

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

ROCHANE CESAR TORRES

MONTAGEM COMO CATALISADORA DA CRIAÇÃO CINEMATOGRAFICA

GOIÂNIA

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

ROCHANE CESAR TORRES

3. Título do trabalho

"MONTAGEM COMO CATALISADORA DA CRIAÇÃO CINEMATOGRAFICA"

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Silva Nunes, Professor do Magistério Superior**, em 12/03/2025, às 10:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rochane Cesar Torres, Discente**, em 18/03/2025, às 22:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5226717** e o código CRC **B86130FF**.

Referência: Processo nº 23070.061788/2024-88

SEI nº 5226717

ROCHANE CESAR TORRES

MONTAGEM COMO CATALISADORA DA CRIAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás para obtenção do título de Mestre(a) em Artes da Cena, na área de concentração em Teatro, Dança e Direção de Arte.

Linha de Pesquisa: Estéticas e Poéticas das Artes da Cena.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Silva Nunes.

GOIÂNIA

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Torres, Rochane Cesar
Montagem como catalisadora da criação cinematográfica
[manuscrito] / Rochane Cesar Torres. - 2025.
LXXV, 75 f.

Orientador: Prof. Alexandre Silva Nunes.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Goiânia, 2025.
Bibliografia. Apêndice.
Inclui fotografias.

1. Silêncio Não Se Escuta.. 2. Aquelas Ondas.. 3. De Onde Viemos, Para Onde Vamos. . 4. Montagem Discursiva.. 5. Imagem Real. . I. Nunes, Alexandre Silva, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº **48** da sessão de Defesa de Dissertação de Rochane Cesar Torres, que confere o título de Mestre(a) em **Artes da Cena**, na área de concentração em **Teatro, Dança e Direção de Arte**.

Aos dezesseis dias do mês de dezembro de dois mil e vinte quatro, a partir das quatorze horas, em sala virtual do aplicativo Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa da dissertação de mestrado intitulada "MONTAGEM COMO CATALISADORA DA CRIAÇÃO CINEMATOGRAFICA ", da autoria de Rochane Cesar Torres. Os trabalhos foram instalados pelo orientador, Professor Doutor ALEXANDRE SILVA NUNES [PPGAC EMAC-UFG], com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor DALMIR ROGÉRIO PEREIRA [PPGAC EMAC-UFG] e Professor Doutor MAURO GIUNTINI VIANA - [FAC/UNB]. Após a arguição da pesquisadora, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta, a fim de concluir o julgamento da dissertação apresentada, tendo sido ela considerada APROVADA. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Alexandre Silva Nunes, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros presentes, aos dezesseis dias de dezembro de dois mil e vinte quatro.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Guarato Dos Santos, Coordenador de Pós-Graduação**, em 08/04/2025, às 08:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Dalmir Rogerio Pereira, Professor do Magistério Superior**, em 16/04/2025, às 13:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Silva Nunes, Professor do Magistério Superior**, em 05/06/2025, às 14:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5044328** e o código CRC **8B3827AE**.

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos a minha mãe, irmãos e sobrinhos, que sempre me incentivaram a buscar conhecimento e a estudar e trabalhar com arte.

À irmã e colega, Renata Cesar Torres, nas discussões dos artigos e livros do curso de Mestrado em Artes da Cena.

À professora Juliana de Castro Chaves, pelo apoio e aos constantes momentos de reflexões sobre arte e cinema.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás, que ministraram disciplinas, proporcionando-me conhecimento e interesse pelo aprofundamento da pesquisa.

Aos professores, Mauro Giuntini Viana, da Faculdade de Comunicação da UnB, e Dalmir Rogério Pereira, do Curso de Pós-Graduação em Artes de Cena da UFG, que participaram da banca de qualificação e da banca de defesa, oferecendo embasamento teórico para o projeto de pesquisa.

Ao meu orientador, Alexandre Silva Nunes, pela gentileza e pela importância que representa em todo o processo de orientação, por tanto que me ensinou sobre arte, que me auxiliou como um colega de profissão, dando-me a liberdade e orientando para que eu encontrasse o caminho da minha pesquisa.

Nossos objetos se constroem pela montagem, pela organização do material, diferentemente dos dramas artísticos, construídos pela pena do literato.

Viértov (2022).

RESUMO

Esta pesquisa está inserida na linha de pesquisa “Estéticas e Poéticas das Artes da Cena”, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, EMAC, UFG. O objetivo geral deste trabalho é compreender os processos e métodos de montagem desenvolvidos nas produções cinematográficas dos filmes de longa-metragem e curta-metragem, *Silêncio Não Se Escuta*, de 2016, *Aquelas Ondas*, de 2017, e *De Onde Viemos, Para Onde Vamos*, de 2021, entendendo o método discursivo do cineasta Sergei Eisenstein, e o processo de filmagem e o pensamento de montagem do cineasta Dziga Viértov. Trata-se de um estudo teórico sobre processos de produções cinematográficas em constante experimentação. O fazer cinema, a partir de encontros e capturas de imagens instantâneas e acidentais, tem a montagem como discurso e síntese do filme.

Palavras-chave: Silêncio Não Se Escuta. Aquelas Ondas. De Onde Viemos, Para Onde Vamos. Montagem Discursiva. Imagem Real.

ABSTRACT

This research is part of the “Aesthetics and Poetics of Performing Arts” research line of the Postgraduate Program in Performing Arts, EMAC, UFG. The general objective of this work is to understand the editing processes and methods developed in the cinematographic productions of the feature-length and short films, *Silêncio Não Se Escuta* (2016), *Aquelas Ondas* (2017), and *De Onde Viemos, Para Onde Vamos* (2021), understanding the discursive method of filmmaker Sergei Eisenstein, and the filming process and montage thinking of filmmaker Dziga Viértov. This is a theoretical study on processes of filmmaking productions in constant experimentation. Filmmaking, based on encounters and captures of instantaneous and accidental images, has montage as the discourse and synthesis of the film.

Keywords: Silêncio Não Se Escuta. Aquelas Ondas. De Onde Viemos, Para Onde Vamos. Discursive Montage. Real Image.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1	12
1. A MONTAGEM DISCURSIVA EM EISENSTEIN	12
CAPÍTULO 2	24
2. PROCESSO DE MONTAGEM DE DZIGA VIÉRTOV E A MATÉRIA-PRIMA COM A QUAL A MONTAGEM OPERA	24
CAPÍTULO 3	34
3. EMBATES ENTRE PROCESSOS DE MONTAGEM E A SÍNTESE DOS FILMES: <i>SILÊNCIO NÃO SE ESCUTA, AQUELAS ONDAS E DE ONDE VIEMOS, PARA ONDE VAMOS</i>	34
3.1. ARTES QUE SE ENTRECruzAM NA TRAJETÓRIA DE UM CINEASTA	34
3.2. O NÃO USO DO ROTEIRO COMO CAMINHO PARA A FORMA DO FILME	36
3.2.1. <i>Silêncio Não Se Escuta</i>	38
3.2.2. <i>Aquelas Ondas</i>	40
3.2.3. <i>De Onde Viemos, Para Onde Vamos</i>	42
3.3. A MONTAGEM COMO ROTEIRO A <i>POSTERIORI</i>	44
3.4. JUSTAPOSIÇÃO DE PLANOS E DE SONS PARA GERAR CONFLITOS	47
3.5. O MÉTODO DISCURSIVO E O PROCESSO DE MONTAGEM APLICADO	50
3.6. A ENCENAÇÃO E O PENSAMENTO DE MONTAGEM	60
CONSIDERAÇÕES FINAIS: A MONTAGEM COMO SÍNTESE E PESQUISA	65
REFERÊNCIAS	68
APÊNDICE	71

O cineasta russo [Eisenstein] gostava de afirmar que a montagem cinematográfica não se dá por adição, mas por combinação e conflito entre imagens distintas, capazes de gerar novas imagens ou noções, que não estariam contidas propriamente em nenhuma das imagens em combinação/conflito que as originaram.
(Nunes, 2019, p.110).

INTRODUÇÃO

Este estudo discute os métodos de montagem e processos de montagem dos cineastas soviéticos Sergei Eisenstein e Dziga Viértov, do período do realismo socialista, como base para pensar e discutir meu próprio processo de produção cinematográfica, como cineasta e pesquisadora de cinema. Foram escolhidos os filmes *Silêncio Não Se Escuta*, de 2016, *Aquelas Ondas*, de 2017, e *De Onde Viemos, Para Onde Vamos*, de 2021.

Uma das formas de estudar o cinema é investigar e problematizar o seu processo, o seu fazer, visto que a experiência da realização pode trazer grandes aprendizagens, principalmente se puder ser refletida e teorizada. Assim, é com base nesse movimento que este trabalho problematiza três filmes. Participa também da inquietação desta pesquisa a tentativa de desenvolver questões sobre forma e estética que foram suscitadas desde o tempo da graduação em Artes Visuais. Muitos desses questionamentos tentei investigar com o exercício do filmar e, a partir deste trabalho, integro a teoria, no sentido de adensar as perspectivas desse diálogo, trazendo a reflexão teórica e conceitual para o processo e para o resultado de um filme. Minhas indagações dizem respeito à relação da escolha de enquadramento, ao modo de lidar com rastros da imagem, captura de instantes flagrados e à montagem como síntese em um filme.

Sempre me inquietou a premissa generalista de se começar um filme por um roteiro, de forma a planejar uma viagem que segue uma estrada desconhecida e que mesmo assim é esquematizada as paradas, o que é essencial de ser visto e a direção a seguir. Da mesma forma, sempre me perseguiu a ideia de que é na montagem que o filme realiza a sua síntese. Então, é na busca de aprofundar essa discussão que este trabalho se realiza.

O referencial teórico deste estudo parte dos instantes flagrados por Lumière em interfaces com os manifestos do “cine-olho” e do “cine-verdade”, de Dziga Viértov, e da montagem discursiva, de Sergei Eisenstein. Esses constituem a base conceitual com a qual tento pensar acerca dos filmes escolhidos para analisar seus processos e suas sínteses.

O método de montagem de Eisenstein (2002) considera a montagem como geradora de conflito por justaposição dos planos. Os planos, diferentemente do cinema narrativo, devem ser compostos por imagens que criem relações de atrito entre si, possibilitando a geração de outras imagens (mentais) na percepção do espectador. Eisenstein (2002) defende que a montagem está em toda linguagem artística e apresenta diversos exemplos, especialmente no campo do desenho e da linguagem escrita japonesa. O contato com essa ideia me levou a refletir sobre a busca prioritária pela organização discursiva que costumava empreender em meus primeiros desenhos, de modo que minha criação cinematográfica posterior pudesse ser pensada como extensão dessas experiências, ou como o desenvolvimento natural delas.

Para Viértov (2022) e Eisenstein (2002), a montagem rompe com a lógica dos planos de sequência temporais que seguem uma narrativa linear e contínua. A desconstrução da forma narrativa para redesenhar novas possibilidades tem sido minha constante busca. O discurso da obra, a montagem poética, as imagens sonoras, a encenação e o som, como elemento independente, são componentes artísticos que estruturam as bases para o todo do filme.

Eisenstein sistematizou teorias sobre montagem, investigou a forma cinematográfica e deixou um legado: a montagem discursiva. Viértov não ficou para trás, uma vez que discutiu o olhar cinematográfico, o processo de montagem, o cinema como formação e a posição do espectador diante e dentro da tela. Esse legado colocou o cinema como arte, assim como alocou o cinema de entretenimento em debate, de construção e desconstrução da forma na história do cinema.

Por que então escolhi esses dois cineastas soviéticos? Esses dois cineastas são emblema da inquietude em discutir o cinema e, em especial, o processo de montagem. Além disso, foi na União Soviética que surgiu a primeira Escola de Cinema do mundo, o que fez com que o debate sobre a forma de se fazer cinema fosse experimentado e discutido pela maioria dos cineastas soviéticos da época.

O cinema experimental, seja no documentário ou na ficção, é um gênero que se aproxima daquilo que é também explorado pelo cinema-verdade, da busca da imagem real e do exercício poético dos elementos de composição cinematográficos. A minha produção cinematográfica resulta de pesquisas autônomas e experimentais, mesmo que agregue propostas e modelos de produções cinematográficas de diferentes tendências e técnicas. Minha caminhada se pauta por um exercício poético, pela busca de responder questões relacionadas à forma como proposta conceitual e ao processo de produção como motores contínuos do fazer artístico, algo presente nos autores escolhidos.

A partir desta exposição, pergunto-me: meu interesse pelas ideias cinematográficas de Eisenstein e Viértov vai além da reflexão teórica? Haveria também uma identificação artística? Como se realizou o processo de montagem nos filmes que me proponho a discutir aqui? Esse processo de montagem tem preceitos da montagem discursiva de Eisenstein? Foi possível realizar a captura da imagem real e realizar o processo de montagem nas diferentes etapas de produção tal qual Viértov propõe?

Sendo assim, o objetivo geral deste estudo é analisar a montagem nos três filmes anunciados. E os objetivos específicos são: compreender a contribuição de Eisenstein e Viértov no que diz respeito à montagem e à imagem real, tomando como referência os três filmes mencionados: o curta-metragem *Silêncio Não Se Escuta*, de 2016, o curta-metragem *Aquelas Ondas*, de 2017, e o longa-metragem *De Onde Viemos, Para Onde Vamos*, de 2021.

Para a exposição desta pesquisa, elaborei três capítulos. No Capítulo 1, “A montagem discursiva em Eisenstein”, realizo o debate sobre a forma cinematográfica e o método de montagem discursiva em Eisenstein. No Capítulo 2, “Processo de montagem de Dziga Viértov e a matéria-prima com a qual a montagem opera”, discuto o processo de captação de imagem de Lumière e Viértov e o processo de montagem de Viértov e seu engajamento político e social.

