

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO

NOSARA URCUYO HARLEY

A CONTINUIDADE NO CINEMA:

Uma perspectiva formal

Niterói, Rio de Janeiro

2012

NOSARA URCUYO HARLEY

A CONTINUIDADE NO CINEMA: Uma perspectiva formal

Monografia apresentada apresentado por Nosara Urcuyo Harley, matrícula 708.30.058 como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Cinema.

Orientador: Prof^ª India Mara Martins

Niterói, Rio de Janeiro

2012

*There's a difference between knowing the path,
and walking the path.*

The Matrix, 1999

À minha família por me apoiar sempre, mesmo sem entender muito bem o porquê dessa decisão de vir estudar no Brasil. Ao Chalito, por me ensinar que sucesso é uma questão de ponto de vista, e se resume à vontade de viver. À família Moreira, por abrir as portas da sua casa e me adotar quatro anos atrás.

À Índia, minha orientadora, professora e amiga, por tantas coisas que fica até difícil de enumerar. Agradeço pela ajuda, pelos conselhos e pela força que recebi no desenvolver desse trabalho; mas também pelos lanches, seriados e conversas aleatórias que ajudaram a relaxar quando era necessário.

À Marcela e à Kissa, pela amizade, pela força, pelos conselhos, pelos *emails* e pelas horas de conversa. Sem elas teria sido impossível.

À Eliany e à Eliane, pelo carinho e ajuda no decorrer da faculdade. Ao professor Monteiro, pelos conselhos, e dicas que tem sido fundamentais para o desenvolvimento desse trabalho. Ao professor João Luiz por me introduzir à teoria da linguagem do cinema, e ter aceitado participar da minha banca de defesa.

À meus colegas de turma e de faculdade que aguentaram minha loucura. *A la Pelota y agregados, por ser quienes son, por convertirme en quien soy, y sin los cuales estaría perdida. A Phoebe y a Negrini, por mostrarme que la distancia y el tiempo son subjetivos.*

À Tsuki, por dormir sobre meus livros e comer as minhas anotações, mas principalmente pelo amor incondicional.

Finalmente agradeço a todos os profissionais que cederam um pouco do seu prezado tempo para responder a minhas perguntas. Seu aporte foi fundamental para o desenvolvimento desse trabalho, e para o meu profissional e pessoal.

Enfim, agradeço a todos os que de alguma forma me ajudaram neste processo.

RESUMO

A proposta deste trabalho é analisar e refletir sobre o papel da continuidade na indústria cinematográfica, abordando os dois lados dessa questão: a função técnica do continuísta e a sua responsabilidade em manter a coesão narrativa no universo diegético. A partir de uma análise de ordem histórica, procura-se contextualizar o surgimento da noção de continuidade no cinema, assim como a legitimação da função do continuísta. O propósito é analisar o papel da continuidade na criação da narrativa clássica, e como esse profissional torna-se fundamental dentro de um set de filmagem. Finalmente, procura-se investigar como as mudanças em direção a uma narrativa descontínua, e uma série de inovações tecnológicas, afetam a continuidade enquanto conceito e o papel do continuísta enquanto profissional.

Palavras-chave: Continuidade, linguagem, narrativa, *raccord*, continuísta.

RESUMEN

Este trabajo propone analizar y reflexionar sobre el papel de la continuidad en la industria cinematográfica, abordando los dos lados de esta cuestión: la función técnica del continuista y su responsabilidad en mantener la cohesión narrativa dentro del universo diegético. A partir de un análisis con base histórica, se busca contextualizar el surgimiento de la noción de continuidad en el cine, así como la legitimación de la función del continuista. El propósito es el de analizar el papel de la continuidad en la creación de la narrativa clásica, y como este profesional se tornó fundamental dentro de un set de filmación. Finalmente, se busca investigar como los cambios en dirección a una narrativa discontinua, y una serie de innovaciones tecnológicas, afectan a la continuidad como concepto y al papel del continuista como profesional.

Palabras clave: Continuidad, lenguaje, narrativa, *raccord*, continuista.

LISTA DE FIGURAS

Figuras 1.1 e 1.2: <i>Come Along, Do!</i> , Robert W. Paul, 1898	16
Figuras 2.1 a 2.3: <i>The Kiss in the Tunnel</i> , Bamforth & Co., 1899	18
Figuras 3.1 a 3.4: <i>Ladies Skirts Nailed to a Fence</i> , Bamforth & Co, 1900	20
Figura 4.1 e 4.2: <i>Let Me Dream Again</i> , G.A. Smith, 1900	21
Figuras 5.1 a 5.4: <i>Fire!</i> , James Williamson, 1901	22
Figuras 5.5 a 5.6: <i>Fire!</i> , James Williamson, 1901	24
Figuras 6.1 a 6.6: <i>Viagem à Lua</i> , George Méliès, 1902	25
Figuras 7.1 a 7.4: <i>Mary Jane's Mishap</i> , G.A. Smith, 1903	27
Figuras 8.1 a 8.8: <i>How a Fench Nobelman Got a Wife Through the Personal Columns of the New York Herald</i> , Thomas Edison, 1904	29
Figuras 9.1 a 9.4: <i>L'Assassinat du Duc de Guise</i> , Charles Le Bargy e André Calmettes, 1908	32
Figuras 10.1 a 10.4: <i>The Telephone Girl and the Lady</i> , D.W. Griffith, 1913	34
Figura 11: Fotografia tirada durante a filmagem de um longa-metragem da Warner Brothers	46
Figuras 12.1 a 12.3: Making of <i>The Matrix</i> , Josh Oreck, 1999	72

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. O SURGIMENTO DA FUNÇÃO	14
1.1 A continuidade no início do cinema	15
1.2 O profissional vai se consolidando	36
2. A FUNÇÃO DENTRO DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA.....	41
2.1 A relação da continuidade com o sistema de produção	42
2.2 A impressão de realidade no cinema clássico.....	48
2.2.1 O continuísta e a impressão de realidade	50
2.3 A montagem e a continuidade no cinema clássico	54
2.3.1 A continuidade como guia da montagem.....	57
3. A CONTINUIDADE: DOS CINEMAS NOVOS AO CINEMA	
CONTEMPORÂNEO	59
3.1 O cinema disnarrativo e a continuidade.....	63
3.2 Continuidade e tecnologia.....	66
3.2 Entre a narrativa e a técnica	75
CONCLUSÃO.....	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	80
Monografias, textos e outras publicações	82
Referências da Internet	82
Entrevistas feitas pela autora	84
Filmografia.....	85
ANEXOS.....	89

INTRODUÇÃO

O mundo cinematográfico tem sido estudado exaustivamente desde o seu surgimento em 1895. A partir desse momento, teóricos, técnicos, críticos e público em geral, têm ficado fascinados com as possibilidades que esse mundo outorga, como expressão artística, como avanço tecnológico, como indústria, como entretenimento, como manifestação cultural, entre muitos outros aspectos. O cinema abriu uma série de portas para áreas de entretenimento e comunicação, que continuam crescendo a cada novo passo dado na área.

O advento do cinema causou uma grande curiosidade na sociedade. Por um lado, estavam aqueles que se entretinham com os filmes, imergiam na narrativa, e outros que o analisavam como fenômeno estético, social e ideológico. E no outro, aqueles querendo ser capazes de contar tais histórias, de estar envolvidos na sua realização. Com o intuito de estudar os diferentes aspectos do cinema, uma inúmera quantidade de textos, artigos, livros, coletâneas, filmes, monografias, programas de televisão, etc., têm sido escritos. Mas mesmo com tanto interesse na abrangência e influência do cinema, há um aspecto fundamental para a base do cinema narrativo que parece ter sido deixado de lado, a continuidade que dá consistência ao relato cinematográfico, garantindo que a representação tenha coerência, verossimilhança.

Noël Burch descreve o cinema como “uma sucessão de *pedaços de tempo e pedaços de espaço*”¹ (1969, p.24), que articulados, conferem à realização em fluxo específico, que distinguem o filme de outras modalidades de expressão artística. Como explica Ismail Xavier (2005), na tela de cinema o filme aparenta narrar uma história de forma contínua, onde os diálogos, o drama e a ação acontecem segundo uma cronologia e a narrativa do filme. Mas a realidade da sua filmagem é outra, “é o lugar privilegiado da descontinuidade,” de um processo em que o final pode ser filmado antes da sequência inicial, ou as sequências do meio da narrativa sejam feitas em qualquer momento. Foi para garantir a relação entre esses “pedaços”, de tal forma que a sua montagem espacial e a sua ordem temporal fossem fluídas e coerentes, que surgiu a função do continuísta. Na visão do Ismail Xavier, na continuidade

¹ Grifos do autor.

² Fonte: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, dicionário online.

[...] a ação é mostrada em todos os seus momentos, fluindo sem interrupção, retrocessos ou saltos para a frente. E é claro que estou considerando a ação tal como aparece na tela, dando a impressão de que foi cumprida de uma só vez e na íntegra, independentemente da câmera. Todos sabemos que isto não acontece na produção do filme – a filmagem é o lugar privilegiado da descontinuidade, da repetição, da desordem de tudo aquilo que pode ser dissolvido, transformado ou eliminado na montagem. (XAVIER, 2005, p.29)

O termo ‘continuidade’ tem um sentido matemático, caracteriza algo regular e sem quebra, uma “qualidade do que é contínuo”², ou seja pertencente a uma “sequência ininterrupta”³. E é por essa qualidade que a continuidade é fundamental para o produto cinematográfico, pois assegura que o filme seja percebido como uma unidade, sem falhas narrativas capaz de envolver o espectador na ilusão fílmica, de leva-lo a acreditar na “verdade” da representação. No seu *Dicionário teórico e crítico de cinema*, Jacques Aumont e Michel Marie definem como ‘contínua’ a nossa percepção do mundo, composta por diversos objetos e elementos. Mas, esclarecem os dois autores, em nossa recepção espaço-temporal do mundo não somos capazes de distinguir separadamente as suas partes, não vemos as fronteiras entre um espaço e o seu vizinho, entre um momento e o seguinte (AUMONT, 2003, p. 61). No cinema, para o narrador obter essa sensação de continuidade, deve operar de maneira que um plano dialogue, direta ou indiretamente, com o seguinte e o anterior. A continuidade é, assim, a operação que une espacial e temporalmente um plano com o seguinte, com a intenção de não causar nenhum estranhamento na percepção da realidade exposta pelo filme. Ela permite que ao olhar para dois planos seguidos o espectador os perceba como contínuos, mesmo que tenham sido filmados em momentos e locações diferentes. Trata-se, enfim, de evitar discrepâncias ópticas, rítmicas, dramáticas.

A posição da câmera, a direção do olhar, o figurino, a maquiagem, os objetos de cena, entre muitos outros, são alguns dos elementos que ajudam a manter a continuidade de um filme. A relação entre os diferentes planos e cenas é conhecido como *raccord*, um termo importado do francês, que significa “o acordo entre duas partes de um trabalho”⁴. Em cinema, o *raccord* se refere “a qualquer elemento de continuidade entre dois ou mais planos” (BURCH, 1969, p. 29-30), e caracteriza a articulação entre eles. Segundo Aumont,

² Fonte: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, dicionário online.

³ Definição do termo ‘contínuo’. Fonte: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, dicionário online.

⁴ Fonte: LAROUSSE. *Le Larousse de Poche 2003: les mots de la langue & les noms propres*. Paris: Larousse, 2002, p. 666.

existem vários tipos de *raccord* – o de eixo (espacial), o de movimento (plástico), o de gesto (diegético), entre outros. A sua utilização foi aperfeiçoada na época clássica de Hollywood, quando os realizadores procuravam uma montagem na qual as mudanças de planos fossem imperceptíveis, garantindo-se desse modo toda a concentração da atenção do espectador na continuidade da narrativa visual (2003, p. 251). Dessa forma, o trabalho do continuísta consiste em fazer com que os *raccords* sejam respeitados criteriosamente a fim de proporcionar fluidez e coerência na percepção do filme, evitando-se ao máximo qualquer tipo de ruptura da ilusão fílmica.

A função do continuísta é, portanto, de extrema importância para conferir plausibilidade à narrativa e para facilitar a percepção do filme por parte do espectador. É por esse motivo que este trabalho procura ao mesmo tempo regatar e ressaltar a importância desse profissional dentro da indústria do cinema. Com este propósito, analisa o significado da continuidade no desenvolvimento da linguagem cinematográfica, e como do profissional responsável pela operação se tornar imprescindível no set de filmagem. Nossa abordagem combina história e teoria, mas destaca, antes de tudo, a situação da continuidade nas diferentes estruturas narrativas e de produção, assim como diversos avanços tecnológicos que têm surgido no decorrer da vida do cinema e que vêm modificar a prática dessa função.

Devido à falta de bibliografia específica sobre o tema, os autores abordados no decorrer desse trabalho transitam entre as áreas da linguagem cinematográfica, da história do cinema e da narrativa cinematográfica. Nesse sentido, foi bastante valiosa a leitura do estudo de Barry Salt sobre a história e técnica cinematográfica, desde seus primórdios até a década dos anos 1980. Além desse estudo fundamental para entender os caminhos da prática do cinema e da tecnologia que a viabiliza, utilizaram-se também utilizados textos de Marcel Martin, Ismail Xavier, David Bordwell, Robert Stam, Walter Murch, entre muitos outros, que tratam do desenvolvimento da linguagem cinematográfica, via técnica e tecnologia, e a sua percepção pelo espectador dentro de diferentes contextos narrativos e de produção.

O primeiro capítulo aborda a relação entre o desenvolvimento da linguagem cinematográfica e o surgimento do continuísta no set de filmagem, e o ponto de partida é o análise de uma série de filmes do chamado “primeiro cinema”, entre 1898 e 1920. Com o

surgimento da decupagem⁵, e a possibilidade de contar uma história em mais de um plano, percebeu-se a necessidade de manter uma articulação entre os planos para se visualizar a trama desejada de forma clara e coerente. Dessa forma, vão surgindo as diferentes regras de continuidade que no futuro do cinema serão fundamentais para proporcionar uma impressão de realidade aos olhos do espectador. É através da consolidação dessas regras que vai se criando a necessidade do continuísta em um set de filmagem. O capítulo também tenta estabelecer, dentro desse “primeiro cinema”, em que momento a função de continuísta deixa de ser uma tarefa acumulada por um outro profissional e se transforma em uma função exercida por um profissional específico.

A seguir o trabalho aborda a continuidade dentro do cinema industrial consolidado, entre o final da década de 1920 até princípios dos anos 1950. Neste transcurso de tempo, a realização cinematográfica passou por dois grandes momentos. Por um lado, tivemos o advento do cinema sonoro, que embora tenha outorgado aos filmes uma maior verossimilhança, também modificou a dinâmica de um set de filmagem, atingindo a função do continuísta. Por outro lado, o surgimento do *studio system* estabeleceu um padrão de produção que catapultou a hegemonia do cinema clássico narrativo, que tem a continuidade como instrumento principal para manter uma impressão de realidade. Além disso, o capítulo aprofunda a estreita relação entre montagem e continuidade, na procura de uma ‘montagem invisível’, fundamental para o cinema clássico narrativo.

Finalmente, o terceiro capítulo aborda algumas mudanças na função devido à emergência do cinema da contemporaneidade, aquele dos movimentos de vanguarda dos anos 1960 e 1970. O mais notório deles, a Nouvelle Vague, rompe com os paradigmas da linguagem clássica ao adotar a descontinuidade visual e narrativa (em uma série de artifícios, como o falso *raccord*). Contudo, a ruptura com a continuidade em sua versão clássica não significou na exclusão do profissional no set de filmagem. A seguir, estabelece-se a relação entre tecnologia e continuidade, e como essa última se vê afetada pelos diferentes avanços tecnológicos das últimas décadas.

⁵ O termo ‘decupagem’ surgiu na década de 1910 com a padronização da realização dos filmes, e é considerada como um instrumento de trabalho. Ela é o primeiro estágio de preparação do filme sobre o papel e serve como referencia para a equipe técnica. A ‘decupagem’ se refere à estrutura do filme, às diferentes cenas separadas por plano e por sequencias. (AUMONT, 2003, p. 71).

De forma geral, este trabalho tenta ver o desenvolvimento do cinema, em termos narrativos, tecnológicos, e/ou por vezes de estrutura de produção, mas sempre desde o ponto de vista da continuidade. Como mencionamos, o estudo da continuidade no mundo acadêmico é escasso, o que dificulta uma elaboração de caráter teórico. No entanto, a partir do material disponível e de entrevistas com profissionais do setor, este trabalho tenta mapear e localizar a história do continuísta dentro da realização fílmica. Como se trata de uma área pouco explorada, as indicações que oferecemos provavelmente suscitaram mais perguntas do que respostas. Mas podem contribuir para outras explorações e interpretações tanto de caráter histórico e tecnológico como artístico.

1. O SURGIMENTO DA FUNÇÃO

Para entender a importância da continuidade e o seu espaço no cinema de hoje, devemos primeiro entender como se deu o desenvolvimento da própria linguagem cinematográfica, que por sua vez criou a necessidade do continuísta no set. É importante ressaltar que os filmes que serão analisados no decorrer desse capítulo são aqueles aos quais se tem maior acesso. No seu livro *Film Style & Technology: History & Analysis*, o historiador Barry Salt usou vários filmes para demonstrar o vínculo entre a linguagem e a tecnologia. Com amplas descrições e sinopses, acompanhadas de imagens, Salt fundamenta sua exposição, que nos ajudará neste trabalho, de modo indireto, pois não podemos ter acesso a todos os filmes que menciona. Por isso, as afirmações ou sugestões que fazemos se baseiam somente em filmes que ainda existem, pois a maioria da produção do cinema dos primeiros tempos, particularmente até os anos dez, se perdeu ou foi destruída. Assim, não temos como comprovar que um ou outro filme é o primeiro, ou inclusive dos primeiros, a apresentar certas características, sejam elas narrativas ou técnicas. O máximo que podemos dizer é que eles são um exemplo do que estava acontecendo ou estava sendo percebido na época da sua realização.

Como é costume na criação e desenvolvimento de métodos, técnicas e tecnologias, a continuidade foi se desenvolvendo através da prática, da observação e do erro. Com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, planos mais próximos, *inserts*, movimentos de câmera, entre outras técnicas, os espectadores foram notando algumas falhas na fluidez dos filmes, na sua coerência, e aos poucos os técnicos procuraram corrigi-los e adotaram soluções destinadas a evitar as discrepâncias.

É importante mencionar que a noção de continuidade somente foi possível ser estabelecida a partir dos filmes de “multiplanos”⁶, e não nos filmes de planos únicos, como por exemplo um exemplar de 1895, *L'Arroseur arrosé*, de Louis Lumière, onde um jovem pisa na mangueira de um jardineiro, fazendo pirraça, e a solta precisamente no momento em que o jardineiro está procurando a ponta da mesma. A brincadeira provoca uma

⁶ O termo “multiplanos” é uma tradução a *grosso modo* do termo *multi-shot* utilizado por Salt em *Film Style & Technology: History & Analysis*. Ele usa o termo para se referir aos filmes do primeiro cinema que possuíam mais de um plano para contar a sua história.

pequena perseguição pelo espaço do jardim e reprimenda no jovem, tudo sem sair de quadro e sem precisar movimentar a câmera para corrigir o enquadramento. No início, cada plano equivalia a uma cena, ou seja, a ação principal acontecia dentro de um mesmo espaço e com duração equivalente. Com a chegada dos filmes de “multiplanos”, cada plano chegou a representar uma cena autônoma: os personagens agiam em cena, a câmera registrava a ação e tudo encerrava nesse planos. O procedimento era idêntico no plano seguinte. No conjunto dos planos se contava uma história, mas não existia necessariamente uma relação direta entre os diferentes planos. Ao surgir a possibilidade de visualização da ação em planos diferentes, que seriam justapostos na montagem, veio também a necessidade de criar uma articulação coerente entre eles, do ponto de vista dramático e narrativo. Essa viria a ser uma das principais funções da continuidade, a de outorgar fluidez e coerência às sequências de imagens do filme. A continuidade está estreitamente ligada à montagem, desde o início do cinema, quando as noções de espaço, tempo e até dramaticidade se viam, por um lado, “desafiadas” pelo corte, e por outro, enriquecidas pela possibilidade de reconstrução da montagem.

Nos filmes de planos únicos toda a ação acontecia em um único plano, comumente um plano geral filmado com uma câmera fixa e frontal. O filme todo acontecia nesse cenário e tempo únicos. Mas quando a linguagem cinematográfica se desenvolve, e começa a explorar o potencial da montagem, a possibilidade de contar uma história em mais de um cenário, surge a necessidade de juntar de uma forma ou de outra as diferentes cenas. Muitos dos filmes examinados no decorrer desse capítulo contém mais elementos para análise do que estudado aqui. O que interessava, na verdade, não era a totalidade, mas os elementos possíveis de exemplificar o desenvolvimento da continuidade, da linguagem cinematográfica e da função do continuísta dentro do contexto da realização dos filmes na época.

1.1 A continuidade no início do cinema

Os filmes de truques, como os do francês George Méliès, permitiram uma primeira relação com a continuidade de posição. Para poder criar o efeito de aparecimento e desaparecimento de pessoas e objetos, esses filmes de truques deviam manter os atores e

objetos em exata posição (ou o mais exata possível) entre o momento em que a câmera é parada, para remover ou colocar um objeto ou pessoa, até o momento em que a câmera voltava a filmar com o novo elemento em cena. Era mantendo essa continuidade de posição que se permitia que a ilusão fosse transmitida para o espectador. No entanto, aqui a continuidade de posição tinha um propósito diferente daquele narrativo que encontramos hoje; neste caso, era uma técnica para ocultar o truque e não para criar um diálogo entre os planos. Vejamos outro exemplo histórico para ilustrar o surgimento da continuidade.

Em 1898, o britânico Robert W. Paul realizou *Come Along, Do!* que consiste de dois planos, cada um representando uma cena, uma externa e uma interna, mas só a externa está conservada na sua íntegra. Da segunda parte somente sobraram alguns fotogramas. Na primeira cena, temos um casal lanchando fora de uma galeria de arte, nesse momento, duas moças passam e entram na galeria, onde o casal decide entrar também. Segundo documentos e descrições da época, a segunda cena mostra o casal entrando na galeria, onde o homem fica admirando uma estátua nua, deixando a mulher com raiva dele.



Figura 1.1



Figura 1.2

Come Along, Do!, Robert W. Paul, 1898

Embora não tenhamos o filme completo, podem ser deduzidos alguns dados interessantes dessa primeira cena. No final do primeiro plano, ilustrado pela Figura 1.1, não parece existir nenhum indício de uma transição, como uma fusão – muito utilizada na época para passar de uma cena a outra, geralmente como indício de uma mudança de cenário ou passagem de tempo –, ao passar da primeira cena à segunda. Uma transição desse tipo, requer vários fotogramas para ser realizada, contando com os últimos fotogramas de um

plano e os primeiros do seguinte. No caso de *Come Along, Do!*, a primeira cena termina com a saída de quadro do casal pela porta da galeria, sem existir sinais que indiquem o começo de uma fusão (SALT, 1992, p. 36). Como foi mencionado, com a falta do filme na íntegra não podemos afirmar que a transição entre as cenas tenha sido um corte seco, mas é uma possibilidade. Se levarmos em consideração essa possibilidade, várias questões referentes à continuidade poderiam ser levantadas.

