

UNIVERSIADE DE PASSO FUNDO

Maryana Rodrigues

OS RECURSOS AUDIOVISUAIS DA TV FOLHA E A  
PRODUÇÃO DE SENTIDO

PASSO FUNDO  
2015

Maryana Rodrigues

OS RECURSOS AUDIOVISUAIS DA TV FOLHA E A  
PRODUÇÃO DE SENTIDO

Monografia apresentada no curso de  
Comunicação Social: Habilitação em  
Jornalismo, como requisito parcial para a  
obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo,  
sob a orientação do Ms. Fábio Rockenbach

PASSO FUNDO  
2015

À minha mãe, Susana Castanho, por sempre ter feito tudo para que eu chegasse até aqui.

Ao meu pai, Luis Antônio Rodrigues, por me possibilitar mais essa conquista.

Aos meus irmãos, Myrian Rodrigues e Maurício Rodrigues, pelo apoio incondicional.

Ao meu orientador, Fábio Rockenbach, pela atenção e dedicação.

À coordenadora do curso, Bibiana De Paula Friderichs, pelo esforço e consideração.

## **RESUMO**

Esta pesquisa pretende compreender de que maneira a TV Folha se utiliza dos recursos audiovisuais e os chamados elementos da linguagem cinematográfica para informar e produzir sentido. O estudo é baseado na observação de teóricos da gramática e linguagem cinematográfica, e procura explorar o conteúdo das produções com maior alcance disponíveis na página de TV Folha no site Youtube. A TV Folha é derivada do jornal Folha de São Paulo. Criada em 2011, produz conteúdo audiovisual com espaço aos domingos, às 20h, na TV Cultura. O problema de pesquisa surge a partir das particularidades encontradas nas produções da TV Folha que diferenciam-se em forma e conteúdo das produções jornalísticas apresentadas por emissoras de alcance nacional em redes abertas. As características do material produzido serão analisadas com base em teóricos da gramática cinematográfica, audiovisual e do jornalismo para que se possa compreender como a TV Folha se utiliza desses recursos para criar sentido e informar o espectador. A análise terá base em teóricos da linguagem cinematográfica, como Jane Barnwell e Marcel Martin. A partir da análise da utilização dos recursos audiovisuais da TV Folha é possível perceber como ela produz significação e procura em muitos momentos posicionar a visão dada ao espectador.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Linguagem Audiovisual. Montagem. Telejornalismo. TV Folha.

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Efeito Kuleshov .....	25
Figura 2 - Quebra da quarta parede em Reporter tells how the Police brutality marked the latest protest.....	31
Figura 3 - Close-up em Reporter tells how the Police brutality marked the latest protest.....	32
Figura 4 - Plano Conjunto em Reporter tells how the Police brutality marked the latest protest.....	33
Figura 5 - Plano e contra plano em Reporter tells how the Police brutality marked the latest protest.....	33
Figura 6 - Plano e contra plano em Reporter tells how the Police brutality marked the latest protest.....	34
Figura 7 - Plano e contra plano em Reporter tells how the Police brutality marked the latest protest.....	34
Figura 8 - Plongée em Veja momento em que ‘Pânico na TV’ descobre que caiu em pegadinha .....	35
Figura 9 - Plano próximo em Veja momento em que ‘Pânico na TV’ descobre que caiu em pegadinha .....	36
Figura 10 - Preto e branco em Veja momento em que ‘Pânico na TV’ descobre que caiu em pegadinha .....	36
Figura 11 - Plano Zenital em Video shows the chãos in a subway satation in São Paulo.....	37
Figura 12 - Plano detalhe em A Copa VIP dos 'yellowblocks' .....	38
Figura 13 - Sequência dos planos em Reporter tells how the Police brutality marked the latest protest.....	40
Figura 14 - Sequência dos planos em Reporter tells how the Police brutality marked the latest protest.....	40
Figura 15 - Sequência dos planos em Reporter tells how the Police brutality marked the latest protest.....	40
Figura 16 - Sequência dos planos em A copa VIP dos ‘yellowblocks’ .....	41
Figura 17 - Sequência dos planos em A copa VIP dos ‘yellowblocks’ .....	41

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	7
2	A GRAMÁTICA DO CINEMA .....	9
2.1	Escala de planos .....	12
2.2	Movimento, tempo e outras formas de discurso da câmera.....	15
2.3	O Som E A Montagem Como Elementos De Um Discurso .....	19
2.4	A influência do som no audiovisual.....	19
2.5	A montagem e suas significações.....	23
3	METODOLOGIA E ANÁLISE.....	28
3.1	Metodologia .....	28
3.1.1	Objeto.....	28
3.1.2	Variáveis da análise .....	29
3.1.3	Amostragem .....	29
3.2	A imagem e a escolha de enquadramentos.....	31
3.3	A montagem e sequência de planos .....	38
3.4	A utilização do som .....	41
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	44

## 1 INTRODUÇÃO

A imagem, tanto na fotografia quanto no audiovisual, pode ser considerada um registro da realidade ou daquilo que de fato aconteceu. No entanto essa afirmação não leva em conta que por trás de uma câmera, há um ser humano e que por trás de uma fotografia ou um vídeo, há uma produção, ou, no mínimo, uma série de escolhas. Escolhas estas que podem mudar parcial ou completamente o sentido do que está sendo reproduzido. Este estudo pretende compreender, através de uma análise de discurso, de que maneira a TV Folha se utiliza dessa série de escolhas, dos recursos audiovisuais e os chamados elementos da linguagem cinematográfica, para produzir sentido. Baseia-se na observação de teóricos da gramática e linguagem cinematográfica e do jornalismo, para explorar o conteúdo das produções com maior alcance, disponíveis na página da TV Folha no youtube.

O estudo se desenvolve em uma amostra de cinco reportagens audiovisuais. As matérias foram escolhidas e apresentadas neste trabalho devido à importância conforme o número de visualizações obtidas para cada uma delas. Ou seja, sua maior repercussão, é elemento essencial desta pesquisa.

A análise pretende compreender a partir de teóricos do cinema, do audiovisual e do jornalismo, como a TV Folha se utiliza de recursos como edição, som, escala de planos e profundidade para produzir sentido. Para compreender como e quais recursos audiovisuais de pré-produção, produção e pós-produção são utilizados nas reportagens, apresentam-se três principais capítulos.

O capítulo dois aborda a linguagem audiovisual e a importância da imagem como ferramenta de construção de sentido no jornalismo, seguindo os preceitos de Marie-France e Jean-Claude Morin, e Marcel Martin, aborda-se como as escolhas de posicionamento de câmera e enquadramentos, por exemplo, podem interferir na percepção e entendimento por parte do espectador daquilo que está sendo mostrado.

O capítulo três apresenta aspectos da montagem e som presentes nas produções audiovisuais, como, por exemplo, um plano que precede o outro, em uma sequência pensada e escolhida pelo editor, pode interferir no sentido final do que é apresentado. A partir dos conceitos de Jane Barnwell e Ken Dacynger, também aborda-se questões da montagem como escolha de cortes e transições, entre outros.

Por fim, o quarto capítulo apresenta a análise de discurso sobre como são

utilizados em cada um dos vídeos os aspectos da gramática, planos e som para produzir sentido.

A TV Folha, derivada do jornal Folha de São Paulo. Criada em 2011, produz conteúdo audiovisual com espaço aos domingos, às 20h, na TV Cultura. O problema de pesquisa surge a partir das particularidades encontradas nas produções da TV Folha que diferenciam-se em forma e conteúdo das produções jornalísticas apresentadas por emissoras de alcance nacional em redes abertas, porém não sendo aspecto indispensável, pois, o conteúdo da amostragem desta monografia e sua relevância se detém à o que está disponibilizado no meio online.

A importância do presente estudo justifica-se em primeira instância por uma predisposição pessoal, experiência e interesse do pesquisador relacionado a conteúdos e produções jornalísticas audiovisuais, por trabalhar na área comunicacional e com conteúdo audiovisual, e pela admiração ao trabalho do veículo de comunicação aqui estudado.

Ainda pode-se acrescentar o fato de que se trata de uma produtora de grandes reportagens com alcance significativo em páginas sociais online. Deve-se considerar também os aspectos relacionados aos estudos na área da comunicação, sabendo-se que a TV Folha é uma criação recente que surge com uma linguagem inovadora quando comparada aos conteúdos produzidos para televisão, justamente porque une a linguagem jovem e menos formal, por assim dizer, que a internet trouxe para o jornalismo do século XXI.



## 2 A GRAMÁTICA DO CINEMA

Se por um lado pode-se afirmar que o cinema nasceu com intuito utilitário de registrar o cotidiano, como em “A chegada do trem à estação” de Lumière, por outro lado seu nascimento teve um cunho muito mais artístico com as produções do ilusionista Méliès. O fato é que ambos acabaram por criar não apenas uma nova arte, mas também uma linguagem específica e particular para o novo meio de comunicar. Conforme Marcel Martin (2005, p. 22) o cinema tornou-se um processo de conduzir uma narrativa e veicular ideias. O que o diferencia dos outros meios de expressão é o fato de que ele funciona a partir da reprodução fotográfica da realidade, dirigindo-se aos sentidos e falando à imaginação. Para Christian Metz (apud MARTIN, 2005, p.24) o cinema é linguagem porque lida com a imagem dos objetos e não os objetos em si. “A duplicação fotográfica [...] arranca ao mutismo do mundo um fragmento de quase-realidade para dele fazer o elemento de um discurso.” Quando dispostos de uma maneira ou de outra, fazendo parte de uma intervenção narrativa, tornam-se então elementos de um enunciado. Segundo Marcel Martin (2005, p.24) “isto significa que a realidade que aparece no ecrã nunca é totalmente neutra, mas sempre sinal de algo mais, num qualquer grau.”

Para Bernard Pingaud (apud MARTIN, 2005, p.24), na relação entre significante e significado, vê-se apenas o que o objeto quer dizer, e quanto mais este conhecimento se evidencia, mais o objeto propriamente dito se dilui nele e perde sua especificidade. Esta, portanto, seria uma ambiguidade entre o que é real e objetivo, e o que é imagem fílmica. Martin diz ainda (2005, p.25) que esta é uma das características fundamentais da expressão cinematográfica, a qual vai determinar em grande parte a relação entre espectador e audiovisual. A interpretação, desta forma, pode ir desde a crença ingênua de que o que está sendo visto é a pura verdade, à percepção dos signos implícitos como elementos nessa linguagem. Ou seja, é uma linguagem passível de múltiplos significantes em potencial, tornando-se um meio de veicular sentimentos e ideias e assim produzir significados.

Ora, se o carácter alusivo e ambíguo da imagem fílmica se somar a intervenção de outros procedimentos expressivos, como a montagem (visual e sonora), os movimentos de câmara e a utilização <<psicológica>> da cor, eis que se desmorona a ilusão <<realista>> em favor de uma concepção antimimética do cinema. (MOSCARIELLO, 1985, p. 13)

O processo de filmagem envolve essencialmente o estudo dos signos, ou seja, a análise dessa comunicação que é criada através dela. Sendo assim, para Edgar-Hunt, Marland e Rawle, (2010, p.13), as maneiras de enquadramento e a escolha das trilhas sonoras, por exemplo, também podem comunicar de uma maneira ou de outra.

Para Marcel Martin (2005, p.30) raramente a imagem tem uma ligação objetiva e fiel ao que é real, isso pode acontecer mais especificamente em documentários impessoais ou filmes com intuito científico, em setores onde a câmera serve apenas como aparelho registrador daquilo que acontece. Quando há intervenção humana, mesmo que em pequenos aspectos há o que o autor chama de “[...]equação pessoal do observador, isto é, a visão particular de cada um, as deformações e as interpretações, mesmo inconscientes.”

