

Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética

Instituto Politécnico da Guarda

Carlos Canelas

Índice

1 Introdução	1
2 A Escola Americana	2
3 A Escola Soviética	4
4 Conclusão	11
5 Referências Bibliográficas	11

Resumo

No presente artigo, pretendemos tecer algumas considerações acerca dos fundamentos históricos e teóricos da montagem cinematográfica, abordando os principais contributos da escola norte-americana e da escola soviética.

Palavras-chave

Cinema; Escola Norte-americana; Escola Soviética; Montagem Cinematográfica.

1 Introdução

A teoria da montagem cinematográfica permitiu distinguir duas funções principais da montagem, que, desde o século XX,

opuseram duas grandes tendências ideológicas: a montagem narrativa, desenvolvida pelos norte-americanos Edwin Porter e David Griffith, e a montagem como produção de sentido, teorizada pela escola soviética, onde se destacaram os nomes de Lev Kulechov, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov (Joly, 2002).

Muito embora todos os filmes sejam montados, considera-se que a montagem propriamente dita só surgiu com a “libertação” da câmara do lugar do espectador. Desde o surgimento do cinema, em 1895, até cerca de 1903, os filmes eram gravados a partir de um único lugar, o do espectador, e a função do técnico de montagem consistia em dispor os planos uns a seguir aos outros por ordem cronológica da história narrada (Almeida, 1990; Joly, 2002; Viveiros, 2005).

Apesar de Georges Méliès ter começado a produzir histórias mais interessantes em França, como *Cinderela* em 1899 e *Viagem à Lua* em 1902, todos os filmes compartilhavam certas características. A montagem era inexistente ou, no melhor dos casos, mín-

ima, no caso de Méliès (Viveiros, 2005; Dancyger, 2006). Méliès, tendo assistido à estreia do cinema, viu nesta nova arte uma forma de explorar e melhorar os seus espectáculos de magia (Viveiros, 2005). Marcel Martin (2005) menciona que Méliès não compreendeu a natureza da montagem e nem sequer suspeitou das suas possibilidades. Só com o desenvolvimento do trabalho de Edwin S. Porter, nos Estados Unidos da América, a montagem passou a ter uma finalidade narrativa.

2 A Escola Americana

2.1 Edwin S. Porter

Jean Mitry, referenciado por Marcel Martin (2005), salienta que foi Edwin S. Porter que começou a dar sentido à montagem, com a realização de *Life of an American Fireman*, em 1902, e sobretudo com *The Great Train Robbery*, em 1903, devendo ser considerado [este último filme mencionado] como o primeiro filme realmente cinematográfico pela fluidez e coerência da narrativa. Para Martin (2005), está, a partir desse momento, inventado o essencial do cinema: a montagem narrativa, que se opôs radicalmente ao corte da narrativa em cenas análogas aos quadros de teatro.

Porter, influenciado pelo trabalho de Méliès, descobriu a possibilidade de inculir mais dinamismo nas suas produções fílmicas através da organização dos planos, mostrando que o plano era a peça básica na construção do filme (Viveiros, 2005). Como destaca Karel Reisz (1966), autor da primeira publicação sobre a montagem cinematográfica, com o título original *The Technique of Film Editing*, Porter demonstrou

que o plano isolado, considerado como uma peça incompleta da acção, é a unidade a partir da qual os filmes devem ser construídos, estabelecendo, desta forma, o princípio básico da montagem.

Tendo por base o filme *Life of an American Fireman*, Porter apresentou o poder da justaposição. O referido filme, composto por vinte planos e com uma duração de seis minutos, relata a história de um corpo de bombeiros a resgatarem mãe e filha que se encontram num edifício em chamas (Viveiros, 2005). Este filme usa imagens de um filme documental sobre bombeiros e imagens encenadas, relativas à mãe e filha, gravadas em estúdio, e a conjugação dessas imagens, que inicialmente não tinham qualquer relação entre si, criou a história do salvamento. Neste sentido, Ken Dancyger (2006) lembra que Porter defendia que dois planos filmados em lugares diferentes, com distintos objectivos, podiam, quando unidos, significar algo maior do que a mera soma das duas partes, e que a justaposição podia criar uma nova realidade, maior do que a de cada plano individual. Deste modo, pela primeira vez na curta história do cinema, o plano não possuía significado próprio, dependia da relação com os restantes planos (Reisz, 1966).