No Capítulo 3, “Embates entre processos de montagens e a síntese dos filmes: *Silêncio Não Se Escuta*, *Aquelas Ondas* e *De Onde Viemos, Para Onde Vamos*, analiso o processo de produção e a influência dos autores Eisenstein e Viértov nesse processo. Inevitavelmente, travo um debate sobre a forma, os conceitos, a montagem, a encenação, a ausência de roteiro como guia e a imagem real e suas contradições.

Nos três filmes, fui ao campo de filmagem sem roteiro, apenas com um desassossego, uma ideia ou, no máximo, um argumento. Também constatei que a ausência de um roteiro que direcionasse as imagens aconteceu concomitante à busca pelo conceito e pelo discurso do filme na montagem. Então, busquei realizar um estudo da forma fílmica, tal qual Eisenstein defende no método de montagem discursiva, e analisar planos, ponto de vista e decupagem em diálogo com a montagem.

É possível antecipar que, na captação das imagens dos três filmes, experimentei o pensamento de montagem defendido e discutido por Viértov. Com o esboço de um argumento e a câmera na mão, fui a campo à procura do encontro, de resquícios, de rastros, de imagens do cotidiano, imagens acidentais, imagem do real, em busca da presença do objeto filmado, sob meu próprio ponto de vista, como autora.

Também é possível antecipar que, nos três filmes, procurei entender e discutir o pensamento da montagem em todo o processo fílmico, tal qual defende Viértov, e a montagem

como síntese, defendida por Eisenstein. Uma montagem que se inicia na captura das imagens, no movimento da câmera, dos rastros de imagens, da imagem do instante, como a imagem impressionista de Lumière, no princípio do cinema.

Percebi que foi na montagem que os processos fílmicos passaram a existir como filmes, pois antes eram como imagens poéticas, instantes capturados de performances sociais e enquadramentos do olhar pictórico que estavam bastante vinculados a minha formação em Artes Visuais. Como considerações iniciais deste processo de análise, sintetizo o processo e a importância do estudo do método de montagem discursiva, do processo de montagem e do olhar fílmico do objeto real pelo enquadramento da câmera, ideia que estarei desenvolvendo ao longo da dissertação, de forma mais profunda.

CAPÍTULO 1

1. A MONTAGEM DISCURSIVA EM EISENSTEIN

Sergei Eisenstein, cineasta e professor de cinema, criou métodos de montagens para o cinema soviético. Iniciou sua carreira escrevendo *A Montagem das Atrações*. Seu primeiro filme foi *O Diário de Glumov*, de 1923. Para Eisenstein (2002, p. 8), “Pensamento humano é montagem” Na cultura humana, o passado se incorpora no presente por um processo de montagem.

Eisenstein dizia a seus alunos que a arte não se reduz ao registro ou imitação da natureza; que arte é conflito; é a escritura dos sonhos sonhados pelo artista; que arte é o conflito entre a representação de um fenômeno e a compreensão e o sentimento que temos do fenômeno representado; “aula citada na biografia do realizador escrita por Viktor Shklovski, publicada em Moscou em 1971.” (Avellar, 2002 *apud* Eisenstein, 2002, p. 7).

Para Eisenstein (2002), o cinema se inicia antes de sua criação, graças às reminiscências dos processos de montagem inerentes a todas as artes que o antecederam. O autor considera que montagem se define como conflito gerado pelos planos em justaposição, e que plano é a introdução ao conflito, ou é o próprio conflito.

Não se pode negar que os planos, o enquadramento, os ângulos, a perspectiva, a iluminação, o claro e o escuro, a figura e o fundo, o corte do não enquadrado e a composição advêm do conhecimento anterior relativo ao campo das artes visuais e que a ação, a *mise-en-scène*, o texto e o subtexto dos personagens, assim como a montagem, foram importados do teatro para o cinema. No entanto, mesmo a montagem sendo uma composição existente em outras artes, ela tem no cinema a condição de montagem em sua essência como síntese de todas as formas artísticas e síntese da própria forma.

Embora Eisenstein (2002) defenda que a montagem está no pensamento cultural do ser humano e presente em várias artes antecessoras ao cinema, ele considera que um fragmento fílmico isolado é apenas um quadro dentro de si mesmo, não podendo apresentar uma síntese. A síntese surge da montagem dos planos que geram o conflito.

Qualquer um que tem em mãos um fragmento de filme a ser montado sabe por experiência como ele continuará neutro, apesar de ser parte de uma sequência planejada, até que seja associado a um outro fragmento quando de repente adquire e exprime um significado mais intenso e bastante diferente do que o

planejado para ele na época da filmagem. (Avellar, 2002 *apud* Eisenstein, 2002, p. 20).

De acordo com Eisenstein (2002), o plano cinematográfico não deve ser analisado como se analisa um plano pictórico, pois os planos cinematográficos são ideias associativas de conflito que se intensificam na montagem discursiva. O cineasta acredita que um filme tem de apresentar uma composição de cenas, planos, fragmentos, uma unidade ininterrupta e orgânica. Assim como ele, os cineastas soviéticos estabelecem que a montagem é a estrutura e a totalidade no cinema soviético.

Eisenstein (2002) compara a justaposição de planos cinematográficos com um ideograma que pode ser lido por símbolos de significados, sendo os hieróglifos escritas de combinações de símbolos que correspondem a conceitos. Os planos em justaposição na montagem cinematográfica geram conflitos, significados e conceitos, estando próximo de combinações simbólicas do ideograma.

Assim, o método de montagem é como a escrita por ideogramas, que traduz uma relação dialética entre conceitos e significados.

A palavra “coração” é representada pelo hieróglifo 心, enquanto a palavra “cinza” é representada por 灰. Sozinhos, são dois hieróglifos que representam objetos, passíveis de serem desenhados. Porém, quando combinados, eles são “multiplicados”, tendo como produto um ideograma que representa um conceito. No caso, 灰心 significa “desespero”. Assim, na montagem realizada na escrita chinesa, “cinza” + coração = “desespero”, outro hieróglifo. Os dois hieróglifos juntos, combinados, é um ideograma que representa um conceito, um outro significado. (Shimoda, 2012, p.1).

Em *A forma do filme*, Eisenstein (2002) apresenta um exemplo associativo do símbolo faca e do símbolo coração que, em justaposição, produzem o significado de tristeza. Assim, o conceito é aliado a uma combinação de símbolos antagônicos. Outro exemplo nos hieróglifos é associar boca e criança, o que, conceitualmente, pode apresentar o significado do grito. A escrita valoriza a grafia e o conceito poético.

Poesia. O *tanka* é uma forma quase intraduzível de epigrama lírico de dimensão rigorosa: 5,7,5 sílabas na primeira estrofe (*kami-no-ku*), 7,7 sílabas na segunda (*shimo-no-ku*). Esta deve ser a mais incomum de todas as poesias, tanto na forma como no conteúdo. Quando escrita, pode ser analisada tanto

pictórica quanto poeticamente. Sua escrita tem tanto valor como caligrafia quanto como poema.

E o conteúdo? Um crítico diz com justeza, sobre a lírica japonesa: “um poema japonês deve ser *visto* (*isto é, representado visualmente*. S.E.) *antes de ouvido*.” (Avellar, 2002 *apud* Eisenstein, 2002, p. 32).

Os métodos de montagem desenvolvidos pela Escola Soviética de Cinema, principalmente por Eisenstein, esboçam a estrutura do discurso de montagem no cinema. Eisenstein escreve sobre o princípio de montagem do cinema “intelectual”, discurso interior enriquecido pelo pensamento sensorial, como um idioma de um excitado discurso emocional, em sua origem como imagem e significado.

Todos os significados no idioma são imagísticos na origem, e cada um pode, no devido tempo, perder sua fonte imagística original. Ambos estes estados das palavras – figurado e não – figurado- são igualmente normais. (Avellar, 2002 *apud* Eisenstein, 2002, p.214).

A língua falada nunca é igual à escrita, assim como o conflito entre o roteiro e a montagem. A língua falada desconstrói o sentido puramente gramatical, sendo uma espécie de desenvolvimento cinemático. As ideias são então organizadas de acordo com uma importância subjetiva, emocional. Como a montagem caminha pelo mesmo princípio do significado emocional, o que promete uma síntese não é o roteiro em si, mas o conflito e o ritmo produzidos pelos cortes e justaposição das imagens.

A imagem verbal é uma ideia que segue uma espécie de desenvolvimento cinemático. Mas toda vez que a língua escrita é apresentada como um conjunto, quando falada é cortada em pequenas seções cujo número e intensidade correspondem às impressões do locutor, ou à necessidade que ele sente de comunica-las vividamente aos outros. (Avellar, 2002 *apud* Eisenstein, 2002, p. 216).

Assim como as palavras longas e curtas possuem diferenças de tempo de comprimento, uma montagem de planos também estabelece um ritmo, um tempo. Esse diálogo da montagem com a palavra na literatura reitera a teoria de que a ideia de montagem está presente em todo seguimento artístico. A metáfora como artifício poético da literatura também foi discutida na imagem cinematográfica.

Em Potemkin três primeiros planos isolados de três diferentes leões de mármore em diferentes posições foram fundidos em um leão rugindo e, mais ainda, em outra dimensão cinematográfica – uma incorporação de uma

metáfora: “As próprias pedras rugem!”. (Avellar, 2002 *apud* Eisenstein, 2002, p.118, grifo do autor).

Eisenstein (2002), tanto em teoria quanto na produção, torna possível avaliar que a metáfora das imagens permite ser construída na montagem. Como exemplo, a cena das “Escadarias de Odessa”, em *O Encouraçado Potemkin*, produz na montagem uma multiplicação dos planos para o comprimento do tempo e para o significado do discurso. A repetição das cenas, várias vezes exploradas, estabelece um ritmo de comprimento curto e longo para dar sentido metafórico às imagens veementemente exploradas. Essa soma de imagens é que produz o conceito, pois, quando combinadas, elas expressam o processo da montagem cinematográfica discursiva:

[...] “planos médios da lua” e “primeiríssimo plano de olhos esbugalhados”, fazendo uma montagem que desintegra o evento em vários planos? Tornando um olho duas vezes maior do que a figura inteira de um homem?! Combinando essas monstruosas incongruências, reunimos novamente o evento desintegrado em um todo, mas sob nosso ponto de vista. De acordo com o tratamento dado à nossa relação com o evento. (Avellar, 2002 *apud* Eisenstein, 2002, p. 39-40).

No filme *A greve*, 1925, de Eisenstein, a imagem de uma roda gigante parada se sobrepõe a uma imagem de operários de braços cruzados. A justaposição de duas cenas distintas e conflitantes provoca a metáfora do estático, em que coisas que deveriam se mover entram em processo de estatização, estando o conceito na paralisação de algo que deveria estar em movimento. Essa proposta de conflitos que geram o conceito é o cerne do método de montagem discursiva de Eisenstein.

Em *A greve*, há outro exemplo de sobreposição de conflito que desenvolve o conceito na montagem. A ideia de carnificina no filme, que aparece na cena do fuzilamento de operários em greve, em justaposição com cenas de um matadouro, apresenta-se como montagem discursiva que permite uma analogia das metáforas visuais como os ideogramas.

O tempo e o espaço também são discutidos no método de montagem de Eisenstein. No filme *O Encouraçado Potemkin* (1925), a montagem da cena da escadaria, em que pessoas comuns fogem descendo uma escadaria interminável, o cineasta prolonga e cria um tempo imaginário próprio do cinema – o tempo de significados, conceitos e metáforas.

Em “Escadaria de Odessa”, o prolongamento do espaço e do tempo da marcha rítmica dos pés dos soldados descendo as escadas, em justaposição com o carrinho do bebê rolando escada abaixo, degrau a degrau, e o rosto em “grande plano” da mãe apavorada produzem

conflito e conceitos intensificados na montagem. Os conceitos de movimento, espaço e tempo produzem o discurso do estático ao dinâmico na montagem.

No filme *Outubro*, Eisenstein experimenta o contraponto de justaposição de duas cenas díspares, elemento dominante na construção da montagem discursiva.

Uma trincheira cheia de soldados parece ser destruída por uma enorme culatra de canhão, que cai inexoravelmente. Como um símbolo antimilitarista, visto apenas do ponto de vista do tema, o efeito é conseguido através de uma aparente junção de uma trincheira que existe independentemente e de um impressionante artefato militar, do mesmo modo independente fisicamente. (Avellar, 2002 *apud* Eisenstein, 2002, p. 65).

Para Eisenstein (2002), a montagem é uma colisão de planos independentes e não uma sequência de planos em ordem cronológica à narrativa. Esses planos independentes só produzem síntese em suas justaposições. Assim, a montagem produz cinema não por sequência de fragmentos, mas na justaposição de planos que configura o conflito. O autor afirma que arte é produção de conflitos e significados.

Muito embora todos os filmes sejam montados, considera-se que a montagem propriamente dita só surgiu com a “libertação” da câmera 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. (Canelas, 2010, p. 1).

Embora Eisenstein e parte dos cineastas soviéticos, como Lev Kulechov, Vsevolod Pudovkin e Dziga Viértov, fizessem crítica à montagem narrativa, principalmente do cinema norte-americano, e concordassem na definição de montagem como discurso, conceito e síntese do filme, ambos reconhecem o legado do “pai” do cinema narrativo, o cineasta David Griffith, para o mundo.

Após a Revolução Soviética, o estilo Griffith chegou na União Soviética com grande aceitação por parte do público. Nesse período, o governo russo percebia na linguagem cinematográfica um meio para instruir a massa e sustentar a revolução.