A saída de quadro do casal, com corte seco para eles entrando na galeria, significaria um corte em movimento, utilizando então uma das primeiras técnicas da continuidade: a continuidade de ação. Essa continuidade de ação permite uma fluidez narrativa mais evidente entre os planos, e ao mesmo tempo confirma a distribuição espacial dos espaços sugerida na primeira cena, com a galeria de arte, Figura 1.2, assim que se atravessa a porta, a esquerda da Figura 1.1. Pode-se dizer que na segunda cena a presença das mulheres que entram na galeria no primeiro plano seria um elemento interessante para manter uma continuidade na ordem dos pequenos acontecimentos que sucedem no desenvolver da história. Mas a sua falta no segundo plano, deduzida dos poucos fotogramas que sobrevivem, não pode ser considerada como fato narrativo pelo que não se pode afirmar uma falta de consciência ou de preocupação por manter essa continuidade de acontecimentos no filme. Mesmo assim, observa-se no *Come Along, Do!* um entendimento básico da necessidade de manter uma geografia espacial certa, assim como uma continuidade temporal, para não confundir o espectador.

Com a mudança de cenário, fica claro que a filmagem não necessariamente aconteceu no mesmo lugar. A câmera, os equipamentos e a equipe inteira tiveram que ser deslocados para um novo cenário. Isso significa que na hora de colocar a câmera para rodar novamente devia-se ter alguma consciência da necessidade de ligar os dois planos de tal forma que não confundisse o espectador. A continuidade de ação utilizada permite a criação de uma unidade espaço-temporal, o que virá a se transformar na base da função do continuísta dentro do filme. Inclusive, a localização da porta no primeiro plano, à esquerda de quadro, e a aparente entrada dos personagens pela direita no plano seguinte, afirma a ligação espacial entre os dois espaços e mostra os primeiros indícios de uma consideração de continuidade espacial.

Era comum nos primeiros anos do cinema que um diretor ou companhia copiasse um filme, seja uma cópia exata da história e da encenação ou uma nova versão da mesma trama. Em finais do ano de 1899 a companhia Bamforth & Co fez o filme *The Kiss in the Tunnel*, uma refilmagem do filme com o mesmo nome do diretor britânico George Albert Smith. E assim como em *Come Along, Do!*, esse filme mostra um cenário externo e um interno, mas o que faz *The Kiss in the Tunnel* se diferenciar dos filmes da época, é o fato dessa externa acontecer numa locação real, e a interna dentro de um estúdio.



Figura 2.1



Figura 2.2



Figura 2.3

The Kiss in the Tunnel, Bamforth & Co., 1899

Como assinala Salt, “a maioria dos filmes feitos antes de 1900 podem ser fortemente ligados àqueles da mídia pré-fílmica, mas com *The Kiss in the Tunnel* e seus cortes em continuidade de uma externa real a uma interna em estúdio, o primeiro artifício

puramente fílmico tinha chegado” (SALT, 1992, p. 39)⁷. Aqui o autor se refere à possibilidade que o cinema tem de relacionar diretamente dois planos filmados em lugares e momentos completamente diferentes. Ao serem os planos filmados em duas locações diferentes, implica que certos detalhes deviam ser observados para poder manter uma coerência entre as imagens, como vemos na Figura 2.2, onde a janela do trem mostra uma paisagem preta, fazendo referência ao túnel que o trem está atravessando no momento. Outro artifício importante que permite manter a coerência do filme está presente na continuidade espacial e temporal que é outorgada pela ordem dos planos: trem entrando no túnel (Figura 2.1), casal se beijando (Figura 2.2) e trem chegando na estação (Figura 2.3). Ao mostrar o casal se beijando entre os dois planos externos, o filme permite ao espectador deduzir claramente que o beijo acontece nesse espaço de tempo entre a passagem pelo túnel e a chegada à estação. É interessante ver aqui como o autor afirma que é através dessa técnica de continuidade que o aparelho fílmico surge, outorgando à continuidade uma importância de base para a criação da linguagem cinematográfica.

Outro filme da companhia Bamforth & Co, *Ladies Skirts Nailed to a Fence*, é composto por três planos fixos, sendo o segundo um contra-plano. Através dele percebemos que já em 1900 existe uma preocupação em manter uma continuidade temporal entre os planos. Segundo Salt, esse é o primeiro filme que contém um corte em contra-plano (SALT, 1992, p. 55). O filme mostra duas senhoras conversando, enquanto que dois rapazes pregam suas saias à cerca que está atrás delas. Assim que os rapazes estão completando a brincadeira, elas se dão conta da situação e os afastam, mas já é muito tarde e não têm muito o que fazer.

⁷ No original: “Most of the feature films made before 1900 can be strongly connected with those of pre-filmic media, but with *The Kiss in the Tunnel* and its continuity cuts from the real exterior to studio interior, the first purely filmic device had certainly arrived.”, tradução nossa.



Figura 3.1



Figura 3.2



Figura 3.3



Figura 3.4

Ladies Skirts Nailed to a Fence, Bamforth & Co, 1900

O primeiro plano (Figura 3.1) mostra as duas mulheres conversando, o seguinte plano, que seria o contra-plano (Figura 3.2), mostra o momento em que os rapazes estão pregando as saias à cerca, e é no momento em que elas se dão conta da situação (Figura 3.3) que corta para o terceiro plano (Figura 3.4). Para filmar o contra-plano, quem muda de posição são as mulheres e não a câmera, uma sacada engenhosa para mostrar o outro lado da cerca sem muito trabalho. Mas na montagem entre o segundo e o terceiro plano encontra-se uma leve falha na continuidade de ação nas personagens, pois elas aparecem já viradas ao invés de ainda estar olhando para as suas saias pregadas. Essa leve falha na continuidade cria um pequeno pulo na percepção temporal das ações, mas esse erro no *raccord* não chega a afetar o entendimento do filme.

Na época, para assegurar a compreensão do espectador, era comum mostrar a ação completa em ambos os planos quando se queria ilustrar duas situações simultâneas, mesmo

sendo no mesmo local. Em *Ladies Skirts Nailed to a Fence*, a procura por um corte preciso no momento em que elas se dão conta da sua situação e começam a tentar se soltar entre o plano e o contra-plano permite a possibilidade de não repetir a ação dos meninos pregando as saias. No filme percebemos uma preocupação em criar uma narrativa cronologicamente fluida e coerente, e ao mesmo tempo notamos certo entendimento de uma continuidade temporal. Mesmo assim, percebemos uma falta de domínio na ideia de continuidade de posição no uso do contra-plano, ou seja ter que mostrar o inverso do plano anterior. Vemos na Figura 3.2, que seria o contra-plano, que a posição das mulheres é exatamente a mesma que na Figura 3.1, a mulher de branco esta à esquerda e a de preto à direita, sendo que suas posições deveriam estar invertidas porque as estamos vendo do outro lado da cerca. Essa inversão de posição não acontece, pelo que deduzimos que ainda não se tem um total entendimento da relação entre continuidade de posição e mudanças na posição da câmera.

Nesse mesmo ano o britânico G.A. Smith fez o filme *Let Me Dream Again*, composto por dois planos. No primeiro, mostra a um homem comemorando com uma mulher, ambos bem vestidos e alegres, e no segundo plano o mesmo homem deitado na cama com outra mulher, que assumimos é a sua esposa.



Figura 4.1



Figura 4.2

Let Me Dream Again, G.A. Smith, 1900

Esse filme é interessante por dois motivos. Ele apresenta uma brincadeira entre o mundo do sonho e o mundo real, mas o interessante é que ele aparenta ser um dos primeiros filmes acessíveis que faz uso do foco e desfoco para fazer essa passagem entre sonho e realidade (SALT, 1992, p.57). Um segundo detalhe interessante sobre o filme é a continuidade de posição entre os dois casais. Na hora do corte, o homem comemorando

abraça a mulher, como vemos na Figura 4.1, e no segundo plano, na Figura 4.2, o mesmo homem está em cama abraçando a sua esposa, aqui eles estão na mesma posição que o casal no sonho. Dessa forma, junto com o desfoque utilizado na transição de um plano para o seguinte o espectador percebe uma relação direta entre os dois planos, o reflexo do sonho na realidade. O relevante aqui em relação à essa continuidade de posição é tudo o que é necessário, em termos de produção, para obter essa continuidade. O fato de ter uma mudança de atores, uma troca de figurino e de cenário significa que era importante lembrar a posição em que o primeiro casal tinha ficado (isso se pensarmos que o filme foi filmado cronologicamente, se pelo contrário o segundo plano foi filmado antes, devia ser lembrada a posição em que o casal estava no início do plano). É claro que aqui estamos nos referindo a um filme construído com dois planos, e que provavelmente lembrar da posição dos atores não era uma exigência muito complicada, mas o fato da narrativa dos filmes começarem a precisar desses detalhes para se mostrarem coerentes são os indícios da criação da função do continuísta.

Nos anos seguintes, a noção de continuidade de ação, já presente de forma primária em *Come Along, Do!*, continua a ser desenvolvida, como vemos em *Fire!*, do diretor britânico James Williamson. O filme conta a história do resgate de três pessoas de uma casa em chamas. Um policial percebe que uma casa está em chamas e sai na procura pelos bombeiros. Eles preparam os carros e saem em direção ao incidente. Enquanto isso, um dos moradores da casa desmaia no quarto. Ao chegar, um bombeiro entra pela janela e salva o morador desmaiado, e quando saem do prédio descobrem que tem mais pessoas dentro da moradia e vão ao seu resgate.



Figura 5.1



Figura 5.2



Figura 5.3



Figura 5.4

Fire!, James Williamson, 1901

Fire! apresenta duas situações relevantes à continuidade. Em primeiro lugar, ele possui uma consideração pela continuidade de ordem, quer dizer, uma continuidade relacionada a qual carro de bombeiro saiu primeiro e qual depois. Como podemos ver nas Figuras 5.1 e 5.2, extraídas na sequência, primeiro sai o carro com um cavalo e depois o carro com dois cavalos. A seguir, nas Figuras 5.3 e 5.4, essa ordem em que os carros saíram da estação de bombeiros é respeitada na hora deles passarem pela câmera quando se dirigem à casa em chamas. Inclusive podemos ver na Figura 5.3, ao fundo no lado esquerdo do quadro, um carro com dois cavalos se aproximando. Essa imagem também mostra uma continuidade temporal, pois o carro com os dois cavalos mostrados na Figura 5.2 sai da estação pouco depois do primeiro carro. Por esse motivo, ao tê-lo presente na Figura 5.3 mostra um estado de consciência por parte do realizador, ou da equipe, da proximidade temporal entre os dois veículos durante a ação. Embora essa continuidade temporal pode ser discutida, sendo que as Figuras 5.3 e 5.4 pertencem a um mesmo plano, o segundo carro pode estar presente na Figura 5.3 pela vontade de filmar os dois carros em um mesmo plano sem ter que cortar, e a distância entre eles ter sido pensada em cima da duração do plano e não segundo a sua ordem de saída da estação de bombeiros.



Figura 5.5



Figura 5.6

Fire!, James Williamson, 1901

Ainda em *Fire!*, na hora do primeiro resgate, quando o bombeiro entra na casa em chamas e tira a pessoa desmaiada, vemos nesse momento o uso de um corte direto e em continuidade de ação e tempo entre o interior e o exterior do prédio. É possível perceber que o corte não é perfeito, pois entre um plano, ilustrado na Figura 5.5 e o seguinte, na Figura 5.6, nota-se a falta de um ou dois segundos para respeitar exatamente o tempo de ação entre os dois planos. Isso é perceptível porque no final do primeiro plano o bombeiro ainda está com meio corpo dentro do prédio, e no início do plano seguinte ele já está com o corpo inteiro por fora. Mesmo assim, a relação temporal entre os planos é suficiente para criar uma fluidez entre eles, sem permitir ao espectador se afastar muito da história. Dessa forma, percebemos como a continuidade de ação está estreitamente ligada a uma continuidade temporal, e como com o desenvolvimento de uma, aos poucos vão se percebendo e aperfeiçoando as falhas da outra.

Vemos já em 1902 um maior uso dos principais elementos de continuidade, as entradas e saídas de quadro de um ou mais personagens. Essa continuidade de direção cria uma ligação direta entre dois planos, o que transmite ao espectador uma noção de movimentação real dentro de um espaço diegético, embora na prática esse espaço seja completamente fictício. O filme desse ano, *Viagem à Lua*, dirigido pelo francês George Méliès, faz uso dessa continuidade de direção. O filme narra as aventuras de um grupo de astrônomos que decidem viajar à lua. Ao chegar ao satélite encontram uma civilização diferente, que termina capturando-os, com algumas dificuldades, eles conseguem fugir e voltar para a Terra.



Figura 6.1



Figura 6.2



Figura 6.3



Figura 6.4



Figura 6.5



Figura 6.6

Viagem à Lua, George Méliès, 1902

As figuras acima mostram dois momentos dentro do filme onde acontecem saídas e entradas de quadro, em ambos os casos as ações e *raccords* respeitam uma continuidade de direção. Na Figura 6.1 vemos os personagens saírem do quadro pelo que parece ser um buraco no chão, embora um pouco difícil de ver na imagem, os personagens estão descendo

em direção à direita. Na figura 6.2 vemos os personagens entrarem no quadro pelo limite esquerdo, indo na mesma direção, para baixo e à direita. Essa continuidade de direção permite fazer uma relação direta entre os dois espaços, criando assim na mente do espectador um geografia diegética. Vale lembrar que Méliès filmava dentro do seu estúdio, o que significa que cada cenário implicava uma montagem do mesmo, pelo que não existia uma ligação real entre os espaços.

O segundo momento ilustrado acima mostra a perseguição dos astrônomos pelos habitantes da Lua. É possível ver da Figura 6.3 à 6.6 uma continuidade de direção, onde os personagens correm da direita para a esquerda em cada uma das imagens. Dessa forma, ao serem editadas juntas parece que os personagens estão correndo em uma mesma direção e ao mesmo tempo une espacialmente os diferentes cenários, criando assim um espaço único. Embora isso para o espectador de hoje, e talvez até para um realizador, pareça ser um recurso simples ou quase óbvio, essas entradas e saídas de quadro não eram muito comuns nos filmes da época. Segundo Salt, isso se deve possivelmente ao fato de que a maioria dos filmes eram filmada em locação, pelo que era comum que a direção das entradas e saídas de quadro fosse sugerida pela própria geografia do lugar. Por outro lado, ao trabalhar dentro de um mesmo lugar, como o fazia Méliès no seu estúdio, a falta de relação entre as entradas e saídas de quadro ficava mais perceptível (1992, p. 55).

Por volta de 1903 já se fazia uso de uma mudança na escala dos planos no decorrer do filme, passando de um plano geral a um plano médio, por exemplo, e por esse motivo já existia uma noção da continuidade de posição. Indo de um plano geral a um plano médio, significava a necessidade de uma continuidade de posição do ator para não causar estranhamento no público e passar uma ideia de continuidade temporal, fundamental para manter o espectador dentro da ilusão fílmica. Mas mesmo já tendo consciência dessa necessidade, ainda não existia um domínio total da técnica.

Em 1903, G.A. Smith fez *Mary Jane's Mishap*, no qual se revela uma preocupação em manter uma continuidade de posição com o propósito de passar de um plano geral a um plano médio numa continuidade temporal. O filme narra o que aparenta ser uma manhã qualquer na vida de Mary Jane, até o momento em que ela decide acender o fogão com parafina, ato que leva a sua morte.



Figura 7.1



Figura 7.2



Figura 7.3



Figura 7.4

Mary Jane's Mishap, G.A. Smith, 1903

Segundo Salt, a noção de continuidade de posição foi um desenvolvimento natural vindo dos filmes de truques que mostravam um objeto ou pessoa surgir ou desaparecer em cena (1992, p. 52), ilusões possíveis somente se fosse mantida a mesma posição entre o corte e o reinício da câmera exatamente no mesmo lugar. Em *Mary Jane's Mishap* o diretor faz uma série de mudanças na escala de planos passando de um plano geral a um plano médio, quando é relevante à história ou de possível interesse para o público se aproximar da ação ou da personagem. Como podemos ver nas Figuras 7.3 e 7.4, na passagem para o plano médio, vemos um esforço por parte da atriz em manter uma posição equivalente àquela feita no plano geral. Percebe-se que o motivo pelo que corta para o plano médio (Figura 7.4) é para mostrar ao espectador o uso da parafina para acender o fogo, elemento narrativo importante para o desenrolar da trama. Ao manter essa continuidade de posição consegue-se uma fluidez e coerência entre os planos, pois fica evidente para o espectador que a ação é feita em continuidade de tempo ao que foi visto no plano geral, e não é um

evento separado do que já lhe foi apresentado. “Em outras palavras, a ideia de correspondência de posição entre cortes dentro de uma cena já tinha sido alcançada por G.A. Smith”⁸ (SALT, 1992, p. 52). A consciência de manter uma continuidade de posição para poder fazer essa transição entre os planos está presente no decorrer do filme, seja por parte da atriz, seja por parte do diretor. E ao se manter essa continuidade de posição, está também se respeitando uma continuidade temporal.

Vemos também nesse filme uma preocupação por manter uma continuidade dramática⁹. Do plano médio para o plano geral, ou vice-versa, a atriz continua em um mesmo tom dramático, como no momento em que a personagem consegue “limpar” seu rosto, o jeito de caminhar que vemos no plano médio (Figura 7.1) é retomado no plano geral (Figura 7.2). Isto é relevante, principalmente pela falta de conhecimento que temos de como era o processo de realização dos filmes na época. Não sabemos a ordem em que eram filmados os planos, se eles eram filmados de forma cronológica, exatamente na ordem em que eles seriam editados, ou se existia uma lógica de produção, como o posicionamento da câmera. Mas em qualquer um dos casos, existe um período de tempo entre a filmagem de um plano e o outro para o posicionamento da câmera, o que significa um tempo de possível desconcentração. O fato de ter a preocupação de manter essa continuidade dramática, e não podemos deixar de mencionar uma continuidade de ação e de tempo também, mostram uma consciência da necessidade dos planos dialogarem em mais de uma forma, sempre com o fim de manter o espectador interessado e dentro da história narrada.

Como foi mencionado acima, era costume na época que um filme fosse refilmado várias vezes por diferentes diretores. Cópia que podia acontecer dentro do mesmo ano ou nos anos seguintes, às vezes fazendo algumas modificações, às vezes sendo uma refilmagem idêntica. Esse parece ser o caso de um filme de 1904 dirigido por Thomas Edison, *How a Fench Nobelman Got a Wife Through the Personal Columns of the New York Herald*, aparentemente¹⁰ uma versão idêntica ao filme *Personal* (1904) da Biograph (SALT, 1992, p. 55). O filme do Edison conta a história de um homem que publica nos

⁸ No original: “*In other words, the idea of position matching across a cut within a scene had already been arrived at by G.A. Smith.*”, tradução nossa.

⁹ Aqui me refiro ao drama, não como gênero fílmico, mas como uma continuidade na atuação, no sentimento refletido pela atriz.

¹⁰ A utilização do termo ‘aparentemente’ se deve ao fato de que não parece existir uma cópia do filme da Biograph, só documentação que afirma a semelhança entre os dois filmes.

classificados do jornal a sua procura por uma esposa, marcando o horário e lugar onde devem se encontrar. No local de encontro, aos poucos, vai chegando uma série de mulheres candidatas à sua esposa, mas a insistência das mesmas sai do controle e ele se vê perseguido por vários lugares. Finalmente, chega num rio e entra sem ter para onde mais fugir, ali uma única mulher se dispõe a entrar na água na sua procura. O filme termina com o casal dentro do rio se abraçando e caminhando em direção à câmera, fazendo entender ao público que seria essa mulher quem se converteria na esposa do personagem.



Figura 8.1



Figura 8.2



Figura 8.3



Figura 8.4



Figura 8.5



Figura 8.6



Figura 8.7



Figura 8.8

How a Fench Nobelman Got a Wife Through the Personal Columns of the New York Herald,
Thomas Edison, 1904

Tomando como referência o filme de Edison, observamos certa preocupação por manter uma continuidade geográfica e uma continuidade de figurino. Uso o termo ‘continuidade geográfica’ porque ao apresentar o lugar do encontro em um plano geral, como na Figura 8.1, vemos no fundo e centro do quadro um prédio. Aos poucos as mulheres começam a chegar e o personagem se vê forçado a sair correndo. O plano seguinte é também um plano geral, ilustrado na Figura 8.2, no qual percebemos vindo do fundo do quadro o personagem correndo na direção da câmera seguido das mulheres. Embora exista a continuidade de direção dos personagens, correndo um atrás do outro, o interessante é ver que o edifício está presente nos dois planos, sendo no segundo de forma mais afastada. Assim mantemos uma geografia, afirmando para o espectador que o personagem está se afastando do lugar de encontro. Dessa forma é apresentada uma

continuidade espacial, presente não no corte que passa de um cenário para o outro, mas nos elementos presentes na geografia real do lugar.

Como foi mencionado acima, *How a Fench Nobelman Got a Wife Through the Personal Columns of the New York Herald* parece ter uma preocupação por manter uma continuidade de figurino, pois é perceptível que o figurino do personagem sendo perseguido vai se desarrumando no decorrer do filme, como podemos ver das Figuras 8.1 à 8.8. É importante lembrar que provavelmente o funcionamento de um set de filmagem em 1904 não era como o que experimentamos hoje. Refiro-me a necessariamente possuir uma ordem pré-estabelecida em que os planos seriam filmados, seja por motivos de produção ou por motivos cronológicos. Assumindo que a filmagem era estruturada em forma cronológica segundo a narrativa do filme, podemos perceber uma preocupação pelo figurino do personagem. Mesmo filmando cronologicamente a movimentação da câmera de uma locação a outra envolvia uma pausa entre cada plano, entre cada filmagem. Uma pausa que abria as portas para muitas coisas acontecerem, como comer, beber, socializar, e claro, arrumar o figurino. Ao evitar arrumar as roupas, ou ao desalinhar o personagem ainda mais, nota-se uma preocupação com o estado das roupas do personagem. Um estado diretamente relacionado à narrativa, ao momento que o personagem está vivenciando. Ele está fugindo de um grupo de mulheres, atravessa parques, pontes, pula obstáculos, etc., e a cada nova dificuldade as roupas vão se desajeitando cada vez mais. Ao manter essa continuidade de figurino, está-se mantendo fiel à situação apresentada, obtendo assim uma coerência temporal e dramática. Se, por outro lado, a ordem de filmagem dos planos dependia das facilidades da produção, como por exemplo disponibilidade dos espaços físicos ou localização dos mesmos, fica ainda mais surpreendente a continuidade de figurino. Isso porque filmar fora da ordem cronológica implica algum tipo de documentação, anotações ou no mínimo lembrar qual a ordem dos planos, para dessa forma poder ajeitar ou desajeitar o figurino como se deseja que apareça no momento específico do filme.

A falta de documentação sobre a realidade de produção dos filmes do primeiro cinema nos impede de analisar mais a fundo a dinâmica de um set de filmagem. O que, por um lado, nos deixa com lacunas no estudo da realização dos filmes, mas ao mesmo tempo nos permite pensar em várias alternativas de produção. Portanto chegamos a valorizar as diferentes possibilidades e situações que podem ter-se apresentado.

A partir de 1907 vemos como começa a existir um domínio da linguagem cinematográfica. As noções de continuidade vão ficando mais claras para os diferentes realizadores, o que permite também uma montagem mais fluída e coerente. Em 1908, a Film d'Art fez o seu primeiro filme, *L'Assassinat du Duc de Guise*¹¹, dirigido por Charles Le Bargy e André Calmettes. O filme narra a história do complô planejado pelo Henri III contra o Duque de Guise e o seu assassinato.