Outro filme muito utilizado para apresentar as contribuições de Porter para a montagem cinematográfica é o filme *The Great Train Robbery*. A estrutura deste filme pode ser resumida em três sequências. Na primeira sequência, uns bandidos atacam o chefe da estação e efectuam o assalto ao comboio e aos passageiros. Na segunda sequência, o chefe da estação acorda e dá o aviso. Na terceira e última sequência, dá-se o confronto com os bons a triunfarem sobre os maus (Viveiros, 2005: 25). Neste filme,

para Terence St. John Marder (1999), Porter demonstrou a sua intuição ao analisar uma sequência de acção individual nos seus componentes narrativos lógicos, filmando estes diversos elementos e, em seguida, uniu-os de modo a criar uma determinada identidade de imagem/tempo. Dentro da imagem, analisou também o espaço e estabeleceu relações entre distintos elementos. Além disso, relacionou imagens individuais entre si, alcançando a continuidade temporal, espacial e emocional.

Porter foi quem instituiu a forma narrativa ao ser o primeiro a utilizar uma série de artifícios e efeitos visuais que mais tarde se converteram em convenções específicas do género e que ainda hoje são fundamentais para que o público compreenda a sequência narrativa da acção que se está a desenrolar (Viveiros, 2005; Dancyger, 2006).

Em síntese, Ken Dancyger (2006) assinala que o grande contributo de Porter para a montagem foi a organização dos planos com o objectivo de apresentar uma continuidade narrativa. Por seu turno, Karel Reisz (1966) acrescenta que com um simples método de acção continuada, Porter descobriu os verdadeiros termos da expressão cinematográfica.

Se Porter criou a montagem narrativa, foi David W. Griffith, também norte-americano, que a desenvolveu, ficando o seu nome registado para sempre como uma das grandes referências da montagem cinematográfica.

2.2 David W. Griffith

David W. Griffith é considerado o pai da montagem cinematográfica no sentido moderno, tendo sido um grande impulsionador do cinema (Reisz, 1966; Dancyger,

2006). Por conseguinte, o seu trabalho teve uma grande influência em Hollywood e nos cineastas e filmes revolucionários soviéticos.

De acordo com diversos autores, tais como Karel Reisz (1966), Vicente Gosciola (2003), Gilles Deleuze (2004), Marcel Martin (2005), Paulo Viveiros (2005), Ken Dancyger (2006), entre outros, os contributos de Griffith, para a evolução da montagem cinematográfica, foram inúmeras, destacando-se: a variação de planos para criar impacto emocional, incluindo o grande plano geral, o *close-up* (grande plano), *insert* (plano de pormenor de um objecto), câmara subjectiva (o ponto de vista da personagem ou do actor) e o *travelling* (deslocação da câmara de filmar no espaço), a montagem alternada, a montagem paralela, os *flashback* (retrocessos temporais), as variações de ritmo, entre outras grandes contribuições. Marcel Martin (2005) realça que se não foi Griffith o inventor nem da montagem nem do grande plano, pelo menos foi ele o primeiro a saber organizá-los e a fazer deles um “meio de expressão”.

Ainda sobre a importância dos contributos de Griffith para o progresso do cinema, Jean Mitry, abordado por Paulo Viveiros (2005), enfatiza que se o cinema devia aos irmãos Lumière a sua invenção enquanto meio de análise e de reprodução de imagens em movimento, era a Griffith que devia a sua existência enquanto arte e meio de expressão e significação.

Se Edwin Porter contribuiu para uma maior clareza da narrativa fílmica, Griffith demonstrou, mais do que o seu antecessor, como criar um maior impacto dramático, recorrendo à justaposição de planos (Dancyger, 2006). Portanto, as diferenças entre

a montagem utilizada por Porter e a montagem desenvolvida por Griffith são significativas (Viveiros, 2005). Por exemplo, quando Porter mudava de plano era quase sempre por razões físicas, enquanto Griffith mudava de plano por razões dramáticas, mostrando um novo pormenor ao espectador que permitisse aumentar o interesse do drama em determinado momento. Através dos seus filmes, Griffith pretendia que o público se envolvesse emocionalmente com a história apresentada (Dancyger, 2006).