Então, em 1919, foi criada, em Moscovo, a Faculdade de Cinema. Os principais cineastas soviéticos da época foram Lev Kulechov, Vsevolod Pudovkin, Dziga Viértov e Sergei Eisenstein, que, imediatamente, analisaram o modo de fazer cinema de Griffith.

Lev Kulechov foi o primeiro cineasta soviético a se dedicar ao exercício de montagem cinematográfica, cuja técnica ficou conhecida por “Efeito de Kulechov”, em que intercalava

planos distintos, como de uma sopa sobre a mesa em justaposição com um caixão, uma mulher morta, uma criança brincando com um boneco e um ator estático e inexpressivo. A metáfora da sopa, do caixão, da mulher morta e da criança brincando pode levar o espectador a interpretar “um homem com fome”, “um marido triste” e “um adulto feliz”. A leitura dos símbolos de cada objeto em justaposição com outros levou o autor a acreditar que uma imagem não tem sentido por si só, mas em contextualização com outras imagens (Canelas, 2010, p. 5).

Vsevolod Pudovkin, por sua vez, vê na montagem elos de planos após planos, como ligação entre peças de construção, formando uma cadeia de “tijolos”, uma parede de fragmentos que produz conceito, conflito e estabelecendo discurso.

Aqui a compreensão do processo como um todo (conexão, plano-montagem) deriva apenas das indicações externas de fluxo (uma peça ligada a outra peça). Assim, seria possível, por exemplo, chegar à bem conhecida conclusão de que os bondes existem para serem virados e obstruir as ruas. Uma dedução inteiramente lógica, se nos limitamos às indicações externas das funções por eles desempenhadas durante as lutas de rua de fevereiro de 1917, aqui na Rússia. (Avellar, 2002 *apud* Eisenstein, 2002, p. 41).

Eisenstein considera a justaposição de planos uma colisão de dois fatores de conflito. Já a montagem desses planos justapostos produz o conceito. Nesse caso, a montagem é a base de qualquer arte que discute forma e conceito.

O músico usa uma escala de sons; o pintor, uma escala de tons; o escritor, uma lista de sons e palavras – e estes são todos tirados, em grau semelhante, da natureza. Mas o imutável fragmento da realidade factual, nesses casos, é mais estreito e mais neutro no significado e, em consequência, mais flexível à combinação. De modo que, quando colocados juntos, os fragmentos perdem todos os sinais visíveis da combinação, aparecendo como uma unidade orgânica. Um acorde – ou mesmo três notas sucessivas – parece uma unidade orgânica. Por que deveria a combinação de três imagens sucessivas? [...] Um tom azul é misturado a um tom vermelho e o resultado se chama de violeta, e não de uma “dupla exposição” de vermelho e azul. A mesma unidade de fragmentos de palavras permite todo tipo de variação expressiva possível. É muito fácil distinguir três gradações de significado na linguagem – por exemplo: “uma janela sem luz”, “uma janela escura” e “uma janela apagada”. (Avellar, 2002 *apud* Eisenstein, 2002, p.16).

De fato, Eisenstein abrange o leque de experiências que faz dele o “pai” do método da montagem discursiva. Para ele, a montagem é o meio para obter uma arte orgânica, transformadora e de síntese. “A montagem se torna o principal meio para uma transformação criativa realmente importante da natureza”. (Eisenstein, 2002, p.16).

Eisenstein foi um investigador da forma cinematográfica, uma vez que desenvolveu e experimentou métodos de montagens, métrica, rítmica, tonal e atonal. A montagem métrica é, pois, uma montagem subordinada ao comprimento, podendo ser entendida como um esquema correspondente ao compasso musical, com repetição de comprimentos de fragmentos em ritmo de compasso. Temos como exemplo o filme *O Undécimo Ano*, de Viértov, que apresenta um comprimento de ritmo matemático, uníssono, de impressão sensorial, cuja montagem rítmica tem uma estrutura de sequência de combinações rítmicas. Já o filme *O Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein, apresenta uma montagem rítmica quando justapõe tomadas da "escadaria de Odessa" em tempos distintos. A marcha dos soldados em tempo acelerado, contrapondo com as tomadas do carrinho do bebê que desce a escadaria em compassos destoantes, produz uma pulsação no filme e a na plateia. A montagem tonal dialoga com as tonalidades de luz ou de som e pode ter uma variação de tonalidades menores e maiores, produzindo dissonâncias. A montagem atonal é uma coletânea de todas as montagens, produzindo uma atonalidade melodicamente emocional. Todos esses experimentos de métodos de montagens serviram para enriquecer e amadurecer a montagem discursiva.

Ademais, esse autor trabalha com a ideia de monólogo interior como expressão da subjetividade dos personagens. Convidado a dirigir um filme nos Estados Unidos, depois do sucesso de *O Encouraçado Potemkin*, Eisenstein busca rever princípios narrativos e desenvolver uma dramaturgia a partir da ação do personagem. Ele se apropria do monólogo interior para produzir um discurso interior e dar sentido ao personagem, defendendo que somente o cinema é capaz de alcançar a intensidade do monólogo interior. Esse possibilita a Eisenstein encontrar novas articulações de expressão. Eisenstein teria levado o projeto adiante caso a produção norte-americana tivesse aceitado as modificações que fez no roteiro em favor do personagem e aceitado seus questionamentos sobre a sociedade estadunidense.

No cinema "intelectual", termo usado por Eisenstein para pensar no conceito de investigação nas manifestações culturais, como o "monólogo interior", ele problematiza o discurso de que a construção formal do cinema está na base do pensamento sensorial. Essas discussões enriquecem o método de montagem discursiva e a forma fílmica de Eisenstein.

Embora Eisenstein não negue o engajamento político e social de sua produção e do cinema soviético, priorizando a crítica do fazer político da produção burguesa dos norte-americanos, sua persistência em discutir a forma e o método de montagem cinematográfica levou o governo soviético a criminalizar o formalismo na arte e criticar a obstinação do discurso sobre a forma de Eisenstein, dificultando sua pesquisa e experimentação artística no cinema.

Para o governo soviético, o projeto de engajamento político do cinema soviético, no período do realismo socialista, deveria ser voltado para as massas.

Enquanto os romances particularizavam suas personagens e priorizavam as experiências individuais e burguesas (de modo similar funcionava o cinema hollywoodiano), o cinema soviético tratou das massas, das figuras centrais da história russa que eram escolhidas pelo partido para representar os ideais da nova sociedade. (Barros, 2019, p. 37).

A preocupação com o princípio de montagem antes e depois do cinema leva Eisenstein a pensar o método de montagem e a nomear esse princípio, ocorrido em diferentes áreas artísticas anteriores ao cinema, de “cinematismo”. Mesmo a montagem ocorrendo em diferentes artes que antecederam o cinema, a montagem como premissa indispensável está constituída no cinema. Por um período, ele defendeu que uma imagem fílmica do real isolada poderia ser filme.

Em 1924-25, eu pensava na ideia de um retrato fílmico de um homem real. Na época, prevalecia a tendência a mostrar o homem real apenas por meio de longas cenas dramáticas sem cortes. Acreditava-se que o corte (montagem) destruiria a ideia do homem real. (Avellar, 2002 *apud* Eisenstein, 2002, p. 66).

No entanto, com as pesquisas, o autor afirma que se não tiver montagem é considerado como “não filme”. A montagem tanto provoca o efeito emocional, através das associações e sensações, como gera o conflito entre as cenas e elabora a síntese do filme. Não há cinema sem conflito, não há conflito sem montagem.

Uma cinematografia verdadeira só começa mesmo com a colisão de várias modificações cinematográficas de movimento e vibração. Por exemplo, o conflito “pictórico” entre uma figura e o horizonte (seja um conflito estático ou dinâmico, não importa). Ou a alteração de fragmentos diferentemente iluminados apenas do ponto de vista de conflitantes vibrações de luz, ou de um conflito entre a forma de um objeto e sua iluminação etc. (Avellar, 2002 *apud* Eisenstein, 2002, p. 85).

Diferentemente da montagem discursiva de Eisenstein, a montagem no cinema narrativo tem regras descritivas e temporais para a junção de planos. Não há produção de conceito por justaposição de planos e a sequência cronológica dos planos é a descrição para se contar uma história.

Os planos e o corte na montagem narrativa do cinema de entretenimento e as cenas montadas em sequências de acordo com o roteiro são criticados por Eisenstein. Para ele, a

montagem do filme narrativo manipula o processo de pensamento de montagem do espectador. No método discursivo, a diferença dos planos e a justaposição de cenas propõem associações, conceitos, conflitos e tensões, anunciando a obra aberta para que o espectador participe da síntese. Assim, a montagem do filme discursivo surpreende e dialoga com o espectador.

Para Eisenstein, a percepção de Griffith é como a objetiva de uma câmera porque fixa o menor e mais leve gesto perfeitamente preciso. A perfeita observação e apropriação dos detalhes, e os múltiplos cortes na mesma cena: uma cena, outra no meio de uma cena e o uso de outras paralelas, permite a aproximação do espectador na cena e o propicia imergir na narrativa como espectador. Em *Sr. Dombey*, podemos verificar a ideia de cena paralela, desconstruindo a ordem na exata descrição de característica.

Ele já tinha colocado a mão no cordão da campainha para chamar Richard, como de costume, quando seus olhos se detiveram na caixinha de correspondência da defunta esposa, tirada, entre outras coisas, de uma cômoda do quarto dela. Não era a primeira vez que seus olhos se detinham nela. Ele carregava a chave no bolso; e levou a caixa para sua mesa e a abriu – tendo previamente trancado a porta do quarto – com a mão bem acostumada. (Avellar, 2002 *apud* Eisenstein, 2002, p.187).

A cinematografia de Griffith é puramente uma montagem de descrição. Na montagem paralela, duas ou mais cenas não conflitantes se completam ou se justificam. Embora houvesse divergência conceitual e política entre os dois estilos cinematográficos, os cineastas soviéticos da época consideram que o cinema americano de Griffith contribuiu para a cinematografia soviética. Entretanto, defendem que foi a Escola Soviética que impulsionou as discussões e os manifestos revolucionários do modo de fazer cinema, principalmente sobre a montagem.

Griffith é considerado o “mestre” da montagem paralela, de visão dualística das imagens, porém, essa estrutura de montagem é uma estrutura burguesa, de narrativa fechada, que impõe ao espectador uma visão de mundo. Seus filmes apresentam uma narrativa pacifista de aceitação do destino, de condição preestabelecida, sem discutir injustiça social, nem temas antagônicos. O filme é uma ficção permeada de ilusões e fantasias.

Ainda sobre a importância dos contributos de Griffith para o processo do cinema, Jean Mitry, abordado por Paulo Viveiros (2025), 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. (Canelas, 2010, p. 3).

Quando Griffith fugiu do seu método e usou de metáfora no filme *Intolerância*, foi ridicularizado pela crítica de Terry Ramsaye:

Alusão, comparação e metáfora podem ser usadas com sucesso pela palavra escrita ou falada, como uma ajuda à indistinta qualidade pictórica da expressão da palavra. O cinema não tem necessidade dela porque é em si mesmo o evento. É muito específico e definitivo para aceitar tais ajudas. O único lugar que esses truques verbais têm no cinema é na ajuda aos subtítulos ou legendas (Avellar, 2002 *apud* Eisenstein, 2002, p. 209).

Diferentemente da crítica de Terry Ramsaye, Eisenstein (2002) defende que a cinematografia permite qualquer possibilidade através da imagem, mesmo usando de comparação ou metáfora.

No cinema norte-americano, as limitações ideológicas são responsáveis pelo campo da montagem. Para Eisenstein e seus contemporâneos soviéticos, o cinema é o resultado da educação ideológica e filosófica de pensamento humano que tem como experiência cultural e orgânica a montagem. Sendo assim,

[...] nossa época – agudamente ideológica e intelectual -, não poderíamos ler o conteúdo de um plano sem, antes de tudo, detectar sua natureza ideológica, e assim encontrar na justaposição dos planos o estabelecimento de um elemento qualitativo novo, uma nova imagem, um novo conceito. (Avellar, 2002 *apud* Eisenstein, 2002, p. 212, grifos do autor).

O fato é que o cinema soviético influenciou as linhas paralelas das cenas de Griffith e serviram de estudo dos métodos de montagem do cinema soviético. Em determinado momento de sua carreira, Griffith tentou abandonar a montagem linear quando propôs cenas paralelas, porém, as produções dos filmes americanos não permitiam uma montagem paralela, pois defendiam que um filme deve ser pensado para uma montagem de narrativa linear. Mesmo com a crítica, Griffith impulsionou o cinema de entretenimento com os múltiplos cortes, ângulos diferenciados e as cenas paralelas.

Eisenstein percebeu em Griffith esse desejo de experimentar conceitos novos para o cinema. Percebeu, em seus filmes, a aparição de uma pessoa inusitada, um transeunte e um músico da rua, figuras reais, surpreendentes e breves. São personagens que ocorrem na captura do instante, pessoas vivas, reais, em montagens narrativas e descritivas. Essas figuras reais, de captura do instante, são recorrentes em Eisenstein, prioritárias e predominantes em Viértov, e indiscutíveis e totalitárias em Lumière.

Além do cinema norte-americano e do cinema soviético, a década de 1920 na Alemanha do pós-guerra produziu filmes experimentais que surgiram com a força de “nova arte”. Desse modo, filmes como *Nosferatu*, *O vampiro*, *A rua, as misteriosas sombras*, *Mabuse, o jogador*, *O gabinete do Dr. Caligari* defendiam uma proposta de conceito cinematográfico também inovadora, enquanto o cinema socialista soviético se mantinha buscando a vida nas ruas e na realidade e negava o expressionismo fantasmagórico do cinema experimental alemão e o realismo burguês dos melodramas americanos.