Em outro viés, segundo Martin (2005, p.31) há também a visão do realizador, o qual escolhe e compõe a realidade expressa na imagem por meio de uma percepção particular do mundo. Ou seja, o audiovisual nos dá uma realidade “[...] reconstruída em função daquilo que o realizador pretende exprimir, sensorial e intelectualmente.” A imagem oferece, portanto, segundo Martin (2005, p.32) uma definição do real do ponto de vista do realizador. A imagem carregada de efeito sensorial e emotivo, vindo das próprias pretensões de transcrever a realidade, recorre então ao juízo valor e não juízo de fato, “[...] sendo verdadeiramente alguma coisa mais do que uma simples representação”.

Um ato de comunicação, portanto, só é eficaz quando se leva em conta como o receptor irá recebê-lo. Pequenos detalhes como as características físicas de quem aparece no vídeo, gestos e falas, são definidas como signo. Para Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2010, p.18) “um signo é qualquer coisa que podemos ver, ouvir ou sentir – geralmente algo ausente ou abstrato.” Sendo assim, afirmam Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2010, p.19) que quando se fala em cinema, ou produções audiovisuais, um signo é qualquer coisa a qual reagimos e prestamos atenção. “O contexto determina o significado exato que depreendemos de um signo, e esse contexto é formado por outros signos.” O modo como esses signos são organizados dentro de uma produção audiovisual canaliza informações e gera percepções no receptor. Para os autores, na Semiótica o signo tem duas partes: a física e a psicológica. A física seria o signo por si, como objeto que tocamos ou vemos ou ouvimos, o significante, o estímulo externo. A parte psicológica seria o conceito do signo, a reação, a reação mental, o significado, a

resposta interna ao significante. “O significante é o que percebemos do signo, ao passo que o significado é o sentido real do signo para nós.”

Mesmo que reproduza fielmente os acontecimentos, a imagem não oferece profundamente o sentido dele, segundo Martin (2005, p.33), mesmo que não haja edição ou cortes, apenas o material bruto. A filmagem de uma luta entre dois homens, por exemplo, não apresenta seu significado e nem qual dos dois está correto. “Por consequência, a imagem, por si própria, *mostra* e não *demonstra*.” A imagem por si só é ambígua e com vários possíveis significados. O realizador pode então dar sentido àquilo que ao primeiro olhar não passa de uma simples e pura reprodução da realidade.

Uma produção audiovisual necessita de uma equipe de produção formada pelo roteirista, aquele que transforma as ideias em um rascunho e depois em roteiro. O produtor que coordena coisas como logística e contratações. Os operadores de câmera, e o diretor que é responsável pela abordagem global do filme, dirigindo atores e câmera. Existem ainda, segundo Barnwell (2013, p. 14), em produções cinematográficas, por exemplo, os departamentos de arte, iluminação, figurino e etc. O editor, na pós-produção, monta os planos que foram filmados de uma maneira a ficarem coerentes, com a ajuda do diretor. “O diretor decide sobre a aparência e a sensação do filme; ele é responsável não somente por onde a câmera vai estar em relação à ação, mas também sobre como atores interpretam em frete à câmera.” (BARNWELL, 2013, p. 67) Brown (2012, p.43) explica que o olho humano tende a varrer a imagem da esquerda para a direita e isso ordena o peso visual dos elementos em campo. No teatro, por exemplo, o canto inferior direito, mais próximo da plateia, é considerado o mais “quente”. Explica ainda a *regra dos terços*, que divide o quadro em três.

Ela propõe que um ponto de partida aproximado e útil para qualquer agrupamento composicional é posicionar os principais pontos de interesse na cena em qualquer uma das quatro intersecções das linhas internas. É uma diretriz simples e rudimentar, mas eficaz para a composição de qualquer quadro. A regra dos terços é usada por artistas há séculos. (BROWN, 2012, p.51)

Os valores como ângulo, fundos, objetiva e trilha sonora permitem ao realizador direcionar a compreensão do espectador e insinuar, por exemplo, a índole de uma personagem. Angelo Moscarillo (1985, p.10) afirma que “isto significa que o <<realismo>> do enquadramento é sempre um realismo tendencioso[...]”. Ou seja, há uma impressão da visão do realizador. Para Martin (2005, p.28) A imagem fílmica gera

no espectador um sentimento de realidade, em muitos casos, forte o suficiente para que ele acredite que o que está sendo visto é indiscutivelmente real.

O cinema produz sentido por meio da representação de personagens e histórias, o que torna a representação um elemento central cinematográfico. Cada imagem que vemos é uma representação construída a partir de escolhas feitas durante os estágios do processo de produção. (BARNWELL, 2003, p. 188)

Para Angelo Moscarillo (1985, p.10) o cinema é a arte capaz de “[...] *transformar o mundo em discurso servindo-se do próprio mundo.*” Para realizar tal transformação o cinema tem, portanto, uma atitude escritural, somada ao caráter foto-reprodutor de origem. Ou seja, o filme é um produto oriundo do aproveitamento consciente dessa atitude. Moscarillo (1985, p. 11) afirma que o enquadramento de uma parte da realidade é “[...] uma interpretação <<discreta>>, que carrega de significado o seu objeto sem, contudo, o negar enquanto tal.” Angelo Moscarillo (1985, p.12) diz que a imagem tem caráter ambíguo e se liga a conotação sugestiva do enquadramento. O enquadramento dá-se a ser lido em vários níveis, inserido em um contexto, e é passível de muitas interpretações.

## 2.1 Escala de planos

A compreensão da linguagem cinematográfica implica em conhecer as nomenclaturas e o uso dos elementos, os grifos a seguir colocados são essenciais, portanto, para o desenvolvimento da pesquisa e da análise aqui pretendidas, por ajudarem na compreensão de aspectos indispensáveis para tais.

Os **enquadramentos** são, na perspectiva de Briselance e Morin (2011, p. 302), aquilo que se escolhe mostrar na tela, ou seja, a técnica de redução de campo de visão. O grande plano ou plano próximo é o enquadramento que suprime o espaço e aproxima a personagem. “Podemos caracterizar o grande plano como uma suspensão do tempo sobre um rosto.” Destaca-se ainda que o grande plano pode ser uma maneira de quebrar o tempo, reduzi-lo e criar um campo específico que é o da ação.

Barnwell (2013, p. 68) define como **Primeiríssimo Plano** quando é enquadrada a cabeça humana ou parte dela, sendo útil para mostrar emoção ou algum detalhe. No **Close-up** ou plano fechado é enquadrada cabeça e ombros, revelando a personalidade da personagem, e aumenta a identificação do público com ela. **O Plano próximo** é do peito para cima e o **Plano Médio**, da cintura para cima. **O Plano americano** é a partir

dos joelhos. Segundo Barnwell (2013, p. 70) o plano geral “Contextualiza as personagens nas suas locações. Esse plano pode geralmente ser usado para distanciar o público dos eventos ou sugerir solidão ou isolamento.”

Os planos gerais são os maiores enquadramentos do cinema e são muito utilizados em filmes de aventura para acompanhar a demanda das personagens ao enfrentar determinado tipo de ambiente. Conforme Briselance e Morin (2011, p.305) “Os grandes espaços, que esmagam ou que libertam, rodeiam as personagens e levam-nas a superarem-se a si próprias ou a mergulharem no desespero.” Esses grandes planos, como os aéreos de uma grande cidade, por exemplo, podem representar passagem de tempo, ou seja, servir como elipses temporais em muitos casos, ou representar conseqüentemente a passagem dos personagens de um lugar para outro. Os grandes planos ainda podem ser utilizados para abrir ou encerrar a narrativa, abrindo o imaginário do espectador.

O **Grande plano geral** é o mestre ou base que ajuda a esclarecer a geografia física do espaço e define a atmosfera. O **Sobre ombro**, para Barnwell (2013, p. 70), ajuda a criar uma dinâmica entre a personagem e o que ela está vendo ou pode também sugerir que a pessoa está sendo seguida ou observada. O **Two shot** enquadra duas ou mais personagens mostrando como se relacionam. A **Câmera subjetiva** oferece a perspectiva de visão de uma personagem. “A **Câmera alta** é posicionada acima da linha dos olhos pontando para baixo, olhando o sujeito de cima para baixo.” (BARNWELL, 2003, p.72). Isso pode indicar o status ou vulnerabilidade da personagem, diminuindo-o. A **Câmera diagonal**, como o nome já diz, é colocada em um ângulo diagonal e pode ser usada para desorientar.

Explicita-se ainda em Briselance e Morin (2011, p. 352) o potencial dramático desse do plano subjetivo e o cuidado que se deve ter para que o espectador compreenda de quem é o olhar daquela câmera. Esse tipo de recurso possibilita um efeito de identificação com o olhar da personagem, podendo o espectador aderir intimamente ou rejeitar tal visão. Destaca-se ainda que o tempo de utilização dessa câmara deve ser uma grande preocupação.

A escala de planos é caracterizada pela aproximação física, ou seja, sem utilizar o zoom ou *travelling*, da personagem, cenário vazio ou objeto, a partir do mesmo eixo de filmagem. Conforme Briselance e Morin (2011, p.306) “Sucedem-se então em cut, por exemplo, um plano médio, depois um plano americano, um plano semimédio, um plano próximo e, por fim, um grande plano.” Esta é uma maneira de concentrar o olhar

do espectador dando um efeito de surpresa ou medo. Barnwell (2003, p. 188) acredita, contudo, que além dos aspectos de produção, o significado do filme depende também do público, de suas expectativas e experiências particulares. Diz ainda que o público julga as personagens com base nos aspectos visuais do filme como aparência, figurino e ambiente. “Como resultado, os filmes ajudam a construir percepções sobre o que seria considerado ‘normal’ e podem influenciar as expectativas sobre pessoas diferentes e seus comportamentos.”

Laurent Jullier e Michel Marie (2007, p.23) definem campo e contra-campo como quando, por exemplo, em um diálogo vemos primeiro a visão de uma das personagens e depois de outra. Luís Nogueira (2010, p. 42) faz uma explanação sobre o **Plano Zenital**, o qual segundo ele tem uma função descritiva muito importante, pois coloca a câmera verticalmente com relação a ação, de maneira a abranger todo o espaço da cena e localizar geograficamente personagens e objetos. Explica ainda que essa utilização corresponde a uma metáfora para uma espécie de percepção divina, uma visão de deus sobre tudo que ocorre, onisciente. Esse tipo de recurso é utilizado comumente para mostrar muitas ações ocorrendo no mesmo espaço e tempo. “As personagens, os espaços ou os objectos tendem a aparecer como abstracções, como pontos reduzidos ao mínimo.”

A escolha das objetivas como elemento de extrema importância já que a imagem sofre alterações conforme a distância focal. Sendo assim, conforme Briselance e Morin (2011, p. 307), os diferentes planos podem ser obtidos não apenas pela aproximação física da câmera, mas, também pelo uso dessas várias óticas com distância focal identificada em milímetros e que podem ser curtas, médias ou longas. “A utilização de uma ou de outra destas óticas modifica o enquadramento de base, acrescentando efeitos de perspectiva e deformações de volume ou de trajetória.” Diz ainda que com uma lente focal longa, o espaço filmado parece estar compactado, ou seja, ocorre um achatamento do campo de visão, os objetos que estão distantes uns dos outros, parecerão estar extremamente próximos. A distância focal curta, a um certo ponto, permitiria enquadrar um cenário inteiro, enquanto a média ou curta iria deixar claro apenas parte dele. O autor destaca no entanto que é necessário tomar cuidado pois a focal curta pode alterar perspectivas e linhas da imagem, e ainda fazer com que os objetos mais próximos do equipamento pareçam muito maiores do que realmente são em relação a objetos idênticos localizados um pouco mais longe. Em outro exemplo de objetiva com

distância focal curta está a olho-de-peixe, que pode deformar completamente a imagem pois seu campo de visão é de 180° ou mais.