Não obstante, o surgimento de Griffith no cinema não foi como realizador, mas sim como actor, em 1907, num filme realizado por Porter intitulado *Rescued From an Eaglet's Nest*. Como realizador, Griffith iniciou-se em 1908, dirigindo uma série de filmes de 10 a 20 minutos, e foi no género do melodrama que encontrou uma narrativa com um forte apelo visual para realizar as suas experimentações (Dancyger, 2006).

Ainda nesse ano, Griffith, colocando a câmara para mais perto da acção, pretendeu envolver emocionalmente o seu público, demonstrando que uma cena pode ser fragmentada em planos gerais, planos médios e planos próximos com a finalidade de o público sentir progressivamente a sua emoção. Nessa altura, o efeito foi considerado chocante, mas, por exemplo, o *close-up* foi de imediato adoptado por outros cineastas. Griffith filmava planos isolados e era através da montagem que estes ganhavam o sentido pretendido (Viveiros, 2005; Dancyger 2006).

No filme *The Lonely Villa*, produzido em 1909, Griffith expôs a ideia da montagem alternada. Apesar da montagem alternada e montagem paralela parecerem semelhantes, não o são. Como refere Marie-Thérèse

Journot (2005: 101 e 103), a montagem alternada intercala os planos de duas ou mais cenas e/ou sequências, apresentando acções que se desenrolam ao mesmo tempo em locais diferentes, mas que estão directamente relacionados. Por sua vez, a montagem paralela alterna série de planos que não têm entre si qualquer relação de simultaneidade, sendo discursiva e não narrativa, podendo ser usada com fins retóricos de simbolização, para criar efeitos de comparação ou de contraste.

No filme *Romona*, realizado em 1911, Griffith fez uso do grande plano geral para destacar a qualidade épica da terra e valorizar a importância da luta dos habitantes. Ainda no mesmo ano, em *The Lonedale Operator*, ele colocou a câmara de filmar num comboio em movimento (*travelling*) (Dancyger, 2006).

Em 1915, com o filme *The Birth of a Nation* e, em 1916, com *Intolerance*, Griffith fez uso de todos os procedimentos de montagem desenvolvidos até então, que convertiram estas duas obras fílmicas em marcos históricos da montagem cinematográfica.

Karel Reisz (1966) sublinha que o génio de Griffith destacou-se essencialmente pelas suas qualidades narrativas, e o seu grande contributo foi a descoberta e aplicação de modos de montagem que aumentaram e enriqueceram as possibilidades do relato cinematográfico.

3 A Escola Soviética

Após a Revolução de 1917, os filmes de Griffith chegaram à União Soviética e tiveram uma aceitação extraordinária por parte do público, dos políticos e, sobretudo, dos novos cineastas. A geração pós-revolução fi-

cou atraída pelo estilo narrativo que Griffith inculcava nas suas produções cinematográficas, em filmes como *The Birth of a Nation* e *Intolerance* (Raimondo Souto, 1993).

Lenine foi o primeiro homem de Estado a reconhecer o cinema como uma nova arte, acreditando no papel do cinema para sustentar a revolução. Embora os cineastas soviéticos estivessem profundamente influenciados por Griffith, estes também se preocupavam com a função dos seus filmes na luta revolucionária. Nessa altura, o cinema na União Soviética não era considerado como simples entretenimento, ao contrário do que acontecia nos Estados Unidos da América, mas um meio usado para ensinar e fazer propaganda política. Assim, os novos cineastas soviéticos tinham uma dupla missão: por um lado, instruir as massas na história e na teoria dos seus movimentos políticos e, por outro lado, formar uma geração de jovens realizadores cinematográficos capazes de dar continuidade a este processo. A esta missão haviam de corresponder ganhos notáveis. Primeiro, estabelecer a necessidade de expressar ideias por meio do cinema para intensificar o conhecimento de uma doutrina política. Segundo, desenvolver uma teoria do cinema, que Griffith, homem essencialmente intuitivo e de acção, nem sequer tinha tentado (Reisz, 1966).

Em 1919, foi criada, em Moscovo, a Faculdade de Cinema e os estudos desta especialidade começaram por analisar as técnicas de Griffith e, conseqüentemente, contribuíram para o surgimento de várias teorias sobre a montagem cinematográfica (Raimondo Souto, 1993). Lev Kulechov, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov foram os cineastas da União Soviética mais famosos devido aos seus es-

tudos sobre as técnicas da montagem cinematográfica, expondo diversas teorias acerca das possibilidades narrativas, expressivas e plásticas deste recurso.