Como a montagem é o grande legado do cinema soviético, a Escola Soviética promoveu a contradição entre dois planos que se encontram. Esses planos tornam-se fragmentos de montagem que impulsionam a montagem, ou seja, uma montagem dialética que expande o plano quadrilateral e pictórico, partes justapostas que promovem o todo e permitem a síntese cinematográfica.

O primeiro plano a produzir significado é a construção do “grande plano” da Escola Soviética. No cinema norte-americano, esse “grande plano” é chamado de o “primeiro plano” e trafega por outros significados. Para os norte-americanos, é um plano de aproximação, enquanto que, para os soviéticos, é um plano determinante. O “grande plano” é capaz de criar uma nova qualidade no conjunto entre as partes e não um detalhe determinante de sincronização entre partes.

Na década de 1920, Eisenstein define o cinema como arte da justaposição, o diálogo entre as partes para um todo orgânico. Para Griffith, a fragmentação da cena dá efeitos emocionais para a compreensão e resultado do todo.

Para o cinema soviético, a acumulação das cenas quantitativa ou multiplicadora não era prioridade como conceito na justaposição dos planos, e sim o salto qualitativo e conceitual da síntese. A concepção ideológica, a estrutura social e a discussão do real são estruturas para um cinema sem subterfúgio, educativo e de arte.

Embora o cinema soviético tenha priorizado a forma para produzir sentidos e conceitos e realizasse um cinema investigativo que incluía o espectador participativo, também produziu um cinema propositivo para educar a massa.

Enquanto os romances particularizavam suas personagens e priorizavam as experiências individuais e burguesas (de modo similar funcionava o cinema hollywoodiano), o cinema soviético tratou das massas, das figuras centrais da história russa que eram escolhidas pelo partido para representar os ideais da nova sociedade. (Barros, 2019, p. 37).

A montagem para a Escola Soviética tornou-se uma unidade de ordem, concepção ideológica e estrutura orgânica, a unidade entre as partes para o todo fílmico. Não somente o método de montagem, mas a ideia da forma fílmica, a imagem e o som cinematográfico permitem a unidade fílmica. A montagem como proposta orgânica do todo elimina o paralelismo mecânico entre os campos do som e da visão. Indica suas particularidades e a possibilidade de conflito no diálogo entre esses campos. Talvez por isso, os estudos da forma fílmica dos soviéticos se esvaziaram no advento do cinema sonoro.

O som do cinema sonoro não era mais um conceito para o conflito, mas um complemento na compreensão da cena. Para Eisenstein (2002), o cinema sonoro passa a impedir o desenvolvimento do aperfeiçoamento do cinema como arte e suas conquistas formais. O método de montagem consolidou o cinema mudo e de arte dos soviéticos.

Para Eisenstein (2002), o trabalho experimental com o som deve ter como direção a linha de sua distinta não sincronização com a imagem, sendo um contraponto orquestral das imagens visuais e sonoras. O que incomodava Eisenstein nos cinemas de arte soviéticos e nos cinemas de entretenimento americanos era determinar que o som deveria estar a serviço da imagem.

O cineasta Jean-Luc Godard, anos posteriores ao método de Eisenstein, voltou a discutir som e imagem no filme *Nossa Música*, no qual ele permite explorar a imagem em dissonância com o som e valoriza o conceito sonoro isolado do conceito da imagem.

Eisenstein deixa para o cinema de arte uma ideia de montagem não naturalista e sim discursiva, conceitual e de síntese. Ele rompe com a lógica do cinema ficcional narrativo e trabalha de forma poética e experimental. Assim, discute um cinema que debate forma e montagem discursiva.

CAPÍTULO 2

2. PROCESSO DE MONTAGEM DE DZIGA VIÉRTOV E A MATÉRIA-PRIMA COM A QUAL A MONTAGEM OPERA

Se, para Jacques Aumont, no livro *O olho interminável*, Lumière é “O último pintor impressionista”, para Sergei Eisenstein, no artigo “Sobre o problema da abordagem materialista da forma”, Dziga Viértov é referenciado como “um impressionismo primitivo”. (Viértov, 2022, p.138, grifos do autor).

A arte impressionista revelou a impressão da luz sobre o mundo através das pinceladas rápidas e cintilantes dos artistas que buscavam capturar a luz e o movimento instantâneo em cores e gestos pictóricos. Mais tarde, com o advento da máquina fotográfica, a imagem instantânea pôde ser capturada por um frame de luz. Logo depois, esse mesmo frame de luz pôde ser capturado pela câmera cinematográfica em vinte frames por segundo, revelando a imagem em movimento. A sequência de frames fotográficos não só pôde capturar o movimento, como pôde investigar o rastro, o gesto, o processo intermitente da ação. Essa câmera realiza com precisão o velho sonho dos impressionistas, a captura do instante e do movimento através da luz. Ao ligar e desligar uma câmera cinematográfica, cada frame capturado é uma imagem fílmica, um plano, um corte, uma ideia para a montagem.

Se os impressionistas, anteriormente ao cinema, iniciavam a busca da captura do instante e do movimento pela ação que a luz produz aos objetos, na história das artes, Lumière foi o primeiro que eternizou esse movimento na captura dos instantes com o advento da câmera cinematográfica. A Escola Cinematográfica soviética retoma essa preocupação com os manifestos sobre o “cine-olho” e o “cine-verdade”, com Dziga Viértov. Contemporâneo de Eisenstein, Viértov discute montagem em todo processo cinematográfico e solidifica o compromisso com a captura do real, com a imagem sem artifícios e com o registro das ações humanas em seu cotidiano, não para mostrar o que o olho humano pode ver, mas provar que o olho da câmera pode ir além do olho humano.

Os irmãos Lumière, criadores do cinema, só não capturaram a imagem real, como se preocuparam com a possibilidade da encenação nas ações das imagens capturadas, como, a partir dessa preocupação, iniciaram o pensamento de montagem tendo por base a escolha e a duração das cenas. Os irmãos Lumière, quando capturaram a imagem do filme *A Saída dos Operários da Fábrica* pela segunda vez para obter o corte da cena assim que os portões da

fábrica se fecham, estavam preocupados com a ação e o tempo da cena. A ideia de pensamento de montagem foi discutida por Viértov, tempos depois, no período do cinema mudo soviético.

O filme começa no momento em que a porta se abre. Os operários e as operárias saem e a porta fecha-se, ou quase. Porque o filme acaba antes de a porta se fechar completamente. Alguns meses depois, os irmãos Lumière voltaram a rodar o filme. Desta vez, depois da saída dos operários, a porta tem tempo para se fechar completamente. [...] Por que razão no segundo filme, os operários têm tempo de sair da fábrica para que a porta tenha tempo para se fechar? Sem dúvida porque têm 40 segundos para sair da fábrica. Nesta *intervenção*, vejo o germe de todo o cinema futuro. [...] Ao agir sobre os actores da cena, aquilo que os irmãos Lumière inventaram foi a encenação cinematográfica com os seus três pontos de sustentação: o espaço, o tempo e o acaso. (Aumont, 2006, p. 157)¹

O filme é pelo que a câmara pode capturar, a aproximação, o afastamento, a câmara lenta, a câmara da subjetividade, a panorâmica, os planos, os ângulos, o olho da câmara, o “cine-olho”.

Segundo Viértov (2022), o cinema é a imagem do mundo como ele é, imagens do cotidiano sem simulação para revelar sentimentos, emoções, ações políticas, sociais e que apresentam o sujeito a si mesmo. Esse olho da câmara de Viértov permite visitar o autor das primeiras imagens fílmicas de instantes capturados da vida real, Lumière e suas câmeras sem visor.

Para Eisenstein (2002), a montagem é uma experiência humana e um modo de pensar. Ainda segundo Viértov (2022), a montagem é um modo de filmar e está em todo processo fílmico. Dessa forma, pode-se afirmar que a imagem capturada por Lumière apresenta o pensamento de montagem de Lumière quando o corte da cena, ao ligar e desligar a câmara, pode ser o primeiro corte da montagem.

O olho cego da câmara de Lumière é o olho intencional e por que não o olho da montagem. Em Viértov (2022), o olho da câmara é o olho determinante, de possibilidades, o olho do cinema. Em Lumière, o olho da câmara vai além do campo de visão. Sua escolha de ângulo e plano é precisa e inusitada, pois parte de um enquadramento que conhece a precisão do olho-câmera sem o uso do visor e o supera quando a cena transborda o quadro.

¹ “Des images nous regardent” entrevista a S Labarthe; por Jean-Louis Comolli, *Imagens documentais*, nº 31. “La place du spectateur”. 2º trimestre, 1998. p. 19-20).

Lumière apresenta um enquadramento que se aproxima de uma “cena-ação”, cujos planos intencionais são fragmentos do cotidiano, de instantes acidentais que revelam uma atmosfera poetizada de uma cena real.

Os filmes de Lumière, assim como os de Viértov, são fragmentos da vida real não percebidos pelo olho humano, por não dispor de técnicas precisas para esse olho, já que a câmera de Lumière não tinha visor, e por acreditar que o olho da câmera pode ver mais e com maior precisão que o olho humano.

Viértov, cineasta soviético, representante do movimento “Cine-Olho”, é considerado o vigoroso poeta de filmes “não ficcionais”. Realizou mais de 100 trabalhos de diferentes experimentos. São filmes deste movimento “Cine-Olho”: *A vida apanhada de surpresa*, de 1924, *Entusiasmo* (sinfonia de Donbass), de 1930 (cinema sonoro), *Três cantos sobre Lênin*, de 1934 (som direto de fala de operário), *Canção de ninar*, de 1937, e *Três heroínas*, de 1938, seu último longa-metragem autoral. Os filmes encomendados foram: *Avante, soviete!* e *sexta parte do mundo*, os quais extrapolaram o caráter institucional. A negociação desses dois filmes institucionais rendeu para Viértov a possibilidade de realizar mais um filme autoral: *O homem com a câmera*.

Para Viértov (2022), o “cine-olho” é o olhar além do mundo visível. Propõe produzir um “cinema-verdade”, para além dos dramas entorpecentes do “cinema de arte”, os filmes de ficção.

Nosso olho vê muito mal e muito pouco – e eis que as pessoas inventaram o MICROSCÓPIO, para enxergarmos fenômenos não visíveis, e eis que criaram o TELESCÓPIO, para vermos e investigarmos mundos longínquos e desconhecidos, e eis que inventaram a CÂMERA CINEMATOGRAFICA, para penetrarmos de maneira mais profunda no mundo visível, para investigar e registrar fenômenos visuais, para não esquecermos aquilo que acontece e aquilo que será indispensável levar em consideração no futuro. (Labaki, 2022 *apud* Viértov, 2022, p.167).

Antes de Viértov apresentar ao mundo cinematográfico seus projetos e manifesto do “cine-olho”, a imagem real, instantânea e espontânea do cinema não atuado, a imagem da vida cotidiana capturada por instantes flagrados da vida real e a montagem na concepção fílmica tiveram em Lumière, mesmo negado por ele, não só a criação do cinema, mas o criador das primeiras cenas autorais da história do cinema.

Os efeitos de realidade, às vezes esquecemos de dizer, são também efeitos quantitativos, e é este, eminentemente, o caso na vista Lumière. O que encanta o espectador é também o fato de lhe mostrarem um número tão grande de

figurantes a um só tempo e, sobretudo, de maneira não repetitiva. As “personagens” da Saída da fábrica ou da Place des Cordeliers são vistas como independentes uma das outras; as pessoas ficam encantadas ao descobrir, na décima vez que veem o filme, um gesto, uma mímica que até então havia escapado: a cada instante acontece alguma coisa, e quantas se quiser, ou quase. (Aumont, 2004, p. 33).

O olhar de Lumière através das câmeras se dá sobre o próprio real capturado ou uma apropriação do real objetivada pelo olhar especulativo da câmera. Para Jean-Luc Godard, em “O último pintor impressionista”, de Jacques Aumont (2004, p. 27), “Lumière está preocupado com o extraordinário no ordinário”. Logo, Lumière não copia os cânones da pintura, mas comunga das mesmas discussões dos impressionistas: as de capturar o instante, frames da vida real. Contemporâneo de Georges Méliès, ele optou por não trabalhar com efeitos especiais de manipulação da imagem. Captura o real por escolhas de planos como quem exercita o princípio do pensamento de montagem.

O enquadramento de Lumière rompe a quarta parede, interagindo a imagem fílmica com o espectador, e revela o conhecido no desconhecido. Viértov não só aproxima o espectador do filme ao colocá-lo dentro da tela, como busca produzir um cinema político e educativo. Seus métodos cinematográficos sem subterfúgios, sem efeitos especiais, sem atuação, sem roteiro, produziram um cinema político e poético.

O estatuto de organização do projeto “Cine-Olho” propõe filmar com e para os que estão sendo filmados. Coloca o espectador no filme para que ele se identifique e se reconheça através das telas. O “Cine-Olho” e o “Cinema-Verdade” são o “Cinema Novo” soviético. Na prática, inicia-se com o projeto fílmico de série com seis episódios, “Cine-Olho”. Viértov só pôde realizar o primeiro da série, o filme *A vida apanhada de surpresa*:

[...] “a vida apanhada de surpresa” (*jíznrvasplôkh*) como “vida de improviso” ou “tomada de improviso” por muito tempo deram margem para uma ambiguidade inexistente no original: estaria a vida sendo surpreendida pela câmera ou seria o cinema que improvisaria uma maneira de filmá-la? (Labaki, 2022 *apud* Viértov, 2022, p.133).

Os planos de Lumière com pontos de fuga, vistas panorâmicas e limiars limites de enquadramentos, transgridam os temas do cotidiano, sinalizando uma forma de fazer cinema, herdada e aprofundada por Viértov.