Esses efeitos de compreensão do espaço podem ser usados para várias finalidades. Para Brown (2012, p. 56) “o efeito de fazer os objetos parecerem mais próximos muitas vezes é usado para o propósito muito prático de fazer as cenas de acrobacia e luta parecerem mais dramáticas e perigosas do que realmente são.” Brown (2012, p.61) diz ainda que o uso de teleobjetivas pode ser motivado por uma questão estética, já que dão um aspecto mais atraente para a face humana. “A característica da relativa falta de profundidade de campo pode ser usada para tomadas de foco seletivo. Como discutido anteriormente, uma profundidade de campo rasa pode isolar o tema.”

## **2.2 Movimento, tempo e outras formas de discurso da câmera**

**Os *Travellings***, também citados em Briselance e Morin (2011, p. 331) são importante invento até hoje utilizado nas produções. “Por seu lado, o cineasta francês Abel Gance, fascinado pelos movimentos de câmera, explora todas as possibilidades de *travellings* a partir de diferentes veículos”. Como explicam os autores, Abel Gance é um dos primeiros a explorar o deslocamento da câmera e ordenar que ela não fique estática o tripé, em 1925.

Fica em evidência também um equipamento inspirado no *travelling*, a grua, uma espécie de braço que carrega a câmera em sua ponta. Conforme Briselance e Morin (2011, p. 333) “A subida ou descida da câmara durante a filmagem esboça aquilo que se chama um movimento de grua [...]” Técnica usada pela primeira vez por Vincente Minnelli, em *Cativos do Mal*. Briselance e Morin (2011, p.334) destacam ainda que “Um cineasta pode escolher realizar um movimento de grua por razões puramente estéticas e, mais particularmente, para reforçar, acompanhando-o um movimento que se desenvolve no tempo.” Ou seja, os autores mais uma vez ressaltam a ideia de que o espaço cria tempo. Comentam também a movimentação de rotação da lente em torno de uma personagem, “Sobretudo os *travellings* rotativos se sucederem num sentido e depois no outro, um exemplo que se assemelha estranhamente aos gestos do hipnotizador para adormecer seu paciente!” e completa ainda dizendo que dessa maneira “Ficamos então longe do sonhador acordado que é o espectador de cinema.” (BRISELANCE E MORIN, 2011, P.336)



Já a **elipse espacial**, para Briselance e Morin (2011, p.364) é uma técnica designada pelos autores como uma transição, e como sendo o contrário da elipse temporal. Ou seja, ao invés de fazer ganhar tempo, a elipse espacial escolhe não mostrar um lugar, ação ou cena, que não sejam essenciais à narrativa.

Outro exemplo de Briselance e Morin (2011, p.368) do mesmo diretor que os autores citam é em uma cena onde ele usa uma cena muito longa para criar tensão e deixar o espectador perplexo. Como outro ponto da gramática do cinema, temos o **fora de campo**, que é aquilo que não foi filmado. Destaca-se também que isso implica na utilização de sons como *offs*, ou “fora de campo sonoro”, quando se ouve aquilo que não se vê na tela, mas está sim, subentendido. Tal efeito pode provocar a imaginação dos espectadores.

A **passagem por desfocagem**, para Briselance e Morin (2011. p. 383) “contrariamente à fotografia, que é estática, desfocada ou nítida, a duração da passagem por desfocagem ao nítido e do nítido ao desfocado no cinema cria uma dinâmica do desfocado.” Explica-se ainda que essa transição pode ser utilizada para representar a passagem de estados em que a personagem emerge ou mergulha, como embriaguez, sonhos, cansaços, sendo assim um plano subjetivo.

Uma aplicação corrente da passagem por desfocagem é aquilo a que se chama uma báscula de focagem, que intervém essencialmente num diálogo. No interior de um plano, a imagem de uma personagem é nítida, enquanto a primeira personagem situada um pouco atrás, cuja imagem é desfocada. Depois, a segunda personagem toma a palavra e torna-se nítida, enquanto a primeira personagem fica desfocada. (BRISELANCE E MORIN, 2011, P.384)

As **panorâmicas**, para Briselance e Morin (2011, p.385) são outro ponto importante da linguagem cinematográfica. Para exemplificá-las os autores utilizam em primeira instância o filme *A Exposição Universal de Paris*, de 1900, onde o operador James White utiliza panorâmicas de 180° com relação ao horizonte. “As panorâmicas nem sempre são tão simples. Em vez de os dois movimentos, a câmara pode mover-se sobre seu eixo vertical e, ao mesmo tempo, inclinar-se para seguir o movimento ascendente ou descendente de uma personagem.” Conforme Barnwell (2003, p.75) “Somos colocados na posição da personagem e temos uma posição privilegiada que nos permite seguir a ação e ver os detalhes à medida que são revelados.”



O eixo de filmagem imita as três atitudes naturais do nosso olhar. O azimute, o ângulo que faz eixo com horizonte, pode ser nulo, à altura do homem; negativo, a objetiva da câmara aponta para o solo, é o picado; positivo, a objetiva da câmara aponta para o céu, é o contrapicado. (BRISELANCE E MORIN, 2011, P.389)

São comuns utilizações de tais planos, sendo que o picado dá a sensação de esmagar as personagens, colá-las ao chão ou encolhê-las. O contrapicado<sup>1</sup> então, para Briselance e Morin (2011, p. 389), proporcionaria uma sensação contrária, ou seja, exalta as personagens, faz elas ficarem maiores.

Logo depois apresenta-se **a profundidade de campo**, explicada por Briselance e Morin (2011, p.396) como sendo, durante a filmagem “[...] a zona onde os objetos e as personagens visados são nítidos, compreendida entre dois limites, um mais ou menos próximo da câmara e outro mais ou menos afastado dela no seu eixo de filmagem.” Reforça-se ainda a ideia de que a profundidade de campo está diretamente ligada à distância focal da objetiva e de que usar a profundidade de campo é “[...] dar a mesma importância às ações que se desenrolam ao mesmo tempo, quer estejam próximas ou afastadas da câmara.”

O ***Fash-back***, conforme Briselance e Morin (2011, p.401) é outro ponto da gramática do cinema, onde usa-se como exemplo o filme *Nascimento de Uma Nação*, em que se usa um *flash-back* da recordação da personagem Margaret Cameron sobre seu passado, ou seja, uma cena que representa uma lembrança da personagem. “É um *flash-back*, evocação de uma cena passada numa cena do presente.”

A **elipse temporal**, é designada por Briselance e Morin (2011, p. 405) como uma transição, ou seja, “[...] um salto no tempo entre uma sequência e a que lhe sucede diretamente na narração.” Dizem ainda que “A sequência reúne todos os planos que se passam num mesmo local e num mesmo tempo.” (BRISELANCE E MORIN, 2011, P. 409) Segundo Brown (2012, p.30) o Plano-sequência significa que toda a cena foi filmada em um plano contínuo, ou seja, sem cortes.

Briselance e Morin (2011, p.13) , comentam ainda o plano oblíquo ou desnivelado, que, segundo os autores, “[...] visam uma estética barroca ou reforçar o caráter torcido de uma personagem. A simples fantasia pode também inspirar um enquadramento oblíquo.” E, por final, estão as ações paralelas, histórias paralelas. Apresentando-se como uma simultaneidade de histórias.

---

<sup>1</sup> No Brasil comumente chamado de contra-plongée

Outro aspecto importante da linguagem cinematográfica é o ponto de vista da câmera. Segundo Jullier e Marie (2007, p.22) o ponto de vista nunca é neutro, todas as posições da câmera vão levar uma conotação.

A quebra da quarta parede, segundo BRECHT (apud. Luiz Davi Vieira Gonçalves, 2015, p.129) é quando o ator olha diretamente para o público, ou para a câmera, no caso do audiovisual, o que seria uma maneira de puxar o espectador para dentro da história.

A cor é outro aspecto importante da linguagem, pois, conforme Dondis (p.64, 1997) está diretamente ligada às emoções. “A cor está, de fato, impregnada de informação, e é uma das mais penetrantes experiências visuais que temos todos em comum.” Segundo o autor, as cores estão ligadas a estímulos comuns a todos, em significados por associação como elementos da natureza, por exemplo. Existem também os significados simbólicos mesmo não tendo ligação com algo primário como a natureza. O vermelho, por exemplo, pode remeter a perigo, amor e afins. Ou seja, as cores determinam significados associativos e simbólicos. Braga (2011, p.3) afirma ainda que as cores podem ser utilizadas para a dramaticidade da cena ou para criar uma atmosfera e demonstrar humor ou emoção.

O ser humano se habitua-se desde cedo a dar determinados sentidos para as cores. Conforme Luís Nogueira (2010, p. 67), a imagem em preto e branco pode ser associado às câmeras de vigilância e dar um sentido de realismo e autenticidade às imagens. Pode ser também utilizado para representar estados emocionais obscuros como sonhos e alucinações. Joseph M. Boggs e Dennis W. Petrie (p.248) explicam também que a mudança da cor pode ser usada para chamar a atenção do espectador. “Television has become so saturated with color that advertisers are using black-and-white commercials to catch the viewer’s attention, however.”

The ‘truth’ is that the audience can accept the absence of color in films when other codes of narrative realism are taking place. Color thus was not the fundamental element in the spectator’s judgment about whether the film was realistic or not. (BRAGA, 2015, p. 334)

Boggs e Petrie (p.246), acreditam que não ser que a cor seja perfeita para a ideia, ela pode causar interferência, pode ficar entre o espectador e a ideia da imagem, então, os olhos podem ser desviados pela por ela, assim como os pensamentos.

### **2.3 O Som E A Montagem Como Elementos De Um Discurso**

É importante destacar a relevância que se apresenta a música, ou a trilha sonora, nas produções audiovisuais. Briselance e Morin (2011, p. 312), acreditam que a música não é apenas uma ilustração, ela faz parte do contexto apresentado ao espectador. Ela muitas vezes foi pensada, produzida ou mesmo adaptada para aquela produção audiovisual. “Isso é de tal modo verdade que, quando um trecho musical é popularizado pelo cinema, torna-se emblemático do filme a que pertence.” (p.312) Destaca-se ainda o poder de dramatização e de imersão da música no audiovisual. Além disso, há um peso inegável da montagem sobre o produto audiovisual, para Martin (2005, p. 34) a imagem e a montagem estão carregadas de significados e, a montagem, é capaz de criar um contexto fílmico. Para Angelo Moscariello (1985, p.18) a montagem é capaz de produzir ideias na mente do espectador.

### **2.4 A influência do som no audiovisual**

Uma das funções do som no audiovisual pode ser, segundo Barnwell (2003, p. 170) , a de manter a ilusão de continuidade. “O diálogo, o ruído de fundo (ambiente), os efeitos sonoros e a música sustentam as ideias do roteiro e reforçam o produto final.” (BARNWELL, 2003, p. 170) Fala ainda que a música e som influenciam no visual e em como ele é compreendido, porque muitas vezes pode oferecer informações que não estão presentes na imagem.