3.1 Lev Kulechov

Lev Kulechov foi o pioneiro de toda a estética da montagem soviética, com a sua célebre experiência de montagem, que ficou conhecida por “efeito de Kulechov”. O cineasta soviético intercalou um grande plano inexpressivo e neutro de um actor, chamado Mosjukhin, com três planos distintos: um prato de sopa sobre uma mesa; um caixão com uma mulher morta e, por último, uma criança a brincar com um boneco (Reisz, 1966; Ramos 1981; Betton, 1987; Gosciola, 2003; Journot, 2005; Viveiros, 2005; Dancyger, 2006). Ken Dancyger (2006) salienta que o público, após o visionamento das imagens, interpretou as três sequências como a de um homem com fome, um marido triste e um adulto feliz. No entanto, o plano do actor era sempre o mesmo. Marie-Thérèse Journot (2005) destaca que o objectivo principal desta experiência consistiu em provar que uma imagem não tem sentido por si só, mas que é a contextualização feita pela montagem que lhe atribui significação. Na mesma linha, Martine Joly (2002: 221) escreve: “(...) que quando se justapõem dois planos, ou se introduz um plano entre outros dois, faz-se nascer uma ideia ou exprime-se algo que não estava contido em nenhum dos planos tomados separadamente”, acrescentando “o resultado semântico é, assim, um produto (e não uma soma) incluído entre a alucinação e abstracção” (Joly, 2002: 221). Kulechov provou que a significação de uma sequên-

cia pode depender exclusivamente da relação subjectiva que o espectador faz de diversos planos (Reisz, 1966; Ramos, 1981).

A partir dos resultados desta experiência, Kulechov desenvolveu a ideia de que o choque, ou conflito, é inerente a todos os signos visuais do cinema. Dito por outras palavras, um plano adquire significado em relação aos que o antecedem e se lhe seguem. O confronto destes planos propicia um terceiro nível de significado que é criado na mente do público. O sentido de um plano depende da sua interacção com os restantes planos, e o sentido desta interacção entre os diversos planos depende dos desejos e das emoções do público (Viveiros, 2005).

Karel Reisz (1966) entende que as experiências realizadas por Kulechov permitiram entender a montagem como algo mais do que um simples recurso para narrar uma história em continuidade. Kulechov descobriu a arte de ligar material sem nenhuma relação entre si e que, quando dois planos são colocados em conjunto, o significado pode surgir ou acentuar a diferença entre eles.

A partir destas experiências, Kulechov começou a defender que a matéria cinematográfica é constituída pelos fragmentos de película, e que o método de composição consiste em uni-los, descobrindo uma ordem criadora. A arte cinematográfica não está na rodagem do filme, nem na direcção dos actores, etc., mas na montagem. A arte do cinema inicia-se quando o realizador começa a unir os diversos fragmentos de película (Pudovkin¹, 1929, *apud* Reisz, 1966: 30-31). As ideias de montagem de Kulechov eram parecidas às de Vsevolod Pudovkin, isto é,

¹ Referência completa da obra: Vsevolod I. Pudovkin (1929), *Film Technique*, Londres: Newnes.

os planos são blocos para a construção de uma cena (Viveiros, 2005).

3.2 Vsevolod I. Pudovkin

Para Vsevolod Pudovkin, ex-aluno e colega de Kulechov, a montagem é a base estética do filme e para prová-lo recorreu à comparação entre o cinema e a literatura (Villafañe e Mínguez, 1996). Para o escritor, as palavras são a matéria-prima, mas o significado final das palavras depende da sua composição, já que só na relação com outras palavras cada uma delas recebe vida e realidade artística. Este cineasta defendia que no cinema ocorria algo semelhante. Pudovkin entendia que: “tal como a língua, também a montagem tem a palavra (a imagem) e a frase (a combinação das imagens) e, deste modo, acreditava que o poder do cinema vinha da montagem como gramática” (Viveiros, 2005: 55).