A intimidade com a cena flagrada no filme *O lanche do Bebê*, de Lumière, permitiu capturar uma cena ainda não percebida na imagem fílmica, nem na fotografia e muito menos nas pinturas impressionistas que buscavam revelar a ação instantânea da luz e do movimento.

O filme é a captura de uma cena de Auguste Lumière e de sua esposa sentados em uma mesa ao ar livre, alimentando o filho. A imagem apresenta uma intenção, uma vez que as pessoas foram posicionadas em frente à câmera enquanto alimentam o bebê, uma cena, embora corriqueira, mas pensada para a tomada. Quando Georges Méliès viu o filme de Lumière, o que lhe chamou a atenção não foi a cena corriqueira da família alimentando o bebê, e sim o vento movimentando as folhas ao fundo. Foi uma revelação surpreendente, o inusitado. Evidencia-se assim a importância do efêmero capturado em instantes flagrados e fugidios que eternizam o instante. Um instante capturado que, através da imagem eternizada, pode muitas vezes ser revisitado. Nesse lugar, Lumière já não é mais um impressionista, pois o movimento do vento nas folhas é a captura da imagem irrepresentável.

No filme *A chegada de um trem a Villefranche-sur-Saône*, Lumière filma uma tomada do momento da chegada de um trem, onde passageiros descem e sobem no trem. O filme é mais que uma chegada de um trem a uma estação. O filme também é um instante flagrado, uma cena da presença de personagens reais. Uma atmosfera veloz e esfumaçada de um trem e a agitação dos passageiros capturados por um ângulo impossível e perfeito, pelo olhar cego da câmera de Lumière, rompe a quarta parede. A cena expande a ação no quadro que transborda para o “anticampo”, plano improvável. A fronteira entre o filme e o real se rompe, possibilitando aproximar a imagem fílmica do espectador.

A cena flagrada e improvável também está na cinematografia de Viértov, que defendia, em sua pesquisa, a particularidade e a superioridade do olho da câmera sobre o olho humano, um olho que move planos e ângulos no tempo e no espaço cinematográfico. Em *Cine-Olho - A Vida Apanhada de Surpresa* (1924), Viértov eterniza olhares, corpos, gestos reais em imagens poéticas. O fragmento da cena aproximada do corpo do jovem, repetidamente jogado para o ar, revela-nos a particularidade de cada frame, o tempo e o espaço do corpo solto no ar. É, pois, uma imagem que fala além da captura do real.

Para Viértov (2022), o olho cinematográfico distancia-se da ideia de cópia do olho natural, configurando um novo conceito sobre a imagem pelo olho da câmera. A câmera decifra imagens que o olho não pode captar sem sua ajuda.

Esse “Super-Olho” é, para Viértov (2022), o método cinematográfico capaz de chegar ao produto “cine-objeto” pelo conceito do manifesto “Cine-Olho”, ou seja, acontecimentos visuais e sonoros da vida cotidiana decifrados como imagem poética pelo olho da câmera. O “cinema-verdade”, de Viértov, é a imagem real vista com um novo olhar para ela. Esse cinema proposto contradiz o cinema ensaiado, de ficção, chamado por ele de cinema “não atuado”. As pessoas são flagradas como elas são, sem maquiagem, sem máscara, sem figurino, sem

interpretação, sem a previsão da ação. A ação não é uma encenação antecipada pelos atores, mas um acontecimento flagrado de imagens e sons reais.

Viértov rejeita o cinema narrativo e alienante. Defende a câmera como um olho que mostra o mundo e vê na montagem uma organização de intervalos e desdobramento do real. Além disso, pensa a montagem em todo processo fílmico, mesmo quando o filme for apenas um tema de observação.

Lumière, mesmo não levando os frames para mesa de montagem, anuncia a ideia de montagem em seus curtos filmes. O efeito montagem na imagem de Lumière define cinema nos conflitos de luz e sombra, da ação que transborda o quadro, dos planos improváveis. A captura do real em um tempo não real é o tempo cinematográfico atuando como pensamento de montagem, como a imagem do presente que se torna passado e do passado que permanece no presente. O objeto fílmico possibilita ao espectador revisitar o tempo cinematográfico várias vezes e redimensioná-lo a novos caminhos históricos.

A montagem, para Viértov (2022), é um processo fílmico que começa do “Cine-Observação”, passa para o “Cine-Olho” e finaliza no “Cine-Objeto”. A montagem de observação é orientada por temas em pesquisa de campo. A montagem, após a observação, é a organização mental dessas imagens vista pelo olho humano. Durante a filmagem, ela é orientada pelo olho da câmera que escolhe os ângulos e os planos de filmagem e, após a filmagem, é a organização do material fílmico e o levantamento de imagens que necessitam ser capturadas pelo olho da câmera, na procura por fragmentos para a síntese da montagem. Por último, a montagem definitiva é a reorganização de todo material fílmico em agrupamentos de temas cruzados, com cortes, sem o uso de fusão, o cine-objeto que é o filme finalizado. O objeto fílmico é construído pelos processos e ideias de montagem.

No método “cine-olho”, não é possível partir para as captações de imagens tendo por base um roteiro. O tema é a proposta preliminar do campo da observação para alimentar a construção do material fílmico captado. Para Viértov (2022), o roteiro é um guia usado para filmes de atuação. Como foi contra o roteiro literário, em seu lugar, desenvolveu uma pesquisa prévia, o “eixo norteador” para chegar no processo de captação de imagem.

Embora Viértov, em sua trajetória, tenha desenvolvido alguns roteiros que misturavam material atuado com cenas documentais, ao definir seu método cinematográfico e defendê-lo em artigos e manifestos, passou a criticar mais veemente quem usasse desse artifício e a condenar alguns filmes de Eisenstein que, para ele, seguiam essa proposta. Os dois autores entraram em debates estéticos com críticas acirradas porque Viértov considerava a produção do colega uma cinematografia intermediária. Sobre o filme *A greve*, de Eisenstein, Viértov faz

uma crítica referente ao aspecto conciliador do filme, misturando cenas documentais com cenas ficcionais.

Eisenstein teria efetuado uma “apropriação indevida” dos métodos do Cine-Olho para tentar “inoculá-los” no cinema ficcional, gerando uma perigosa cinematografia intermediária, “conciliadora” – termo considerado na época um palavrão em matéria política. (Labaki, 2022 *apud* Viértov, 2022, p.137).

Não satisfeito com a crítica de Viértov sobre sua mais importante obra, Eisenstein devolve a crítica com uma polêmica.

Ao contrário de Viértov, ele não pretendia atuar fora da arte, sendo essa a principal contradição dos Kinocs, que, apesar das recusas, inegavelmente trabalhariam na esfera artística, pertencendo ainda a “uma de suas expressões menos valiosas em termos ideológicos, um Impressionismo primitivo” ... “Cine-punho”: O “Cine-Olho” não é só um símbolo de visão: é também um símbolo de contemplação. Mas nós não precisamos de contemplação, e sim de ação”. (Eisenstein-*apud* Viértov, 2022, p.138, grifos do autor).

Além das críticas do cineasta soviético Eisenstein, Viértov sofre com o desprezo de seus trabalhos, uma vez que, nas salas de cinema de todo o mundo, as sessões lotavam com produções ficcionais e romanescas. A esse respeito, Viértov, em um dos seus artigos do manifesto “Cine-Olho”, critica veemente o cinema fantasioso de ficção:

O fundamental do drama artístico, assim como o fundamental do drama teatral, é representar diante dos espectadores um “conto de fadas” de amor, de detetive ou de temática social de maneira suficientemente hábil e convincente, de modo a induzir o espectador a um estado de intoxicação e então introduzir em seu subconsciente certas ideias ou pensamento. (Labaki, 2022 *apud* Viértov, 2022, p.162).

De acordo com Viértov (2022), o cinema precisa ir além da cena teatral, precisa discutir o seu conceito de arte. Ele defende o cinema-verdade e critica veementemente o cinema fantasioso de ficção.

Todas as encenações teatrais e filmes são construídos exatamente da mesma maneira: um dramaturgo ou roteirista, depois um diretor ou diretor de cinema, depois atores, ensaios, cenários e a apresentação ao público. O fundamental no teatro é o jogo dos atores, e, portanto, todo filme construído a partir de um roteiro e do jogo de atores é uma encenação teatral, e é por isso que não há diferença entre encenações de diretores de diferentes matrizes. (Labaki, 2022 *apud* Viértov, 2022, p.168).

O manifesto “Nós. Variação do manifesto” é explicitamente contra o cinema teatralizado, romântico e burguês, aceito em grande parte do mundo. O filme não atuado, para Viértov (2022), não só era o “cine-verdade”, mas a possibilidade de uma educação social e uma “instrução pública” aos jovens comunistas soviéticos dos cine-vagões. Para ele, o movimento “Cine-Olho” devia lutar por um novo cinema, um cinema proletário que acompanhasse a revolução proletária mundial.

NÓS nos chamamos kinocs em oposição aos “cineastas” – um bando de catadores de tralhas que não é nada mal em vender suas porcarias. Nós não vendemos ligação alguma entre as artimanhas e cálculos dos mercenários e o verdadeiro kinoculismo. Nós consideramos o drama cinematográfico russo-alemão, como todo o peso trazido por visões e recordações de infância, um disparate. Ao filme americano de aventuras, ao filme com um dinamismo ostensivo, às encenações do Pinkertonismo americano, o Kinoc agradece pela velocidade da alternância de imagens e pelos planos próximos. Tudo muito bom, mas desordenado, sem se basear em um estudo preciso do movimento. Um degrau acima do drama psicológico, mas ainda assim sem fundamento. Um clichê. A cópia da cópia. NÓS declaramos que os velhos filmes, romancísticos, teatralizados etc. Estão leprosos.

- Não se aproximem!
- Não toquem com os olhos
- Perigo à vida!
- Contagioso.

NÓS afirmamos o futuro da arte cinematográfica pela negação de seu presente. A morte da “cinematografia” é indispensável para a vida da arte cinematográfica. – NÓS os conclamamos a acelerar sua morte. Nós protestamos contra a mistura de arte que muitos chamam de síntese. A mistura de tintas ruins, até mesmo daquelas idealmente escolhidas dentro do espectro, não dará a cor branca, mas a lama. A síntese virá no zênite das conquistas de cada arte, mas não antes disso. (Labaki, 2022 *apud* Viértov, 2022, p. 59-60).

Viértov (2022) também criticava o termo “filme artístico”, utilizado para denominar os filmes de ficção, questionando a condição do motivo que levava o termo a ser usado só para esse tipo de filme. Para ele, os filmes do movimento “Cine-olho”, embora tivessem um projeto educativo e político, eram filmes de arte.

O projeto de estatuto do manifesto “Cine-Olho” e a instrução provisória aos círculos do “Cine-Olho” escrita por Viértov apresentam um esquema de organização, juntamente com a crítica ao cinema burguês soviético. Destaco então os últimos cinco esquemas:

5. O drama artístico soviético é um vestígio do velho mundo. É uma tentativa de despejar nossa realidade revolucionária em velhas formas.

6. Abaixo a encenação do cotidiano: filmem-nos apanhados de surpresa, tal como somos.
7. O roteiro é um conto de fadas sobre nós que algum literário inventou. Nós vivemos nossas vidas e não nos submetemos a invenções de quem quer que seja.
8. Não acredite em encenações-falsificações do cotidiano. São os mesmos dramas artísticos, apenas com atores sem experiência prévia. (Labaki, 2022 *apud* Viértov, 2022, p.171).

O cinema educativo do movimento “Cine-Olho” aproximou o cinema dos espectadores ao colocá-los dentro do filme e incluir veteranos e jovens iniciantes no fazer cinematográfico dedicados ao registro do cotidiano.

Antes de o termo documentário ser usado por todo mundo, o termo russo que diferenciava esse tipo de cinema do cinejornal é o “kino-khrôniks” (traduzido no espanhol, no francês e no português como “atualidades cinematográficas” ou “cinema natural”). “Kino-khrôniks” era o termo usado para diferentes formas de fazer cinema não ficcional.

No Brasil, na década de 1960, como em outros países, surge novamente um interesse pela produção soviética. Como emblema, evidencio o “Cinema Novo”, com Glauber Rocha que se considerava um “eisensteiniano”. Nesse mesmo período, Glauber criticava as experiências da “Câmera-olho”, de Viértov, chamando pejorativamente o cineasta soviético de “repórter socialista” e de “cineasta menor” (Viértov *apud* Labaki, 2016, p.17). Dessa forma, considero que Glauber Rocha, ao defender o “Cinema Verdade” no Brasil de 1965, parece desconhecer o legado de Viértov.

A partir do manifesto “Cine-Olho” e do movimento “Kino-Pravda”, “Cinejornal”, torna-se possível perceber a contribuição visionária de Viértov para o “Cinema Verdade” em todo o mundo, principalmente para o “Cinema Marginal” no Brasil, assim como a importância do documentário produzido hoje no Brasil e no mundo.

Viértov se refere no artigo à cine-verdade (kino-pravda) não mais apenas como o título do cinejornal Kino-Pravda que comandou entre 1922 e 1925, mas como um dos objetivos finais de toda sua prática cinematográfica, um conceito norteador de seu trabalho. (Labaki, 2022 *apud* Viértov, 2022, p. 24).

Para Viértov (2022), o “Cine-verdade” é cinema de arte, educativo e político, o verdadeiro cinema, sem fantasia e subterfúgios. Viértov não só foi um antecessor do cinema documentário, como um criador de conceitos para o cinema experimental e crítico do fazer cinematográfico e do papel do cinema na sociedade.

A imagem no tempo e no espaço pelo olho preciso e leve da câmera e os intervalos de movimentos na montagem, o “Cine-poema” que para Viértov é arte diferente do cineburguesia, que ocupam as salas de cinema do mundo. Três quartos da humanidade estão entorpecidos pelo ópio dos dramas cinematográficos burgueses. (Labaki, 2022 *apud* Viértov, 2022, p.153).

