



MONTAGEM

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

A montagem narrativa e a afirmação do cinema

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

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



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

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

Sugestões de visionamento:

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

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

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

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

O que significavam eles para os seus leitores?

A resposta é a mesma:

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

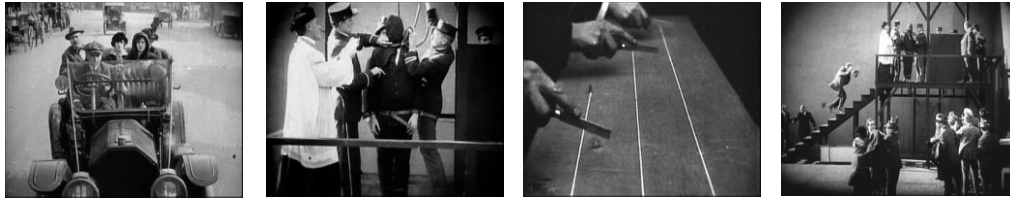
Forçavam o leitor a viver o mesmo tipo de paixões, chamavam o leitor para o mesmo tipo de bondade sentimental, como nos filmes – para o mesmo tremor ante os vícios, para a mesma fuga para o extraordinário, para o singular, para o fantástico, para a mesma fuga do aborrecido, do prosaico, do quotidiano.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

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

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

in “Dickens, Griffith e nós”, Sergei Eisenstein

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



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

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



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



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

Novos caminhos e outras geografias – o efeito Kuleshov

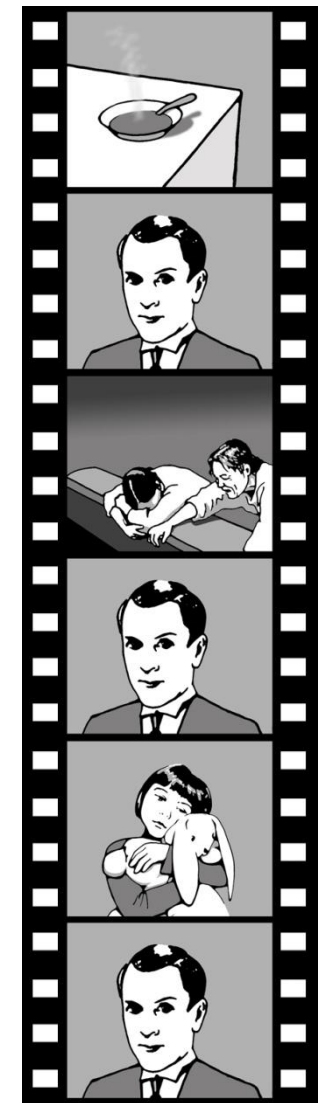
Os princípios da montagem expressiva foram adoptados pelos cineastas russos desenvolvendo estudos que promoveram a integração do cinema nos ideais da revolução bolchevique de 1917. A mais famosa destas experiências foi o chamado “efeito-Kulechov” que consistiu na justaposição de um grande plano do famoso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

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

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



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



1 - são conhecidas várias versões desta experiência

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



"O Acossado", 1959
Jean-Luc Godard
França



"Psycho", 1960
Alfred Hitchcock
EUA



Genérico do canal temático MTV

Contra o sistema clássico

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

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

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

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

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

O papel do montador

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



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

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

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