Pudovkin estudou e analisou exaustivamente o trabalho de Griffith, tentando aperfeiçoar a teoria e a prática de comunicar ideias através do filme narrativo. Conforme escreve Ken Dancyger (2006), Pudovkin pretendeu desenvolver uma teoria da montagem que permitisse ao cineasta ultrapassar a clássica montagem intuitiva de Griffith e encontrar um processo formal que pudesse transmitir ideias através de narrativa. Deste modo, Pudovkin formulou uma teoria da montagem, designada por montagem construtiva (Einstein, 1955; Reisz, 1966; Villafañe e Mínguez, 1996; Viveiros, 2005; Dancyger, 2006), que pode ser, segundo Karel Reisz (1966), considerada como uma sistematização de alguns princípios gerais. Primeiro, a matéria-prima do trabalho do realizador é composta pelos fragmentos de película, que correspondem aos vários pon-

tos de vista em que foi filmada a acção. Segundo, o realizador só opera sobre os fragmentos onde estão filmados os factos e não em factos reais. Terceiro, estes fragmentos, que constituem o material de trabalho, encontram-se sujeitos, no processo de montagem, à vontade do realizador que pode eliminar quantos pontos de intervalo achar pertinentes para concentrar a acção do público durante um determinado período de tempo. Para Pudovkin, o realizador, recorrendo à montagem, deve seleccionar e relacionar o que é mais intenso nessa continuidade, do ponto de vista do espectador (Viveiros, 2005). Justo Villafañe e Norberto Mínguez (1996) realçam a mesma ideia de que, para Pudovkin, a montagem é um instrumento que é usado para dar forma, para destacar determinados acontecimentos da realidade. Serve ainda para seleccionar os fragmentos que temporalmente e espacialmente são mais relevantes, construindo com detalhes significativos e omitindo os restantes. Assim, Pudovkin considerou que o plano é como o “tijolo” da construção fílmica e que o material, ao ser ordenado, pode gerar qualquer resultado pretendido, da mesma forma que um escritor utiliza as palavras para criar uma percepção da realidade, o realizador de cinema usa os planos como seu material bruto (Dancyger, 2006).

Karel Reisz (1966) e Ken Dancyger (2006) assinalam que as teorias propostas por Pudovkin têm como base as experiências do seu antecessor e colega Lev Kulechov, e também, em parte, às suas próprias experiências como realizador. Tal como já foi referido, as experiências de Kulechov revelaram que o processo de montagem não pode ser considerado com um simples recurso para contar histórias. Pudovkin viu

que, mediante uma adequada justaposição, alguns planos poderiam adquirir um significado que nunca tinha tido isoladamente.

Pudovkin obteve notáveis resultados ao colocar a sua teoria em prática, comparando os seus filmes com os de Griffith, encontram-se as diferenças que os seus escritos teóricos permitem intuir (Reisz, 1966). Enquanto Griffith se expressava através das suas personagens, Pudovkin exprimia-se por uma série de pormenores e mediante a justaposição, estando mais concentrado nos efeitos do que na personificação do próprio conteúdo. Para Pudovkin, a função essencial da montagem é a determinação de processos psicológicos no espectador. O realizador não deveria apresentar toda a realidade, mas reduzi-la ao essencial. Deste modo, e recorrendo à montagem, surgiria um tempo e um espaço fílmicos (Viveiros, 2005).

Pudovkin opôs-se teoricamente a Sergei Eisentein (realizador e teórico que será abordado no ponto seguinte). As diferenças entre eles estão relacionadas com o método utilizado para efectuar os saltos visuais entre cortes. Ao contrário de Eisenstein, na montagem defendida por Pudovkin não havia choque, mas uma fragmentação da cena em vários planos, preferindo, desta forma, uma ligação construtiva entre os diversos planos. Pudovkin acreditava mais na ligação em cadeia do que no choque provocado pelas imagens exteriores à narrativa (Viveiros, 2005).

3.3 Sergei M. Eisenstein

Jorge Leitão Ramos (1981), autor de uma publicação sobre a vida e a obra de Sergei Eisenstein, lembra que este apesar de não ter sido o inventor da montagem, foi, segura-

mente, um dos seus mais eméritos teóricos e, com certeza, aquele que mais alargadamente a utilizou nos seus filmes.

Marcel Martin (2005) considera que foi Eisenstein que proporcionou a melhor classificação de montagem, uma vez que comporta, ainda que a sua leitura seja um pouco morosa, todos os tipos de montagem, dos mais elementares aos mais complexos. Eisenstein (1959) apresentou e defendeu algumas teorias de montagem, a saber: montagem métrica; montagem rítmica; montagem tonal; montagem harmónica e montagem intelectual.