Viértov, ao analisar a sua prática cinematográfica, chega quase sempre à mesma percepção que teve sobre o seu filme *Sexta Parte do Mundo*, quando afirma que esse filme é mais que um filme para entorpecer o público, pois a sua construção elimina, na prática, a fronteira entre espectador e espetáculo, já que o filme foi feito para um espectador que também é participante do filme. Viértov define o filme *Sexta Parte do Mundo* como um grandioso “Poema de fatos” (Viértov, 2022), e ressalta que todos os cidadãos soviéticos devem ver o filme até o décimo aniversário de *Outubro*.

O encontro de Viértov e Lumière é possível na percepção ilimitável do olhar da câmera e na descoberta da importância da captura do instante e do real para o cinema. O instante da cena fílmica não é a imagem fotográfica, flagrada por um frame de luz, nem a imagem pictórica de pinceladas rápidas com precisão e mestria sobre o estudo da luz. O cinema de Lumière e Viértov é composto de instantes, planos e ações flagrados pelo olho da câmera, organizados e conceituados na atemporalidade do pensamento de montagem.

Dziga Viértov concebe um cinema que só agora, depois de um século, é entendido pela força cultural que tem. É, pois, o registro da memória, da cultura de um povo, do cinema político-social, de dar a voz a quem tem direito de fala, da aproximação, da intimidade da câmera, sem perder a preocupação com o plano e a montagem poética.

Viértov revolucionou o cinema quando colocou o espectador dentro da tela, quando este passou a ser agente do processo fílmico, quando convidou jovens a ir a campo e filmar deliberadamente, quando discutiu o processo cinematográfico, dando-lhe maior importância que o produto fílmico, e quando entendeu que o cinema é transformador e formativo.

CAPÍTULO 3

E por isso tomo a iniciativa e me proponho a analisar a mim mesmo.

(Avellar, 2002 *apud* Eisenstein, 2002, p.108).

3. EMBATES ENTRE PROCESSOS DE MONTAGENS E A SÍNTESE DOS FILMES: *SILÊNCIO NÃO SE ESCUTA, AQUELAS ONDAS E DE ONDE VIEMOS, PARA ONDE VAMOS*

O cinema de arte e o cinema de entretenimento, antagônicos e complementares, foram determinantes na história conceitual da linguagem cinematográfica. Assim, estilos e métodos de montagem construíram formas e conceitos cinematográficos.

Em meus estudos experimentais de produção independente com poucos recursos cinematográficos, optei por abrir mão do roteiro para definir o conceito do filme na montagem.

Então, para melhor problematizar este estudo de processos cinematográficos, tomei como ponto de partida dois grandes cineastas da Escola Soviética, os estudos de direção, o método de montagem discursiva de Sergei Eisenstein e as imagens reais e o processo de montagem de Dziga Viértov.

3.1. ARTES QUE SE ENTRECruzAM NA TRAJETÓRIA DE UMA CINEASTA

A primeira experiência que tive com as “artes da cena” foi como atriz, com o mestre teatrólogo Hugo Zorzetti, em dois espetáculos, nos quais desenvolvemos o estudo da construção do personagem segundo Constantin Stanislavski, a partir das obras desse autor, *A construção da personagem* e *A preparação do ator*, com exercícios de encenação para teatro. Depois dirigi duas peças de teatro em que pude conhecer melhor o organismo de uma montagem teatral, com ambientação de palco, posicionamento dos atores e dos objetos em cena, noção da quarta parede e do monólogo interior, processo interno de criação de Eisenstein, que, posteriormente, desenvolvo no meu processo de criação e execução no ato de dirigir cena e montar filmes. Nessa trajetória, entendo que a experiência no teatro foi fundamental para identificar as diferenças e as influências do teatro no cinema.

A formação em artes visuais também me oportunizou estabelecer um diálogo com o cinema quando os conceitos e as técnicas entre as duas artes se encontravam. As artes visuais

me proporcionaram o olhar apurado sobre enquadramento, luz e sombra, contraste, ponto de fuga, perspectiva, enquadramento e conceitos fundamentais tanto para a pintura quanto para a imagem pictórica do filme.

Quando criança, gostava de desenhar e acreditei que o desenho fosse o meu principal instrumento artístico. Nesse período, produzi uma espécie de HQ, em um caderno de desenho, sobre o cotidiano dos membros da minha família no interior da nossa casa. Nessa HQ, faltavam a história escrita e os balões de diálogos. Só mais tarde pude compreender que o que eu produzi não foi exatamente uma “história em quadrinhos”, mas um *storyboard* de cenas da família, com quadro a quadro de planos abertos, inteiros, fechados e primeiros planos. Anos depois, pude manejar uma câmera de filmagem.

Minha primeira experiência com a câmera foi filmar uma criança acariciando as folhas de uma árvore, enquanto falava “dorme Maria, dorme”. Eu buscava uma cena bucólica com o vento balançando o cabelo da criança e as folhas se movendo e se soltando da árvore, ao vento. Essa experiência me proporcionou enxergar e capturar pela primeira vez o momento fugidivo, instantâneo, fugaz, súbito. Ao estudar Lumière, vi em *O lanche do Bebê* a surpresa de Georges Méliès ao proferir a definição exata do que eu buscava no cinema: o instante das imagens reais, o "Cinema Verdade".

Comecei no cinema com planos emoldurados, simétricos, contraste de luz e sombra, fundo e figura, cânones do cinema moderno e dos grandes clássicos da pintura. Realizei o cinema de produção com todos os equipamentos possíveis e extensa equipe técnica e artística. Produzi e dirigi filmes de baixos orçamentos com roteiros adaptados de poemas e contos que resultaram em filmes mais experimentais e poéticos como *Resto e Sabão* (2004), adaptação dos poemas de Yêda Schmalz, e *Os Que Passam Correndo* (2008), adaptado do conto de Franz Kafka, e concretizei filmagens de grandes produções com roteiro e etapas definidas de produção nos curtas-metragens *Conserto de Separação* (2010) e *Lembranças Esquecidas* (2011).

Nessas experiências, percebi que, durante os processos de produção, nas diferentes etapas, a minha busca foi se distanciando da existência de um roteiro inicial que amarrava a proposta para um delineamento que ia se dando no processo e principalmente na montagem. A montagem como última e definitiva concepção do filme a se definir como conceito e narrativa. A partir desse achado/problema, passei a considerar o processo de captação de imagem como um processo investigativo para definir o filme na montagem. Essa investigação se deu nos três últimos filmes que gravei: *Silêncio Não Se Escuta* (2016), *Aquelas Ondas* (2017) e *De Onde Vimos, Para Onde Vamos* (2021), filmes analisados neste trabalho.

Para um estudo de desconstrução do formato de produção de um filme, dedico-me, nesta pesquisa, aos estudos da forma fílmica de Eisenstein e do processo de montagem de Viértov, que se debruçaram a pesquisar métodos e processos de montagem para chegar na forma cinematográfica.

Na história da arte, a desconstrução da forma iniciou-se entre as vanguardas da "arte pela arte". O cinema *underground* norte-americano e europeu discutia novos conceitos artísticos para libertar a arte dos cânones que não mais correspondiam às novas tendências artísticas. Eisenstein e os seus contemporâneos soviéticos buscavam métodos para chegar no filme de arte e se distanciar do cinema comercial, que é produzido para venda, consumo em massa, no mercado cinematográfico. Nessa perspectiva, o cinema que é produzido como mercadoria para ser vendido no mercado de trocas distancia-se do artístico. (Eisenstein, 2002).

Esta pesquisa tem, pois, o propósito de estudar o processo do cinema experimental para se chegar a um cinema de arte e distanciar do formato do cinema de mercado. Tenho pesquisado os cineastas soviéticos, principalmente Eisenstein, para estudar cinema de montagem não linear. Minhas três últimas produções se distanciam do cinema narrativo de montagem sequencial e cronológica para discutir produção de conflitos, montagem discursiva e justaposição de imagens não sequenciais. Então, procurei estabelecer, nessas três produções cinematográficas, um diálogo permanente com performances sociais, indo a campo em busca dos personagens reais em situações que indicam conflitos sociais, políticos e culturais. Tem sido um diálogo constante entre o argumento, a pesquisa de campo e a montagem discursiva discutidos por Eisenstein (2002).

3.2. O NÃO USO DO ROTEIRO COMO CAMINHO PARA A FORMA DO FILME

“No Brasil não existem ainda argumentistas especializados. Há entre nós a falsa noção de que se pode atacar de chofre a preparação de um roteiro técnico, seja ele baseado numa idéia original ou numa adaptação”. (Cavalcanti, 1957, p. 110 *apud* Melo, 2021, p. 132).

Alberto Cavalcanti foi produtor da Vera Cruz e relator do projeto do Instituto Nacional do Cinema (INC) da década de 1950, contexto em que as empresas de produção cinematográfica, como Atlântida e Vera Cruz, apostavam em projetos cinematográficos de contexto popular e comercial, que defendiam a importância de o cinema brasileiro ter uma

identidade e fortalecer a indústria cinematográfica no Brasil nas décadas de 1950 e 1960. Ele nos auxilia na problematização da questão do roteiro no cinema.

De acordo com Melo (2021), Cavalcanti via no autodidatismo dos cineastas a fragilidade em produzir argumentos e roteiros que fortalecessem a indústria cinematográfica brasileira, com linguagem realista e universal que retratasse o Brasil. Na esteira desse debate, o crítico e roteirista Carlos Ortiz escreveu o livro *O Argumento Cinematográfico e Sua Técnica*, no qual discute a técnica de produção do argumento e do roteiro, somada ao debate da falta e da importância do argumento e do roteiro no cinema brasileiro.

Cavalcanti e Ortiz defendem que o cinema brasileiro deve buscar, na linguagem realista, dramas e personagens brasileiros, um retrato fiel do drama brasileiro. Parceiro dessa perspectiva nesse contexto de busca de identidade para o cinema brasileiro, também se encontrava o jornalista e roteirista Alinor Azevedo, um dos criadores da Atlântida, que também trabalhou na Flama e na Vera Cruz, que acreditava que o cinema brasileiro deveria ter uma estética realista de personagens do povo brasileiro. O jornalista Alinor costumava defender que os jornalistas são os primeiros argumentistas, visto que os recortes de jornais são fontes inspiradoras para um argumento.

Embora a produção hollywoodiana fosse o modelo de dramaturgia nos anos 1950, estes autores, como os críticos e o público de cinema dessa época, preocupavam-se com a identidade do cinema brasileiro e como deveriam ser escritos os argumentos e os roteiros para este cinema, numa perspectiva industrial e artística. Nesse contexto, pensar roteiro e argumento era fundamental e indispensável, uma concepção que foi questionada e que se tornou relativa nos anos 1960 com o “Cinema de Autor”, “Cinema Marginal” e “Cinema Novo”, de produções independentes e experimentais.

Na contramão dos autores e cineastas que fundamentam a produção cinematográfica na construção de um roteiro, o estudo que faço sobre os três filmes se inicia com o experimento de processos cinematográficos sem o uso do roteiro como guia. Influenciada, inicialmente, pelo cinema *underground* e, posteriormente, aprofundando na estética realista, encontrei no cinema experimental e no cinema soviético, especialmente em Eisenstein e Viértov, a busca do real e a montagem como processo e como síntese do filme.

Este debate é realizado a partir do meu processo especulativo com três produções cinematográficas de minha autoria, dois curtas-metragens de 2016 e 2017 e um longa-metragem de 2021.

3.2.1. *Silêncio Não Se Escuta*

Sinopse: Vozes ditatoriais ressoam no tempo. <https://youtu.be/4ILIMRLTSrM>

O primeiro filme, *Silêncio Não Se Escuta*, é um filme que descortina a penumbra do regime ditatorial das décadas de 1960 a 1970 em consonância com a atmosfera iminente de um novo golpe de Estado em 2016.

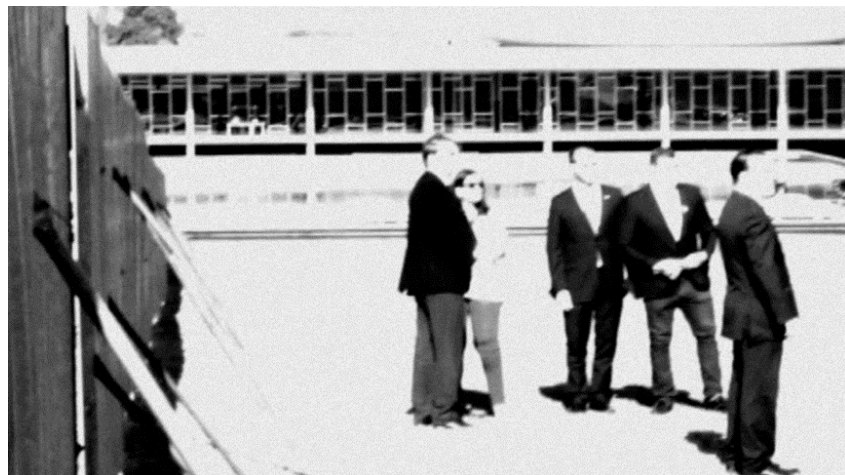
Figura 1 - Cena do filme *Silêncio Não Se Escuta*



Fonte: arquivo da autora.

De início, o filme não tinha esse argumento, pois a ideia inicial era capturar imagens do muro de metal construído em frente à Esplanada dos Ministérios, em Brasília, no intuito de obter imagens que descrevessem um momento histórico na sociedade brasileira que dividia a população entre os que apoiavam e os que denunciavam o Golpe de Estado em curso.

