O importante é o nosso trabalho e dedicação à causa!

MARIA
(desesperada)
Como é que cortares o teu cabelo e te diferenciaries de nós mostra dedicação??

Figura 5 - Linedscript Cena 3 (Feito em fase pré-produção)

3.4 - INSERT

OLGA

Também só tiveste coragem de o fazer depois do Pai morrer, pergunto-me porquê.

OLGA silencia a sala. Esta atira outra borboleta branca para o monte e ri.

Estás sempre a falar de como eu sou a única que tem autorização para sair de casa e da quinta, e que é injusto, mas queres sabotar a celebração que te abre a porta do quintal. Chega a ser irónico.

ANASTASIA, farta, levanta-se e fala diretamente para OLGA.

ANASTASIA

Três vezes! Só três vezes é que eu vi o que há depois destas quatro paredes: quando o Pai me trouxe aqui, no 1º Ritual e quando fomos enterrar o corpo dele no quintal!

MARIA

Não fales assim da cerimónia!

ANASTASIA

Mas que cerimónia? Ninguém sabia o que fazer! A Olga apenas se fechou no quarto durante horas, para depois sair e ordenar que trocássemos de roupa ao corpo morto do nosso pai enquanto ela ia ao quintal começar a tratar da cova!-- O Pai era suposto estar presente. Era suposto ser o nosso guardião, e cuidar de nós até ao Terceiro Ritual, não adoecer e sermos nós a tratar dele.

OLGA

O Pai sempre disse que eu era a segunda em comando, eu sou a responsável; nós vamos continuar com o Ritual de Primavera.

MARIA

Mas a Anastasia!

OLGA

É o menor dos meus problemas de