No primeiro tipo de montagem, a *montagem métrica*, segundo o seu autor (Eisenstein, 1959), o critério fundamental para esta construção é o comprimento dos fragmentos. Este tipo de montagem é baseado essencialmente no comprimento dos fragmentos de montagem e na proporcionalidade entre os vários comprimentos de fragmentos sucessivos, um pouco à maneira do “compasso” musical. É uma forma primitiva de montagem que atende mais a factores mecânicos de que a outro tipo de preocupações (Ramos, 1981). Ainda sobre a montagem métrica de Eisenstein, Ken Dancyger (2006) assinala que, independentemente do seu conteúdo, encurtar a duração temporal dos planos diminui o tempo que o público tem para absorver a informação de cada um deles, por conseguinte, esse procedimento aumenta a tensão da cena.

Na *montagem rítmica*, ao ser definido o comprimento dos fragmentos, o conteúdo do quadro é um factor a ter também em consideração. Segundo Jorge Leitão Ramos (1981), a determinação métrica dos fragmentos confere um grande destaque ao seu conteúdo, nomeadamente ao movimento que decorre

no interior do enquadramento. Neste tipo de montagem, existem dois géneros de movimentos, o dos “cortes” de montagem e o “real” no interior dos planos. Eisenstein explorou não unicamente as concordâncias desses dois movimentos, mas, sobretudo, os conflitos entre eles. A este respeito, Paulo Viveiros (2005: 60) afirma que “a transição do métrico para o rítmico efectua-se no conflito entre a duração do plano e do seu movimento interno”. Na mesma linha, Ken Dancyger (2006) frisa que este tipo de montagem está relacionado com a continuidade visual entre planos. De acordo com o mesmo autor (Dancyger, 2006), este tipo de procedimento tem considerável potencial para demonstrar conflitos, porque a oposição pode ser representada a partir de diferentes direcções dos elementos no quadro, bem como por diferentes enquadramentos de uma mesma imagem.

No que concerne à *montagem tonal*, Eisenstein (1959) mencionava que este tipo de montagem expressa uma etapa mais avançada da montagem rítmica. O seu inventor (Eisenstein, 1959: 94-95) considerou que, na montagem tonal, o movimento é percebido num sentido mais lato, ou seja, o conteúdo de movimento abarca todos os efeitos de fragmento de montagem. A montagem tonal baseia-se no som emocional característico do fragmento do seu dominante, isto é, no tom geral do fragmento. Como exemplo ilustrativo da montagem tonal é habitual referir-se o exemplo apresentado por Eisenstein (1959: 95-96): a “sequência do nevoeiro” do filme *O Couraçado Potemkine*. Neste caso, a montagem baseia-se exclusivamente no “tom” emocional dos fragmentos. Usando o mesmo exemplo, José Leitão Ramos (1981) entende que a dominante de

montagem seria aqui, sobretudo, dada pelas “vibrações luminosas” dos planos não esquecendo, porém, a sua componente rítmica (expressa pela suave agitação das águas, pelo ligeiro movimento dos barcos, pelo vapor em lenta ascensão, pelas gaivotas em sossegado voo).

Já em relação ao quarto tipo de montagem, na opinião de Eisenstein (1959), a *montagem harmónica* é organicamente o desenvolvimento mais adiantado da montagem tonal, distinguindo-se desta pelo cálculo colectivo do que cada fragmento requer. Conforme refere José Leitão Ramos (1981: 25), “das dissonâncias da montagem tonal (isto é, dos conflitos entre dois tons dominantes numa mesma cena) nasce a montagem harmónica”. Aqui, Eisenstein incluiu como factores determinantes da montagem “todos os recursos dos fragmentos” (Ramos, 1981). A montagem harmónica, como recorda Ken Dancyger (2006), conjuga os tipos de montagem métrica, rítmica e tonal, manipulando a duração temporal do plano, ideias e emoções com o objectivo de provocar o efeito pretendido no público.