Figura 9.1



Figura 9.2



Figura 9.3



Figura 9.4

L'Assassinat du Duc de Guise, Charles Le Bargy e André Calmettes, 1908

As imagens acima ilustram como o filme possui uma continuidade de ação nas entradas e saídas dos cenários, tipo de *raccord* que já vinha sendo utilizado em diferentes filmes da época. Mas, como vemos nas Figuras 9.1 e 9.2, as entradas e saídas possuem uma maior fluidez temporal, não existem mais aqueles segundos entre as ações, como foi no

¹¹ O nome original do filme é *La Mort du Duc de Guise*, mas Barry Salt o cita como *L'Assassinat du Duc de Guise*. Ver *Film Style & Technology: History & Analysis*.

caso do filme de 1901, *Fire!*. Na Figura 9.1, o duque está se dirigindo à sala no fundo do quadro, e quando está a poucos passos de atravessar a porta corta para o plano seguinte, ilustrado pela Figura 9.2, onde ele ainda não atravessou a porta mas está prestes a fazê-lo. Portanto, percebe-se uma preocupação em transmitir uma fluidez na ação. Não se pode negar que o efeito é outorgado pela montagem, mas é a preocupação do *raccord* no set de filmagem o que no final das contas permite essa relação entre os planos. Vale mencionar que percebem-se alguns erros na posição dos atores ou na ordem de entrada e saída dos personagens secundários, mas mesmo esses erros não chegam a criar um desconforto maior no espectador. Essa fluidez é também outorgada por outro mecanismo presente nesse filme, o plano e contra-plano. Podemos ver como a Figura 9.2 representa o contra-plano do plano ilustrado na Figura 9.1, que seria a entrada do Duque na sala. A utilização do plano e contra-plano, nesse caso, permite ao espectador ter uma visão completa da ação e do seu espaço, ambos respeitados pelos *raccords* mencionados anteriormente. O filme não possui necessariamente uma continuidade de posição exata entre os personagens no plano e no seu respectivo contra-plano, isso fica mais visível nas Figuras 9.3 e 9.4, mas mesmo assim devido ao respeito por uma continuidade de ação e de tempo a trama não chega a deixar de ser fluída e coerente, pelo que essa falha de continuidade não chega a afastar o espectador da história. Embora a relação do plano e contra-plano já tinha sido apresentada com *Ladies Skirts Nailed to a Fence*, de 1900, a sua menção nesse filme de 1907 é feita para ressaltar como a sua utilização vai sendo aperfeiçoada, respeitando com maior precisão uma continuidade temporal.

Outro recurso cinematográfico que outorga uma sensação de correspondência e coerência narrativa é a utilização do plano ponto de vista, artifício que se levou mais tempo para dominar. O papel da continuidade nesse recurso está presente na correspondência de olhar e direção nos planos envolvidos. Segundo Salt, existem dois tipos de planos ponto de vista. O primeiro se caracteriza pelo objeto ou pessoa estar recortada por algum círculo ou máscara preta para mostrar o que o personagem vê, geralmente através de um aparelho específico, como um telescópio ou uma lupa, como no filme de 1900 dirigido por G.A. Smith *Grandma's Reading Glass*, e se encontra presente no cinema desde muito cedo. O segundo tipo de plano ponto de vista é aquele em que a visão do personagem é mostrada na tela inteira, mas parece que ele só veio a estar o suficientemente presente a partir de 1908

(SALT, 1992, p. 96). Embora existam outros filmes, tanto anteriores quanto da época, a escolha de utilizar como exemplo o filme de 1913, *The Telephone Girl and the Lady*, dirigido por David Wark Griffith, foi feita em parte por ter uma maior facilidade de acesso.



Figura 10.1



Figura 10.2



Figura 10.3



Figura 10.4

The Telephone Girl and the Lady, D.W. Griffith, 1913

Vemos nas imagens acima, na Figura 10.1, como a personagem olha para fora de quadro, em direção à direita e atrás da câmera, fazendo sinais para alguém, personagem que é revelado no plano seguinte, ilustrado pela Figura 10.2. Percebe-se na relação da angulação da câmera entre os planos como o posicionamento da mesma é de quase 180°, o que indicaria uma relação de plano e contra-plano. Para consolidar essa relação de sujeito-plano ponto de vista-sujeito retorna à personagem no plano seguinte, ilustrado na Figura 10.3. Pouco depois, a personagem sai pelo canto direito do quadro em direção à câmera, entrando no plano seguinte pelo canto esquerdo do quadro atrás da câmera, dessa forma confirmando a relação espacial entre os elementos e criando um espaço diegético. Essa

estreita relação entre os planos, o *raccord* das entradas e saídas de quadro, da posição dos elementos, do olhar e da própria câmera, são elementos fundamentais para o entendimento narrativo do filme e requerem uma atenta observação para serem cumpridos. A correta utilização desses *raccords* permitia uma montagem fluída entre planos efetivamente filmados em locais e momentos diferentes, permitindo a criação de um espaço diegético, mas a relação entre continuidade e montagem será melhor desenvolvida no próximo capítulo. É importante mencionar que nessa época o uso da técnica do plano ponto de vista representado na tela inteira estava apenas começando. Inclusive, ainda existia a necessidade de colocar intertítulos esclarecendo “O que ele viu” (SALT, 1992, p. 96)¹².

Com o desenvolvimento e o domínio da utilização do plano e contra-plano, assim como um aumento na quantidade de cortes com diferentes posições de câmera entre os anos de 1914 e 1919 (SALT, 1992, p. 137), a movimentação do ator dentro do espaço diegético ficava mais clara para o espectador, na hora do corte, quando existia uma mudança significativa na posição e angulação da câmera. “O personagem podia sair de um plano e ser imediatamente retomado a vários metros de distância no outro lado do quarto no próximo plano” (SALT, 1992, p. 137)¹³ com aparente continuidade. Uma mudança notável no ângulo ou posição da câmera ajudava o espectador a deduzir a movimentação do personagem pelo espaço. A mudança de ângulo era percebida pela mudança do fundo do enquadramento. Em um plano, a personagem estava de um lado do quarto e no seguinte no outro lado, com uma continuidade de movimento e de direção, os vários passos realmente envolvidos nessa movimentação pelo espaço podiam ser omitidos e o espectador não sentia a sua falta. Mas para não causar nenhum estranhamento foi percebido que a mudança no eixo da câmera devia ter uma diferença considerável com o plano anterior. Vemos aqui os primeiros indícios, embora ainda sem nomenclatura, de uma consciência da regra dos 30°, onde uma mudança de ângulo entre os planos deve ser maior do que 30° para não causar estranhamento no espectador.

Uma segunda regra que tem relação direta com o eixo da câmera é a regra dos 180° utilizada, inclusive, antes de 1914, mas como recurso para justificar um plano ponto de vista ou um plano e contra-plano, pois ainda não se tinha domínio das suas possibilidades

¹² No original: “*What he saw.*”, tradução nossa.

¹³ No original: “*A character could leave one shot and be picked up immediately several feet away on the other side of the room in the next shot.*”, tradução nossa.

como artifício da linguagem cinematográfica. Assim que a utilização do plano e contra-plano foi se consolidando começou a se perceber a necessidade de manter uma continuidade direcional, mas dessa vez não em relação ao que acontecia na frente da câmera, mas com a posição do próprio aparelho. A dúvida surgia quando muitos planos eram filmados de diferentes eixos e com escalas diferentes, deveria então se posicionar a câmera em qualquer lugar ou algumas posições deveriam ser privilegiadas? (SALT, 1992, p. 171). A pergunta surgia porque tanto o espectador quanto os técnicos sentiam um estranhamento na hora de assistir ao filme. Para solucionar esse problema, eles sentiam a necessidade de manter a câmera só de um lado da ação. Regra que chegou também a solucionar o problema da posição de objetos entre um plano e o seguinte, de tal forma que eles não trocassem de posição.

Foi somente no início dos anos 1920 que começou a se ter consciência da regra dos 180°, pois segundo Salt não parece que no final dos anos 1910 houvesse muita consciência da mesma. Apesar do plano e contra-plano ganharem força, era comum ver a regra sendo quebrada.

Embora muitas das observações feitas no decorrer dessa primeira parte pareçam ter uma relação maior com técnicas de montagem do que com a continuidade, vale lembrar que essas praticas estão estreitamente relacionadas. Não obstante, os cortes finais sejam feitos na pós-produção a presença do continuísta no set garante que as condições de *raccord* sejam cumpridas para poder efetuar esses cortes. É verdade que isso não significa que o filme será montado segundo o que foi planejado na pré-produção ou na produção, mas o continuísta se assegura que a cena seja coberta o suficiente durante a filmagem para oferecer ao montador opções coerentes de montagem.

1.2 O profissional vai se consolidando

O desenvolvimento das técnicas de continuidade mencionadas acima não parecem ser paralelas ao surgimento do profissional da continuidade no set. Embora tenhamos visto como as noções de continuidade foram aos poucos surgindo, se desenvolvendo e se aperfeiçoando, o mesmo não pode ser dito sobre o surgimento desse profissional no set de filmagem.

No referente à continuidade de direção (uma correspondência nas direções das movimentações dos atores entre um plano e o seguinte), há uma melhora notável nos filmes norte-americanos para o ano de 1913, devido à instituição de simples procedimentos para manter um controle desse tipo de continuidade durante a filmagem (SALT, 1992, p. 97).¹⁴

A existência de algum tipo de documentação sobre a continuidade de ação, ou pelo menos, o fato de perceberem a importância de manter um controle dessas ações para conseguir mais fluidez para o filme, já mostra os primeiros indícios da necessidade de alguém tomar conta dessas informações. Podemos pensar talvez que a quantidade de informação ainda não era o suficiente como para necessitar de uma pessoa específica que se dedicasse exclusivamente a isso. Segundo Salt, era o assistente de câmera quem, além de levar a cabo trabalhos pequenos e limitados como carregar a câmera, também estava encarregado de manter uma documentação primitiva de continuidade (SALT, 1992 p. 63).

Na Biograph, em 1913, o boletim de continuidade não possuía muito mais do que a duração da tomada, o diafragma da lente, e em que parte do quadro os vários atores envolvidos faziam suas entradas e saídas. A tomada filmada era identificada por um número segundo a sua ordem na sequência de filmagem; esse número sendo escrito com giz num quadro de escola colocado frente à câmera no início, ou mais comumente no final, da tomada (SALT, 1992, p. 63).¹⁵

Vemos então como pelo menos a partir de 1913 existe uma consciência da importância de manter algum tipo de boletim de continuidade, como tal. Ao mesmo tempo podemos ver que embora já se tenha consciência da necessidade de prestar atenção a essas informações, ainda a função do continuísta propriamente dita não está presente. Ou pelo menos não se percebe a importância de ter uma pessoa específica para cumprir essa função.

No início, com a câmera fixa e frontal, os detalhes de continuidade que deviam ser respeitados eram simples, ou pelo menos mais simples, de documentar. Tratavam-se das entradas e saídas de quadro, continuidade de posição no lugar e estática, pelo que não se

¹⁴ No original: “As far as directional continuity (having the directions of the actor’s movements match as they walked out of one shot into the next) is concerned, there is a noticeable improvement in American films towards 1913, due to the institution of simple procedures to keep a check on this particular kind of continuity during shootings.”, tradução nossa.

¹⁵ No original: “At Biograph in 1913 the continuity record contained no more than length of the take, the lens aperture setting, and which part of the frame the various actors concerned made their entrances and exists. The shot filmed was identified by a number giving its order in the sequence of shooting; this number being written in chalk on a school slate hold in front of the camera either at the beginning, or more usually at the end, of the shot.”, tradução nossa.

precisava de uma pessoa específica para manter essas anotações. Os detalhes que deviam ser cuidados eram básicos e possíveis de serem feitos por uma pessoa já presente no set de filmagem, como o assistente de câmera, mencionado por Salt, no caso da Biograph. Quando a câmera começou a mudar de posição, e os ângulos não eram mais só frontais, percebeu-se a necessidade de uma pessoa que ficasse atenta a todos os detalhes da movimentação dos atores. Além disso, a duração dos filmes ia ficando cada vez maior, assim como a quantidade de planos para representar uma cena.

Começando na década dos anos 1910 – e até hoje –, existiam colunas nas *fan magazines* de cinema¹⁶ que apontavam os erros de *raccord* e correspondência. Erros que acabavam sendo vergonhosos para os estúdios, que sentiam a necessidade de ter alguém que os evitasse.¹⁷ Como não existia uma pessoa específica para documentar os detalhes de *raccord* como a posição dos atores, a direção do seu olhar e de seus movimentos, entre outros, e como o papel dessa pessoa parecia ser de alguém que anotasse o que acontecia em frente à câmera, chamaram uma secretária da produtora. É por esse motivo que a função de continuísta é principalmente exercida por mulheres, e no seu início era chamada de “Script Girl”.

A função do continuísta vai se estabelecendo junto com a consolidação da decupagem clássica, que acontece mais ou menos no meio dos anos 1920. A coluna vertebral da decupagem clássica é a sua natureza causal, por isso a influência direta de um plano e uma cena no próximo é fundamental. Por esse motivo o continuísta foi virando um profissional essencial no set de filmagem, pois era necessário ter alguém que se encarregasse unicamente dessas ligações entre os planos, do contrário as falhas só seriam percebidas na hora da montagem, o que significaria um grave problema para a produção, especialmente se implicasse uma refilmagem. Segundo Kristin Thompson, a função de continuísta surgiu nos Estados Unidos entre 1917 e 1920 (THOMPSON in BORDWELL, 1985b, p. 205).

¹⁶ As *fan magazines* são revistas comercialmente escritas e publicadas destinadas à diversão dos fãs da cultura popular específica que elas tratam, como por exemplo cinema, música, vídeo games, entre outros. As *fan magazines* de cinema surgiram em 1911 com a primeira publicação de *The Motion Picture Story Magazine* em fevereiro desse ano nos Estados Unidos, mas o apogeu das *fan magazines* de cinema foi entre 1920 e 1950 (JERSLEV, 1996).

Ver Anexo 1 para alguns exemplos de índices de *The Motion Picture Story Magazine* entre 1911 e 1914.

¹⁷ Fonte: Script Supervisors UK.

No início, era comum que as mulheres responsáveis pela continuidade também editassem os filmes, como foram os casos da britânica Alma Reville, creditada como editora do filme *Woman to Woman* (1923), mas não como continuísta; e da americana Dorothy Arzner, que editou filmes como *Os bandeirantes* (1923) e *Old Ironsides* (1926) também creditada como editora e não como continuísta.¹⁸ Nessa dupla função dentro do filme, se evidencia a estreita relação entre o continuísta e o editor, pois é o domínio da linguagem cinematográfica e da narrativa do filme por parte do continuísta – presente na segurança de cobrir durante a filmagem todas as ações da cena – o que permite ao montador “brincar” coerentemente com a montagem do filme.

Durante os primeiros anos, muitas continuístas tinham alguma experiência como secretárias, pois era necessário saber escrever rápido, por isso ter conhecimentos de taquigrafia era uma vantagem. Geralmente eram mulheres que já trabalhavam para a companhia, como secretárias de produção. Devido à falta de uma pessoa específica para a função ou porque a pessoa contratada por algum motivo ficava ausente, elas acabavam assumindo a função. Algumas, como as britânicas Tilly Day e Renée Glynne, viraram continuístas profissionais, ativas no mercado por anos. Tilly Day chegou até a fazer mais de trezentos filmes.

A contribuição desse profissional no set era raramente documentada durante as primeiras décadas do cinema, e a sua menção nos créditos do filme foi lentamente surgindo. Parece ser que até finais dos anos 1930, era pouco comum ver o continuísta creditado nos filmes. Mas a partir do final dessa década e já entrando nos anos 1940, a função do continuísta começa a ter uma presença maior nos créditos. A partir dos anos 1950 a presença do continuísta está fortemente presente nas listas de equipe e nos créditos dos filmes.

Por falta de uma nomenclatura padronizada podemos encontrar vários nomes que são utilizados para se referir a esse profissional. No início, eles eram creditados simplesmente como Continuidade. O nome de “Secretária de continuidade” também pode ser encontrado dentro dos créditos de alguns filmes. Mas o nome mais comumente utilizado é o de “Script Girl” – que grosseiramente pode ser traduzido como “Menina do roteiro”, embora aqui ‘script’ envolva mais do que o roteiro em si, senão também um roteiro de

¹⁸ Fonte: Script Supervisors UK.

produção, roteiro de filmagem, entre outros –, pelo fato de geralmente se tratar de uma mulher. Isso não significa que não existem ou existiram homens continuístas, mas era pouco comum, e o é até hoje.

Mas voltando, a utilização do termo ‘script’ no nome do profissional de continuidade se deve a sua principal função, a de velar pela coerência total do filme. Além de se preocupar pela fluidez e articulação entre os planos e cenas, como foi discutido nesse capítulo, o continuísta deve ter sempre em mente a integridade do roteiro. A leitura, análise e entendimento do mesmo, permite encontrar possíveis falhas ou furos que poderiam enfraquecer ou desacreditar a trama do filme. Durante o processo de produção, incluindo a filmagem, é comum que o roteiro sofra mudanças, sejam elas cenas que caem, que são acrescentadas ou reescritas. A característica de quebra-cabeça, ou fora de ordem do processo de filmagem, implica especial atenção às mudanças no roteiro. O continuísta deve ter em mente as consequências que essas modificações tem sobre a história querendo ser narrada, e inclusive em relação ao material que já foi capturado. É possível trocar uma cena de “dia” para “noite”? Afeta a cronologia dos acontecimentos? Ao retirar essa cena, deixa-se alguma informação de fora? E ao acrescentar essa outra, continua-se respeitando a realidade diegética? Essas, entre muitas outras, são questões que o continuísta se faz no decorrer das filmagens com o intuito de manter a integridade do roteiro.

Por muito tempo foi – e continua sendo – discutido como esse profissional é creditado, pois considera-se o nome de “Script Girl” degradante. Por isso, nos últimos anos, este profissional vem sendo chamado de “Script Supervisor”.¹⁹

¹⁹ As nomenclaturas de “Script Girl” e “Script Supervisor” são herança de uma estrutura de produção americana, pelo que normalmente vemos a função nomeada dessa forma em filmes americanos ou de fala inglesa. No Brasil, esse profissional é simplesmente chamado de “Continuísta”, deixando de lado o conceito de roteiro, o que por sua vez poderia abrir uma nova discussão.

2. A FUNÇÃO DENTRO DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA

A prática levou ao aperfeiçoamento, e com o decorrer do tempo os diferentes realizadores e técnicos iam desenvolvendo a técnica e aos poucos dominando as diferentes regras que facilitavam o envolvimento do espectador com a trama do filme. A articulação entre os planos e as cenas tornava-se cada vez mais fluída e transparente, de tal forma que o espectador era levado a não perceber os cortes. Mas, assim como os técnicos do cinema, os espectadores também fazem parte desse aperfeiçoamento, pois foi graças a eles que era possível perceber onde estavam os “furos”.

Esse espectador, por sua vez, também passava por um processo de aprendizagem em relação ao desenvolvimento da narrativa fílmica, pois para que os realizadores pudessem expressar algo com suas obras, era imprescindível que seu público entendesse o que estava sendo colocado na tela. Por esse motivo, antes de poder chegar a consolidar efetivamente uma linguagem cinematográfica – seja ideológica, narrativa ou estética – era importante que o espectador aprendesse a reconhecê-la, e no caso da continuidade, a percebê-la como natural.

Robert Stam explica como “as primeiras reações à imagem fílmica nos mostram que o espectador teve, antes de mais nada, de aprender a *ler* filmes” (STAM, 1981, p. 25)²⁰. Segundo o autor, o aprendizado cinematográfico não aconteceu só por parte dos técnicos e artistas do cinema, mas também por parte do próprio espectador. O espectador de cinema viu-se na necessidade de se acostumar e entender as diferentes técnicas utilizadas, para melhor entendimento do filme como um todo. Aos poucos, por exemplo, a utilização do plano e contra-plano, dos planos ponto de vista, das mudanças na escala entre os planos, se transformam em técnicas rotineiras que deixam de ser desconhecidas para o espectador.

Desde o surgimento das primeiras fotografias em movimento, o olhar do espectador mudou: ele se acostumou a pular de um ponto de vista da câmera para outro, a reconstruir a geografia de um lugar a partir do conjunto dos planos e da sugestão dos sons; ele se acostumou a determinar a passagem do tempo segundo a sucessão de imagens; ele aprendeu a ler uma história, a identificar as ideias e a

²⁰ Griffos do autor.

apreciar a arquitetura formal de um filme observando a disposição das imagens e dos sons (PINEL, 2001, p. 59)²¹.

A passagem do Vincent Pinel complementa o que foi sugerido por Stam, o espectador foi se familiarizando com a linguagem do cinema e aprendeu a ler um filme. Percebe-se que a relação espaço-temporal entre os planos na construção do mundo diegético vai ficando clara, e com o tempo, através de uma domesticação do espectador, a utilização da linguagem cinematográfica dentro das técnicas de continuidade conseguiam criar uma narrativa clara e coesa. É claro que isso também acontece com o aperfeiçoamento das próprias técnicas, mas esse desenvolvimento só seria possível no diálogo entre as duas partes, a grosso modo, envolvidas na realização de um filme, quem o faz e quem o assiste.

2.1 A relação da continuidade com o sistema de produção

No final dos anos 1910 até a chegada do cinema sonoro, no final da década de 1920, Hollywood começa a ganhar força, e seus filmes tornam-se altamente consumidos pelo público americano. Até o final dos anos 1910, as diversas regras da continuidade já tinham sido estabelecidas e estavam sendo utilizadas em diferentes níveis nos filmes produzidos. Segundo David Bordwell, “as normas da continuidade eram conhecidas e amplamente aceitas em 1917” (1985b, p. 212)²². Tinha-se um domínio de algumas delas, como o *raccord* de movimento e a continuidade de ação, mas outras, como a regra dos 180°, ainda precisavam ser aperfeiçoadas, embora, no caso particular dessa regra, a sua correta utilização estivesse cada vez mais presente. Qualquer falha na continuidade do figurino, uma discordância temporal ou espacial, uma falha no *raccord* de movimento, podia resultar em um estranhamento para o espectador, particularmente em relação à história que estava sendo narrada frente aos seus olhos; e isso por sua vez se traduzia em um afastamento da narrativa por parte dele. A verossimilhança procurada nesse mundo ilusório se via

²¹ No original : “*Depuis l’apparition des premières photographies en mouvement, le regard du spectateur a changé : il s’est habitué à sauter d’un point de vue de la caméra à une autre, à reconstituer la géographie d’un lieu à partir de la suite des plans et de la suggestion de sons ; il s’est accoutumé à déterminer le passage du temps derrière la succession des images ; il appris à lire une histoire, à repérer des idées et à apprécier l’architecture formelle d’un film en observant l’arrangement des images et des sons.*”, tradução nossa.

²² No original: “*Continuity guidelines were known and widely accepted by 1917.*”, tradução nossa.

ameaçada, e por alguns segundos o espectador poderia perder a sensação de imersão no mundo diegético.

Cada vez mais, a concepção de qualidade em filmes passou a ser vinculado ao termo "continuidade". "Continuidade" veio a representar a fluidez narrativa, com sua técnica constantemente a serviço da cadeia causal, mas sempre imperceptível. Mais tarde, "continuidade" veio especificamente a se referir a um conjunto de regras de corte, mas as implicações originais do termo continuavam. O "sistema de continuidade" ainda denota um conjunto de objectivos e princípios que estão na base de toda a realização do cinema clássico (THOMPSON In: BORWELL, 1985b, p. 194-5)²³.