Assim como nossas mentes buscam padrões de um plano ou padrões causais em uma narrativa, somos inclinados a buscar padrões que façam a fusão de movimentos de lábios e fala, e mesmo de ritmos musicais e ritmos visuais. (BORDWELL, THOMPSON. 2014, p.410)

O som nos produtos audiovisuais podem ser entendidos muitas vezes como mero acompanhamento do que está sendo visto. Esse é, porém, Para David Bordwell e Kristin Thompson (2014, p. 409) um dos fatores que torna a linguagem sonora tão poderosa, pois, “[...] o som pode obter efeitos muito fortes e, ainda assim, permanecer

imperceptível.” Evidencia-se a importância sonora mesmo antes dos filmes com som gravado. Essa possibilidade só passou a existir em 1926, mas antes disso os filmes mudos já eram acompanhados por órgão ou piano, ou seja, no mínimo, já havia a necessidade de preencher um vazio causado pelo silêncio. Bordwell e Thompson (2014, p. 410) acreditam que a relação entre som e imagem toca profundamente a consciência humana. “Os bebês ligam espontaneamente os sons àquilo que enxergam.” Sendo assim, a lógica consiste em: se uma imagem ocorre ao mesmo tempo que o som, os dois estão ligados e, portanto, deixam de ter significado individual para serem percebidos como um acontecimento apenas. Para Mário de Andrade (apud. Alberto Andrés Heller, 2015, p. 22) “O ritmo é a organização expressiva do movimento”. O ritmo implica então a intencionalidade.”

O som tem a capacidade de direcionar a atenção do espectador. Usando como exemplo uma cena com um homem em primeiro plano, onde se escuta ao fundo o ranger de uma porta e logo após, mostra-se ela aberta, Bordwell e Thompson (2014, p. 412) explicam que dessa maneira o olhar vai ser direcionado e concentrado intuitivamente para essa porta. Se a cena seguinte mostrar a porta fechada, então, o ranger anterior será passível de questionamento. “Assim, a trilha sonora pode esclarecer acontecimentos visuais, contradizê-los ou torna-los ambíguos.” Esse exemplo mostra o quanto o recurso sonoro pode criar expectativa do que virá a seguir, ou ainda, dar maior valor ao silêncio, fazendo com que a ausência de som gere maior concentração no que está sendo visto e, conseqüentemente, ansiedade e expectativa. “Um silêncio bruto pode provocar surpresa e prender nossa atenção”. Para Bordwell e Thompson (2014, p.414) o volume, ou amplitude, do som no audiovisual também está carregado de significado. Percebe-se isso quando, por exemplo, há um diálogo e a trilha ou som ambiente ficam mais baixos do que estavam, dando assim importância ao que está sendo dito. Além disso, o volume está relacionado com a distância, ou seja, quanto mais alto o volume do som, supõe-se que mais próximo ele esteja. Fala-se ainda na altura, ou frequência, do som, que são na maioria das vezes tons complexos, bateladas de diferentes frequências. A altura é o que ajuda o espectador a distinguir música e discurso de ruídos, por exemplo. Há, ainda, o timbre, que é um parâmetro acústico que permite reconhecer a textura ou sensação de um som. “Quando dizemos que a voz de alguém é anasalada ou que certo tom musical é brando, estamos nos referindo ao timbre.” (BORDWELL, THOMPSON. 2014, p. 414) Portanto, volume, altura e timbre moldam a experiência que o espectador tem do está sendo visto.

Os três tipos de som classificados por Bordwell e Thompson (2014, p.416) como fala, música e ruído, são essenciais para o audiovisual e para a produção de sentido contida nele, pois, assim como a imagem, o som pode ser montado, processado para mudar suas qualidades acústicas, sobreposto à outros sons, ou *mixado*, e manipulado de várias maneiras até que se atinja o resultado desejado. Para Bordwell e Thompson (2014, p. 417) “[...] o som orienta a atenção a atenção dos espectadores.” Bordwell e Thompson (2014, p.423) explicam que “O ritmo, a melodia, a harmonia e a instrumentação da música podem afetar vigorosamente as reações emocionais do espectador.” Aspectos como a relação do som com os outros elementos, sua duração, ritmo e as condições em que ocorre dá a ele uma dimensão temporal.

Também podemos descobrir qualidades rítmicas nos efeitos sonoros. O ritmo pesado de um cavalo de fazenda difere daquele de um cavalo de montaria em pleno galope. O tom reverberante de um gongo pode oferecer um acento ligeiramente descendente, enquanto um espirro repentino oferece um acento breve. (BORDWELL, THOMPSON, 2014, p.427)

Assim como o som, a imagem e montagem também possuem ritmo. Conforme Bordwell e Thompson (2014, p. 427) esse ritmo é distinguido pelos mesmos princípios: compasso, andamento e acento. Um exemplo disso, já visto nesse capítulo, é a sucessão de planos curtos para dar dinamismo e andamento mais rápido na sensação temporal. É comum que esses ritmos estejam ligados em cooperação, tendo uma correspondência mútua entre imagem, som e montagem. Um dos maiores exemplos disso na história do cinema é a animação de Walt Disney de 1930, onde Mickey Mouse e outras personagens do desenho se movem em sincronia com a música. Essa utilização foi tão icônica que deu nome à técnica: *Mickey Mousing*. Bordwell e Thompson (2014, p.428) explicam ainda que há possibilidade de criar uma disparidade entre os ritmos de som, montagem e imagem, por exemplo, editando o diálogo de maneira a não coincidir com os ritmos naturais da fala. Já, quando se quer enfatizar o que está sendo dito, os cortes geralmente são feitos nas pausas naturais da fala. Diz-se ainda que pode-se contrastar os ritmos de som imagem de maneiras mais perceptíveis. “Por exemplo, se a fonte do som encontra-se principalmente fora de campo, o cineasta pode utilizar o comportamento das figuras na tela para criar um contrarritmo expressivo.”

Bordwell e Thompson (2014, p.428) explicam ainda que a música pode até parecer inadequada às imagens em certos casos, ter uma imagem lenta em ritmo, enquanto a trilha é rápida, ou vice-versa. Porém, este recurso pode muitas vezes causar

um efeito de langor e mistério. Cita ainda o exemplo de Jacques Tati no filme *Play time*. “Em uma cena do lado de fora de um hotel parisiense, turistas embarcaram em um ônibus para visitar um nightclub. Enquanto a fila lentamente sobe os degraus, começa uma ruidosa melodia de jazz”. São, portanto, inúmeras as maneiras de dinamizar a interação entre imagem e som, ou até mesmo contrastá-las. Bordwell e Thompson (2014, p. 431) falam ainda na dimensão espacial que o som possui, pois, provém de uma fonte. “Nossas crenças sobre essa fonte têm um poderoso efeito na maneira como entendemos o som.” Define-se o som diegético como aquele que ocorre no mundo da história que está sendo assistida e, não-diegético como aquele que provém de uma fonte fora do mundo da história. “A música acrescentada para realçar a ação do filme é o tipo mais comum de som não diegético.”

Como acontece com a fidelidade, a distinção entre som diegético e não diegético não depende da fonte real do som no processo de feitura do filme. Antes, depende de nosso entendimento das convenções do ver um filme. Sabemos que certos sons são representados como provenientes do mundo da história, ao passo que outros são representados como provenientes de fora do espaço dos acontecimentos da história. (BRODWELL, THOMPSON 2014 p.432)

O som off é crucial para a experiência audiovisual. Conforme Bordwell e Thompson (2014, p.433) ele pode, por exemplo, criar a ilusão de um espaço maior do que aquele se vê efetivamente. “Usado com planos de ponto de vista óptico, o som off pode restringir a narrativa, guiando-nos para o que a personagem está percebendo.” O som off pode, ainda, representar o pensamento de uma personagem. “Ouvimos a voz da personagem falando seus pensamentos apesar de seus lábios não se moverem; presume-se que as outras personagens não possam ouvir esses pensamentos.” Esse seria o chamado som diegético interno, que vem da mente da personagem, é subjetivo. Há ainda o recurso da ponte sonora, que é quando o som da cena anterior perdura até o início da cena seguinte, tornando-se um tipo de transição suave e que cria expectativas que são rapidamente confirmadas.

Os sons privilegiados que se salvam são arrançados em modos e escalas ou, hoje, em séries e se inicia um processo abstrato chamado composição. Isto é, um compositor usa os sons para expressar uma idéia ou um sentimento ou uma integração de ambos. No caso de uma idéia musical, dizem que os sons em si já não são importantes; o que conta é a relação entre eles. Na verdade essas relações são bem simples: um cânon é como brincar de pegador. A fuga é um brinquedo mais complicado; mas pode ser quebrada por um único som: digamos, de uma sirene de bombeiro, ou de um apito de um barco que passa. O máximo que qualquer idéia musical consegue é mostrar quão inteligente foi o compositor que a teve; e o modo mais fácil de descobrir o que era a

idéia musical é você se colocar num tal estado de confusão que você passe a pensar que um som não é algo para se ouvir, mas sim, algo para se olhar (CAGE, 1985, p.97).

Segundo Claudia Golbman (apud. Marcia Regina Carvalho da Silva, 2015, p.02), a trilha sonora tornou-se com o tempo, um discurso com intuito de neutralidade, apenas complementar. Sendo assim, procura tornar-se imperceptível ao espectador e recorre a aspectos como a “invisibilidade”, em que a fonte da trilha não diegética não é visível, a “inaudibilidade” que cria uma espécie de ilustração ou atmosfera à imagem, “continuidade” e “unidade”.

Para Martin (2005, p.28) “o som é igualmente um elemento decisivo da imagem pela dimensão que acrescenta ao restituir-lhe o ambiente dos seres e das coisas que sentimos na vida real.” O autor explica que a audição humana é capaz de abranger a totalidade do espaço ambiente, mais do que o olhar que depende de um ângulo de sessenta graus, por exemplo.

## 2.5 A montagem e suas significações

O cinema nasceu no ano de 1895 e, quando foi inventado, a montagem era algo inexistente. Os filmes, como explica Dancyger (2007, p. 03) eram muito simples, curtos, e bastavam por si só, apenas por serem a grande novidade da época. Sendo assim, a posição de câmeras, iluminação ou composição de imagens não eram pensadas. “Embora os filmes de Méliès alcançassem a duração de 14 minutos, elas ainda eram uma série de planos simples: quadros filmados de uma encenação.” Os planos eram enfileirados e a câmera sempre estática longe da ação. “Não havia variação na duração dos planos a fim de provocar impacto. O fundamental era a atuação e não o ritmo.” Para Dancyger (2007, p. 04) apenas a partir do trabalho de Edwin S. Porter, a montagem começou a ter fim narrativo. A primeira obra de Porter nesse sentido foi A vida de um bombeiro americano, de 1903, composta por 20 planos, sobre o resgate de uma mãe e uma criança de um incêndio em um prédio. “O plano a plano alternando interior e exterior fez a história de resgate parecer mais dinâmica.”

O **plano**, segundo Briselance e Morin (2011, p.298) primeiro ponto da gramática cinematográfica, é o jogo de cena desenvolvido entre as palavras de ordem: ação e corta. “Um conjunto de planos situados no mesmo tempo e no mesmo lugar é uma sequência.” Através da escolha de planos e enquadramentos, ou seja, a preparação para



a filmagem, chamada pelos autores de planificação, exprime a maneira de ver o mundo do cineasta e coloca o seu olhar na hora de contar a história.