Por fim, na *montagem intelectual*, Eisenstein (1959) considerava que a montagem intelectual não é uma montagem de sons harmónicos geralmente fisiológicos, mas sim sons harmónicos de um tipo intelectual, ou seja, conflito-justaposição de efeitos intelectuais paralelos. Dito de outra forma, a montagem intelectual trata da inserção de ideias numa sequência com grande carga emocional. Um exemplo que demonstra este tipo de montagem é, na opinião de Ken Dancyger (2006), o encontro no filme *Outubro*, produzido por Eisenstein, em 1928. O líder menchevique da primeira Revolução Russa, George Kerensky, sobe as escadas tão rapi-

damente quanto sobe na linha do poder após a queda do Czar. Intercalados com as imagens de sua ascensão, existem planos de um pavão mecânico a ajeitar as suas penas. Eisenstein demonstrou uma interpretação de Kerensky como político.

Eisenstein acreditava que o impacto da montagem podia ser maior quando existisse um choque entre planos. Esta crença baseia-se, como sugere Paulo Viveiros (2005), na ideia filosófica de que a existência só pode continuar se houver mudança constante. Como frisa Gilles Deleuze (2004), à montagem paralela de Griffith, Eisenstein contrapõe uma montagem de oposições, ou seja, a montagem convergente ou concorrente, é substituída por uma montagem de saltos qualitativos (“montagem saltitante”). Paulo Viveiros (2005) lembra que toda a teoria de Eisenstein tem presente o efeito do filme na mente do espectador, através da atracção/choque, mas também a forma como o espectador recebe esse estímulo. Karel Reiz (1966) sublinha que Eisenstein defendia que a continuidade cinematográfica ideal era aquela em que cada mudança de plano desse lugar a um novo choque, com vista à obtenção de novas ideias. Nos seus filmes não se encontra nunca a menor intenção de transição suave, isto é, a narração progride mediante uma série de colisões.

Eisenstein opôs-se à teoria construtiva de Pudovkin, desdobrando-a para a teoria de colisão de atracções, dando origem à *montagem por atracções* (Gosciola, 2003). Atracção entendida como efeito da imposição de um elemento novo na sucessão de planos que provoque impactos no espectador, choques emocionais, de forma a levá-lo a perceber, para além das imagens e sons, o lado ideológico do que é apresentado. As-

sim, na teoria de Eisenstein, a montagem é caracterizada pela colisão de atracções, o conflito de duas peças contíguas (Gosciola, 2003).

Para Eisenstein, a montagem não era uma simples sucessão de planos, como uma mera ligação de partes. O plano não era um simples “elemento” da montagem, mas era a sua “célula”, tal como sucede com o elemento biológico, por exemplo, se uma célula for dividida, surgirá um organismo, uma outra informação. No seu entender, o plano, como célula viva, só adquire sentido se não for associado a outro, ou a vários planos (Del Amo, 1972).

A montagem, na perspectiva de Eisenstein, é a arte de expressar e de significar, por relações de dois planos justapostos, de tal forma que esta justaposição origina uma ideia ao expressar algo (ao produzir um sentido) que não está presente em nenhum dos dois planos separadamente. O conjunto é superior à soma das duas partes (Rodríguez Raso, 1990).

Eisenstein descobriu a força da montagem e da composição de imagens, e converteu-se num mestre desta arte. Ele é reconhecido como um teórico, mas, tal como Griffith, foi igualmente um grande realizador (Dancyger, 2006).

3.4 Dziga Vertov

Se as teorias de montagem apresentadas por Eisenstein pretendiam a reformulação da realidade com vista à participação da população na revolução, Dziga Vertov entendia, por seu turno, que apenas a verdade documentada poderia ser honesta o bastante para levar à verdadeira revolução (Dancyger, 2006).

Vertov, dominado pelo empenho revolucionário, tomou consciência das infinitas possibilidades da câmara de filmar, colocando em causa todo o cinema convencional herdado do regime czarista (Granja, 1981). Tinha bem presente as palavras de Tolstói, pronunciadas pouco tempo depois da invenção do cinema: “o cinematógrafo deve exprimir a verdade russa sob todas as suas formas e da maneira mais exacta: deve registar a vida tal como ela é” (Granja, 1981).

Assim, partindo da ideia de que a matéria-prima do cinema é a realidade, Vertov desenvolveu o *anti-estúdio* e o *cine-olho*, tendo como grande objectivo apresentar a realidade com ela é, rejeitando deste modo a ficção, as reconstituições, as encenações, . . . (Viveiros, 2005). O *cine-olho*, em russo *Kino-glaz*, é o termo que está no centro de toda a teoria de Vertov, desenvolvida nos anos de 1920 (Journot, 2005: 26). Partindo do pressuposto de que o cinema é um instrumento de análise do mundo, mas que para se mostrar é necessário ter visto realmente, Vertov concebeu o operador de câmara, o *kinok*, como uma espécie de super-olho.