Dessa forma, a continuidade foi se transformando em um mecanismo importante de contribuição para a fluidez narrativa clássica, sempre a “serviço da cadeia causal” (idem). A utilização correta das suas técnicas permitia a possibilidade de manter o espectador dentro da ilusão fílmica.

Por volta de 1910 o processo de criação cinematográfica se transforma em um sistema de produção industrial e surgem as chamadas *majors*²⁴, que mantêm um controle da produção, distribuição e exibição dos seus filmes. Como base econômica da produção das *majors* estava o funcionamento do *studio system*, que se caracterizava por uma estrutura de trabalho hierárquica com o fim de maximizar os lucros “através de uma exploração optimal [sic] dos recursos” (COSTA, 1985, p. 66). Isso implicava uma divisão de trabalho rígida, separada por áreas – como fotografia, arte, edição, entre outras, com seus técnicos e artistas contratados de forma fixa pelo estúdios –, e a sua totalidade subordinada à figura do produtor. (COSTA, 1985, p. 66). Junto com o *studio system*, e de igual importância econômica, surge o *star system*, um mecanismo de promoção dos filmes baseado no

²³ No original: “*Increasingly, the conception of quality in films came to be bound up with the term ‘continuity.’ ‘Continuity’ stood for the smoothly flowing narrative, with its technique constantly in the service of the causal chain, yet always effacing itself. Later, ‘continuity’ came specifically to refer to a set of guidelines for the cutting shots together, but the original implications of the term lingered on. The ‘continuity system’ still connotes a set of goals and principles which underlie the entire classical filmmaking system.*”, tradução nossa.

²⁴ As *majors* eram os grandes estúdios cinematográficos que dominavam o mercado nos três principais setores do cinema: a produção, a distribuição e a exibição. Eles possuíam grandes propriedades, os estúdios onde os filmes podiam ser realizados; e tinham à disposição uma equipe de técnicos e artistas contratados de forma fixa. Além disso, eram donos de, ou mantinham o controle sobre as distribuidoras e cadeias de cinemas ao redor do país, para garantir a exibição de seus filmes. As cinco *majors* principais eram a Fox Film Corporation, a Metro-Goldwyn-Mayer, a Paramount Pictures, a RKO e a Warner Brothers. Seguidos pela Universal Pictures, a Columbia Pictures e, por último, a United Artists (COSTA, 1985, p. 65).

estrelato de atores contratados pelos estúdios. Com o *studio system* a produção cinematográfica dos Estados Unidos se solidifica e um sistema de produção é estabelecido.

A consolidação de Hollywood a partir do sistema de estúdios acontece no final dos anos 1920, com a chegada do cinema sonoro e se estende até meados dos anos 1940. Essa época é conhecida como a Idade de Ouro de Hollywood, onde as *majors* produziam 60% dos filmes lançados por ano no país, e faturavam aproximadamente 95% do ingresso econômico (COSTA, 1985, p. 90). Na época, os Estados Unidos produziam de 500 a 700 filmes por ano, o que demonstrava um grande investimento na indústria cinematográfica, e ao mesmo tempo significava uma grande estrutura de produção. Os estúdios contratavam seus próprios técnicos e artistas, desde os roteiristas até os exibicionistas das salas de cinema, para dessa forma garantir um controle sobre o filme desde a sua concepção até a sua exibição.

O advento do som, no final da década de 1920, levou a várias mudanças na realização de um filme. Por um lado, trouxe muitas limitações em relação à movimentação da câmera e dos próprios atores. Os motivos eram vários: o posicionamento dos microfones era complicado, pois eles eram grandes e com uma captação sonora omnidirecional²⁵, tornando a sua disposição pelo set estratégica. Para evitar que o barulho das câmeras na hora de rodar interferisse na captação de som, elas eram cobertas com uma estrutura grossa e pesada. Mas embora essa estrutura facilitasse a inserção do novo recurso cinematográfico, ao mesmo tempo, ela limitava a movimentação das câmeras. Movimentações como *travellings* – que implicam um deslocamento físico da câmera de um lugar para outro em trilhos ou em carrinho para obter um movimento fluído – não eram possíveis, devido ao barulho que tal movimentação implicava, fora que o peso da própria estrutura que protegia a câmera também não facilitava. Os movimentos de câmera se limitavam a movimentos horizontais (panorâmicas) ou verticais (*tilts*) – que se caracterizam por acontecer dentro do mesmo eixo de câmera, sem deslocamento da mesma –, mas mesmo assim a angulação desses movimentos se via restringida pela estrutura, pois seu limite de angulação dependia dos próprios limites físicos da armação.

²⁵ O termo ‘omnidirecional’ se refere à noção de ter as mesmas propriedades em todas as direções. No caso dos microfones omnidirecionais, isso quer dizer que eles captam o som independente da direção da sua fonte em relação ao microfone.

Além disso, o som era captado em um suporte separado da câmera – o que acontecia até hoje –, e o maior problema se fazia presente na hora de montar o som com a imagem. No início do cinema sonoro, a captação de som era feita em discos e o processo de sincronização na montagem entre o som e a imagem ainda não estava suficientemente desenvolvido para poder selecionar as melhores tomadas dos planos gerais e primeiros planos à vontade. Bordwell explica como o sistema funcionava:

[...] o som era gravado em discos, a ação não podia ser interrompida para uma mudança de posição de câmera, e a pós-sincronização ainda não tinha sido desenvolvida. Para evitar uma situação "não-fílmica" de uma tomada única de seis minutos, os cineastas da Vitaphone filmavam com várias câmeras (BORDWELL, 1985b, p. 305)²⁶.

Sem a possibilidade de pós-sincronização, a montagem dos diálogos e a trilha sonora – sendo que essa era também gravada na hora da filmagem – com uma precisão de frações de segundos, quando se passava de um plano geral a um plano próximo, não era uma possibilidade. Por esse motivo, as cenas eram filmadas de uma vez só, utilizando várias câmeras, cada uma com uma abertura de plano diferente, como plano geral, primeiro plano, ou qualquer um que fosse o desejado. Essa nova estrutura de filmagem também afetava a direção de fotografia, pois a impossibilidade de parar a filmagem para rearranjar as luzes na hora de passar de um plano geral para um plano próximo, por exemplo, implicava uma cena sendo iluminada de forma mais geral. O que comumente se traduzia em planos próximos pouco iluminados, chegando a frustrar aos diretores mais criativos (COUSINS, 2005, p. 120).

²⁶ No original: “[...] the sound was recorded in disks, the action could not be interrupted for a change of camera position, and post-synchronization was not yet developed. To avoid the “unfilmic” stasis of a single six-minute take, Vitaphone filmmakers shot with batteries of cameras.”, tradução nossa.



Figura 11

Fotografia tirada durante a filmagem de um longa-metragem da Warner Brothers.
Fonte: COUSINS, 2005, p.119.

A imagem acima ilustra bem a disposição dos aparelhos e técnicos em um set de filmagem no início da chegada do som ao cinema. As três grandes caixas pretas, na seção da direita e inferior da imagem, são as câmeras cobertas pelas estruturas que protegem a captação de som. Em cima de uma das câmeras, vemos o microfonista segurando o microfone o mais próximo possível dos atores, para a melhor captação do diálogo; e à esquerda do set, uma pequena orquestra que toca a trilha sonora, enquanto a cena é interpretada. Por último, vemos o continuísta (com uma boina) – ressaltado na imagem por um quadrado branco –, com o roteiro à sua frente.

Apesar de todas as dificuldades que o som representava ao cinema, “tornar audível o que já [estava] sendo visto [era] uma forma de torná-lo mais convincente” (XAVIER, 2005, p.36). Portanto, a chegada do cinema sonoro se traduziu em mais um elemento que tornou “mais acabados os efeitos realistas da narração cinematográfica” (COSTA, 1985, p. 88). E como tal, era mais um aspecto que deveria ser considerado pelo continuísta, assim como por toda a equipe técnica. Apesar das dificuldades, a chegada do som se transformou

em um aliado da continuidade. A continuísta britânica Tilly Day, que começou a sua carreira no cinema mudo, lembra como isso se deu:

Era mais difícil na época silenciosa porque você não tinha a voz como guia, enquanto que nos ‘talkies’ você tinha a voz que te guiava dizendo tal e tal e você podia colocar ... ele apagou o cigarro em tal e tal palavra ... ao passo que, quando você estava nos silenciosos você não tinha a menor ideia do que estava acontecendo (Script Supervisors UK)²⁷.

Como se percebe, a chegada do cinema sonoro se converteu em um certo “alívio” para a continuidade. A necessidade de anotar especificamente em que momento uma ação acontecia, exigia que a continuidade fosse um instrumento de precisão na hora de filmar mais uma tomada ou o plano seguinte. As ações específicas dos atores, sua movimentação no espaço ou a sua troca de olhares deviam ser marcadas com exatidão, o que significava exercer um maior controle dos detalhes que podiam gerar “saltos” na continuidade da imagem. Mas assim como os diálogos trouxeram essa facilidade, também trouxeram mais uma complicação; a presença de palavras significava que o roteiro devia ser ainda mais preservado, ou respeitado. Qualquer mudança no diálogo deveria ser anotada e observada, em primeiro lugar, para poder se filmar as seguintes tomadas e/ou os planos seguintes com os diálogos correspondentes que foram mudados. E em segundo lugar, principalmente, para se ter certeza de que nada do que estava sendo dito revelasse algum detalhe que devia ainda ser mantido oculto para a narrativa do filme; ou ao contrário, que não se esquecesse de mencionar alguma informação fundamental para o desenrolar da história.

É claro que nos primeiros momentos da chegada do som, com a impossibilidade de corte entre a filmagem de um plano geral e um plano próximo, pode-se dizer que o trabalho do continuísta ficou um pouco mais fácil. Pois não tinha porque esse técnico se preocupar com o *raccord* entre os planos de uma cena, dentro de um mesmo espaço, já que eles eram filmados de uma vez só. Mas essa facilidade na manutenção de uma continuidade imagética

²⁷ No original: “It was more difficult in silent days because you had no guide of voice, whereas in talkies you had the guide of the voice saying such and such and you could put ... he put his cigarette out on such and such a word ... whereas when you were on silents you never had a single hint of what was going on.”, tradução nossa. Retirada da entrevista feita por Kevin Brownlow com a continuísta Tilly Day, intitulada: “Tilly Day – ‘Continuity Girl’ on Silent Films”, que se encontra disponível no site Script Supervisors UK (<http://www.scriptsupervisors.co.uk/index.htm>), na secção ‘Interviews’.

não se traduzia em uma menor carga no trabalho desse profissional, ao contrário, implicava uma adaptação aos novos desafios que os diálogos trariam à narrativa.

2.2 A impressão de realidade no cinema clássico

Os filmes da Idade de Ouro de Hollywood, na sua maioria, apresentavam histórias claras, onde era possível diferenciar o vilão, o herói e a mocinha. Mas além de deixar esses elementos claros, era importante que existisse um motivo para a próxima cena acontecer. Ou seja, se tratava de um cinema causal, onde um plano leva ao próximo, uma ação à seguinte, uma cena a outra. O filme levava o espectador em uma direção, muitas vezes sem que fosse possível perceber os mecanismos que realizavam isso, permitindo que o espectador se envolvesse com a ilusão criada. Era o chamado cinema clássico narrativo, no qual o mundo diegético criado, respeitava as regras espaço-temporais estabelecidas pelos *raccords* de continuidade e que estabeleciam uma relação com o realismo na composição das ações e das informações – como os personagens, os lugares, as narrativas, etc. – apresentadas.

A trama dos chamados filmes clássicos se apoiava, geralmente, em duas esferas narrativas: a do romance entre o herói e a mocinha, e a do conflito principal, que podia ter um origem policial, de trabalho, familiar, entre outros (BORDWELL, 2005, p. 280). Eram filmes que apresentavam uma certa similitude com a realidade reconhecida pelo espectador, e que lhe permitiam, ao mesmo tempo, “acreditar” na realidade apresentada pela história que se passava frente aos seus olhos. Mas para que isso acontecesse a articulação entre os planos e as cenas devia ser transparente, imperceptível nesse cinema. De outra forma, a ilusão seria quebrada.

Dentro da narrativa clássica hollywoodiana, o papel da continuidade estava em manter a ilusão fílmica e atingir a impressão de realidade proporcionada pelos diferentes recursos fílmicos. Entenda-se impressão de realidade como a capacidade que o filme possui em proporcionar a sensação “de estarmos assistindo a um espetáculo quase real” (METZ,

1977, p. 16)²⁸. A utilização de elementos que encontramos dentro da nossa realidade – como objetos, sentimentos, lugares, eventos, etc. – se relacionando de uma forma plausível segundo as regras do universo diegético apresentado, permite a criação de uma realidade independente da nossa, mas crível. Ao assistir a um filme, o espectador está consciente de que os acontecimentos e o mundo apresentados ali não são reais, mas uma representação da realidade. Contudo, uma realidade ficcional lógica, que dentro da sua diegese respeita as regras de realismo e causalidade estabelecidas, e ainda assim abre espaço para os acontecimentos fantásticos ocorrerem e fazerem sentido.

O diálogo entre a direção de arte, a iluminação, o figurino, a direção de atores, entre outros, permite que esse mundo diegético ganhe uma forma única e se transforme em uma realidade independente daquela da do espectador, porém reconhecível por ele. O universo diegético apresentado na narrativa clássica existe por si só, e aparenta não sofrer nenhum tipo de intervenção humana. Bordwell explica como “a narração hollywoodiana claramente demarca suas cenas por critérios neoclássicos – a unidade de tempo (contínuo ou com uma consistente duração intermitente), o espaço (uma locação definida), e de ação (uma distinguível fase de causa e efeito)” (1985a, p. 158)²⁹. Os eventos parecem acontecer de forma natural seguindo as normas de causa e efeito, “a fábula parece não ter sido construída, mas aparenta ter preexistido à sua representação narrativa” (idem, p. 161)^{30 31}. E a função da câmera é simplesmente a de mostrar esses eventos a partir do melhor ponto de vista.

Um dos elementos principais no cinema que permitem a impressão de realidade é o movimento – seja ele de câmera ou dos elementos dentro da imagem –, por se tratar de um elemento visual e não material (METZ, 1977, p. 22). Essa característica imaterial do movimento faz com que o filme exprima uma sensação única de realismo, “pois o

²⁸ A referência é do artigo de Metz *A respeito da impressão de realidade no cinema*, originalmente publicado em *Cahiers du Cinema*, maio-junho 1965, e editado em português no livro do próprio autor *A significação do cinema*.

²⁹ No original: “*Hollywood narration clearly demarcates its scenes by neoclassical criteria – unity of time (continuous or consistently intermittent duration), space (a definable locale), and action (a distinct cause-effect phase).*”, tradução nossa.

³⁰ No original: “*the fabula seems not to have been constructed; it appears to have preexisted narrational representation.*”, tradução nossa.

³¹ O conceito de “fábula” utilizado por Bordwell se refere aos “eventos narrativos em sequencia cronológica causal” (BORDWELL, 2005, p. 278). Segundo o autor, é um termo que envolve uma construção mental feita por parte do espectador a partir da combinação de vários elementos. Muitas vezes traduzido como história – que seria o termo utilizado no decorrer desse trabalho.

espectador percebe sempre o movimento como *atual*” (idem, p. 21)³². Um objeto sólido, como um vaso, uma escultura ou uma fotografia, possuem um tempo e espaço específicos de produção, enquanto que o movimento é sempre percebido no presente (idem, p. 22). Dessa forma, o mundo representado frente aos olhos do espectador ocupa uma fração de tempo concebida como “gêmea do real”; ou seja, a representação de uma realidade próxima da sua, mas não idêntica. O espectador está assim consciente do que acontece na tela, e sabe que não se trata de uma realidade paralela, ou da mesma em que ele vive, mas a estreita relação entre os diferentes elementos do filme permitem que esse mundo diegético ganhe forma e vire uma realidade independente, com uma lógica própria.

Na criação dessa realidade não podemos deixar de lado o papel da montagem, e da mesma forma, o papel do continuísta. Retomando a noção de movimento que o cinema proporciona, a montagem evoca grande parte da percepção disso. Era fundamental que toda movimentação presente no filme, feita pela câmera ou pelos próprios corpos dos atores, fosse percebida como fluída. Por esse motivo, devia-se prestar muita atenção aos diferentes tipos de *raccord*, sobretudo naqueles de movimento, para que nenhuma falha neles levasse a um estranhamento por parte do espectador na percepção fluída da trama, o que poderia resultar em uma quebra da credibilidade narrativa.

2.2.1 O continuísta e a impressão de realidade

O cinema clássico se caracterizou por representar no filme um mundo no qual o aparato fílmico era imperceptível. O intuito era que ao mesmo tempo que o espectador estivesse consciente de estar assistindo a um filme, não deixar que ele percebesse a intervenção humana na criação da história. Em outras palavras, que durante todo o filme o espectador pudesse se ver envolvido na trama, sem se dar conta dos diferentes mecanismos cinematográficos que fazem parte da construção da narrativa fílmica – como a iluminação, a direção de arte, o figurino, entre outros –; mas ao mesmo tempo sendo capaz de absorvê-los como elementos fundamentais da ilusão representada.

³² Grifos do autor.

Tratava-se de grandes filmes de aventuras e histórias românticas do seu tempo, compreendidos como entretenimento puro, pelo que tentavam a maior clareza espacial e psicológica, e eram criados para estimular as emoções do público e para mostrar um mundo idealizado (COUSINS, 2005, p. 67)³³.

Era por esse motivo que a presença do continuísta no set era tão importante, sua função era a de assegurar que a lógica espaço-temporal e dramática fosse respeitada no decorrer do filme, e não se visse afetada pelo agitado ritmo de filmagem. Da mesma forma, era importante que o continuísta estivesse presente para evitar qualquer falha que levasse a um afastamento daquele mundo idealizado criado para o filme.

Descrevendo a função dos diferentes técnicos e profissionais envolvidos na produção de um filme nos anos 1920, Mark Cousins faz uma rápida menção ao continuísta:

Uma *script* ou secretária de direção era a encarregada de anotar as tomadas válidas, as partes do roteiro que já tinham sido filmadas, e os elementos que deviam se repetir em futuras tomadas e cenas para que elas pudessem casar uma com as outras (COUSINS, 2005, p. 66)³⁴.

Embora seja uma breve menção à *script girl*, o autor lhe outorga uma certa importância no processo de realização cinematográfica. Ao mesmo tempo, ao citar-lhe junto com outros técnicos, como o diretor de fotografia, o roteirista ou o próprio diretor, cujas funções são reconhecidas em sua importância dentro da realização de um filme, mostra como o profissional da continuidade era considerado como igualmente importante, ou mesmo fundamental, em um set de filmagem no cinema clássico.

Nos anos seguintes, a narrativa clássica se consolida. E os meios de produção continuam fortes, segundo o sistema de estúdios. Barry Salt descreve como se deu esse processo:

Não houve nenhuma mudança significativa na organização industrial da produção fílmica dos Estados Unidos nos anos 30 [...] Dentro das empresas cinematográficas a tendência já existente em relação a um controle maior dos detalhes do processo de realização fílmica através de uma estrutura hierárquica de

³³ No original: “Se trataban de grandes filmes de aventuras y historias románticas de su tiempo, entendidos como puro entretenimiento, por lo que intentaban la mayor claridad espacial y psicológica, y estaban creados para desatar emociones del público y para mostrar un mundo idealizado.”, tradução nossa.

³⁴ No original: “Una script o secretaria de dirección era la encargada de anotar las toma válidas, las partes del guión que ya se habían filmado y los elementos que debían repetirse en próximas tomas y escenas para que pudieran casarse una con otras.”, tradução nossa.

supervisores de produção e de produtores continuou firmemente (SALT, 1992, p. 195)³⁵.

Salt esclarece que o que vinha se estabelecendo na indústria cinematográfica americana, ou seja, o conceito de indústria fílmica baseada em equipes hierarquicamente definidas e organizadas em funções específicas – direção de arte, produção, fotografia e etc. – se manteve. Esse conceito se originou na ascensão da produção de filmes a partir do sistema de estúdios, e ainda hoje se mantém como uma estrutura reconhecida. Com o sucesso do cinema sonoro, o foco da indústria durante os anos 1930 estava no desenvolvimento de equipamentos que permitissem que tanto o som como a iluminação e a câmera pudessem coexistir em um set de filmagem, sem afetar o funcionamento um do outro. Tempo e dinheiro foram investidos nesse processo, que envolvia o desenvolvimento de câmeras mais silenciosas, que permitiam filmar sem uma caixa protetora, para deste modo ter maior liberdade de movimentação. Ao mesmo tempo, equipamentos de som mais direcionais e mais sensíveis buscavam ser desenvolvidos. Com essas dificuldades técnicas sendo trabalhadas, aos poucos a realização de filmes voltava a ser feita com uma única câmera, e as questões de *raccord* entre os diferentes planos de uma mesma cena voltavam a ser observadas, acrescentando-se a presença dos diálogos. Segundo Bordwell, “para 1933, fazer um filme sonoro veio a significar fazer um filme mudo com som” (1985b, p. 306)³⁶. Em outras palavras, as dificuldades de captação e de edição de som estavam sendo superadas.

A chegada do som no cinema não significou que de um momento para outro os filmes deixaram de ser mudos e passaram a ser sonoros. Como toda novidade, houve realizadores que se negavam a fazer uso do novo elemento, como foi o caso do Charles Chaplin. Eles argumentavam que a chegada do som significava um retrocesso para a arte cinematográfica e que as liberdades alcançadas com os movimentos de câmera e com a linguagem cinematográfica se viram fortemente afetadas pelo cinema sonoro. Considerando que o início do cinema sonoro trouxe filmes baseados em imagens com pouca

³⁵ No original: “*There were no major changes in the industrial organization of American film production during the nineteen-thirties [...] Within the film companies the already existing trend towards a closer control of the details of the film-making process through a hierarchical structure of production supervisors or producers steadily continued.*”, tradução nossa.

³⁶ No original: “*By 1933, shooting a sound film came to mean shooting a sound film with sound.*”, tradução nossa.

movimentação, devido às dificuldades técnicas que o registro do som no set implicava a posição desses realizadores em relação ao cinema sonoro não deixava de ter suas razões. Apesar de 1927³⁷ ser considerado por diversos autores como o marco inicial do cinema sonoro, não foi nesse período que o cinema mudou a sua estrutura de realização; os filmes mudos não deixaram de existir de um dia para o outro, e o trabalho do continuísta não mudou repentinamente. Os anos 1930 foram uma época de adaptação e desenvolvimento do cinema sonoro. Os técnicos, os artistas e o próprio espectador precisavam se adequar à nova realidade cinematográfica, em termos práticos, técnicos e perceptivos.

Mas no final dos anos 1940, depois de pouco mais de 20 anos, a Idade de Ouro de Hollywood começa sua última década. Por um lado, a chegada da televisão se traduziu em uma redução no público que ia às salas de cinema. Por outro, a decisão da justiça americana que proibiu a formação de truste no sistema das *majors* americanas, desfavoreceu o monopólio da produção-distribuição-exibição que os estúdios detinham³⁸, e forçou às companhias a abrir mão do mercado de exibição, o que implicou uma baixa do lucro do ingresso para os estúdios. Além disso, a decisão da justiça americana os fez reformular seus contratos com atores, técnicos e artistas. Eles não estavam mais ligados exclusivamente ao estúdio, mas a cada produto (filme) de forma independente. Portanto, uma estabilidade de trabalho que antes era de 5 ou 8 anos, agora passava a ser de 6 meses (ou mais, dependendo da demanda de produção do filme). Além disso, as facilidades que trabalhar para um estúdio trazia – como o empréstimo de itens de papelaria proporcionados pelo departamento de adereços, no caso específico do continuísta (MILLER, 1999, p. 9) – não eram mais uma realidade, os técnicos e artistas tornam-se essencialmente trabalhadores independentes. Mas, a rigor, o domínio do cinema clássico hollywoodiano não se viu afetado pelo fim dessa era. Ele continuava sendo o principal estilo narrativo presente nos filmes.