Há uma série de termos para diferentes planos de um único personagem. A maioria dos longas e curtas-metragens é sobre pessoas, portanto os planos de pessoas constituem um dos blocos de construção fundamentais do cinema. (BROWN, 2012, p. 20)

Martin (2005, p.167) diz que “[...] a montagem é a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração.” Distinguindo então dois principais pontos: a montagem narrativa e a montagem expressiva. A narrativa como sendo a montagem de sequência lógica ou cronológica e que tem o objetivo de contar uma história. A montagem expressiva consiste em justaposição de planos objetivando produzir um efeito exato e direto provocando um choque de duas imagens. “Neste caso, a montagem visa exprimir através de si própria um sentimento ou uma ideia; deixa então de ser um meio para constituir um fim.” Esse tipo de montagem pretende produzir efeitos de ruptura no espectador. Ou seja, fazer o espectador “[...] tropeçar intelectualmente para tornar mais viva nele a influência da ideia expressa pelo realizador e traduzida pela confrontação de planos.”

É possível estabelecer um paralelo entre personagem e espectador através da montagem, tendo em vista a identificação perceptiva por parte do segundo. Segundo Martin (2005, p.176) “[...] a montagem repousa no facto de que cada plano deve preparar, suscitar, condicionar o plano seguinte [...]”.

A edição é a junção dos planos para estabelecer estrutura e ritmo ao filme. Barnwell (2003, p.170) diz que “os planos escolhidos pelo diretor e a ordem em que são combinados definem o espaço e tempo do filme e direcionam a atenção do público” Fala ainda que o modo de motagem pode produzir sentimentos no espectador, como agitação, choque ou fascinação.

A inclusão das cenas documentais trouxe um sentido de autenticidade para o filme. Ela também sugeria que dois planos filmados em lugares diferentes, com diferentes objetivos, podiam, quando unidos, significar algo maior do que a mera soma de duas partes. (DANCYGER, 2007, P.04)

Segundo Angelo Moscariello (p.8) um enquadramento só adquire sentido quando relacionado aos que o antecedem ou que lhe seguem. Dancyger (2007, p.05) explica ainda que para a compreensão da finalidade do plano, não é necessário que o espectador veja a ação até o fim. “Entrar em uma cena já começada sugere que o tempo



passou. Sair da cena antes de a ação terminar e passar para uma outra sugere a mudança de locação.”

Para Robert Stam (2000, p.55) foi Kuleshov quem fundou a primeira escola de cinema. “ [...] a arte cinematográfica consistia em exercer o controle sobre os processos cognitivos e visuais do espectador por meio da segmentação analítica de visões parciais.” Ou seja, o que diferencia o cinema das outras artes é a capacidade da montagem, de organizar fragmentos em uma sequência com ritmo e dotada de significado. Kuleshov foi o responsável por uma série de experimentos nos anos 20 que demonstravam que as imagens podiam gerar emoções ou associações nos espectadores, transcendendo o conteúdo dos planos individuais. Um dos experimentos era o mesmo plano do ator Mosjoukine, com olhar fixado em um ponto, justaposto a outros planos. Kuleshov exibiu esses planos para três grupos diferentes, sem avisar os espectadores. O primeiro grupo viu o plano do ator e logo em seguida uma criança em um caixão. O segundo grupo viu o mesmo plano do ator, o que mudou foi o plano seguinte, que dessa vez era um prato de comida. O terceiro grupo viu o mesmo primeiro plano e, novamente mudando apenas a sequência dele, viu uma mulher deitada em um sofá. Todos os grupos, no entanto, elogiaram a atuação do ator. “Era a técnica cinematográfica, e não a ‘realidade’, portanto, que ocasionava a emoção espectral.” Pois, as pessoas do primeiro grupo consideraram que a face do ator representava a tristeza que ele sentia ao ver a criança no caixão, as pessoas do segundo grupo relataram que a expressão do ator era de fome, e as do terceiro grupo tiveram a percepção de que sua face representava o desejo pela mulher no sofá.

**Figura 1 - Efeito Kuleshov**



Fonte: <http://noite-americana.blogspot.com.br/2012/09/desejo-e-morte-o-efeito-frankfurt.html>

O denominado “efeito Kuleshov”, observado na figura 1, serviu para mostrar o potencial da edição quando se coloca um outro plano em sequência a determinada cena,

já que a expressão do ator era sempre a mesma, o que determinava a percepção do público era o plano que a acompanhava. “[...]visto entre as pernas de seu adversário, um pugilista aparece nitidamente em estado de inferioridade [...]” A filmagem de um mendigo, por exemplo, diante de um restaurante é carregada de significado e não uma simples representação.

Existe então uma dialética interna da imagem: o mendigo e a pastelaria entram em relação dialética, de onde surge a significação pela aproximação. Existe ainda uma outra dialética externa, fundada sobre as relações das imagens entre elas, quer dizer, sobre a montagem, noção fundamental da linguagem cinematográfica; confrontado, por intermédio da montagem, com a imagem de um prato de sopa, do cadáver de uma mulher e de um bebê sorridente, o rosto impassível de Mosjoukine parece modificar sua expressão [...] (MARTIN, 2005, p. 34)

A montagem é capaz, segundo Moscariello (1985, p.18), de “[...] produzir na mente do espectador, através da associação visível de duas imagens, uma terceira imagem invisível, ou seja, uma ideia abstracta.” Isso acontece pela justaposição de planos divididos em semelhantes ou dissemelhantes. “Em *Statchka* (Sergei M. Eisenstein, 1925), na cena que descreve a repressão da greve pela polícia, as imagens dos operários massacrados alternam com outras de bois degolados num matadouro.” Essa associação por semelhança estabelece um paralelo entre bois e seres humanos, condenando assim a atitude da polícia. “A analogia, assente nas duas imagens filmadas separadamente, surge de imediato devido à sua montagem alternada.” Já, a montagem baseada na dissemelhança, segundo Moscariello (1985, p.20) é a justaposição dos planos que tem significados opostos. O autor cita como exemplo o filme *O Fim de S. Petesburgo* (Vsevolod I. Pudovkin, 1927) onde são alternadas as imagens de soldados em guerra com ações da bolsa de valores, quando os soldados caem, as ações sobem. Essa antítese estabelece uma relação de causa-efeito entre fenômenos.

Para Dancyger (2007, p. 05) D.W Griffith é conhecido como pai da montagem do cinema, falando-se em um sentido moderno. Todos os procedimentos como variação de planos para criar impacto, close-up, *inserts* e *travelling*, montagem paralela e variações de ritmos são atribuídas a Griffith. “Porter pode ter dado mais clareza à narrativa fílmica em seu trabalho, mas Griffith nos ensinou, mais do que seu antecessor, a criar um maior impacto dramático por meio da justaposição de planos.” Griffith deu prosseguimento a seus experimentos com o objetivo de cada vez mais envolver sua plateia emocionalmente, movendo a câmera mais perto da ação e testando os planos.

A maioria das edições se organiza em continuidade, de acordo com o tempo da narrativa. Para Barnwell (2003, p. 172) transições, ou, modo como duas imagens são unidas. O **corte seco** é a passagem clara de uma imagem para outra, sem efeitos, e que por ser a mais discreta é também a mais usada. A fusão ou dissolve é a passagem gradual das imagens, variando a velocidade e sobrepondo-as. “Um fade in ou fade out é a transição gradual da imagem para preto (ou outra cor) ou vice-versa.” (BARNWELL, 2003, p. 174) Um transição *wipe* é definida como quando uma parte da tela se move sobrepondo a outra. Pode ter vários formatos como círculos ou estrelas. A edição, para o autor, pode mudar o entendimento do espectador, trocando a ordem das imagens e modificando a ordem cronológica.

O filme se comunica com o público por meio da linguagem cinematográfica, e suas técnicas se baseiam nas escolhas técnicas e criativas de suporte de registro, ângulo de câmera, profundidade de campo, formato, enquadramento, posição, intensidade e motivação da iluminação. (BARNWELL, 2003, p.185)

Cada história contada pertence a um contexto cultural e uma época. “Os filmes contam histórias e comunicam crenças por meio de histórias e do modo como são contadas.” (BARNWELL, 2003, p. 195) Diz com isso, que os valores de quem c história entram no filme de maneira consciente e inconsciente.

### **3 METODOLOGIA E ANÁLISE**

A seguir serão apresentados os métodos de análise deste estudo, bem como uma explanação da escolha da amostragem e explicações essenciais de alguns aspectos deste trabalho.

#### **3.1 Metodologia**

A análise de discurso, conforme Eni p. Orlandi (2012, p. 15) trata não da língua ou gramática, apesar de também serem pontos de interesse. “Ela trata do discurso. E a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento.”

A análise de discurso, portanto, faz da linguagem uma medição indispensável entre o ser humano e a realidade natural e social. Esse processo é ferramenta de continuidade e de transformação da realidade em que vive o ser humano. “O trabalho simbólico do discurso está na base da produção da existência humana.” (ORLANDI, 2012, p. 15)

##### **3.1.1 Objeto**

A TV Folha<sup>2</sup> produz conteúdo audiovisual jornalístico e faz parte do jornal Folha de São Paulo. Segundo a atual editora da TV Folha, Camila Marques Braga, a produção de conteúdo audiovisual na Folha de São Paulo remonta a 2006, porém a linguagem utilizada hoje surgiu no final de 2010. Em uma conversa informal por e-mail, ela nos informou que o criador da produtora é João Wainer, o qual já não atua mais como editor, mas continua a colaborar com reportagens e projetos especiais. O jornal Folha de São Paulo surgiu como “Folha da noite” em 1921, surgindo quatro anos mais tarde a “Folha da manhã” e, 24 anos depois, a “Folha da tarde”. Em 1960 os três se juntaram e formaram o que é hoje a Folha de São Paulo. Em 1992 a Folha de S.Paulo se consolidou como com maior circulação paga aos domingos no país e hoje é o maior jornal em tiragem e circulação entre os diários nacionais.

---

<sup>2</sup> <http://www1.folha.uol.com.br/tv/>

Não obtivemos respostas da atual editora com relação às questões do questionário anexo a essa pesquisa.

### **3.1.2 Variáveis da análise**

Para esta pesquisa será utilizada a amostragem de cinco vídeos publicados na página da TV Folha no youtube, tendo como critério de escolha o número de visualizações e o fato de serem uma reportagem, ou seja, um conteúdo jornalístico audiovisual. Nesse sentido, descartou-se um dos cinco vídeos com maior número de visualizações, pois, trata-se de um depoimento bruto e não de uma reportagem. Outra publicação também foi descartada por não estar mais disponível para visualização. Como consequência, essas unidades foram substituídas pelas que vinham em seguimento, ainda utilizando-se o critério de popularidade. As subdivisões norteadoras da pesquisa serão

1) O Som

Como a trilha sonora e som ambiente são utilizados para contextualizar, criar sensações e apoiar a imagem, ou mesmo contradizê-la. Sem esquecer que a ausência do som também pode ser elemento de discurso.

2) A Imagem e a escolha dos enquadramentos

3) A montagem e sequência dos planos

### **3.1.3 Amostragem**

A amostragem desta pesquisa é composta por cinco vídeos, dos quais será feito um recorte levando em consideração os aspectos relevantes para a produção de sentido segundo os teóricos usados como referencial. Optou-se por uma amostragem de cinco vídeos para que pudesse abranger todos os aspectos das variáveis na pesquisa sem prejudicar a análise, alongando-a demasiadamente. As reportagens analisadas são

1. PMs da Rota são filmados ao misturar droga em tambor em SP <sup>3</sup>

Sinopse: Um grupo de policiais é flagrado por câmeras de segurança fazendo algum tipo de procedimento com pacotes de drogas apreendidas em Sapopemba, na zona leste de São Paulo. A ação é narrada por um analista criminal.