Nesta perspectiva, para Vertov, a câmara de filmar era mais perfeita do que o olho humano, adquirindo uma força sobre-humana, e tudo o que o cineasta tinha de fazer era ordenar judiciosamente, na montagem, o material impressionado (Granja, 1981). O objectivo principal da teoria de Vertov passava pelas possibilidades da câmara em registar mecanicamente a “verdade” e o mundo sem a intervenção do homem, porque era mais perfeita do que o olho humano (Viveiros, 2005).

O filme *Man with the Movie Camera*, realizado por Vertov em 1929, constitui a demonstração exemplificativa da sua teoria

(Journot, 2005). Este filme conta a história de um dia na vida de um operador de câmara, em Moscovo, em que Vertov repetidamente lembra a artificialidade e o não realismo do cinema. Consequentemente, falta de realismo, manipulação e todos os elementos técnicos do filme fazem parte de uma auto-reflexão (Dancyger, 2006). Segundo Vasco Granja (1981: 31), ainda em relação ao filme *Man with the Movie Camera*, o propósito de Vertov era mostrar a dualidade entre a vida, tal como ela é, na realidade do olho humano, instrumento imperfeito devido à sua natureza, e a realidade tal como é observada pelo olho da câmara.

Vertov, não admitindo qualquer forma de reconstituição ou de encenação perante a câmara de filmar, era contestado pelos cineastas seus contemporâneos e compatriotas, que não aceitavam o primado absoluto da objetividade tal como era praticado pelo cine-olho (Granja, 1981; Viveiros, 2005; Dancyger, 2006).

4 Conclusão

Este artigo pretendeu, de uma forma suscita, expor os principais contributos da escola norte-americana e da escola soviética para o surgimento e desenvolvimento da montagem cinematográfica.

5 Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, M. F. (1990), *Cinema e Televisão: princípios básicos*, Lisboa: Edição TV Guia Editora, 2.ª edição.
- BETTON, G. (1987), *Estética do Cinema*, São Paulo: Martins Fontes.
- DANCYGER, K. (2006), *The Technique of Film and Video Editing: history, theory and practice*, Focal Press, 4.ª edição.
- DEL AMO, A. (1972), *Estética del Montage*, Madrid: S/E.
- DELEUZE, G. (2004), *A Imagem-Movimento: Cinema I*, Lisboa: Assínio e Alvim.
- EISENSTEIN, S. (1959), *Teoria y técnica cinematográficas*, Madrid: Ediciones Rialp.
- GOSCIOLA, V. (2003), *Roteiro para as Novas Mídias: do game à tv interativa*, São Paulo: Editora Senac.
- GRANJA, V. (1981), *Dziga Vertov*, Lisboa: Livros Horizonte.
- JOLY, M. (2002), *A Imagem e a sua Interpretação*, Lisboa: Edições 70.
- JOURNOT, M.-T. (2005), *Vocabulário de Cinema*, Lisboa: Edições 70.
- MARNER, T. St. J. (comp. e org.) (1999), *A Realização Cinematográfica*, Lisboa: Edições 70.
- MARTIN, M. (2005), *A Linguagem Cinematográfica*, Lisboa: Dinalivro.
- RAIMONDO SOUTO, M. (1993), *Manual del realizador profesional de vídeo*, Madrid: D.O.R.S.L. Ediciones.
- RAMOS, J. L. (1981), *Sergei Eisenstein*, Lisboa: Livros Horizonte.
- REISZ, K. (1966), *Técnica del montaje*, Madrid: Taurus Ediciones.

RODRÍGUEZ RASO, R. (1990), “*El cine: arte y espectáculo*”, in Juan Antonio Carrera Páramo (ed.), *Introducción a los medios de comunicación*, Madrid: Ediciones Paulinas, pp. 283-346.

VILLAFANE, J. e MÍNGUEZ, N. (1996), *Principios de teoría general de la imagen*, Madrid: Ediciones Pirâmide.

VIVEIROS, P. (2005), *A Imagem no Cinema: história, teoria e estética*, Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2.ª edição.