Com a narração clássica hollywoodiana consolidada no mercado, onde manter uma continuidade técnica e dramática significava manter a ilusão fílmica para o espectador, o

³⁷ Ano em que se considera oficial a chegada do som no cinema, com a estreia do filme *The Jazz Singer* (1927).

³⁸ Em 1890, o Senador John Sherman formulou a lei Sherman *Anti-Trust*, que foi concebida como um ato de regulação, visando garantir a concorrência entre as empresas dentro dos Estados Unidos. O intuito era evitar a centralização econômica por parte de corporações monopolísticas, e assim impedir que qualquer uma delas se tornasse o suficientemente grande como para ditar as regras do mercado em que atuava.

continuísta veio a se converter em um profissional fundamental no set. O domínio desse profissional se aplicava à área da linguagem, para que ele pudesse dar conta da continuidade técnica, mas também da narrativa, garantindo a fluidez do conjunto dramático. Além do roteirista, do diretor e do assistente de direção, o continuísta é o único profissional que tem total conhecimento do roteiro dentro da sua função. Sendo um profissional que não se envolve unicamente com um departamento específico – seja arte, iluminação, ou mesmo direção –, ele se torna uma referência para todos os departamentos. Cada chefe de equipe está concentrado na sua função e no que é relevante ao seu departamento. O diretor de fotografia está preocupado em iluminar o espaço o melhor possível para a cena, e o diretor de arte em criar o ambiente correto arrumando os objetos e dialogando com as cores; contudo, na filmagem, e dentro do ritmo de trabalho de cada departamento, detalhes da continuidade podem chegar a ser desconsiderados ou negligenciados. Cada departamento está focado em seu trabalho, e todos estão trabalhando com o propósito de representar o mundo idealizado para o filme, mas é o continuísta quem verifica que a continuidade de todos os elementos está dialogando corretamente segundo o momento do roteiro que está sendo filmado. Ele fica atento aos detalhes, garantindo que a história filmada mantenha a verossimilhança prevista no roteiro.

2.3 A montagem e a continuidade no cinema clássico

Não é possível falar de continuidade sem falar de montagem. Como foi mencionado anteriormente, muitos consideram o continuísta como o representante do montador no set, pois ele é “a ligação entre o diretor e o montador” (MILLER, 1999, p. 9)³⁹. Uma das funções desse profissional é garantir a possibilidade de uma articulação fluída entre os planos na hora da montagem, a chamada “montagem invisível”, característica do cinema clássico hollywoodiano. Como o próprio nome aponta, ela se distingue por ser imperceptível, ou transparente; não no sentido do espectador se ver incapaz de perceber a mudança de um plano para o seguinte, mas no sentido de que essa mudança pareça tão natural no desenrolar da trama fílmica que passa despercebida, em favor do entendimento da narrativa. Um plano leva ao seguinte, que por sua vez justifica o anterior, permitindo

³⁹ No original: “*as liaison between the director and the editor*”, tradução nossa.

assim uma imersão total do espectador na história. Segundo Bordwell, “a montagem clássica visa tornar cada plano o resultado lógico de seu antecessor e reorientar o espectador através da repetição de estruturas” (1985a, p.163)⁴⁰.

Na hora de conceber o filme, durante a pré-produção e no set de filmagem, ele é constantemente composto. Detalhes do cenário são pesquisados e justificados, segundo as especificações das locações ou personagens; a iluminação é concebida de forma naturalista, baseada em uma percepção direta, ou composta a partir de uma visão psicológica sobre os personagens e suas relações, de acordo com o que a trama propõe, seja uma abordagem de base psicológica, romântica, profissional, familiar, etc. Esses elementos são discutidos constantemente no decorrer do processo criativo com o intuito de perceber qualquer “furo” narrativo, na lógica da realidade apresentada. Nas palavras do Robert Stam, “a arte ilusionista procura causar a impressão de uma coerência espaço-temporal” (STAM, 1981, p.22).

Através desta ideia de precisão, detalhe correto, continuidade, é fornecida uma experiência convincente, que dá consistência ao mergulho num mundo de sonhos. É comum se dizer que não importa muito o fato de Hollywood – principalmente quando quis se propor sua representação como verdade – ter fornecido uma realidade falsa e fabricada, uma vez que muita gente parece satisfeita com o dado imediato de que foi sempre uma realidade bem fabricada (XAVIER, 2005, p.43).

O importante não é que o que seja apresentado na tela seja real⁴¹, mas que seja narrativamente convincente. E é na montagem que se concretiza essa relação do espectador com a ilusão. Marcel Martin explica como, “num filme, as transições têm por objetivo assegurar a fluidez da narrativa e evitar os encadeamentos errôneos (quebra de eixo)” (MARTIN, 2005, p. 86). Essas transições podem ter uma lógica temporal e/ou espacial; ou possuírem ainda uma origem plástica ou psicológica. Em qualquer um dos casos, o continuísta deve prestar atenção na articulação dos planos para manter a continuidade desejada. Martin explica que a “montagem expressiva” – caracterizada por se opor à montagem de transparência, base fundamental da narrativa clássica – “longe de ter como ideal apagar-se diante da continuidade, facilitando ao máximo as ligações de um plano ao outro, procura, ao contrário, produzir constantemente efeitos da ruptura no pensamento do

⁴⁰ No original: “*Classical editing aims at making each shot the logical outcome of its predecessor and at reorienting the spectator through repeated setups.*”, tradução nossa.

⁴¹ Considera-se aqui como ‘real’ aquilo que está presente na realidade física do espectador.

espectador” (2005, p. 132). Martin, ao estabelecer o que é evitado pela montagem expressiva, revela qual é o objetivo da “montagem narrativa”, e portanto, o papel da continuidade dentro da mesma. Entende-se com isso como a continuidade permite uma ligação clara e, principalmente, se torna imperceptível entre os planos, possibilitando assim uma fluidez narrativa, transparente,

A decupagem [clássica] será feita de modo a que os diversos pontos de vista respeitem determinadas regras de equilíbrio e compatibilidade, em termos da denotação de um espaço semelhante ao real, produzindo a impressão de que a ação desenvolveu-se por si mesma e o trabalho da câmara foi ‘captá-la’ (XAVIER, 2005, p. 33).

Ismail Xavier descreve a relação entre decupagem e montagem, na qual a decupagem clássica busca mostrar a ação a partir do melhor ponto de vista. A câmara deve captar a ação mais importante para o desenrolar da história. Cada plano deve puxar o próximo e justificar o anterior, sempre respeitando as “regras de equilíbrio e compatibilidade” (idem), que podem ser interpretadas como as diferentes regras de continuidade mencionadas no capítulo anterior – como o *raccord* de movimento, de objetos, de posição, de direção, etc. –, e que foram sendo aperfeiçoadas com o tempo. Xavier aponta ainda que a montagem dos filmes clássicos não deveria ser percebida, ou seja, ela deveria ter uma “montagem invisível”. A ação do filme deveria assim aparentar acontecer por si mesma, como se não existisse a intervenção de uma pessoa atrás da construção da história. E sua montagem deveria permitir a imersão do espectador na história, de tal forma que os cortes de um plano para o próximo pareçam tão naturais que cheguem a ser imperceptíveis. Portanto, a percepção do papel da câmara deixa de ser o de construir uma história, e passa a ser o de simplesmente captá-la, o de documentá-la da melhor forma. Mas para conseguir essa estreita relação entre a decupagem e a montagem, segundo a vontade do diretor, é importante que na hora da filmagem os detalhes e as “regras de equilíbrio e compatibilidade” sejam observadas e respeitadas. É neste ponto que a continuidade se faz crucial para o cinema clássico.

2.3.1 A continuidade como guia da montagem

Depois de um longo dia de filmagem, cheio de movimentação, problemas e mudanças de última hora, ficar lembrando no final do dia de qual foi a melhor tomada do plano, ou quais foram os planos feitos é um trabalho a mais que pode ser evitado. Por esse motivo, o trabalho do continuísta é uma ponte essencial entre a decupagem e a montagem. As anotações do continuísta são instrumento fundamental para o entendimento daquilo que foi captado, pois eles especificam quais foram os planos feitos, quais as melhores tomadas, e os motivos pelos quais as outras não funcionaram, anotações geralmente feitas enquanto os planos estão sendo filmados. Mesmo considerando que quem dá a última palavra no corte do filme é o diretor, depois de 3, 4 ou até 8 semanas de filmagem, existe a possibilidade de ele não se lembrar dos motivos pelos quais uma tomada é válida e a outra não. Isso não quer dizer que o diretor, o assistente de direção, o continuísta, ou qualquer outra pessoa envolvida na filmagem não sejam capazes de lembrar das decisões tomadas, mas depender da memória pode ser um risco, por isso os boletins de continuidade (ver Anexo 2) se convertem em uma guia confiável para o montador. São as anotações do continuísta que lembram esses motivos, que às vezes podem ser insignificantes, como muito vento batendo na cara do personagem e mexendo seu cabelo dificultando a sua atuação, e às vezes podem ser cruciais, como um carro aparecendo no fundo do quadro em um filme de época.

Mas as decisões no set nem sempre chegam ao corte final do filme. Na hora da filmagem, uma tomada pode parecer a melhor em termos narrativos e/ou estéticos, mas na mesa de corte se percebe que, na realidade, a melhor tomada é outra. Geralmente isso não é um problema, a não ser que os *raccords* entre os planos tenham sido feitos segundo a tomada escolhida durante a filmagem e não segundo a tomada que na mesa de corte foi percebida como a melhor. Se for esse o caso, deve-se escolher a tomada estética e/ou narrativamente mais adequada, aquela percebida na pós-produção, ou a tomada que possui os *raccords*, aquela escolhida durante a filmagem. No caso, o aval final é do diretor, e sua decisão dependerá da sua visão pessoal sobre o plano, a cena e finalmente o filme.

Isso não quer dizer que o diretor fica do lado da mesa de corte debatendo e escolhendo cada tomada que chega à tela do cinema. Como todos na equipe o montador

também procura o melhor para o filme, suas sugestões, comentários e opiniões devem ser levadas em consideração. Muitas vezes, o que funciona no papel – mesmo tendo-o imaginado mil vezes – não funciona na mesa de corte. Nessas horas, deve-se confiar no montador, pois a sua sensibilidade rítmica, imagética e narrativa é a chave para a fluidez da montagem, como veremos mais a frente.

3. A CONTINUIDADE: DOS CINEMAS NOVOS AO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Desde Edwin S. Porter, no início do século XX, a função dos cortes dentro de um filme era, quase sempre, a de mostrar algo mais (COUSINS, 2005, p. 269). A mudança de planos se fazia presente com o propósito de revelar novas informações que permitiam o avanço da trama. Uma mudança imperceptível, que nunca deixava revelar a ilusão de um mundo fictício. Fazendo referência ao filme narrativo clássico, Xavier escreve como

Neste, as imagens se organizam para, num desenvolvimento contínuo, cumprir uma finalidade, aponta para um certa direção (sentido), conforme o modelo da “realidade orientada” de que fala Jean Mitry. Uma teleologia definida impregna o discurso narrativo dominante no cinema industrial: os vários segmentos se justificam em função do seu papel na consumação de um desfecho que, retrospectivamente, “dá sentido” a tudo que o precede (XAVIER, 2005, p. 147).

Vimos no capítulo anterior como a continuidade, a relação direta entre um plano e o seguinte, entre uma cena e a próxima, compunham parte da base narrativa do cinema causal que foi o cinema clássico hollywoodiano. Uma narrativa onde cada plano era justificado pelo anterior e trazia motivos suficientes para o próximo, levando ao espectador a um desfecho “lógico” dentro da ilusão criada.

Mas os anos 1960 e 1970 veio a ser uma época em que diferentes cinemas de vanguarda acharam sua brecha para se diversificar e procurar o seu espaço nas telas de cinema. A origem do cinema de vanguarda é francesa e teve o seu primeiro momento na década dos anos 1920, com filmes como *Le retour à la raison* (Man Ray, 1923), *Entr’acte* (René Clair, 1924), *Anémic cinéma* (Marcel Duchamp, 1926) e *Um Cão Andaluz* (Luis Buñuel, 1929), entre outros. A vanguarda cinematográfica estabeleceu duas linhas principais contra o cinema dominante: rompeu com os cânones formais narrativos tradicionais negando as imposições da causalidade hollywoodiana; e procurou uma especificidade visual própria e exclusiva para a expressão cinematográfica (PALACIO, 1995, p. 270). Segundo Manuel Palacio, o conceito de vanguarda é uma construção historiográfica, que se caracteriza por ser uma oposição radical à instituição Arte. Em outras palavras, os cinemas de vanguarda “combateram tanto os dispositivos tradicionais de produção das obras quanto os de difusão, questionando as características de recepção e

contemplanção das mesmas e com isso as dos valores estéticos defendidos pela comunidade artística neste momento histórico” (PALACIO, 1995, p. 260)⁴². Em relação ao cinema, “a vanguarda não se rege pelo comércio, não segue o modelo linear e narrativos, insurge-se contra a ‘tradição automatizada’” (ADRIANO, 2003).

Com a queda no público que afetou a indústria durante a década de 1950, diferentes cinemas de renovação, como a Nouvelle Vague, acharam uma oportunidade. O intuito desses cinemas não era o de ocupar o lugar do cinema clássico hollywoodiano, “a vanguarda cinematográfica se plantea como legitimación artística, como o esforço de assignar ao cinema um estatuto cultural que até esse momento não tinha ou o possuía parcialmente e não o suficientemente estabelecido” (PALACIO, 1995, p. 264)⁴³. Em outras palavras, a meta não era seguir os padrões estabelecidos pela narrativa clássica, pelo cinema de indústria, mas desafiá-los. Robert Stam distingue esses dois cinemas a partir da oposição entre “a ideologia da transparência” que “explora tudo aquilo que o público não sabe. O antiilusionismo, ao contrário, inicia o público no ofício secreto de sua arte, esperando transformar leitores e espectadores em colaboradores” (STAM, 1981, p. 48). O propósito dos filmes de vanguarda é assim, em parte, o de estimular o espectador a participar da construção do filme. Não o filme como uma história, como um mundo fantástico onde todas as peças encaixam, mas como obra que sofreu e revela a intervenção do homem durante seu processo de realização. Os realizadores das vanguardas queriam de certo modo mostrar ao espectador que o que estava sendo assistido era efetivamente um filme, e em sua tendência mais radical, eles procuravam revelar o dispositivo fílmico.

“A rejeição à narrativa institucional cinematográfica e a busca de uma essencialidade visual para os filmes serão dois das mais sólidas premissas das práticas vanguardistas” (PALACIO, 1995, p. 262)⁴⁴. Dentro dos diversos cinemas de vanguarda que surgiram, no sentido de se contrapor à continuidade da narrativa clássica, um dos mais

⁴² No original: “ [...] combatieron tanto los aparatos tradicionales de producción de obras como los de difusión, poniendo en solfa las características de la recepción y contemplación de las mismas y con ellos las de los valores estéticos defendidos por la comunidad artística en ese momento histórico.”, tradução nossa.

⁴³ No original: “la vanguardia cinematográfica se plantea como legitimación artística, como el esfuerzo de asignar al cine un estatuto cultural que hasta ese momento no había tenido o lo había poseído de un modo parcial y no lo suficientemente establecido.”, tradução nossa.

⁴⁴ No original: “El rechazo a la narración institucional cinematográfica y la búsqueda de una esencialidad visual para los filmes serán dos de las más sólidas premisas de las prácticas vanguardistas.”, tradução nossa.

importantes é a Nouvelle Vague francesa, marco inicial da nova onda da vanguarda cinematográfica. Um movimento que procurava uma objetividade e que “na sua luta contra o discurso, contra o que é assumido como linguagem convencional, a vanguarda privilegia a imagem cinematográfica naquilo que ela tem de visão direta; sem medições, e daquilo que ela tem de especial frente à visão natural” (XAVIER, 2005, p. 103). O importante para os novos realizadores franceses era o que a imagem por ela mesma conseguia transmitir, independente da sua relação com o plano anterior ou com o seguinte. “O importante é cada imagem singular e seu poder gerador de uma nova experiência de mundo visível” (XAVIER, 2005, p.103). A Nouvelle Vague francesa não necessariamente procurava uma fluidez causal da narrativa, mas uma fluidez, onde a justificação do plano não estava presente na sua relação com o anterior ou com o seguinte, mas dentro dele mesmo.

“Enquanto a arte ilusionista procura causar a impressão de uma coerência espaço-temporal, a arte antiilusionista procura ressaltar as brechas, os furos e as ligaduras do tecido narrativo [...] A descontinuidade passa a apropriar-se do espetáculo” (STAM, 1981, p. 22). O principal não é mais contar uma história causal numa ordem cronológica, mas ressaltar as brechas, porque é através delas que se exterioriza o sentimento que se deseja passar ao espectador. Porém é importante lembrar que para poder quebrar essas regras, no caso de continuidade, elas também devem ser conhecidas e dominadas. De outra forma, a sua quebra seria mais uma consequência do acaso do que proposital, e sendo assim não seriam capazes de transmitir o desejado. Em outras palavras, quando as vanguardas elegem a continuidade como o principal alvo do seu ataque a narrativa clássica, fica claro a sua importância na existência deste sistema. É o cineasta Jean-Luc Godard, grande articulador do movimento, que vai ressaltar que a “sua estratégia é a descontinuidade” (STAM, 1981, p. 22).

É com Godard e o cinema de vanguarda francês que surge o chamado *faux raccord*. Esse elemento da continuidade é precisamente o que seu nome expressa: um falso *raccord*, uma violação da continuidade ortodoxa – praticada e estabelecida principalmente pelo cinema clássico hollywoodiano –, que cria uma ruptura no tecido narrativo visível para o espectador. O falso *raccord* revela ao espectador o dispositivo fílmico, e rompe com a ilusão fílmica. Dessa forma, a relação com a obra não mais acontece a partir do envolvimento do espectador com a história, mas ao ser conscientemente colocado frente a

um filme que lhe instiga ou incomoda; ou seja, deixa de ser uma atividade de entretenimento, e passa a ser uma intelectual, cultural e/ou política. Em outras palavras, a ilusão é revelada e o filme exige uma posição ativa do espectador para compreender a sua mensagem.

Os filmes de Godard não apresentam mais aquele tipo de espetáculo cuja imagem se oferecia como uma transparência reveladora dos fatos – ele utiliza-se, de um modo crescente, de um universo visual heterogêneo, composto de diferentes materiais, e avança decididamente rumo à descontinuidade do cinema-discurso (XAVIER, 2005, p. 140).

Um exemplo dessa descontinuidade acontece no filme de 1960 *Acossado*, onde a fluidez é quebrada pelo uso do “jump cut,” que a *grosso modo* poderíamos traduzir como “corte de pulo.” Esse tipo de corte se caracteriza por criar um salto, seja de tempo e espaço ou ambos, na cena, e dessa forma quebra a fluidez e a articulação transparente entre os planos. Existem dois tipos de “jump cut”: um, mais leve, que revela um pulo no tempo e espaço da cena, onde o personagem se encontra em um espaço e posição diferentes – esse tipo surgiu na década de 1930, mas a sua utilização não era muito comum (SALT, 1992, p. 217) –; e outro, mais impactante, que revela um pulo temporal, mas não espacial, onde o personagem se encontra no mesmo lugar mas em uma posição diferente. É desse segundo “jump cut” que o Godard faz uso no seu filme. A personagem se encontra sentada na frente do carro que anda pelas ruas de Paris, e a câmera filma suas costas em uma angulação de 45° em relação ao seu lado esquerdo. Enquanto a conversa entre ela e o personagem que está dirigindo se desenrola a cena corta várias vezes para ela no mesmo lugar e na mesma angulação. O fundo do quadro, a paisagem das ruas de Paris, se modifica a cada corte, e a posição da personagem também, mas a fluidez e coerência do diálogo se mantêm. A escolha na utilização desse tipo de corte cria no espectador um estranhamento, revelando a intervenção de alguém na criação do universo diegético.

Embora o “jump cut” tenha causado estranheza no espectador, com o tempo, sua recorrente utilização tem domesticado o público. E esse tipo de montagem não é mais, necessariamente, um motivo de afastamento da ilusão fílmica. Pelo contrário, a sua utilização, especialmente em filmes de ação, tem favorecido o envolvimento dos espectadores, ao proporcionar um certo ritmo ao filme.

Inclusive quando o filme mostra uma descontinuidade, não significa que não houve a existência de um continuísta na equipe. Devemos lembrar que o continuísta é o representante do montador no set, e embora a montagem esteja prevista para ser descontínua essa decisão artística possui um motivo narrativo, e como tal deve ser considerada no set de filmagem. A existência da descontinuidade, quando é proposital, revela a necessidade de se ter um conhecimento da função da continuidade na narrativa, mesmo quando ela é disnarrativa. Além disso, a função do continuísta também está relacionada à duração total do filme, relação que será abordada mais à frente nesse capítulo.

3.1 O cinema disnarrativo e a continuidade

A filmagem em descontinuidade, não só de um plano para o seguinte, mas de uma cena para a próxima, e as constantes anotações por parte do continuísta garantem que todas as cenas do filme sejam cobertas. Mantendo esse controle sobre o que já foi e o que ainda deve ser filmado, o continuísta é o profissional que sabe dizer com exatidão quanto do filme já foi coberto e quanto falta. Além disso, quando se trata de fechar o roteiro, e um plano ou cena que por qualquer motivo foi deixado para depois durante a filmagem, é o continuísta quem tem essa informação anotada e não permite que deixe de ser feito. Pois isso se traduziria em um buraco no meio da narrativa do filme que impediria a sua fluidez e coesão.

Mesmo que um filme não tenha uma continuidade narrativa, ele possui uma história, uma ideia que se deseja transmitir. As ligações entre os planos e cenas podem não ser narrativas, mas elas existem, e o continuísta, junto com outros artistas e profissionais do set ou da pós-produção, está presente para garantir essas articulações. Como todo movimento artístico, o cinema se vê influenciado pelo seu contexto e seu passado. Não pode se negar a influência das diferentes escolas de cinema que têm surgido desde o início do cinema no final do século XIX até hoje. Por esse motivo, vemos como no cinema contemporâneo o uso da descontinuidade se faz presente, como instrumento para manter a atenção do espectador. Muitos filmes hoje vão se desenvolvendo como quebra-cabeças nos quais a atenção do espectador é fundamental, assim como a atenção dos realizadores, para poder juntar todas as peças e garantir o sentido total do filme. Muitas vezes, mesmo com uma

descontinuidade geral nas ligações entre as cenas, existe um ou outro elemento presente do decorrer do filme que liga as cenas, dando uma coesão à totalidade da trama. Em outros casos, a continuidade se faz presente nas micronarrativas, criando pequenos núcleos de sentido para o espectador.