---

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=fhZue-kBxkM>

2. *Reporter tells how the Police brutality marked the latest protest* (Repórter conta como a brutalidade da polícia marcou o último protesto)<sup>4</sup>

Sinopse: Repórter da TV Folha dá depoimento sobre ter sido atingida por um tiro de bala de borracha, disparado por um policial militar, durante a cobertura de protestos ocorridos em junho de 2013 na cidade de São Paulo.

3. Veja momento em que ‘Pânico na TV’ descobre que caiu em pegadinha<sup>5</sup>

Sinopse: O diretor do programa Pânico na TV, veiculado pela emissora Rede TV, é informado pela repórter da TV Folha que pode ter sido enganado por duas mulheres, participantes de seu programa, referenciadas na reportagem como “as tchecas do Brasil”.

4. *Video shows the chãos in a subway satation in São Paulo* (Vídeo mostra o caos em uma estação de metrô em São Paulo)<sup>6</sup>

Sinopse: Estação Pinheiros, em São Paulo, fica superlotada em dia de greve de motoristas de ônibus. A situação foi registrada pelo repórter-fotográfico Rodrigo Paiva, que comenta o ocorrido.

5. A Copa VIP dos “yellow blocs”<sup>7</sup>

Sinopse: Grupo considerado da alta sociedade de São Paulo se reúne para assistir os jogos da Copa do Mundo no Brasil, em junho de 2014.

---

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=W6QVLE8PQJ8>

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=XLsQjB-EnZk>

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=CXycKeyDKXk>

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=0Zkp1C9ucrc>

### 3.2 A imagem e a escolha de enquadramentos

A título de ambientação, lembramos que o telejornalismo nasceu no Brasil em 1950, logo que a televisão chegara ao país. Pedro Maciel, 1995, p.28, explica que o telejornalismo em sua estrutura básica é formado por duas partes: a produção e a edição. O telejornalismo se caracteriza principalmente por usar uma linguagem coloquial, do dia a dia, ser um veículo intimista, ou seja, tem sempre uma maneira simples e direta, com a maior clareza possível para apresentar as notícias. (MACIEL, 1995, P.31) Sendo assim, o dinamismo e a construção de ideias em frases curtas torna-se indispensável, porque facilitam a leitura do repórter e o entendimento do espectador. Para Squirra (1990, p.30), a televisão é formada por três elementos: o cinema, a fotografia e o teatro. “O que nos parece importante é ressaltar, valorizar e desvendar as dimensões da experiência humana.”

Feitas essas considerações sobre o telejornalismo, temos então o primeiro ponto a ser percebido como influente na produção de sentido pelas características de utilização da linguagem cinematográfica da TV Folha é o discurso de imagem através dos enquadramentos e escolha de objetivas. Na reportagem *Reporter tells how the Police brutality marked the latest protest* (Repórter conta como a brutalidade da polícia marcou o último protesto) a personagem central Giuliana Vallone, repórter da TV Folha, começa narrando o ocorrido antes mesmo de aparecer na reportagem. Sob a fala “Eu vi ele mirando em mim, mas eu jamais achei que ele fosse atirar” da personagem, apresenta-se o enquadramento a seguir (figura 2) onde o policial da tropa de choque aparece centralizado na tela apontando a arma diretamente para a câmera, acompanhado de outros colegas também armados e com olhar igualmente direcionado.

Figura 2 - Quebra da quarta parede em *Reporter tells how the Police brutality marked the latest protest*



Fonte: TV Folha

Identifica-se o aspecto de construção de sentido a partir do ponto de vista, o qual pode ser conotativo, nesse caso funcionando quase como uma quebra da quarta parede, o que segundo Brecht (1970) objetiva causar uma sensação de participação do espectador na cena e, portanto uma maior sensibilização com o acontecimento. Como a existência da quarta parede tem objetivo de distanciar, logo, sua quebra faz o oposto: aproxima o espectador. Nesse aspecto, dado ponto de vista sob a fala da personagem, reforça o sentido de identificação com a mesma, colocando o espectador em seu lugar.

Outro enquadramento conotativo de proximidade é o primeiríssimo plano utilizado na mesma reportagem citada, nesta cena. (figura 3)

**Figura 3 - Close-up em Reporter tells how the Police brutality marked the latest protest**



Fonte: TV Folha

Como já vimos, o primeiríssimo plano é utilizado comumente com o intuito de aproximar, valorizar o sentimento da personagem e suas expressões. No caso do plano aqui abordado, a personagem que narra o acontecimento aparece enquadrada de forma a mostrar claramente o ferimento causado pelo disparo de bala de borracha feito por um dos policiais da tropa de choque. Esse recurso pode vir a reforçar, bem como na primeira imagem (figura 2), o sentimento de identificação e comoção do espectador para com a personagem. Se em primeira instância somos colocados no lugar da personagem, agora a vemos muito próxima, para que seja evidenciada sua expressão, como bem lembrou Moscariello, em um realismo tendencioso que é o enquadramento.

Em outro aspecto de produção de sentido pelo ponto de vista, já abordados aqui por Jullier e Marie e também por Martin, temos outro enquadramento utilizado ainda em *Reporter tells how the Police brutality marked the latest protest* (Repórter conta como a brutalidade da polícia marcou o último protesto), no qual, como pode-se perceber na figura 4, no momento em que há uma divisão e protestantes e tropa de choque se colocam um de encontro ao outro, distanciadados, a câmera é colocada entre os protestantes, de modo que estes fiquem desfocados e a visão se volte para a tropa que se



coloca a frente. Somos aqui, então, colocados mais uma vez na perspectiva de um ponto de vista: novamente ao lado dos que protestam. Aqui se evidencia outro tipo de produção de sentido através do *contra-plongée*, já que, mesmo de longe, não somos colocados à altura da cabeça que seria o campo de visão dos personagens colocados aqui como protestantes, mas sim abaixo disso. Esse tipo de recurso é mencionado por Briselance e Morin como uma das maneiras de dar poder ou força à personagem, que no caso são os policiais, servindo como uma maneira de intimidação.

**Figura 4 - Plano Conjunto em Reporter tells how the Police brutality marked the latest protest**



Fonte: TV Folha

Nos três aspectos já abordados na mesma reportagem até aqui, são encontrados signos, classificados pelos teóricos do cinema que embasam este trabalho, como conotativos de uma representação específica que visa, ou aproximar o espectador e fazê-lo entender-se como parte daquilo, colocando-o no lugar de determinados personagens, ou comovê-lo a partir dos acontecimentos com a utilização dos recursos da linguagem cinematográfica. Essa linha segue com o exemplo de campo – contra campo, no diálogo entre o repórter da TV Folha e o Coronel da Polícia Militar Reynaldo Simões Rossi.

**Figura 5 - Plano e contra plano em Reporter tells how the Police brutality marked the latest protest**



Fonte: TV Folha

**Figura 6 - Plano e contra plano em Reporter tells how the Police brutality marked the latest protest**



Fonte: TV Folha

**Figura 7 - Plano e contra plano em Reporter tells how the Police brutality marked the latest protest**



Fonte: TV Folha

Assim como lembram Jullier e Marie, citados na página 14 deste trabalho, o campo – contra campo, o ponto de vista, onde é colocada a câmera, é o ponto de observação da cena para o espectador, de onde o seu olhar parte e o qual vai determinar as percepções sobre o que está sendo visto. Nas sequências de enquadramento da utilização do campo – contra campo nessa reportagem, pode-se perceber uma escolha de ponto de vista e uma conotação de distanciamento. Repara-se que quando o policial militar aparece, a câmera enquadra junto parte do corpo do repórter, a cabeça e o ombro. Esse recurso do ponto de vista aqui é utilizado de maneira a sermos colocados atrás do repórter, em primeira instância, e distanciados do policial que aparece em plano médio. Da mesma forma, quando temos a visão contrária, vemos um plano próximo apresentando a personagem. Nesse diálogo, além de sermos colocados atrás do repórter, o mesmo nunca deixa de aparecer na tela. Quando temos a visão dele, vemos também seu ombro e parte da cabeça enquadrados, já quando temos a visão do policial, ele simplesmente some da tela e dá lugar a uma centralização total da outra personagem em um plano muito aproximado, que, como já vimos, dá uma conotação de intimidade para com tal, mostra suas expressões e estreita as relações entre ele e o público. Portanto, o repórter da TV folha, nesse diálogo, nunca deixa a tela, não somos colocados à sua ausência em momento nenhum, é como se, colocados na posição do repórter olhando o policial, nós estivéssemos “com ele”, e ao vermos o repórter, não tendo a presença dos

ombros do policial, nós “não estivéssemos com o policial” e, dessa maneira, não nos identificamos com ele de forma intuitiva. A capacidade de dar ou tirar importância de algo, ou escolher um lado de identificação, com a utilização do campo – contra campo é tão evidente que Jullier e Marie comparam o recurso a um tribunal, onde assume-se com a escolha dos planos o papel de acusado, júri e juiz.

Na reportagem “*Veja momento em que ‘Pânico na TV’ descobre que caiu em pegadinha*” a personagem principal é Alan Rapp, diretor do programa Pânico na TV, da emissora Rede TV. Temos, uma evidenciação do uso de planos próximos. Na primeira imagem (figura 8) a personagem aparece enquadrada em plongée. Esse recurso, como já apontaram Briselance e Morin, é definindo-o como um enquadramento negativo, justamente porque intui dar um tom de inferioridade, fraqueza e vulnerabilidade ao objeto. No caso dessa reportagem, a conotação vem reforçada pelos outros enquadramentos escolhidos. Na figura 9 vemos Alan mais centralizado e somos colocados em seu nível, não mais em plongée, porém, a modificação do enquadramento, em um plano mais próximo, intui mais uma vez chamar a atenção para a expressão da personagem, que nesse momento, direciona seu olhar para o chão. Se há negatividade presente, conforme Briselance e Morin, na câmera que se direciona, e portanto direciona o olhar do espectador, para o chão, há também uma conotação de negatividade quando a personagem direciona sua face e seu olhar para o chão. Se antes fomos colocados acima dela, agora que estamos ao seu nível, é a própria personagem que, ao abaixar a cabeça e o olhar, dá a noção de fraqueza e inferioridade, se a quebra da quarta parede, quando há um olhar direto para a lente, intenciona uma interação de observador e personagem, o desvio desse olhar para um ponto o qual não pode ser visto, pelo primeiro, pode então gerar sentido contrário: uma fuga.

**Figura 8 - Plongée em *Veja momento em que ‘Pânico na TV’ descobre que caiu em pegadinha***



Fonte: TV Folha

**Figura 9 - Plano próximo em Veja momento em que ‘Pânico na TV’ descobre que caiu em pegadinha**



Fonte: TV Folha

**Figura 10 - Preto e branco em Veja momento em que ‘Pânico na TV’ descobre que caiu em pegadinha**



Fonte: TV Folha

Na figura 10, temos o oposto da figura 8. Ou seja, se antes fomos colocados de maneira a ver Alan enquadrado de cima para baixo, em um plano próximo, agora somos distanciados. A câmera é colocada em cima da mesa, portanto em primeira instância tem-se objetos como um copo plástico e um telefone, e ao fundo o diretor do programa Pânico na TV. Acontece aqui um isolamento, o ponto de vista é colocado quase que escondido atrás dos objetos, que no caso não tem uma função explicativa indispensável para a reportagem e portanto não precisariam necessariamente aparecer enquadrados, que são portanto colocados para o observador ao mesmo nível de importância da personagem. Outro aspecto de escolha do realizador, como lembrou Martin, é a utilização da imagem preto e branco, que conforme Nogueira, além de poder ser conotativo de sentimentos obscuros porque remete ao onírico, pode, por outro lado, criar um realismo e distanciamento pois é um recurso que faz lembrar a imagem gravada por câmeras de segurança. Preto e branco são considerados cores neutras, e como já explicou Braga, a audiência é capaz de aceitar sem se surpreender com o uso do recurso quando outros códigos narrativos estão sendo usados.