Figura 2 - Cena do filme *Silêncio Não Se Escuta*

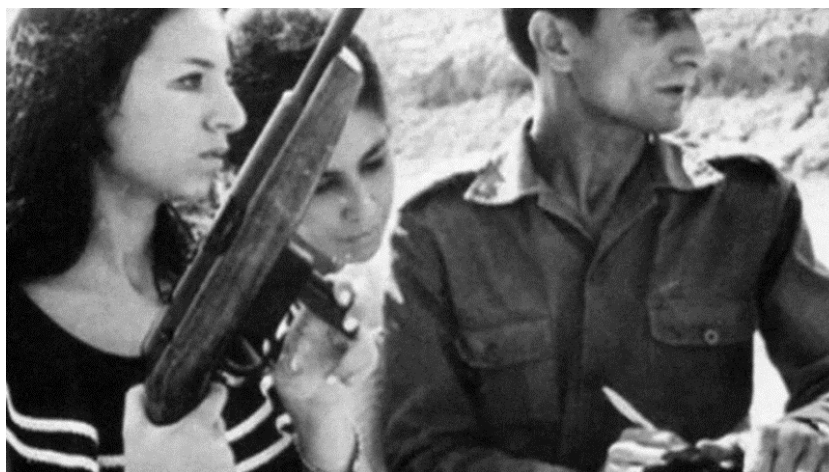


Fonte: arquivo da autora.

O muro surge como símbolo de repressão, violência, censura e hostilidade ao se pretender parar manifestantes de direita e manifestantes de esquerda, de forma impositiva. Sem roteiro, capturei imagens do real, de formas distorcidas, desfocadas e estouradas de uma atmosfera nebulosa, de encenações distintas diante do muro na Esplanada dos Ministérios. Essas imagens foram avaliadas, decupadas, cortadas, para a construção de um discurso poético e político, concebido no processo de montagem.

No momento da montagem, na ilha de edição, essa proposta foi se fazendo e solicitando imagens entrecruzadas do muro com fotos e sons de arquivo do Regime Militar de 1960 e 1970, já que uma memória involuntária pulsou na montagem, o que demandou o diálogo com material de arquivo, no sentido de propor imagens dialéticas abertas que levassem o espectador a fazer perguntas, indagações sobre as justaposições que mais sugeriam correlações entre eventos de épocas distintas do que davam respostas. A situação atual do muro foi montada com imagens desfocadas, o que fazia jus à realidade proclamada como “confusa”, que ocultava suas mediações, assim como o que se defendia na ordem visível da ditadura com seus ocultamentos. Essa montagem solicita certa atenção do espectador, certa posição de atividade intelectual, um monólogo intelectual (Eisenstein, 2002).

Figura 3 - Cena do filme *Silêncio Não Se Escuta*, Ditadura Militar, movimento armado



Fonte: arquivo da autora.

3.2.2. *Aquelas Ondas*

Sinopse: Viajante em contato com outros mundos através de aparelhos digitais expressa reflexões sobre direitos e conflitos de identidade e nacionalidade. <https://youtu.be/geQh3n7PKxU>

O segundo filme, o curta-metragem *Aquelas Ondas*, surge da vontade de produzir no espectador a sensação de vazio por imagens singulares em lugares exuberantes e pouco habitados. O vazio como falta do que aparenta estar ausente, o vazio como força motriz de uma cena para um possível filme. Fui ao encontro do mar e de paisagens desertas em Algodões, uma vila de poucos habitantes na Península de Maraú, na Bahia, Brasil. Sem um roteiro como guia para capturar imagens previamente decupadas, fui a campo em busca de mares desertos, florestas preservadas e pequenos povoados.

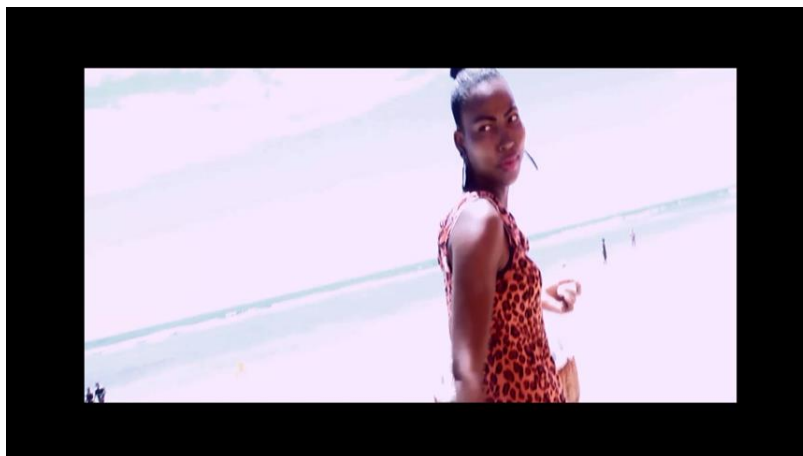
Figura 4 - Cena do filme *Aquelas Ondas*



Fonte: arquivo da autora.

Ao me deparar com as diferenças e singularidades dos habitantes da pequena Vila de Algodões, o argumento inicial de paisagens desertas e bucólicas em busca do vazio sofreu sua primeira interferência, pois passei a observar o cotidiano e os acontecimentos acidentais na vida de quem vive próximo ao mar e dos visitantes que buscam o mar como refúgio.

Figura 5 - Cena do filme *Aquelas Ondas*

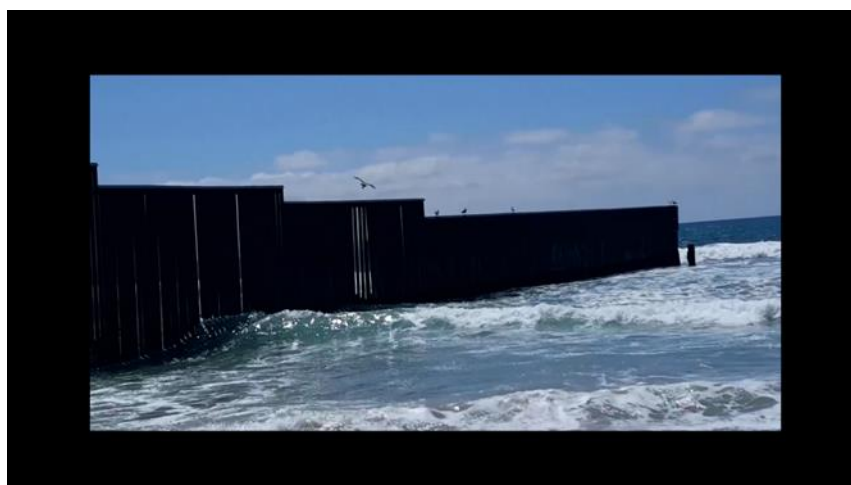


Fonte: arquivo da autora.

Esse novo argumento me possibilitou capturar imagens do mar e de pessoas que tinham uma relação direta com o mar, seja como meio de sustento ou lugar de descanso e divertimento. Esse lugar não seria mais o lugar do vazio, mas o lugar das angústias de um personagem solitário.

Meu primeiro ponto de vista estava na paisagem, observando o mar e os nativos da vila que se misturavam na paisagem. Ao me deixar contaminar pelos acidentes, o conceito de vazio deu lugar ao significado de esvaziamento: o deslocamento da vida urbana para uma pequena vila de paisagens desertas e horizontes de mar aberto.

Figura 6 - Cena do filme *Aquelas Ondas*



Fonte: arquivo da autora.

A captação sem roteiro prévio de diferentes planos de mares desertos e detalhes do cotidiano dos habitantes da vila produziu o cruzamento do conceito de distanciamento *versus* aproximação. Assim, o cruzamento desses conceitos produziu a ideia do visitante: um olhar sob o ponto de vista da câmera, curioso e atento para o desconhecido. Na montagem das cenas captadas, esse personagem oculto tornou-se um visitante solitário a partir de planos contemplativos e das constantes conversas pelo celular. Esse personagem oculto não foi apresentado ao público, mas os diálogos produzidos no processo de finalização produziram a construção de um personagem que, através de suas conversas e imagem de justaposição, apresenta uma relação crítica com o mundo, a partir de acontecimentos políticos e sociais do mundo real.

Figura 7 - Cena do filme *Aquelas Ondas*



Fonte: arquivo da autora.

Esses acontecimentos propiciaram ao filme um discurso com a realidade, com movimentos políticos e sociais e reflexões sobre sociedade e fronteiras, que são conceitos produzidos no processo da montagem discursiva.

3.2.3 De Onde Viemos, Para Onde Vamos

Sinopse: Conflito de identidade, perda das formas tradicionais de vida e resistência do povo Iny na Ilha do Bananal. O passado e o presente nas experiências atuais.

<https://youtu.be/Z-DbkACSS7c>

No terceiro filme, o longa-metragem *De Onde Viemos, Para Onde Vamos*, também fui a campo com apenas um pequeno argumento, sem roteiro e sem cenas previamente decupadas. Apropriei-me do conceito de cinema-verdade discutido pela primeira vez por Viértov, com uma câmera e um pensamento de montagem.

O argumento estabelecia como meta capturar o cotidiano de indígenas da aldeia Santa Isabel do Morro da Ilha do Bananal, no estado do Tocantins, formas tradicionais e influências do homem branco na vida do povo *Iny*.

Figura 8 - Cena do filme *De Onde Viemos, Para Onde Vamos*



Fonte: arquivo da autora.

Em *De Onde Viemos, Para Onde Vamos*, apropriei-me da câmera ocupando um espaço na imagem que estabelece uma presença como sujeito da câmera, um ponto de vista que observa e descortina o dia a dia do povo *Iny*, com suas performances sociais. Nenhum roteiro produzido no processo de montagem era mais forte do que o argumento e a realidade encontrada com suas contradições que invadiam meu olhar e me surpreendiam. Havia na aldeia um constante conflito social e cultural vivido diariamente entre jovens e anciões *Inys*, uma cultura tradicional que teimava em viver e que convivia em meio a hábitos cotidianos impregnados do mundo branco. Em muitos momentos, não era uma oposição dicotômica, mas contradições mergulhadas no próprio real, que exigia imagens e montagens que dessem conta da dialética encontrada.

Silêncio Não Se Escuta e *De Onde Viemos, Para Onde Vamos* são documentários experimentais que discutem a imagem real em justaposição com imagens de arquivo. Já o filme *Aquelas Ondas* é uma ficção experimental a partir de imagens reais e acidentais. Os três filmes

são de produções independentes e se cruzam em métodos de montagens e processos de captação de imagem.

3.3. A MONTAGEM COMO ROTEIRO A *POSTERIORI*

A escolha de não desenvolver um roteiro como guia de produção nos filmes *Silêncio Não Se Escuta*, *Aquelas Ondas* e *De Onde Viemos, Para Onde Vamos* foi a de desconstruir essa ferramenta condutora de cenas fechadas e montagens fiéis ao roteiro. O roteiro é predominantemente conhecido como um texto que descreve cenas, podendo apresentar diálogos, uma história não literária com cabeçalho de cena, descrição de ações, diálogos e transições. Compreende um documento narrativo que serve como guia para todas as etapas de produção e finalização, sendo um esquema para ações técnicas e artísticas, tanto na captação de imagens quanto de montagem. É como se esse modo de fazer cinema contivesse o pressuposto de que sem roteiro não existe um filme a ser filmado. Se para a maioria das produções cinematográficas o roteiro é inevitável, para mim, o roteiro foi se tornando um empecilho a ser descartado para poder encontrar o filme.

Nos filmes anteriores aos três últimos em questão, usei o roteiro como guia para todos os processos de produção. Percebi que nos filmes em que usei o roteiro como guia, nas etapas posteriores à captação de imagem, ocorreu a necessidade de rever o roteiro para melhor concepção do filme. Percebi que o filme ia se distanciando do roteiro inicial, produzindo outras narrativas. Essa disparidade com o roteiro se acentua na montagem, na qual é possível sentir o filme com maior clareza e até desconstruir a sequência de decupagem, como intervindo através de cenas com transições, cenas de arquivo e efeitos especiais.

Nos filmes em que usei o roteiro apenas como ponto de partida, o processo de produção tornou-se mais livre e intuitivo, possibilitando uma maior atenção aos acontecimentos acidentais que se somavam ao roteiro e até o desafiavam, trazendo elementos ricos que demandavam ser escutados e que eram mais fortes do que os elementos previamente traçados. Nesse processo, muitas vezes, o previamente estabelecido reclamava ficar simplesmente por ter sido captado dentro do planejamento anterior.

Essas experiências me trouxeram a necessidade de abandonar o roteiro em busca de outros processos criativos que inicia com o ponto de vista do sujeito da câmera. Nos três últimos filmes, objetos deste estudo, fui a campo apenas com um argumento e uma proposta de “Cinema Verdade” de encenação fílmica capaz de capturar a circunstância de um instante que chegasse

ao espectador como presença do sujeito da câmera e do momento eternizado. Sem o roteiro, os encontros e os acidentes de percurso na captação das imagens tornaram-se possibilidades de discurso para a montagem dos filmes.

Se as narrativas voltadas para exponenciar a circunstância da tomada aparecem como centrais em trabalhos próximos da estilística do Cinema Verdade/Direto, há, na história do cinema documentário como um todo, uma espécie de força centrípeta que atrai a imagem e o espectador para a presença do sujeito que sustenta a câmera na tomada. O pensamento dominante, que questiona e tematiza o posicionamento subjetivo, tem certa dificuldade em lidar com esta evidência. A densidade da mediação discursiva, que acompanha o estilhaçamento da centralidade da posição subjetiva no pensamento contemporâneo, impede uma análise que tematize a presença do sujeito na tomada e o debruçar-se, do espectador, sobre esta presença. (Ramos, 2001, p. 10-11).