Amnésia (2000), dirigido por Christopher Nolan, é exemplo dessa descontinuidade nos filme de hoje. A ligação temporal, e às vezes até espacial, entre as cenas não se processa através do diálogo direto entre os planos, como *raccords* de movimento ou entradas e saídas de quadro, mas acontece através de objetos de cenas, como as fotos polaroide ou as tatuagens na personagem. São esses elementos que ajudam a estabelecer a cronologia dos acontecimentos. O filme narra a história de um homem, Leonard, interpretado por Guy Pearce, que sofre de perda de memória a curto prazo como consequência de um ataque de violação à sua esposa. Leonard se propõe vingar o ataque, que parece ter resultado na morte da sua mulher, mas sua condição o coloca em situações complicadas e difíceis que ele mesmo tem dificuldade para compreender.

O filme joga com a noção de tempo, apresentando os acontecimentos de trás para frente, sendo a última cena do filme o início da história. Ele está dividido em blocos, cenas que possuem uma certa unidade, mas que se encontram incompletas. A ligação entre essas cenas está presente entre o primeiro plano de uma e o último da seguinte. Dessa forma, o filme vai se montando como um quebra-cabeça, que só chega a ter sentido quando o assistimos por completo. Enquanto os acontecimentos se desenvolvem de forma inversa à cronologia real dos fatos – dentro do universo diegético –, a psique do personagem vai sendo descoberta junto com a cronologia narrativa. Portanto, o filme possui duas linhas narrativas que precisam ficar claras na mente do espectador: uma, a dos acontecimentos em si, e outra, a da psique do personagem, que é revelada cronologicamente à narrativa desejada pelo filme mas inversamente à cronologia real dos fatos.

Amnésia pode ser pensado como um bom exemplo do que acontece em um set de filmagem, em relação não a sua dinâmica, mas ao material que vai sendo filmado. A descontinuidade da narrativa presente no filme pode ser comparada à descontinuidade em que o roteiro do filme é capturado. Uma das principais diferenças é que enquanto o espectador não sabe em que direção vai a narrativa, a equipe, e principalmente o diretor e o continuísta, sabem exatamente em que momento da história se encontra a cena sendo

filmada. Mas mesmo assim são peças de um quebra-cabeças que só fazem sentido quando se conclui a sua montagem.

Segundo a continuísta brasileira Renata Rodarte⁴⁵, a continuidade é a forma para se colocar todos os pedaços do filme na ordem prevista, tomando cuidado com os pequenos detalhes, fundamentais para criar a fluidez narrativa. Pois qualquer erro, ou falha, acaba tirando o espectador da história. É claro que, considerando a quantidade de informações e questões que vão surgindo durante um dia de filmagem, erros acontecem, e quando eles são pequenos ou quase imperceptíveis, a princípio não têm muito problema. Mas deve-se entender que isso não significa que o continuísta deve relaxar e deixar de se importar. O erro pode às vezes passar despercebido pelo espectador, a sua atenção não está no objeto deslocado, mas na fala do personagem, chegando a ser encoberto pela ação mais importante. Às vezes isso acontece por erros que se deram no set de filmagem, às vezes por decisões que foram tomadas na mesa de corte.

O americano Walter Murch, editor de filmes como *A Conversação* (1974), *Apocalypse Now* (1979), *O Talentoso Senhor Ripley* (1999), entre muitos outros, explica no seu livro *In the Blink of an Eye* que a princípio existem seis critérios para efetuar um corte e uma montagem entre um plano e o seguinte: 1) ele é fiel à emoção do momento; 2) ele faz a história avançar; 3) ele acontece em um momento ritmicamente interessante e “correto”; 4) ele reconhece o que pode se chamar de “rastreamento ocular”⁴⁶ – que seria a preocupação com a localização e movimentação do foco de interesse do espectador dentro do quadro; 5) ele respeita a “planaridade” – a gramática de três dimensões transposta pela fotografia a duas (questões da linha do plano, etc.); 6) e ele respeita a continuidade tridimensional do espaço real (o espaço que ocupam os personagens dentro de um espaço e a sua relação com o outro) (2001, p. 18). Segundo Murch, esses critérios devem ser seguidos de forma decrescente, ou seja, é mais importante ser fiel ao sentimento do que ser fiel ao ritmo, e mais importante ser fiel ao ritmo do que a continuidade espacial. Ele continua avaliando esses critérios dando-lhes uma porcentagem de importância na hora de decidir o corte (51%, 23%, 10%, 7%, 5%, e 4%, respectivamente). Mais à frente ele explica que

⁴⁵ Fonte: Em entrevista feita pela autora.

⁴⁶ No original: “eye-trace” (MURCH, 2001, p. 18).

[...] de fato, há um lado prático para isso, que é se a emoção está certa e a história avança de uma maneira original e interessante, no ritmo certo, o público tenderá a não ter consciência (ou a não se preocupar) com problemas de edição de ordem inferior como o rastreamento ocular, a linha do placô, continuidade espacial, etc (MURCH, 2001, p. 19)⁴⁷.

Em outras palavras, um erro de continuidade nem sempre acontece no set de filmagem, mas acaba no filme por uma decisão tomada na mesa de corte. Como Murch explica, se a emoção e a história são transmitidas de forma correta para o espectador, pequenos erros podem passar despercebidos ou serem simplesmente ignorados. Como foi mencionado no capítulo anterior, às vezes a tomada que melhor monta ritmicamente não foi a escolhida como a melhor no dia da filmagem, pelo que a continuidade dos planos seguintes ou anteriores é possível que não monte. Isso porque os *raccords* foram feitos baseados na tomada escolhida, mas que não chegou a ser a selecionada no corte final. Mas não podemos deixar de concordar com a continuísta brasileira Aline Motta⁴⁸, que afirma que às vezes o erro é tão sutil que não fica gravado na cabeça, mas inconscientemente o espectador pode sentir um pequeno estranhamento. E entre mais estranhamentos, por mais leves que sejam, aos poucos a ilusão do filme vai sendo revelada e questionada. Além disso, devemos levar em consideração que em uma sala de cinema com 300 espectadores não podemos assumir que o 100% do público estão imersos na história, sempre tem alguém que é um pouco mais distraído. E um desses pequenos erros, como um copo em um plano geral e outro diferente em plano próximo, que para a maioria pode ficar como despercebido para esse espectador mais distraído pode ficar claro, e dessa forma fica ainda mais deslocado da história⁴⁹.

3.2 Continuidade e tecnologia

Na década de 1980 – inclusive desde antes – diferentes realizadores se encontravam sob uma crescente pressão para terminar de filmar o mais rápido possível (SALT, 1992, p.

⁴⁷ No original: “[...] in fact, there is a practical side to this, which is that if the emotion is right and the story is advanced in a unique, interesting way, in the right rhythm, the audience will tend to be unaware of (or unconcerned about) editorial problems with lower-order items like eye-trace, stage-line, spatial continuity, etc.”, tradução nossa.

⁴⁸ Fonte: Em entrevista feita pela autora.

⁴⁹ Fonte: Renata Rodarte, em entrevista feita pela autora.

284), pois fazer cinema ia ficando – e continua ficando – cada vez mais caro. O aluguel de estúdios e equipamentos, e a contratação do pessoal, aumentavam cada dia mais, e ao mesmo tempo os filmes iam ficando cada vez mais complexos. Uma crescente utilização de efeitos especiais incrementava o trabalho e o tempo de dedicação durante a pós-produção. Aos olhos do produtor, embora confiante no resultado do filme, tempo quase sempre se traduzia em dinheiro. E quanto mais tempo um filme precisa para ser concluído, mais dinheiro tem que ser gasto.

Por esse motivo é importante ressaltar que embora o diálogo entre o continuísta e o produtor não seja constante, nem necessariamente recorrente, ele acontece. Ainda mais hoje com a crescente pressão que a produção coloca nos realizadores, com filmes demorando dois anos ou mais para serem concluídos. Como já foi mencionado antes, ao ser o profissional que anota todos os detalhes das cenas que têm sido filmadas, isso também quer dizer que o continuísta é o profissional que pode dizer com exatidão a porcentagem do roteiro que foi filmada. Segundo a continuísta americana Pat P. Miller, deve ser prática do continuísta entregar ao segundo assistente de direção, que por sua vez o entrega para a produção no final de cada dia de filmagem, o “Daily Progress Report”⁵⁰ (ver Anexo 3), que seria uma planilha onde está documentado o progresso da filmagem. Nela são especificadas observações como: o número total de páginas do roteiro já filmadas, o número total de cenas já rodadas e o tempo total do filme até o momento (MILLER, 1999, p. 107-109). Essas informações são importantes para a produção, pois revelam em que etapa da filmagem se encontra a equipe, e lhe permite ter uma noção do ritmo de produção da filmagem. Ao mesmo tempo, o “Daily Progress Report” lhe dá uma noção do tempo total do filme, lhe permitindo analisar a situação, vendo se ele está respeitando ou não a duração planejada na pré-produção.

A duração total de um filme é um aspecto importante que deve ser levado em consideração em todo momento. E é um elemento de grande importância para a produção, pois a duração de um filme pode dificultar a sua distribuição e exibição, dependendo do mercado de exibição para o qual está sendo direcionado. Um filme dirigido a festivais de curtas pode ter problemas se for muito grande, correndo o risco de não ser aceito por causa da sua duração. E ao mesmo tempo, por não ter uma duração suficiente para ser

⁵⁰ No Brasil, utiliza-se o “Relatório de produção”, que seria o equivalente ao “Daily Progress Report”.

considerado um longa, terá seus nichos de exibição reduzidos dificultando dessa forma a sua distribuição e possível sucesso no mercado. Mesmo se tratando de um longa, um filme muito grande pode dificultar a sua distribuição nas salas de cinema, pois isso significaria uma menor quantidade de sessões, o que se traduz em uma menor quantidade de pessoas transitando pelas salas de exibição e pelos diversos serviços e comércios que se beneficiam com o consumo dos espectadores. Os mesmos problemas podem surgir se o filme for muito curto. Devido à duração, o filme pode não ser aceito em alguns pontos de exibição, pois significaria um maior número de sessões que o normal, o que se traduz em mais mão de obra na preparação para a exibição. Por isso é importante estabelecer o diálogo entre o continuísta e a produção, pois é através do “Daily Progress Report” que se pode ter uma ideia de como estão correndo as coisas no set, e ter uma noção do que será o produto final. É claro que quando o material chega às mãos do montador a situação pode mudar, mas dessa forma a produção pode ter certo controle do que está acontecendo.

Como foi mencionado, no “Daily Progress Report” é colocado o tempo total do filme até o momento. Além de cuidar dos diferentes *raccords*, e da fidelidade dramática do roteiro, o continuísta também cronometra cada tomada. Durante a pré-produção se prepara uma minutagem do roteiro, que pode ser feita pelo próprio diretor, pelo assistente de direção ou pelo continuísta ou qualquer uma das combinações. Essa minutagem serve para ter uma noção da duração total do filme, que por sua vez ajuda à produção a pensar e começar a lidar com as etapas de distribuição. Ajuda também ao próprio diretor a pensar na obra de uma forma um pouco menos abstrata. Essa minutagem serve para calcular a quantidade de rolos de negativo que seria usada no filme, considerando o orçamento da produção. A cronometragem feita na hora pelo continuísta tem duas funções principais. Por um lado, ver qual parece ser a duração real do filme, pois nem sempre o que foi planejado na pré-produção acaba sendo cumprido na filmagem. Essa cronometragem, portanto, ajuda a ter uma melhor noção do que pode chegar a ser a duração real do filme. Essa duração é calculada levando em consideração só a minutagem das tomadas consideradas como válidas, mas isso não significa que o tempo das outras tomadas deve ser ignorado.

A outra função da cronometragem tem uma relação direta com a quantidade de negativo disponível para o filme. Cada segundo filmado se traduz em uma metragem específica de negativo, dependendo da velocidade na qual o plano foi filmado. Por

exemplo, rodando a 24 quadros por segundos, seis segundos de filme equivalem a seis pés de negativo. No caso, a importância da cronometragem está na possibilidade de poder calcular quanto negativo já foi gasto e quanto negativo ainda se tem disponível para terminar o filme. Essa informação é muito conveniente para a realização de um filme, especialmente quando se trata de filmes de baixo orçamento nos quais a possibilidade de obter mais latas de negativo é quase impossível. É função do continuísta fazer a relação entre a quantidade de negativo disponível e a quantidade de tomadas necessárias para acertar um plano. Pois se a quantidade de tomadas revela que não se terá negativo suficiente para terminar o filme, essa informação deve ser passada ao diretor para que ele tome as medidas necessárias, como se fazer mais ensaios para evitar o erro na hora de rodar a câmera ou considerar a possibilidade de cortar planos, por exemplo.

Mas a época do negativo parece estar acabando aos poucos, pois cada vez mais filmes são feitos em digital, pelas aparentes vantagens desse suporte. De qualquer forma não se pode deixar de perceber que com o uso do negativo, por se tratar de algo material, parece que a equipe de filmagem era mais cuidadosa na hora de filmar. Rodar negativo simplesmente por rodar se traduzia em dinheiro perdido, e não podemos ignorar que o cinema tem uma forte relação com o dinheiro. O negativo é um suporte caro e quanto mais tomadas ruins feitas, é mais tempo que se demora filmando, significa mais negativo sendo gasto. Fazer cinema não é uma arte barata, e conseguir cobrir os gastos com seu sucesso no mercado, nem sempre é possível. Com a chegada do digital, a possibilidade de fazer filmes tem aumentado, sendo que, a princípio, barateia os custos de produção. A realização de filmes em película não deixa de existir, pois o valor sentimental e a peculiaridade estética do negativo continuam sendo valorizadas entre os realizadores. No entanto, não se pode negar que a chegada do digital tem modificado o panorama da produção cinematográfica.

Antes da chegada das câmeras digitais, durante a realização de um filme em película filmar um plano exigia uma grande preparação e concentrava o foco de todos os envolvidos na cena. Gritar: “Roda câmera!” era um momento de tensão, o negativo andava e o dinheiro era gasto. Geralmente a quantidade de latas de um filme era limitada, e rodar mais tomadas do que as necessárias podia significar não ter negativo suficiente para terminar o filme. Por esse motivo cada tomada era pensada cuidadosamente, e tentava-se evitar qualquer erro. Filmar em película também significava não ter a possibilidade de rever o material que foi

rodado – pelo menos até que surgisse a possibilidade de acompanhar as filmagens com o vídeo assist⁵¹ –, o que se traduzia em uma maior atenção da equipe na hora de filmar, especialmente do continuísta. Ele tinha que prestar muita atenção no que estava acontecendo na cena, e anotar todos os detalhes, porque qualquer erro seria percebido somente quando o material fosse revelado. Momento que pode ser muito tarde, considerando que o ator ou a locação poderiam não estar mais disponíveis.

Hoje, com as câmeras digitais que armazenam o material em um cartão de memória, muito mais barato que um rolo de película, os custos têm diminuído e o limite de tomadas depende do tamanho do HD no qual serão descarregados os cartões. O dinheiro continua sendo gasto, mas a facilidade de apagar *clips* e de poder fazer mais uma tomada, sem ter que se preocupar pela quantidade de negativo gasto, parece ter descontraído um pouco o set de filmagem. Além disso, a possibilidade que o digital traz de poder rever os planos na hora – independente da existência de um vídeo assist no set – para conferir se a tomada foi boa ou não, ou para verificar algum elemento de continuidade, tem diminuído um pouco a preocupação de cometer erros. Não que as filmagens aconteçam de forma despreocupada, mas a possibilidade de rever o erro traz um pouco de tranquilidade ao set. Por esse motivo, muitos filmes hoje são filmados sem continuísta, o que pode ser uma economia no momento da filmagem, mas acaba saindo mais caro quando chegar à mesa de corte.

O avanço tecnológico que permite filmar sem ter que se preocupar por esgotar a película, tem trazido também uma despreocupação pela quantidade de material que é capturado. A possibilidade de poder rodar mais se traduz em uma maior quantidade de material que chega às mãos do editor. Com tantas horas de material que devem ser assistidas, o boletim de continuidade se transforma em um guia essencial para reduzir

⁵¹ Um vídeo assist é um monitor utilizado, quando possível, no set de filmagem. Ele varia em tamanho e qualidade de imagem, dependendo das condições de produção de cada filme (financeiras, facilidades da locação, preferências da equipe, etc.). O vídeo assist é conectado à câmera, e transmite o que ela “vê”, dessa forma os outros membros da equipe (como integrantes do departamento de arte, de som, de direção, etc.) podem ver a imagem e trabalhar em cima dela sem ter que olhar pelo visor da câmera, atrapalhando o trabalho do operador de câmera. Esse equipamento parece ter surgido no final da década de 50, mas a sua utilização não era muito comum. Na década de 70, com o surgimento do vídeo analógico, o vídeo assist também permitia gravar o material em um suporte analógico, como um VHS ou uma miniDV, permitindo rever o plano filmado. Nos anos 80 seu uso era maior, mas a sua montagem era complexa e nem todos na equipe gostavam do aparelho presente no set, em alguns casos por medo em que abusar das suas vantagens – rever material, por exemplo – se converteria em uma perda de tempo efetivo de filmagem. Com diversos avanços tecnológicos nas últimas décadas os tamanhos do vídeo assist, assim como a sua montagem tem se simplificado pelo que tem se convertido em mais um equipamento recorrente em um set de filmagem.

tempo na ilha de edição, mostrando ao editor a seleção prévia das melhores tomadas sem ter que necessariamente assistir a todo o material na íntegra, mas simplesmente procurar as tomadas previamente selecionadas. Sabemos que nem sempre as tomadas marcadas são efetivamente as melhores ou as que serão usadas no corte final, como já foi mencionado em outro momento, mas pelo menos ajudam o montador no primeiro corte bruto. Além disso, com a facilidade oferecida pelo digital de gravar material “extra” – como planos criados na hora ou imagens não planejadas na pré-produção que podem ter uma função na montagem, não que essa prática não existisse antes –, as descrições e as observações colocadas nos boletins ajudam o montador a saber, ou a ter uma noção do material que foi gravado além do que estava primeiramente planejado na decupagem.

Assim como com a montagem, fica complicado analisar a função do continuísta quando a nossa principal fonte são filmes prontos. Livros como *The Continuity Supervisor*, da continuísta britânica Avril Rowlands, e *Script Supervising and Film Continuity*, da continuísta americana Pat. P. Miller, nos ajudam a compreender a sua função dentro de um set de filmagem. Os detalhes que devem ser observados e anotados e o modo como se deveria ler e anotar no roteiro durante o desenvolvimento da filmagem. Mas cada roteiro é um caso diferente, e cada filme é um filme. Hoje, com os diversos avanços tecnológicos todas as funções estão se modificando. Com uma boa parte do filme sendo feito durante a pós-produção cada vez mais se vê a presença do montador, ou encarregado de efeitos especiais, no set de filmagem, o que se traduz em um diálogo mais direto entre o set de filmagem e a montagem. Detalhes que devem ser considerados na pós-produção são anotados durante a filmagem, como altura da câmera, angulação, etc. Informações que serão fundamentais para poder juntar de forma crível um efeito criado na pós-produção com o que foi filmado no set.

Filmes como *Matrix*, de 1999, dirigido pelos irmãos Wachowski, é uma dessas realizações que precisavam de um diálogo muito forte entre o set de filmagem e a pós-produção. O filme foi um marco no cinema de efeitos especiais, pois uma grande quantidade de ilusões nunca antes vistas na tela de cinema foi criada, como no início do filme quando a personagem Trinity, interpretada por Carrie-Anne Moss, enfrenta um grupo de policiais. Em um momento específico, ela pula para chutar um deles e a câmera faz um movimento de travelling de aproximadamente 270° ao redor da ação, sendo que durante

esse movimento de câmera a ação se congela e é retomada no final do travelling. Mais à frente no filme, vemos Neo, o personagem principal interpretado por Keanu Reeves, evitando ser atingido por umas balas atiradas na sua direção. Desta vez, o movimento de câmera é de 360°, e em vez de vermos a ação congelada, ela acontece em câmera lenta. Esses efeitos são possíveis através do uso do *chroma-key*, uma grande quantidade de câmeras – dependendo do efeito até 120 câmeras fotográficas de alta definição e 2 câmeras cinematográficas – colocadas em lugares estratégicos, fios de aço que seguram os atores, simulações digitais, e muitos outros elementos⁵².



Figura 12.1



Figura 12.2

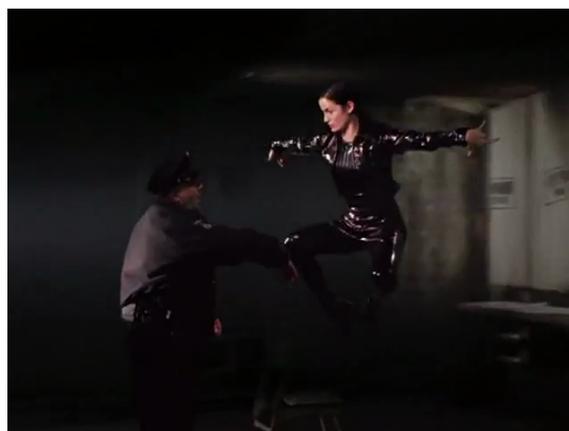


Figura 12.3

Making of *The Matrix*, Josh Oreck, 1999⁵³

⁵² Esses efeitos são conhecidos como *Bullet time*, um efeito especial concebido especificamente para *The Matrix*. O *Bullet time* é considerado como uma forma estilística de mostrar ao espectador que ele está vivenciando uma realidade construída, na qual as noções de espaço e tempo não são iguais àquelas vivenciadas na nossa realidade. É uma maneira de desacelerar o tempo de tal forma que o espectador possa ver tudo ao redor da ação, tão claramente quanto for possível. Fonte: Entrevista feita a John Gaeta, supervisor de efeitos especiais de *The Matrix* no documentário para televisão, *Making of The Matrix*, 1999.

⁵³ Documentário feito para televisão em 1999.

Vemos nas imagens acima como os efeitos desejados para o produto final requer muito trabalho de pós-produção, contudo, isso não seria possível sem um forte diálogo com o set de filmagem. Esse diálogo não se refere somente à parte tecnológica, de posicionamento de câmeras, angulação, distância entre a câmera e o objeto, *chroma-key* bem iluminado, entre outras. Refere-se ao fato de que de nada adianta que os efeitos especiais criados na pós-produção sejam espetaculares se eles não dialogarem de forma coerente e coesa com o que é filmado em locação, com espaço e personagens reais.

Embora grande parte da imagem final resulte do processo de pós-produção, a presença do continuísta ainda assim é essencial. Ele não só deve estar presente durante a filmagem, mas deve conhecer qual será o espaço criado ao redor da ação. As sequências de *Matrix*, e de muitos outros filmes dos dias de hoje foram elaboradas na pós-produção. Não obstante, essa ação se relaciona diretamente com planos e cenas filmadas em locações e com personagens reais. O entendimento por parte do continuísta em relação aos espaços que serão criados na pós-produção é de grande importância porque será ele quem garante que não exista nenhuma falha no posicionamento ou na movimentação dos personagens no espaço real – tudo, enfim, que possa ter uma relação direta com aquilo que será criado. Nas imagens acima, o plano de efeito só tem dois personagens interagindo, mas o conjunto de planos dessa cena tem um total de quatro policiais mais a Trinity. No caso, é importante que o continuísta conheça o espaço que será criado na pós-produção para poder orientar os *raccords* e a continuidade de posição dentro do espaço real durante a filmagem. Ou, se for o caso, quando o plano é feito após as filmagens na locação real, orientar também o posicionamento dos personagens dentro do espaço. Mas em qualquer um dos casos, isso só será possível se o continuísta tiver noção do espaço digital a ser criado durante a pós-produção.