Na reportagem *Video shows the chaos in a subway station in São Paulo* (Vídeo mostra o caos em uma estação de metrô em São Paulo) tem-se uma utilização de plano predominante: o Zenital. Se Briselance e Morin já explicaram que apontando a câmera para o chão, de maneira a enquadrar o objeto de cima para baixo, acaba-se por inferioriza-lo, a câmera Zenital representa uma exploração maior ainda desse aspecto. O

distanciamento proporcionado por tal enquadramento, impede qualquer tipo de identificação com as personagens. Como lembrou Nogueira, o plano Zenital é utilizado comumente para mostrar vários pontos de ação ou fazer uma ambientação geográfica, porém, mais do que isso, a escolha desse recurso segundo os teóricos da linguagem cinematográfica pode ser denotativa de várias significações. Não é atoa que o recurso é reconhecido como uma metáfora para um olhar divino sobre a ação.

**Figura 11 - Plano Zenital em Video shows the chãos in a subway satation in São Paulo**



Fonte: TV Folha

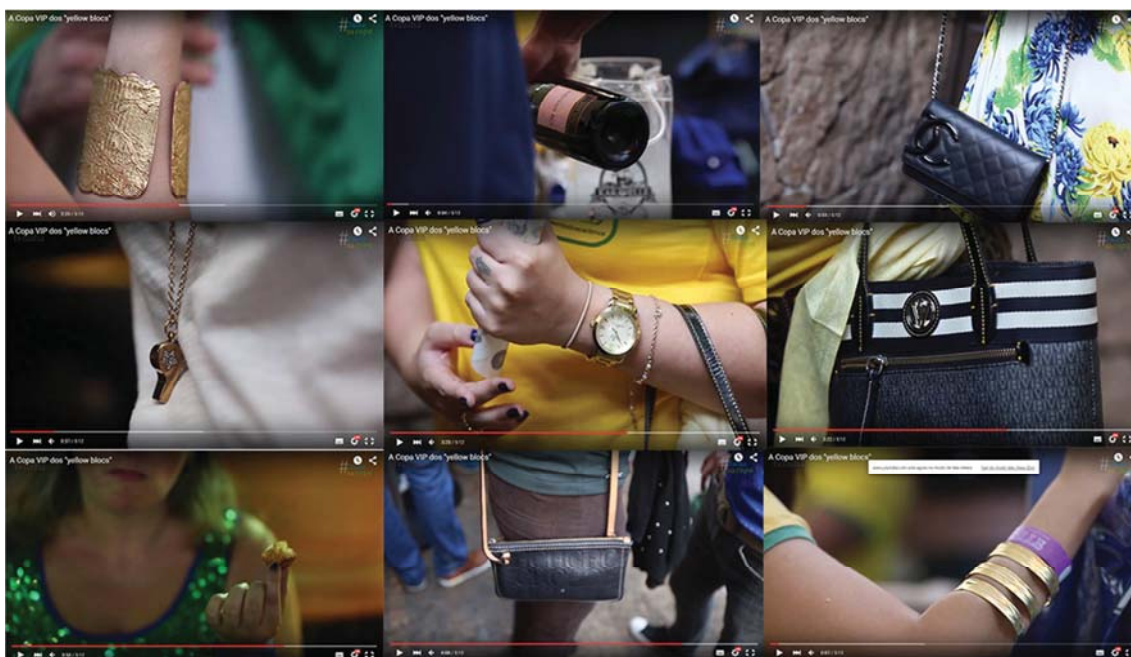
O enquadramento coloca o ponto de vista do observador em elevação total com relação ao objeto, o campo de visão no caso da figura 11 é preenchido quase que em sua totalidade por pequenas ações. A movimentação das pessoas no metrô, muito próximas umas às outras, forma uma uniformidade visual, tanto que o próprio repórter que narra a situação compara o movimento da multidão a uma onda. Justamente como lembrou Nogueira, o Zenital é capaz de produzir essa heterogeneidade visual porque torna o que em outro plano seria um objeto individual em parte de um conjunto, ou seja, torna-o menor, reduzindo-os ao mínimo sendo assim capaz de torna-lo uma abstração.

Um dos elementos da linguagem cinematográfica evidentes na reportagem *A copa VIP dos 'yellow blocks'* é o *cluse-up* ou plano detalhe. Como explicou Barnwell, um plano fechado como esse pretende criar uma identificação daquilo que está em evidência, por isso é muito usado para demonstrar expressões faciais e afins. Porém, na reportagem a ser analisada agora, esse enquadramento de proximidade que pode exaltar uma característica, é utilizado exclusivamente para objetos. Pode até enquadrar parte da figura humana, como o braço, mas o direcionamento, seja ele pelo foco ou pela escolha da disposição de elementos em quadro, é sempre para o objeto. Martin já disse que o que aparece na tela nunca é neutro, mas é sempre conotativo de uma equação pessoal do realizador, trazendo a quem assiste uma significação ideológica e moral. Percebe-se essa perspectiva de ideologia e moral na escolha de enquadramentos, pois, os objetos escolhidos pelo realizador remontam ao poder aquisitivo social das personagens. Os



objetos, em sua maioria, ou evidenciam uma marca conhecida muito conhecida e comumente considerada de consumo das classes com maior poder aquisitivo, ou evidenciam alguma característica comum a objetos de muito valor, como, por exemplo, a cor dourada. O significado associativo simbólico que vimos com Dondis, aqui, portanto, a importância que o ouro tem no contexto histórico social. Por ter potencial de compra, esse elemento químico foi um dos principais motivos da exploração no Brasil no início do século XVIII.

Figura 12 - Plano detalhe em A Copa VIP dos 'yellowblocks'



Fonte: TV Folha

As marcas dos produtos, como bolsas e bebida, ficam evidentes nos planos. Se os planos próximos pretendem mostrar coisas que são importantes para a narrativa, porque aproximam totalmente a visão do observador, aqui temos então elementos específicos de significação: acessórios de vestuário, bebida e comida.

### 3.3 A montagem e sequência de planos

Como já vimos, os planos dão-se a serem lidos em conjunto. As sequências da narrativa expressam nada menos do que a visão do realizador sobre o tema, e são, portanto um dos aspectos mais importantes na produção de sentido audiovisual. Kuleshov demonstrou perfeitamente em seu experimento como a escolha dessa sequência pode interferir na percepção humana dos significados expressos pelo

audiovisual. Um aspecto a ser ressaltado com relação à montagem nas reportagens é que não há, na maioria dos casos, uso de transições entre os planos, ou seja, predomina na edição o uso do corte seco.

Na reportagem *Reporter tells how the Police brutality marked the latest protest* (Repórter conta como a brutalidade da polícia marcou o último protesto) temos em primeiro momento uma sequência de sete planos característicos dessas escolhas e passíveis de serem lidos em seus significados, inclusive também pelos recursos sonoros que serão estudados no próximo item desse capítulo.

Na primeira imagem o manifestante, enquadrado em plano próximo, explica seu ponto de vista sobre os protestos. Ao dizer a seguinte frase “Todo mundo tá pagando esse aumento, inclusive a polícia”, ele faz um gesto indicativo com a mão. Logo, como uma legitimação do gesto do manifestante, corta-se para a imagem da polícia. Diferentemente do manifestante, que é enquadrado em plano próximo e está narrando sua visão dos protestos e não realizando a ação, o plano escolhido para apresentar os policiais é um plano conjunto. Além de ser um plano mais aberto, que como já vimos tem o intuito de demonstrar uma ação e ambientação de personagens e não caracterizá-los, não é possível ver o rosto dos policiais em cena. Os escudos de proteção são elementos dispostos em perspectiva. Como explicou Brown, o canto inferior direito é o ponto de mais atenção do olho humano, nessa posição temos o escudo com o enquadramento mais aproximado. Portanto, se o olho humano, como já foi visto, varre a imagem da esquerda para direita, temos no ao final dessa varredura o ponto mais forte e o enquadramento mais próximo do quadro, que no caso é um escudo. Além dessa barreira que o escudo forma de maneira que o observador não possa ver os rostos das personagens, há ainda o gesto de ação que a tropa desenvolve. Enquanto marcham, batem o bastão característico de posse dos policiais contra o escudo. A linearidade dos policiais tem aspectos que puxam a atenção do olhar: os escudos e as mãos que seguram os bastões. A proteção utilizada por eles caracteriza uma barreira contra algo que não está presente em no enquadramento, a informação que temos portanto, além dos policiais até o momento é justamente o quadro anterior: o manifestante.

Se a informação que tínhamos, antes do quadro dos policiais, era a do manifestante que explicava seu ponto de vista e direcionava o gesto ao se referir aos policiais, a informação posterior ao quadro da tropa é a imagem de passageiros no interior de um metrô. Bem como na cena anterior, agora também não é possível a identificação dos rostos dos passageiros. E novamente temos a presença de um elemento evidenciado nos

planos anteriores: as mãos. Nesse plano o ponto de vista da câmera é colocado acima da cabeça dos passageiros, no teto do vagão, de maneira que o que está disposto em cena, seguindo a lógica dos pontos de interesse, são as mãos a segurar as barras de ferro.

**Figura 13 - Sequência dos planos em Reporter tells how the Police brutality marked the latest protest**



Fonte: TV FOLHA

**Figura 14 - Sequência dos planos em Reporter tells how the Police brutality marked the latest protest**



Fonte: TV FOLHA

**Figura 15 - Sequência dos planos em Reporter tells how the Police brutality marked the latest protest**



Fonte: TV FOLHA

Os elementos em comum desses quadros representam um contraste e comparação, principalmente no que se refere aos dois últimos planos, pelas linhas que direcionam-se em perspectiva dispondo os elementos de maneira similar. Há de se perceber aqui a escolha do enquadramento de maneira a dar evidência para uma parte do corpo das personagens, as mãos, e portanto direcionar a atenção para ação de tal.

Na reportagem A Copa VIP dos “yellow blocs” são apresentadas muitas sequências da fala de uma personagem, em primeiríssimo plano ou close, para planos detalhes de algum objeto, como os analisados no subcapítulo anterior. No caso da montagem a seguir, tem-se um primeiríssimo plano de uma das personagens principais da reportagem a comemorar um gol. Um aspecto importante a ser considerado nos planos próximos é a escolha da objetiva. Conforme Briselance e Morin (2011, p. 307) “A utilização de uma ou de outra destas óticas modifica o enquadramento de base, acrescentando efeitos de perspectiva e deformações de volume ou de trajetória.” Especificamente nessa reportagem, a escolha do enquadramento para com as



personagens é em sua maioria de maneira a enquadrar o rosto com muita proximidade. Como não obtivemos resposta com relação ao equipamento utilizado pela TV folha, podemos apenas especular ao observar pela angulação da imagem como isso pode interferir na perspectiva, por exemplo, do rosto de uma personagem.