Mas os avanços tecnológicos não se limitam somente aos processos de realização na criação de espaços diegéticos. Eles também estão presentes nos próprios instrumentos utilizados pelo profissional no set de filmagem, modificando assim sua forma de trabalho. No final da década de 1940 surgiu a câmera instantânea, comumente chamada de Polaroid, que virou um instrumento de trabalho essencial para o continuísta. Não se pode dizer com exatidão em que momento a câmera instantânea começou a ser utilizada no set de

filmagem, mas podemos afirmar que seu uso era de grande importância para o continuísta. A câmera instantânea permitia tirar fotos dos figurinos, objetos, maquiagem, e etc. durante a filmagem, o que permitia ao continuísta manter a continuidade dos mesmos com maior facilidade. Embora essas informações sejam colocadas no boletim de continuidade, a lembrança visual é mais rápida e direta. Ao mesmo tempo, essas fotografias podiam ser consultadas pelos outros departamentos, ajudando também no seu trabalho.

Por ser um instrumento caro, era comum que a única referência visual do plano viesse da câmera instantânea do continuísta. E embora ajudasse e facilitasse o trabalho por um lado, também gerava uma dependência ainda maior, existindo a possibilidade de algumas vezes chegar a atrapalhar o trabalho desse profissional, pois enquanto o continuísta tenta ver e estudar o ensaio alguém está chamando a sua atenção para poder ter acesso à fotografia. Mas a partir da década de 1970, com a chegada das câmeras fotográficas digitais, o continuísta tem sido um pouco mais liberado. A possibilidade de outros departamentos terem a sua própria câmera para consultar, reduz o trabalho do continuísta. Isso não quer dizer que ele deixe de fotografar ou de conferir a continuidade com os diferentes departamentos, mas tem aliviado um pouco o trabalho ao ficarem menos dependentes da fotografia desse profissional.

Além disso, a chegada do computador portátil e as possibilidades da internet têm também facilitado o trabalho do continuísta, permitindo um diálogo mais direto entre ele e o montador. A chegada do computador trouxe a possibilidade de digitalizar os boletins de continuidade, ocupando dessa forma menos espaço físico e facilitando a entrega para o montador. Com a internet, essa entrega fica ainda mais rápida, além de permitir um diálogo quase direto via correio eletrônico entre o continuísta e o montador se for necessário. Isso não quer dizer que o boletim feito à mão foi substituído, pois ainda é mais prático estar carregando papéis e um lápis ou canetas do que um computador. As realidades físicas das locações podem não permitir ter uma base para o continuísta ficar sentado frente a um computador portátil. Fora que também estão as limitações como tempo de vida das baterias, planos de movimentações onde ficar sentado não é uma possibilidade, entre outras. Mas a cada dia que passa a tecnologia dá passos de gigante. Hoje já temos os *tablets*, como o iPad, que são menores e mais leves que os computadores portáteis. Se eles chegarão a substituir o boletim de continuidade feito à mão ainda não podemos afirmar, mas já existem programas

que permitem fazer os boletins, como o iCineLog no iPad, no qual pode-se até salvar uma fotografia do plano correspondente ao boletim.

3.2 Entre a narrativa e a técnica

Como temos percebido, o trabalho do continuísta pode se dividir em diferentes partes. Por um lado, existe um trabalho um pouco mais técnico, que se preocupa com a continuidade de objetos e movimentos, com uma continuidade que obedeça às diferentes regras de *raccord*. Estabelecendo uma relação direta entre os planos e cenas através de uma continuidade espaço-temporal, proporcionadas pelo respeito à regra dos 180°, o plano ponto de vista, o plano e contra-plano, entre outras. Por outro lado, é também função do continuísta a compreensão do roteiro de uma forma geral. O continuísta, junto como o diretor e o assistente de direção, tem um entendimento profundo do roteiro. Ele conhece os personagens e entende o caminho tomado para o desenvolvimento de cada um deles, também entende os motivos pelos quais os acontecimentos se desenvolvem de uma forma e não de outra. Deste modo, ele é capaz de afirmar se algum elemento sendo excluído ou adicionado é fiel à narrativa, mesmo filmando em descontinuidade. Em última instância, cabe ao continuísta zelar pela “impressão de realidade” tão buscada no cinema narrativo.

O trabalho técnico pode ser auxiliado pela tecnologia, por exemplo, com o vídeo assist. O vídeo assist é um instrumento importante para o continuísta, pois lhe permite ver exatamente o que vai aparecer na tela, possibilitando-lhe focar no enquadramento e não se preocupar com detalhes que ficariam fora da tela. Esse instrumento permite ao diretor, ao continuísta, e aos outros membros da equipe, ter uma noção do que está sendo registrado pela câmera, e que eventualmente será a imagem refletida na tela de cinema. Não pode-se esquecer que a imagem ainda deve passar pelo processo de finalização – tratamento e correção de cor, efeitos especiais, etc. –, mas com o vídeo assist pode se ter um maior entendimento do que seria transmitido para o espectador – em termos de movimentação de câmera, movimentação dos atores, atuação, distribuição de objetos, entre outros –, e qualquer modificação que se pense necessária pode ser feita na hora. Além disso, a presença de um vídeo assist permite ver os reflexos e sujeiras que podem chegar a ser captados pela câmera e que às vezes só podem ser percebidos em angulações e entradas de

iluminação específicas do aparelho, ainda mais hoje com a alta sensibilidade do dispositivo. Mas é importante ressaltar que, embora o vídeo assist seja mais um aliado do continuísta, este profissional não deve depender dele, pois nada garante a sua presença em um set de filmagem. Durante muito tempo se filmou, e ainda se filma, sem vídeo assist e por isso o continuísta deve ser capaz de fazer o seu trabalho independente desse instrumento.

Sabe-se que ao olhar a imagem no vídeo assist ou no visor da câmera, cada departamento vai focar mais na sua área específica. A alta definição das câmeras digitais aumenta a visibilidade dos detalhes da imagem, e por esse motivo pode se ter maior consciência sobre os mesmos. A sensibilidade das câmeras a que algumas produções têm acesso aumentou, e junto com os detalhes maravilhosos surgem também pequenas sujeiras que no visor podem chegar a ser imperceptíveis, mas que na tela do cinema gritam ao espectador a sua existência. O que parece um brilhaço para o olho em uma tela 10x10cm pode se revelar nos metros da tela do cinema como um rebatedor sendo refletido no olho do ator. Por esse motivo, o olhar detalhista do continuísta, que não necessariamente foca em um único elemento da imagem, mas na sua totalidade, é tão importante. O continuísta deve prestar atenção ao enquadramento como um todo; ele não sabe quais são os detalhes ou dificuldade da arte ou da fotografia, mas consegue ressaltar quando algum elemento não parece estar em diálogo com a cena. Também existem situações que exigem ou despertam mais atenção ou cuidado dos departamentos, como um canto da imagem que não está conseguindo ser iluminado ou um objeto de cena que demanda muito trabalho. E por vez acontece que por estarem focados nessas situações específicas, os departamentos deixam de observar outros elementos ou detalhes da imagem, que acabam sendo deixados em segundo plano, mas que também devem ser corrigidos. Aqui o continuísta deve informar os problemas não com o propósito de corrigir ou criticar o trabalho, mas com o fim de obter a imagem desejada por todos. Isso não significa que o olhar do resto da equipe não seja de grande ajuda, pois o continuísta é uma única pessoa e não consegue perceber tudo o que está acontecendo na imagem.

O domínio dos aspectos narrativos será importante no set de filmagem. Pois geralmente um set de filmagem é um pouco caótico, e sempre surgem problemas que podem levar o diretor a modificar algum aspecto do roteiro. Seja em relação a um enquadramento específico, que, devido a uma dificuldade da locação, não é possível; ou em

relação ao próprio roteiro, que por motivo de tempo precisa ser cortado. Embora a presença do continuísta seja importante em qualquer um dos casos, a sua contribuição no segundo é fundamental. Como disse, um set de filmagem é agitado, e o diretor, assim como o assistente de direção, têm muitas coisas com que se preocupar, e é função do continuísta garantir que o corte de um plano ou uma fala não atrapalhe a narrativa. Diferente de qualquer outro profissional no set, a função fundamental do continuísta é a de garantir a coerência total do filme. Sua mente está em “essa cena é fiel ao roteiro?”, “essa mudança no diálogo revela uma informação antes de tempo?”, “o estado do figurino e objetos é fiel à temporalidade estabelecida?”, não nos detalhes específicos de cada um dos departamentos.

CONCLUSÃO

Inicialmente, o intuito dessa pesquisa era o de ressaltar as diversas funções do continuísta com o fim de demonstrar sua importância em um set de filmagem. A ideia era a de ressaltar a diferença entre ele/ela e os outros profissionais da área, não em termos de importância mas pela abrangência das suas funções. A intenção era discorrer sobre a posição do continuísta dentro da hierarquia de um set de filmagem e descobrir se ele (ou ela) realmente faz parte do departamento de direção, onde ele acabou sendo encaixado. Mas no decorrer da pesquisa foi percebido que não adiantava querer se aprofundar na posição estratégica desse profissional dentro de uma equipe de filmagem, quando mal se tem conhecimento da área. E mesmo assim, as páginas acima não chegam a suprir completamente essa lacuna, pois elas mostram somente um primeiro esboço do entendimento dessa função.

No decorrer desse trabalho percebemos a importância que o conceito de continuidade tem para a narração cinematográfica, e por consequência o fundamental que chega a ser a presença de um continuísta no set de filmagem. Por um lado, o continuísta tem uma função mais técnica, onde existe uma preocupação pela continuidade de objetos, de posição e de movimentos, uma continuidade que obedeça as diferentes regras de *raccord*. Regras que foram surgindo a partir de 1898 – como a continuidade espacial e temporal em *Come Along, Do!* – junto com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica; e que na década de 1930 já estavam consolidadas, e faziam parte íntegra da obra na criação de uma narrativa causal, ligando um plano com o seguinte. Por outro lado, a função do continuísta está ligada à compreensão do roteiro de uma forma geral. Ele conhece os personagens e entende o caminho tomado para o desenvolvimento de cada um. Antes da filmagem o continuísta estuda o roteiro detalhadamente com o propósito de entender quais são os motivos para o desenrolar dos acontecimentos, e dessa forma poder ser capaz de mesmo filmando em descontinuidade perceber se algum detalhe ou informação está sendo esquecida ou revelada antes de tempo. O set de filmagem é um mundo caótico, onde tudo pode dar errado. E por não pertencer a nenhum departamento específico, o continuísta está ali para garantir a coerência total do filme, e só isso, sua mente não está na paleta de cores, no jogo de sombras, na direção da figuração, ou em como solucionar um

enquadramento que não funciona. Com tantas preocupações na cabeça do diretor e do assistente de direção – que seriam os outros dois profissionais com um entendimento completo do roteiro –, o continuísta está presente como uma ajuda que garante a coesão dramática do filme. E, se possível, organizar o caos.

Percebemos dessa forma como o continuísta é muito mais do que aquela antiga secretária, a Script Girl que anota tudo o que acontece frente à câmera entre as palavras ‘Ação!’ e ‘Corta!’”. E assim como o cinema, a função tem se modificado no decorrer da história cinematográfica. Às vezes a mudança é fruto de avanços tecnológicos, como foi com o advento do som, a chegada da câmera fotográfica digital, do computador, e mais recentemente dos *tablets*. Às vezes surge como uma consequência das mudanças da estrutura de produção, como foi o fim do *studio system*. E enfim, a mudança aparece como uma necessidade de adaptação às estruturas narrativas, como foi a consolidação do cinema clássico hollywoodiano, ou a inclinação de alguns inovadores pela descontinuidade narrativa. Mas em todos os casos, o continuísta se adapta. Ele não deixa de existir. Por que? Talvez porque sem importar quais são os meios de produção, a vontade de contar uma história está sempre presente, e a necessidade de que essa narrativa seja clara e coerente nos olhos do espectador nunca deixará de existir. No final das contas, o público é o principal motivo pelo que um filme é feito.

Mas surge então a dúvida: por que hoje vemos tantos filmes sendo feitos sem continuísta? O fato de tantos espaços diegéticos serem criados e finalizados durante a pós-produção, tão importantes para criar e manter uma impressão espacial no espectador, não demandam ainda mais atenção durante a filmagem? O diálogo entre o set de filmagem e a pós-produção não deveria então ser mais estreita? E no caso dos países onde a indústria do cinema está apenas começando a se fortalecer, e onde a predominância narrativa ainda é clássica, como no Brasil? Qual é o motivo pela falta desse profissional? É uma característica cultural? É uma consequência da falta de compreensão sobre a função? Será um padrão que veremos refletido em outros países? As perguntas continuam surgindo. E cada uma delas sugerem novas perspectivas de pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMIEL, Vincent. *Estética da Montagem*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Ltda., 2007.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus Editora, 2003.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985a.

_____. *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional*. Volume II (p. 277 – 301). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

_____; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1985b.

BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1969.

COSTA, António. *Compreender o cinema*. São Paulo: Editora Globo, 1985.

COUSINS, Mark. *Historia del cine*. Barcelona: Blume, 2005.

LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

MARQUES, Aída. *Idéias em movimento*. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda., 2007.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.

- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- MILLER, Pat P. *Script Supervising and Film Continuity*. Massachussetts: Focal Press, 1999.
- MURCH, Walter. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. Beverly Hills: Silman-James Press, 2001.
- PALACIO, Manuel. *Cine de vanguardia*. In: COMPANY, Juan Miguel y PALACIO, Manuel (coord.). *Historia General del Cine, Volumen V: Europa y Asia, 1918-1930*. Madrid: Cátedra, 1995.
- PINEL, Vincent. *Le Montage: l'espace et le temps du film*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001.
- RABIGER, Michael. *Direção de cinema: técnicas e estética*. São Paulo: Elsevier Editora Ltda., 2007.
- ROWLANDS, Avril. *The Continuity Supervisor*. Massachussetts: Focal Press, 2000.
- SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial – I*. Lisboa: Livros Horizontes, 1983.
- SALT, Barry. *Film Style & Technology: History & Analysis*. London: Starword, 1992.
- SIJLL, Jennifer van. *Cinematic Storytelling: The 100 most powerful film conventions every filmmaker must know*. California: Michael Wiese Productions, 2005.
- STAM, Robert. *O Espetáculo Interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1981.
- XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2003.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.

Monografias, textos e outras publicações:

AMARAL, Marcela de Souza. *Mise-en-scène contemporânea: O olhar do diretor frente à cena fílmica*. Dissertação de mestrado para o Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2012.

JERSLEV, Anne. *American Fan Magazines in the 30s and the Glamorous Construction of Femininity*. Artigo publicado na revista *Nordicom Review* 1/1996. Special Issue: The XII Nordic Conference on Mass Communication Research, pp.195-209. Göteborg: Nordicom, 1996.

PARENTE, André. *O cinema do dispositivo e as instalações panorâmicas*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro – ECO, 2007.

SOUZA, Márcia Cristina da Silva. *Continuidade e cinema: guia prático de continuidade*. Monografia de fim de curso, Comunicação Social – Cinema. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2000.

URCUYO, Nosara. *A continuidade no processo de realização cinematográfica*. Projeto de monitoria para a disciplina Oficina I (Ênfase em Realização) do curso Comunicação Social - Cinema. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2010.

Referências da Internet:

ADLER, Mark. *Jerry's Crazy Tool: How video assist came to be*. VAIdigital LLC, Michigan, Estado Unidos. Seção: Articles & Promotional Materials. Disponível em: <http://www.voidigital.com/articles.aspx> . Acesso em: 10 de junho, 2012.

ADRIANO, Carlos. *Um guia para as vanguardas cinematográficas*. Trópico: ideias de norte e sul, São Paulo, Brasil. Seção: Dossiê: Outros cinemas, 2003. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1611,1.shl>>. Acesso em 24 de junho, 2012.

BATATA, Renato. *A decupagem clássica e a representação naturalista*. Por dentro da caixa preta: Cinema, literatura e o que der na tela, 2 maio 2011. Disponível em: <<http://elbatata.wordpress.com/2011/05/02/a-decupagem-classica-e-a-representacao-naturalista>>. Acesso em: 7 de abril, 2012.

SÍTIO BFI Screenonline, base de dados da historia de cinema e televisão britânica. Disponível em: <<http://www.screenonline.org.uk/index.html>>. Acesso em: 18 de junho, 2012.

SÍTIO do Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, dicionário online. Disponível em: <<http://www.priberam.pt>>. Acesso em: 10 de junho, 2012.

SÍTIO do Dictionary.com, dicionário online. Disponível em: <<http://dictionary.reference.com/>>. Acesso em: 10 de junho, 2012.

SÍTIO IMDB, base de dados sobre cinema. Disponível em: <<http://www.imdb.com>>. Acesso em: 23 de junho, 2012.

SÍTIO Script Supervisors UK. Disponível em: <<http://www.scriptsupervisors.co.uk/>>. Acesso em: 4 de maio, 2012.

SÍTIO The Site of Movie Magazines. Disponível em: <<http://www.moviemags.com/>>. Acesso em: 21 de maio 2012.

SÍTIO Wikipedia, enciclopédia online. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page>. Acesso em: 10 de junho, 2012.

STAMBERG, Susan. *When Continuity Counts, Call a Script Girl – Er, Guy*. NPR: National Public Radio, Washington DC, 21 fev. 2008. Seção: Arts & Life: Movies: Hollywood Jobs. Disponível em: <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=19201451>>. Acesso em: 7 de abril, 2012.

Entrevistas feitas pela autora:

BIAZZI, Luciana. Entrevista. Dezembro 2011, Niterói.

Formada em Comunicação Social – Cinema e Jornalismo pela Universidade Federal Fluminense em 2005 e 2008, respectivamente. Continuista de televisão para novelas como *Caminho das Índias* (2009); *A favorita* (2008); entre outras.

FERRATI, Aislan. Entrevista via correio eletrônico. Fevereiro 2012.

Formado em Comunicação Social, Rádio e Televisão pela Faculdade Cásper Líbero em 2009. Assistente de continuidade para filmes como *Xingu* (2012), dirigido por Cao Hamburger; entre outros.

MOTTA, Aline. Entrevista. Março 2012, Niterói.

Formada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Passa a estudar cinema em Nova York. Trabalhou como continuista nos filmes *O Homem do Futuro* (2011), dirigido por Cláudio Torres; *Nosso Lar* (2011), dirigido por Walter de Assis; *Corações Sujos* (2011), dirigido por Vicente Amorim; entre outros.

RODARTE, Renata. Entrevista. Dezembro 2011, Rio de Janeiro.

Continuista e assistente de direção, formada como tecnóloga de cinema pela Universidade Estácio de Sá em 2004. Trabalhou como continuista nos filmes *A montanha* (2011), dirigido por Vicente Ferraz; *Vai que dá certo* (2011), dirigido por Mauricio Farias; *E ai, comeu?* (2011), dirigido por Felipe Joffily; entre outros.

Filmografia:

ACOSSADO (À bout de souffle). Direção: Jean-Luc Godard. Produção: George de Beauregard. Intérpretes: Jean Seberg, Jean-Paul Belmondo, Henri-Jacques Huet, Liliane Dreyfus, e outros. Roteiro: Jean-Luc Godard e François Truffaut. França: Les Productions George e Beauregard, Société Nouvelle de Cinématographie e outras, 1960. 1 disco (90 min.), DVD, son., P. e B.

AMNÉSIA (Memento). Direção: Christopher Nolan. Produção: Jennifer Todd e outros. Intérpretes: Guy Pearce, Carrie-Anne Moss, Joe Pantoliano e outros. Roteiro: Christopher Nolan e Jonathan Nolan. Estados Unidos: Newmarket Capital Group, Team Todd e outras, 2000. 1 disco (113 min.), DVD, son., P. e B e cor.

ANÉMIC Cinéma. Direção: Marcel Duchamp. Produção: Marcel Duchamp. França: 1926. (7 min.), vídeo, mudo, P. e B.

APOCALYSE Now. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Francis Coppola. Intérpretes: Marlon Brandon, Martin Sheen, Robert Duvall e outros. Roteiro: John Milius e Francis Ford Coppola. Estados Unidos: Zoetrope Studios, 1979. 1 disco (153 min.), DVD, son. cor.

ARROSEUR arrosé, L'. Direção: Louis Lumière. Produção: Louis Lumière. Intérpretes: François Clerc, Benoît Duval. França: Lumière, 1895. (1 min.), vídeo, mudo, P. e B.

ASSASSINAT du Duc de Guise, L'. Direção: Charles le Bargy e André Calmettes. Produção: Frères Lafitte. Intérpretes: Charles le Bargy, Raphaël Albert-Lambert fils, Gabrielle Robinne, Berthe Bovy, e outros. França: French Film d'Art, 1908. (15 min.), vídeo, mudo, P. e B.

BANDEIRANTES, Os (The Covered Wagon). Direção: James Cruze. Produção: Jesse L. Lasky. Intérpretes: J. Warren Kerrigan, Lois Wilson, Alan Hale e outros. Roteiro: Jack Cunningham. Estados Unidos: Famous Players – Lasky Corporation e Paramount Pictures, 1923. (98 min.), vídeo, mudo, P. e B.

CÃO Andaluz, Um (Un Chien Andalou). Direção: Luis Buñuel. Produção: Luis Buñuel. Intérpretes: Simone Mareuil e Pierre Batcheff. Roteiro: Luis Buñuel e Salvador Dalí. França, 1929. (16 min.), vídeo, mudo, P. e B.

COME Along, Do! Direção: Robert William Paul. Produção: Robert William Paul. Inglaterra: Paul's Animatographic Works, 1898. (43 sec. – duração da parte restante), vídeo, mudo, P. e B.

CONVERSAÇÃO, A (The Conversation). Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Francis Ford Coppola. Intérpretes: Gene Hackman, John Cazale, Allen Garfield e outros. Roteiro: Francis Ford Coppola. Estados Unidos: The Director's Company, A Coppola Company Production, American Zoetrope, Paramount Pictures, 1974. 1 disco (113 min.), DVD, son., cor.

ENTR'ACTE. Direção: René Clair. Produção: Rolf de Maré. Intérpretes: Jean Börlin, Inge Fris, Francis Picabia, e outros. Roteiro: Francis Picabia e René Clair. França: Les Ballets Suedois, 1924. (22 min.), vídeo, mudo, P. e B.

FIRE! Direção: James Williamson. Produção: James Williamson. Inglaterra: Williamson Kinematograph Company. 1901. (4 min. e 44 sec.), vídeo, mudo, P. e B.

GRANDMA'S Reading Glass. Direção: George Albert Smith. Produção: George Albert Smith. Intérpretes: Harold Smith, e outros. Inglaterra: George Albert Smith, 1900. (2 min.), vídeo, mudo, P. e B.

HOW a French Nobelman Got a Wife Through the Personal Columns of the New York Herald. Direção: Edwin Stratton Porter. Produção: Edwin Stratton Porter. Estados Unidos: Edison Manufacturing Company, 1904. (10 min. e 53 sec.), vídeo, mudo, P. e B.

KISS in the Tunnel, The. Inglaterra: Bamforth & Company, 1899. (1 min. 07 sec.), vídeo, mudo, P. e B.

LADIES Skirts Nailed To a Fence. Inglaterra: Bamforth & Company, 1900. (1 min. 13 sec.), vídeo, mudo, P. e B.

LET Me Dream Again. Direção: George Albert Smith. Produção: George Albert Smith. Intérpretes: Laura Bayley, Tom Green. Inglaterra: George Albert Smith, 1900. (1 min. E 07 sec.), vídeo, mudo, P. e B.

MAKING ‘The Matrix’. Direção: Josh Oreck. Produção: Eric Matthies. Elenco: Andy Wachowski, Larry Wachowski, Laurence Fishburn, Joe Pantoliano, Keanu Reeves, Carrie-Anne Moss, e outros. Estados Unidos: Home Box Office, 1999. (26 min), vídeo, son., cor.

MARY Jane’s Mishap. Direção: George Albert Smith. Produção: George Albert Smith. Intérpretes: Laura Bayley. Inglaterra: George Albert Smith, 1903. (4 min. e 07 sec.), vídeo, mudo, P. e B.

MATRIX (The Matrix). Direção: Andy Wachowski e Lana Wachowski. Produção: Joel Silver. Intérpretes: Keanu Reeves, Carrie-Anne Moss, Laurence Fishburn, Hugo Weaving, e outros. Roteiro: Andy Wachowski e Lana Wachowski. Estados Unidos e Austrália: Silver Pictures, Warner Bros. Pictures e outras, 1999. 1 disco (136 min.), DVD, son., cor

OLD Ironsides. Direção: James Cruze. Produção: James Cruze. Intérpretes: Charles Farrel, Esther Ralston, Wallace Beery e outros. Roteiro: Harry Carr e Walter Woods. Estados Unidos: Famous Players – Lasky Corporation, 1926. (111 min.) vídeo, mudo, P. e B.

PERSONAL. Direção: Wallace McCutcheon. Estados Unidos: American Mutoscope Company, 1904. Mudo, P. e B.

RETOUR à la raison, Le. Direção: Man Ray. Produção: Man Ray. Intérpretes: Kiki of Montparnasse. França, 1923. (3 min.), vídeo, mudo, P. e B.

TALENTOSO Senhor Ripley, O (The Talented Mr. Ripley). Direção: Anthony Minghella. Produção: William Horberg e Tom Sternberg. Roteiro: Anthony Minghella. Intérpretes: Matt Damon, Gwyneth Paltrow, Jude Law e outros. Estados Unidos: Miramax International, Paramount Pictures, A Mirage Enterprises / Timnick Films Production, 1999. 1 disco (139 min.), DVD, son., cor.

TELEPHONE Girl and the Lady, The. Direção: David Wark Griffith. Intérpretes: Mae Marsh, Claire McDowell, Alfred Paget, Walter P. Lewis, e outros. Estados Unidos: Biograph Company, 1913. (11 min. e 10 sec.), vídeo, mudo, P. e B.

VIAGEM à Lua (Le voyage dans la lune). Direção: Georges Méliès. Produção: Georges Méliès. Intérpretes: Georges Méliès, Jeanne D'Alcy, Victor André, Bleurette Bernon, Brunnet, Henri Delannoy, e outros. França: Star Film, 1902. (10 min e 20 sec.), vídeo, mudo, P. e B.

WOMAN to Woman. Direção: Graham Cutts. Produção: Michael Balcon e Victor Saville. Intérpretes: Betty Compson, Clive Brook, Josephine Earle, Marie Ault e outros. Roteiro: Graham Cutts e Alfred Hitchcock. Inglaterra: Balcon, Feedman & Saville, 1923. (82 min.), vídeo, mudo, P. e B.

ANEXOS

Anexo 1

Índice de conteúdo de algumas edições da *The Motion Picture Story Magazine* entre 1911 e 1914

THE MOTION PICTURE STORY MAGAZINE	
TABLE OF CONTENTS, AUGUST, 1911.	
GALLERY OF PICTURE PLAYERS:	
PAGE	PAGE
Mrs. B. F. Clinton..... 2	Frank Dayton..... 8
Miss Flora Finch..... 2	Miss Alice Joyce..... 9
Arthur V. Johnson..... 3	Miss Florence Lawrence..... 10
Miss Mabel Trunnelle..... 4	William West..... 11
Miss Agnes. Mapes..... 5	Ben Cooper..... 12
Charles M. Seay..... 6	Miss Mildred Bracken..... 12
Miss Mabel Normand..... 7	Miss Fanny Midgeley..... 12
PHOTOPLAY STORIES:	
The Veil of Happiness.....	<i>John Elleridge Chandos</i> 13
The Badge of Courage.....	<i>Malcolm, Campbell</i> 18
Indian Brothers.....	<i>Louis Reeves</i> 25
In the Right of Way.....	<i>Edwin M. La Roche</i> 33
The Hair Restorer and the Indians.....	<i>Emmett Campbell Hall</i> 45
Memories of the Past.....	<i>Louis Reeves Harrison</i> 51
Bob and Rowdy.....	<i>Gladys Roosevelt</i> 59
Fighting Blood.....	<i>Frank J. Earle</i> 65
Always a Way.....	<i>Dorothy Harpur</i> 75
"Billy the Kid".....	<i>Marie Coolidge Rask</i> 81
The Tenderfoot's Claim.....	<i>Guy Shaw</i> 99
The Death of Edward the Third.....	<i>Montanye Perry</i> 107
The New Church Carpet.....	<i>Helen M. Coolidge</i> 114
The Minute Men.....	<i>General Horatio C. King</i> 122
The Capture of Ticonderoga.....	<i>Luliette Bryant</i> 128
The Corporation and the Ranch Girl.....	<i>Peter Wade</i> 133
The Clown's Baby.....	<i>Leona Radnor</i> 138
VERSES:	
What I Love Best.....	<i>Lizzie Pinson</i> 58
The Picture Show.....	<i>Minna Irving</i> 63
Robbie's Choice.....	<i>Kenneth S. Clark</i> 64
The Ruined Picture.....	<i>L. Case Russell</i> 74
The Stay at Home Traveler.....	<i>John S. Grey</i> 91
The Moving Picture Cowboy.....	<i>E. A. Bruminstool</i> 105
A Curiosity.....	143
SPECIAL ARTICLES:	
Children and "The Movies".....	97
Religious Possibilities of the Motion Picture.....	<i>Herbert A. Jump</i> 92
The Cash Prize Contest.....	150
Answers to Inquiries.....	144
Musings of a Photoplay Philosopher.....	147
THE MOTION PICTURE STORY MAGAZINE	
Copyright 1911, by The M. P. Publishing Co. Entered at the Brooklyn, N. Y., Post Office as second-class matter Feb. 21, 1911.	
A magazine of Picture Plays, Done in stories in pleasing ways; Its purpose neither slight nor vain, To charm, instruct and entertain.	
Owned and published by The M. P. Publishing Co., a New York corporation, its office and principal place of business, No. 26 Court Street, Brooklyn, N. Y. J. Stuart Blackton, President; D. R. Shafer, Vice-President; Eugene V. Brewster, Sec.-Treas. and Editor; Montanye Perry, and Edwin M. La Roche, Ass't Editors. Subscription, \$1.50 a year in advance, including postage in the U. S., Cuba and Mexico; in Canada, and in other foreign countries, \$2.00. Single copies, 15 cents, postage prepaid. Stamps accepted. All manufacturers of Motion Pictures are invited to submit Scenarios and photos, which, if accepted, will be paid for at usual rates. The editor cannot undertake to read and pass upon the merits of scenarios, stories and plots; these must be submitted direct to the manufacturers of Motion Pictures. This magazine has its own staff, who write all stories that appear in this magazine.	
THE MOTION PICTURE STORY MAGAZINE, 26 Court Street, Brooklyn, N. Y.	

Agosto, 1911

*Fonte: The Site of Movie Magazines, <<http://www.moviemags.com/>>.

THE MOTION PICTURE STORY MAGAZINE

TABLE OF CONTENTS, APRIL, 1912.

GALLERY OF PICTURE PLAYERS:

PAGE	PAGE	PAGE
Anna Quirentia Nilsson..... 1	Tom Powers..... 7	Helen Gardner..... 13
Mildred Holland..... 2	Augusta Blade..... 8	Zena Kiefe..... 13
Robert Gaillard..... 3	Valdemar Psilander..... 8	Edith Halleren..... 1
Ruth Roland..... 4	Gertrude McCoy..... 9	Rose E. Tapley..... 1
Bliss Milford..... 5	Ormi Hawley..... 10	Leah Baird..... 1
Eleanor Blanchard..... 6	Marguerite Snow..... 11	Mildred Bracken..... 13
John Steppling..... 6	Alice Joyce..... 12	Bessie Learn..... 16
Howard Missimer..... 6	Virginia Dare..... 13	Bigelow Cooper..... 16

PHOTOPLAY STORIES.

The Ghost of Sulphur Mountain. (Méliès).....	Emmett Campbell Hall	17
Before a Book Was Written. (Vitagraph).....	Charles L. Gaskill	25
A Man Worth While. (Méliès).....	Lillian Conlon	2
Rowdy and His Pal. (Edison).....	Lulu Montanye	7
The Spanish Revolt of 1836. (Kalem).....	John Olden	49
A Record Romance. (Essanay).....	Allen Stanhope	57
David and Saul. (Pathé Frères).....	Montanye Perry	63
The Girl and Her Trust. (Biograph).....	Stella Machefert	70
Out of the Depths. (Essanay).....	Gladys Roosevelt	76
She Never Knew. (Vitagraph).....	Edwin M. La Roche	81
The Power Behind the Throne. (Powers).....	Epes Winthrop Sargent	90
Thru Flaming Gates. (Rex).....	Henry Albert Phillips	97
For the Commonwealth. (Edison).....	Leona Radnor	105
The Trail Thru the Hills. (Kalem).....	Felix Dodge	113
Rice and Old Shoes. (Lubin).....	Peter Wade	119

VERSES AND SPECIAL ARTICLES:

An Unintentional April Fool.....	Lillian May	34
My Ain Bonnie Lassie.....	Lizzie Pinson	47
Friend Jean.....	Olive Green	48
Moving Picture Titles in Rhyme.....	Ottie E. Colburn	48
The Little Snub-nose.....	George W. Priest	62
From a Boy's Standpoint.....	L. Case Russell	69
The Moving Picture Play.....	Ruth Raymond	96
The World Over.....	D. S. Whitaker	112
The Better Land.....	J. A. Clark, Jr.	125
Write to Mother.....	K. Maxwell Richardson	140
A Photoshow Vampire.....		144
Lochinvar on Broadway.....		166
Musings of "The Photoplay Philosopher".....		126
Popular Player Contest.....		131
Chats with the Players.....		138
The Onward March.....		141
Answers to Inquiries.....		146

THE MOTION PICTURE STORY MAGAZINE

Copyright, 1912, by The M. P. Publishing Co.
 Entered at the Brooklyn, N. Y., Post Office as second-class matter.
 Owned and published by The M. P. Publishing Co., a New York corporation, its
 office and principal place of business, No. 26 Court Street, Brooklyn, N. Y.
J. Stuart Blackton, President; E. V. Brewster, Sec. Treas. Subscription, \$1.50 a year in
 advance, including postage in the U. S., Cuba, Mexico and Philippines; in Canada, \$2; in
 foreign countries, \$2.50. Single copies, 15 cents, postage prepaid. Stamps accepted. The
 editor cannot undertake to read and pass upon the merits of scenarios, stories and plots;
 these must be submitted direct to the manufacturers of Motion Pictures. This magazine
 has its own staff, who write all stories that appear in this magazine, from scenarios sent
 in by the various manufacturers.

STAFF FOR THE MAGAZINE:

Eugene V. Brewster..... Managing Editor
 Montanye Perry } Associate Editors. Guy L. Harrington, Circulation Manager
 Edwin M. La Roche } V. H. Kimmelmann, Advertising Director
 Western Advertising Representative:
 Pullen, Bryant & Fredericks Co., People's Gas Building, Chicago, Ill.
 New England Advertising Representative:
 Pullen, Bryant & Fredericks Co., Old South Building, Boston, Mass.
 New York Office (Adv. Dep't only): Fifth Avenue Building, 23d Street and Broadway.

THE MOTION PICTURE STORY MAGAZINE, 26 Court Street, Brooklyn, N. Y.

PRESS OF WILLIAM G. HEWITT, 61-67 NAVY ST., BROOKLYN, N. Y.

Abril, 1912

THE MOTION PICTURE STORY MAGAZINE

TABLE OF CONTENTS, OCTOBER, 1913

GALLERY OF PICTURE PLAYERS:

	PAGE		PAGE
Edith Storey.....	1	Robert Drouet.....	10
Charles H. West.....	2	Yale Boss.....	11
G. M. Anderson.....	3	Barry O'Moore.....	11
Alice Joyce.....	4	Charles Arling.....	12
Edgena de Lespine.....	5	Gwendoline Pates.....	13
Ethel Grandin.....	6	Marc MacDermott.....	14
Harry Carey.....	7	Ormi Hawley.....	15
Mary Charleson.....	8	Juanita Dalmorez.....	16
Francella Billington.....	9	Romaine Fielding.....	Cover design
Peggy O'Neil.....	10		

PHOTOPLAY STORIES:

The Hermit of Lonely Gulch.....	<i>Felix Dodge</i>	17
The Counterfeiter's Confederate.....	<i>Peter Wade</i>	24
For the Son of the House.....	<i>Edwin M. La Roche</i>	31
A Leader of Men.....	<i>Karl Schiller</i>	40
The Blind Girl of Castel Cuillè.....	<i>Irving Irving</i>	49
The Ghost of the Hacienda.....	<i>Courtney Ryley Cooper</i>	55
Trooper Billy.....	<i>Henry Alberi Phillips</i>	65
In the Clutch of the Paris Apaches.....	<i>Leona Radnor</i>	73
The Lost Millionaire.....	<i>Dorothy Donnell</i>	81
The Wall of Money.....	<i>John Olden</i>	91
Keepers of the Flock.....	<i>Norman Bruce</i>	97

(Note: These stories were written from photoplays supplied by Motion Picture manufacturers, and our writers claim no credit for title and plot. The name of the playwright is announced when known to us.)

SPECIAL ARTICLES AND DEPARTMENTS:

Where Cares Are Forgotten.....	<i>A. B. Shults</i>	90
Musings of "The Photoplay Philosopher".....		105
Popular Player Contest.....		109
Puzzle Contest.....		116
Literature and Filmland.....	<i>William Lord Wright</i>	117
From the Smallest Seed.....	<i>A. B. Shults</i>	118
Penographs of Leading Players.....		119
Chats with the Players.....		121
How to be a Detective.....	<i>A. B. Schults</i>	126
Greenroom Jottings.....		127
Very Scarce, These Days.....	<i>Leslie Elton</i>	130
Answers to Inquiries.....	<i>"The Answer Man"</i>	131
Letters to the Editor.....		168

THE MOTION PICTURE STORY MAGAZINE

Copyright, 1913, by The M. P. Publishing Co. in United States and Great Britain.
Entered at the Brooklyn, N. Y., Post Office as second-class matter.

Owned and published by The M. P. Publishing Co., a New York corporation, its office and principal place of business, No. 175 Duffield Street, Brooklyn, N. Y.

J. Stuart Blackton, President; **E. V. Brewster**, Sec.-Treas. Subscription, \$1.50 a year in advance, including postage in the U. S., Cuba, Mexico and Philippines; in Canada, \$2; in foreign countries, \$2.50. Single copies, 15 cents, postage prepaid. Stamps accepted (one-cent stamps only). We do not want scenarios, stories and plots except when ordered by us; these should be sent to the Photoplay Clearing House (see advertisement).

Subscribers must notify us at once of any change of address, giving both the old and the new address.

STAFF FOR THE MAGAZINE:

Eugene V. Brewster, Managing Editor. **C. W. Fryer**, Staff Artist.
Edwin M. La Roche, **Dorothy Donnell**, Associate Editors. **Guy L. Harrington**, Circulation Manager.
Abram Lott, Advertising Manager.

Western, and New England Advertising Representative:
Pullen, Bryant & Fredricks Co., Chicago and Boston.

New York Office (Adv. Dept only): Brunswick Building, 225 Fifth Avenue

THE MOTION PICTURE STORY MAGAZINE, 175 Duffield St., Brooklyn, N. Y.

After reading these stories, ask your theater manager to show you the films on the screen!

THE MOTION PICTURE STORY MAGAZINE

TABLE OF CONTENTS, FEBRUARY, 1914

GALLERY OF PICTURE PLAYERS:

	PAGE		PAGE
Reina Valdez.....	2	Dorothy Gish.....	12
Jane Fearnley.....	3	Pearl Sindelar.....	13
Anna O. Nilsson.....	4	Anita Stuart.....	14
Clara Kimball Young.....	5	Barbara Tennant.....	15
Wallie Van.....	6	Frederick Church.....	16
Mabel Trunnelle.....	7	Romaine Fielding.....	17
Ethel Clayton.....	8		
Fred Mace.....	9	Carlyle Blackwell, Crane Wilbur, Arthur Johnson, Lottie Briscoe and Clara K. Young.....	Cover design
Lamar Johnstone.....	10		
Edna Maison.....	11		

PHOTOPLAY STORIES:

Thru the Storm.....	<i>Karl Schiller</i>	19
A Thief of Hearts.....	<i>Janet Reid</i>	29
The Blinded Heart.....	<i>Emmett Campbell Hall</i>	37
The Witness to the Will.....	<i>Alexander Lowell</i>	45
The Wedding-Gown.....	<i>Norman Bruce</i>	52
Come Back to Erin.....	<i>Dorothy Donnell</i>	59
Into the Lion's Pit.....	<i>Gladys Hall</i>	76
Agnes.....	<i>Edwin M. La Roche</i>	83

(NOTE: These stories were written from photoplays supplied by Motion Picture manufacturers, and our writers claim no credit for title and plot. The name of the playwright is announced when known to us.)

SPECIAL ARTICLES AND DEPARTMENTS:

The New Photoplay House.....	<i>C. Leon Kelley</i>	36
The Great Debate		
"Shall the Plays be Censored?"	{ <i>Aff.: Rev. Wm. Sheafe Chase</i> } { <i>Neg.: President Frank L. Dyer</i> }	67
Don Quixote and the Windmills.....	<i>Drawing by N. L. Collier</i>	92
What Improvement in Motion Pictures Is Needed Most?.....		93
Musings of "The Photoplay Philosopher".....		95
Cupid, Cupid.....	<i>George Wildey</i>	98
Chats with the Players.....		99
The Newsie's Reply.....	<i>Oscar H. Roesner</i>	104
Popular Plays and Players.....		105
Motion Pictures in England.....	<i>Charles R. Doran</i>	109
Getting the Right Stride.....	<i>Raymond L. Schrock</i>	111
Absence Makes the Heart Grow Fonder.....	<i>Drawing by Leslie Elhoff</i>	112
What They Were Doing a Few Years Ago.....	<i>Lester Sweyd</i>	113
On the Screen.....	<i>Lilla B. N. Weston</i>	114
Greenroom Jottings.....		115
Penographs.....		120
Burdock Bones, the Baffer.....	<i>N. L. Collier</i>	122
Answers to Inquiries.....	<i>"The Answer Man"</i>	125
The Great Artist Contest.....		162

THE MOTION PICTURE STORY MAGAZINE

Copyright, 1914, by The M. P. Publishing Co. in United States and Great Britain.

Entered at the Brooklyn, N. Y., Post Office as second-class matter.

Owned and published by The M. P. Publishing Co., a New York corporation, its office and principal place of business, No. 175 Duffield Street, Brooklyn, N. Y.

J. Stuart Blackton, President; E. V. Brewster, Sec. Treas. Subscription, \$1.50 a year in advance, including postage in the U. S., Cuba, Mexico and Philippines; in Canada, \$2; in foreign countries, \$2.50. Single copies, 15 cents, postage prepaid. Stamps accepted (one-cent stamps only). We do not want scenarios, stories and plots except when ordered by us; these should be sent to the Photoplay Clearing House (see advertisement).

Subscribers must notify us at once of any change of address, giving both the old and the new address.

STAFF FOR THE MAGAZINE:

Eugene V. Brewster, Managing Editor.
 Edwin M. La Roche, }
 Dorothy Donnell, } Associate Editors.
 Gladys Hall, }
 C. W. Fryer, Staff Artist.
 Guy L. Harrington, Circulation Manager.
 Frank Griswold Barry, Advertising Manager.

Western, and New England Adv. Rep.: Pullen, Bryant & Fredricks Co., Chicago and Boston.

THE MOTION PICTURE STORY MAGAZINE, 175 Duffield St., Brooklyn, N. Y.

After reading these stories, ask your theater manager to show you the films on the screen!

Anexo 2

Alguns exemplos de boletins de continuidade:

Exemplo 1:

ANOTAÇÕES DE FILMAGEM

Dia de filmagem: Nº de dia de filmagem Data: _____ No de Ordem: Nº do boletim

Produção: _____ Nome do filme _____

Cenário ou Locação: _____ Som _____ Sem Som

Seq: _____ Plano: _____ Dia _____ Noite

Hora da Filmagem: _____ Int. Ext.

Lente: _____ Df: _____ Filtro: _____

SELEÇÃO DE TOMADAS

RC (para película)	Tomada No	Time Code Inicial	Irregularidades Observadas	Duração	RS
Número de rolo de câmera	A tomada escolhida é circulada	Utilizado para só transferir a tomada selecionada		Minutos / segundos	Número do DAT ou pista de som
Duração Total					

Descrição da cena:

Resumo de uma frase sobre o que acontece no plano.

Diálogo

Desde: “...”

Até: “...”

Assinatura do continuísta

Anotador

Exemplo 2:**BOLETIM DE CONTINUIDADE**DIRETOR:
CONTINUÍSTA:

PÁGINA: Nº de boletim

SEQ.	PLANO	LOCAÇÃO	DATA / HORA
------	-------	---------	-------------

EXT	INT	DIA	NOITE	SOM DIRETO	SOM GUIA	MUDO	FITA DAT:
-----	-----	-----	-------	------------	----------	------	-----------

LENTE	DIAFRAGMA	FILTRO
-------	-----------	--------

TAKE	TEMPO	OBSERVAÇÕES
	Duração	

AÇÃO / DIÁLOGOS			
FIGURINO E ACESSÓRIOS		CENÁRIOS	
Detalhes sobre os figurinos que devem ser levados em consideração para a continuidade.		Detalhes sobre os cenários que devem ser levados em consideração para a continuidade.	
MAQUIAGEM	MAQUINÁRIA	FOTO / ELÉTRICA	PRODUÇÃO

OBSERVAÇÕES:

Exemplo 3:TABELA DE CONTINUIDADE:

FILME:		SEQ:		PLANO:	
AMBIENTE:					
DATA:			HORA:		
INT.	EXT.	DIA	NOITE	SOM	MUDO
FITA	VELOCIDADE GRAVAÇÃO	LENTE	SHUTTER	DIAFRAGMA	FILTRO
TAKE	METRAGEM	OBSERVAÇÕES			
AÇÃO / DIÁLOGO					
OBSERVAÇÕES GERAIS					

Anexo 3

Exemplo de uma planilha de “Daily Progress Report” (MILLER, 1999, p. 222).

DAILY PROGRESS REPORT

Shoot. Call _____ Date _____
1st Shot _____ Work Day _____
Lunch _____ Prod. No. _____
1st Shot _____ Title _____
Dinner _____ Director _____
1st Shot _____
Cam. Wrap _____
Snd Wrap _____

	<u>Scenes</u>	<u>Pages</u>	<u>Minutes</u>	<u>Setups</u>
Total Script	_____	_____	_____	_____
Added	_____	_____	_____	_____
Deleted	_____	_____	_____	_____
New Total	_____	_____	_____	_____
Shot Prior	_____	_____	_____	_____
Shot Today	_____	_____	_____	_____
To Date	_____	_____	_____	_____
To do	_____	_____	_____	_____

<u>Scenes Covered</u>	<u>Wild Tracks</u>	<u>Retakes</u>	<u>Remarks</u>

Continuity Supervisor