No primeiro enquadramento a personagem aparece a comemorar um gol olhando em direção à câmera. Temos então mais um exemplo de quebra da quarta parede, que como já vimos, objetiva uma interação com o observador ao proporciona-lo uma percepção de participação para com a cena. Porém, deve-se levar em conta que, aqui temos essa ação combinada com um plano próximo, o qual envolve uma atenção focada, literalmente nesse caso, na expressão facial para demonstrar o sentimento da pessoa. O plano que segue ao dela comemorando o gol é um plano detalhe de uma das fichas utilizadas nesse ambiente em que se passa toda a reportagem. A cédula que remete a cédula utilizada na sociedade de fato, tem grafada a palavra “dinheiro” e uma figura do Pelé, considerado no Brasil como o rei do futebol.

**Figura 16 - Sequência dos planos em A copa VIP dos 'yellowblocks'**



Fonte: TV FOLHA

**Figura 17 - Sequência dos planos em A copa VIP dos 'yellowblocks'**



Fonte: TV FOLHA

Se analisarmos essa sequência lembrando o efeito Kuleshov, ela dar-se a ser lida da mesma maneira do estudo do teórico cinematográfico. Uma expressão facial aproximada, com a diferença de que aqui ela não objetiva ser neutra, mas claramente uma expressão de comemoração, com um plano detalhe em sequência.

### **3.4 A utilização do som**

Bordwell e Thompson definiram a utilização do ritmo da música como um dos recursos do som no audiovisual para provocar sentimentos ou sensações. Logo, pode-se dizer que o ritmo da batida vai delimitar as expectativas do observador. A música é constituída por ondas sonoras que oscilam e repetem padrões temporais. Os compassos são o que definem essa unidade de tempo e determinam o ritmo em que essas ondas se repetem. O som representa uma forma de linguagem e portanto uma maneira de comunicar.

O complexo corpo/mente é um medidor de frequências (que percebemos como recortes de tempo) e toda a nossa experiência sonora e com a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e o som. (CAMINHA, SILVA, LEÃO, p. 924)

Nesse aspecto, o ritmo pode ser utilizado para alterar a percepção do tempo, bem como para causar sensações no observador, como a calma ou a agitação. Na reportagem *PMs da Rota são filmados ao misturar droga em tambor em SP* temos de início um recurso sonoro, uma trilha instrumental. Como já vimos, o ritmo implica a intencionalidade e, nesse caso, a percepção do espaçamento das batidas é acelerada. Façamos uma relação comparativa com as batidas do coração de um ser humano em condições naturais, por exemplo, que costuma bater entre 60 e 90 vezes por minuto. Ou seja, num mínimo de uma vez e no máximo de 1,5 por segundo. Num estado de aceleração as batidas podem chegar a 160 por minuto. Nesse caso de extrema aceleração, seriam então aproximadamente 2,6 batidas por segundo. Na trilha sonora escolhida as batidas percebidas excedem o número máximo de batidas do coração humano em condições normais ou até mesmo aceleradas. Levando em consideração a influência já mencionada por muitos teóricos do som nas emoções humanas, pode se dizer que uma batida acelerada pode remeter não só a aceleração do tempo que passa mas também à sentimentos como nervosismo, pressa ou até excitação, que estão justamente relacionados à uma aceleração do batimento cardíaco que usamos como comparativo. É importante lembrar também que a instrumentalização escolhida é a de percussão, que remete mais a brutalidade do que a sutileza de um violino ou de um piano por exemplo.

Nessa reportagem pode-se dizer que o volume da música e a variação do espaçamento entre as batidas não é abrupta ou não sofre grandes alterações. Já na reportagem *Video shows the chãos in a subway satation in São Paulo* (Vídeo mostra o caos em uma estação de metrô em São Paulo) ocorre o contrário. Também no início (até

20”) e com a mesma característica da anterior, o instrumento de percussão, o realizador opta por fazer variações maiores no espaçamento do tempo entre as batidas, inclusive deixando o silêncio total em alguns momentos. Como já sabemos, o silêncio é capaz de gerar expectativa e ansiedade fica evidente essa colocação se pensarmos que desde os primórdios o cinema procurava abolir o silêncio, colocando um músico ou narrador durante as sessões. Pode-se dizer então que o silêncio é, no mínimo, um incômodo para o ser humano. Percebemos até aqui dois aspectos, a alteração do ritmo das batidas que tende a crescer em aceleração e portanto pode causar o sentimento de pressa ou nervosismo, e a utilização de intervalos com silêncio, que é capaz de gerar expectativa. Além disso pode-se perceber também que o volume se apresenta de maneira crescente também. Além disso o som ambiente, que no caso é o barulho das pessoas gritando na estação de metrô lotada, dando assim uma ambientação espacial, se mistura a trilha entre os silêncios e é também apresentado em uma crescente. Outro aspecto é o timbre da instrumentalização, que por ser de um instrumento de percussão pode remeter a tambores que são utilizados por alguns povos que ainda mantem sua cultura primitiva e que não fazem parte da civilização urbana, como por exemplo os indígenas.

Também no início da reportagem *Reporter tells how the Police brutality marked the latest protest* (Repórter conta como a brutalidade da polícia marcou o último protesto) há utilização de trilha instrumental. Essa, porém, se diferencia das demais porque utiliza o som de um instrumento de corda, o violino. O espaçamento dos pontos altos é claramente maior se comparado aos já analisados até aqui, ou seja, seu ritmo é mais lento. O violino, além de poder ser ligado à sutilha por ter um tom mais agudo, mantém uma sensação de continuidade, ininterrupta do som, mesmo que variando em volume. Nos momentos em que o volume do som do violino atinge seu ápice, é sobreposto então o som de batidas e bombas. Ou seja, quando há a quebra mais perceptível da trilha que tinha tendência contínua, é quando há utilização de som ambiente específico. Essa variação pode ser tomada como uma onda que tem seus pontos altos em determinados momentos.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As formas de comunicar como imagem, montagem e som dentro dessa nova linguagem que é a cinematográfica são extremamente representativas, principalmente quando se fala em uma linguagem recente que nasceu no mesmo berço dos meios de comunicação contemporâneos. A TV Folha representa essa renovação linguística porque trabalha com a convergência de dois dos meios mais importantes e recentes da comunicação global. Essa adaptação da linguagem telejornalística para web representa um passo importante e com potencial de exploração gigantesco. Ao voltar a atenção para os aspectos da linguagem do cinema utilizados nas reportagens da TV Folha, como os enquadramentos, a posição da câmera, a escolha de objetivas, as trilhas e a utilização das cores, percebe-se o quanto ela trabalha em cima do emocional do seu público e muitas vezes o coloca de um lado ou de outro das forças ideológicas através das três variáveis estudadas. Esses recursos são perceptivelmente utilizados para exaltar os sentimentos do espectador, comovê-lo ou fazê-lo se sentir parte da ação. Se, tendo conhecimento que a TV Folha produz conteúdo para internet, levarmos em conta que os protestos de 2013, por exemplo, começaram na internet e identificarmos os recursos audiovisuais utilizados na reportagem que fala sobre esses protestos, vamos perceber que o olhar da câmera é muitas vezes o olhar do protestante, e que em outras tantas vezes o olhar do observador é colocado ao lado dos manifestantes e contrário à polícia. Pode-se dizer assim que há um posicionamento de ideologias a partir das significações.

De maneira geral, a imagem é apresentada nas reportagens, com a escolha de enquadramentos e mudança de cores em muitos momentos, de maneira a reforçar uma ideia ou simplesmente remeter a sentimentos que segundo os teóricos podem ser conotados por esses enquadramentos e por essas cores. A montagem, legitimando o que já foi ressaltado por grandes teóricos do cinema como Kuleshov, representa aspectos como sequências de planos com elementos em comum e que apresentam-se em ordem de maneira contrapor-se, por exemplo, ou ainda com o poder de relacionar duas ideias e assim liga-las por associação. O som, quando se fala em trilha sonora musical, é um dos mais evidentes recursos utilizados com intuito de provocar um sentimento, porque é muitas vezes intercalado aos sons ambientes captados na gravação, e procura em muitos casos juntar-se em amplitude com ele ou alertar o que está por vir.

A mensagem é construída com a escolha dos enquadramentos, quando se opta por em um diálogo dar mais atenção para uma personagem do que para outra, nos

recursos de pós-produção com a alteração de cores, na escolha do ponto de vista que o observador será colocado, na determinação das objetivas, da sequência dos enquadramentos e da sonorização. Ou seja, como lembrou Martin, esse é um processo de escolhas que pode ser pensado do início ao fim, levando ou não em consideração o entendimento dos signos produzidos. A equação pessoal do realizador é determinante para, não apenas analisar criticamente posicionamentos dos veículos, mas compreender e, como jornalista, dar novas perspectivas para a utilização da linguagem cinematográfica.

## REFERÊNCIAS

- BARNWELL, Jane. Fundamentos de produção cinematográfica. Bookman. Porto Alegre. 2013.
- BRAGA, Maria Helena. Thinking about color and the 'Reality Effect' in the cinema. Acesso em 2015. Disponível em <file:///C:/Users/Dell/Downloads/7120-27677-1-PB.pdf>
- BRAGA, Maria Helena. Cinema, Tecnologia, Estética: *Reflexões sobre a Cor no Cinema*. 2011. Acesso em 2015. Disponível em <http://www.portalabrace.org/vireuniao/territorios/14.%20Maria%20Helena%20Braga%20e%20Vaz%20%20da%20COSTA.pdf>
- BRISELANCE, Marie-France; MORIN, Jean-Claude. *Gramática do Cinema*. Mimésis Artes e Espetáculo. Edições Texto & Grafia, LDA. Lisboa. 2010.
- BROWN, Blain. *Cinematografia*. Teoria e prática. Elsevier Editora Ltda. Rio de Janeiro. 2012.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. A arte do cinema: uma introdução. EDUSP. 2014.
- CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown (EUA): Wesleyan University Press, 1961.
- CAMINHA, Leandro Bechert; Silva, Maria Júlia Paes da; Leão, Eliseth Ribeiro. A influência de ritmos musicais sobre a percepção dos estados subjetivos de pacientes adultos em hemodiálise. Acesso em 2015. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/reeusp/v43n4/a26v43n4.pdf>
- DANCYGER, Ken. *Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo* (História, Teoria e Prática). Elsevier Editora Ltda. 2007.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Audiovisual*. Martins Fontes. São Paulo. 1997.
- EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; STEVEN, Rawle. *A linguagem do cinema*. Bookman. Porto Alegre. 2013.
- GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. O teatro épico de Bertolt Brecht e suas interfaces com o cinema: *Um olhar poético para o ator*. Acesso em 2015. Disponível em <http://www.revistazonadeimpacto.unir.br/Luiz%20Davi%20ANO%2015%20%202%20-%202013%20-%20Julho%20Dezembro.pdf>

HELLER, Alberto Andrés. Ritmo, Motricidade, Expressão: O Tempo Vivido Na Música. Acesso em 2015. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/86521/199926.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Editora Brasiliense. 2005.

MACIEL, Pedro. *Jornalismo de televisão: Normas Práticas*. Sagra Luzzatto. 1995.

MOSCARIELLO, Angelo. *Como ver um filme*. Editorial Presença. Lisboa. 1985.

NOGUEIRA, Luís. Manuais do Cinema III. *Planificação e Montagem*. LabCom Books. 2010.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Análise de discurso. *Princípios e procedimentos*. Pontes. 2012.

SILVA, Marcia Regina Carvalho da. De olhos e ouvidos bem abertos: uma classificação de sons no cinema. Acesso em 2015. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/r0463-1.pdf>>

SQUIRRA, Sebastião. *Aprender Telejornalismo*. Brasiliense. São Paulo. 1990.