No filme *De Onde Viemos, Para Onde Vamos*, foram capturadas cenas reais do cotidiano dos indígenas e cenas dirigidas, porém, não ensaiadas. Essas últimas eram concebidas a partir de um tema colocado em debate para fazer conexão com as cenas não ficcionais. O espaçamento da tomada, sem corte, entre a ação e a pausa, sem repetição de cena, possibilitou um tempo fílmico pautado pelo discurso das sequências de planos longos com imagens acidentais do cotidiano. Foi, pois, uma encenação pautada pelo tempo e pelo espaço real.

Essa proposta de produção de filme sem roteiro prévio, indo a campo em busca de imagens que afetassem a autora, tem um diálogo com o teatro de intuições amorfas de Peter Brook, que aposta nas experiências para se chegar a um resultado orgânico. Um teatro a partir de uma ideia que vai se constituindo no processo: “o que não está latente, não pode ser encontrado” (Brook, 1995, p. 22).

Figura 9 - Cena do filme *De Onde Viemos, Para Onde Vamos*



Fonte: arquivo da autora.

Iniciando o espetáculo, o ator entra na estrutura da *mise-en-scène*: fica também completamente envolvido, improvisa dentro dos parâmetros estabelecidos e, como o corredor, cai no imprevisível. Assim, tudo permanece em aberto, e para o público o evento ocorre naquele preciso instante: nem antes nem depois. (Brook, 1994, p.25)

As cenas não encenadas são imagens do cotidiano do povo *Iny*². São fragmentos de performance social e rituais que se aproximam da discussão feita por Victor Turner em sua pesquisa “Antropologia da Experiência” sobre dramas sociais. Assim, “Fragmentos distantes uns dos outros entram em relações inesperadas e reveladoras, como montagens” (Dawsey, 1967, p. 105-106). As experiências coletivas do cotidiano desconstroem o lugar comum e, a partir do drama social, surge o protagonista social, que é aquele que, sendo filmado, performatiza para a câmera, torna-se presença e sujeito do acontecimento. A câmera como “presença do sujeito da câmera”³ também é uma forma de presença que, a partir de um ponto de vista, traça um diálogo entre a cena e o espectador.

O cinema não ficcional é voltado para o instante da tomada, para o transcorrer da duração na tomada e para a maneira própria que este transcorrer tem de se constituir em presente, que se sucede na forma do acontecer. (Ramos, 2001 p. 9).

Trata-se da tomada de improviso capturada por um tempo não determinado, sem roteiro preestabelecido, sem o compromisso com a fotografia ornamental, sem cânone clássico da simetria do quadro, através do ponto de vista de um autor por trás da câmera, estabelecendo um exercício do pensamento de montagem e a qualidade orgânica dos planos. “O particular só existe na relação que leva ao geral. O geral só existe no particular, através do particular...” (Eisenstein, 2002, p.149).

O exercício da imagem-câmera em *Silêncio Não Se Escuta*, no momento da constituição da imagem, muro em frente à Esplanada dos Ministérios em justaposição com fotos de arquivos, e o filme finalizado em preto e branco, possibilita o intervalo de mediação entre a tomada e o espectador pelo processo de reconhecimento de um período histórico. A percepção de um ambiente político hostil, estabelecido em campo, possibilitou, através do pensamento de montagem, o olhar de imagens reveladoras, tanto do sujeito da câmera quanto da memória

²*Iny* é como os Karajás se autodenominam e significa “nós” ou “nosso povo” na língua nativa *inyrybè*. Karajá significa “macaco grande” e o termo Karajá é empregado como definidor de três grupos: *Javaé*, *Xambioá* e *Karajá*.

³ Um “estar” fenomenológico do sujeito sustenta a câmera, dimensão da presença que traz em si o estar.

coletiva do espectador sobre os fatos históricos do período da ditadura no Brasil, arquivos constantemente revisitados nas produções artísticas brasileiras.

As cenas dos trabalhadores instalando o muro, formas vazadas do muro, o muro em vários ângulos e perspectivas, a moça encostada no muro posando para uma foto, os passantes e os políticos discursando em frente ao muro em *Silêncio Não Se Escuta*, apresentam uma atmosfera obscura, repressora e, ao mesmo tempo, espetacular, a partir do elemento muro e dos seus elementos em volta. Esse olhar afetado pelo momento, enquadrado pelo olho da câmera por tomadas de improviso, possibilitou o experimento do processo de montagem no lugar do roteiro.

Em *Aquelas Ondas*, o recurso de filmar sem roteiro se tornou mais desafiador, uma vez que a proposta era compor um filme de ficção experimental e não de documentário experimental, como foi com *Silêncio Não Se Escuta* e *De Onde Viemos, Para Onde Vamos*. Nas captações das imagens, o filme de ficção pedia de imediato um protagonista, visto que o olho da câmera, como ponto de vista, era de um “corpo de um sujeito-da-câmera” de apreensão das imagens. (Ramos, 2018).

Em ensaios e livros sobre a narrativa documentária, analisamos como a experiência espectral do filme efetiva-se através da fruição da circunstância da tomada em suas modalidades de encenação (mise-en-scène) ‘construída’ e ‘direta’ (Ramos 2005, 2012, 2013). Através do ponto-câmera e seu maquinismo (corpo de um sujeito que sustenta a câmera no mundo), o espectador interage pelo filme, lançando-se e recebendo o sujeito-em-cena da tomada. (Ramos, 2018, p.236).

No processo de captação das imagens, o ponto de vista da câmera exigiu do autor um protagonismo imediato, o protagonista da câmera subjetiva, que observa o mundo ao seu redor. No entanto, somente no processo de montagem esse personagem principal foi concebido. O protagonista na montagem foi definido como um viajante, um homem solitário em busca de si mesmo.

3.4. JUSTAPOSIÇÃO DE PLANOS E DE SONS PARA GERAR CONFLITO

O movimento da câmera de aproximação e afastamento do muro e os sons de arquivo de manifestos políticos em *Silêncio Não Se Escuta* desenharam o ritmo sonoro do filme. As justaposições dos planos fechados, abertos e panorâmicos em diálogo com vozes do período

ditatorial do Regime Militar, mesclados a vozes de parlamentares votando pelo impeachment da presidenta Dilma Rousseff, em 2016, em justaposição com fotos do Regime Militar das décadas de 1960 e 1970, promoveram conflitos e construíram o discurso e o conceito do filme na montagem.

Esse ritmo de produção de conceitos por justaposição deu ao filme seu caráter experimental e poético sem perder a concepção política e de denúncia. As sensações sonoras produzidas no filme pelos conflitos de temporalidade em justaposição de imagens de dois tempos históricos acessam memórias associativas e contextualizam os espectadores em suas experiências sobre o fato histórico.

Em *De Onde Viemos, Para Onde Vamos*, a combinação de cenas reais com cenas dirigidas de indígenas em performances sociais ou atuando possibilitou conflitos entre o real e o ficcional. O discurso do indígena, ora na língua *Iny*, ora em português, produziu o discurso da colonização. Esse conflito se deu na oralidade e nas imagens quando o mesmo personagem indígena ora está na cidade, em um parque de diversão, ora está na aldeia em rituais de passagens.

A assimilação da cultura branca com a religião cristã e o futebol em conflito com ritos originários e cantos tradicionais encontrados na aldeia e questionados por lideranças indígenas no filme produz no espectador reflexões sobre a incorporação da cultura branca e o conceito de resistência. As formas tradicionais de vida e a assimilação da cultura branca são outros conflitos intensificados nas justaposições de cenas na montagem.

O filme *De Onde Viemos, Para Onde Vamos* apresenta o indígena *Juanahu* como personagem central, condutor da narrativa do filme, um protagonista que atua e permite ser filmado em seu cotidiano na aldeia. O filme inicia com uma cena ficcional onde *Juanahu* e sua esposa brincam em um parque de diversões de uma grande cidade. Em sequência, produzimos um conflito por justaposição de cenas em que o mesmo personagem é flagrado em seu cotidiano na aldeia, ensinando crianças *Inys* a fazer filme e filmando um campo de futebol. Da ficção à não ficção, o filme apresenta depoimentos e performances ritualísticas do povo *Iny*. Esse jogo de linguagens e justaposições permite produções de conflitos. O filme finaliza como começou, *Juanahu* na aldeia fotografando, em justaposição com *Juanahu*, sua esposa e seu filho assistindo a um filme numa sala de um apartamento contemporâneo. *De Onde Viemos, Para Onde Vamos* apresenta depoimentos do líder *Curerrete*, da jovem estudante *Narubia* e do pajé *Sakrowe*, da aldeia Santa Isabel do Morro, como representantes do discurso, da luta e da resistência do povo *Iny*. Esses depoimentos e cenas do cotidiano do povo *Iny* produzem uma

narrativa que anuncia tradições e contradições da comunidade *Iny* em constantes performances e diálogos com a câmera.

Na história do cinema, especialmente do cinema soviético, os conflitos por justaposição atribuídos a associações de cenas reais e cenas produzidas tiveram sua primeira expressão no filme *Outubro*, de Eisenstein.

O momento dramático da união do Batalhão de Motociclistas com o Congresso dos Sovietes foi dinamizado pelos planos de rodas de bicicletas girando abstratamente, em associação com a entrada dos novos delegados. Deste modo, o conteúdo fortemente emocional do acontecimento foi transformado em dinâmica real. (Avellar, 2002 *apud* Eisenstein, 2002, p. 65).

A justaposição de cenas produziu novos conceitos no filme *Outubro*, do cineasta Eisenstein. Foi o início de um longo debate em associar imagens distintas para produção de conflito, método que está na base de seu conceito de montagem, o qual estrutura todo seu *modus operandi* de fazer cinema. A qualidade orgânica do filme depende dos conflitos produzidos pelos planos justapostos como partes para a composição do todo, sendo assim um discurso dialético, conceitual e orgânico.

O filme *Aquelas Ondas* associa cenas do real da pacata vila chamada Algodões em justaposição com cenas de manifestações estudantis na capital do país, e com cenas ficcionais produzidas para dialogar com as cenas reais. Essas cenas do real, acidentais, de memória, e as cenas ficcionais, em justaposição, produzem uma dinâmica atemporal que é a base conceitual do filme.

Figura 10 - Cena do filme *Aquelas Ondas*



Fonte: arquivo da autora.

Aquelas Ondas foi um filme construído no processo de produção. Sem roteiro prévio, em busca de cenas do cotidiano da Vila de Algodões e do silêncio ensurdecido do mar, o sujeito da câmera está à procura da presença do instante real, da circunstância real, não com um roteiro, mas com um pensamento de montagem. Essa presença do sujeito da câmera não escapa de se tornar o protagonista oculto na montagem. Como cada filme pede seu conceito de montagem, a justaposição de imagens e de sons na montagem produz conflitos e desenha características e sentidos para o personagem oculto. Esse personagem, através do som em off, elabora reflexões sobre o que se observa. Suas reflexões se iniciam de imagens do ponto de vista da câmera a imagens imaginárias. Essas imagens entram em conflito com outras imagens sob o ponto de vista de outros personagens ocultos. Nos três filmes em estudo, utilizei a justaposição, o ponto de vista da câmera e o som para produzir conflitos e chegar à montagem discursiva.

3. 5. O MÉTODO DISCURSIVO E O PROCESSO DE MONTAGEM APLICADO

O método do qual estou me apropriando aqui para propor/experimentar um modo de fazer cinema, como mencionado anteriormente, apoia-se nas ideias estruturais de Viertóv e Eisenstein. No caso específico do segundo, gostaria de retomar, neste momento, seu conceito de montagem para demonstrar melhor como venho operando-a enquanto método discursivo, ou seja, montagem como discurso. O método eisensteiniano parte do princípio da produção de conflitos pelo atrito entre as tomadas. Retomemos aqui um trecho de seu livro *A forma do filme*, no qual o cineasta exemplifica a ideia:

Exemplo 1 (em *A greve*): a montagem do assassinato dos trabalhadores é na realidade uma montagem paralela desta carnificina com a matança de um touro num abatedouro. Apesar de os temas serem diferentes, a “matança” é o elo associativo. Isso criou uma poderosa intensificação emocional da cena. (Avellar, 2002 *apud* Eisenstein, 2002, p. 64-65).

O filme *A greve*, de Eisenstein, problematiza uma greve de operários que se inicia depois do suicídio de um trabalhador. O filme é montado por sequências de cenas cortadas, de ações que geram conflitos e produzem o discurso da narrativa como as sequências de cenas sucessivas de chamadas por telefone entre empresários, militares e políticos. A aparição da coruja, do macaco na jaula, assim como ursos em coleiras, gatos enforcados e sangue recorrendo de um touro abatido, produzem imagens simbólicas, geradoras de conflito de

traições, combates, resistência, derrotas e matança. A roda motriz da indústria para a greve inicia. Desse modo, operários experimentam o ócio, a liberdade e a fome e os pombos invadem a fábrica. As fumaças dos charutos na leitura das reivindicações aparecem em justaposição com as reuniões de operários jogando os chapéus para o alto. Eisenstein mostra que o recurso de montagem discursiva dinamiza o tema, intensifica o argumento e permite elementos novos para a montagem em busca de conceitos e significados.

Nós, nossa época – agudamente ideológica e intelectual -, não poderíamos ler o conteúdo de um plano sem, antes de tudo, detectar sua natureza ideológica, e assim encontrar *na justaposição dos planos o estabelecimento de um elemento qualitativo novo*, uma nova *imagem*, um novo conceito. (Eisenstein, 2002, p. 212 *apud* Barros, 2019, p. 44, grifos do autor).

No filme *A greve*, Eisenstein, ao tratar da temática social e política de organização de classe, evidencia seu engajamento político e a compreensão de que o cinema é um vetor de discurso dos movimentos de classe.

O método de montagem atravessa a história do cinema, sendo pontuado e discutido em diferentes épocas e formatos de produção. Ao me apropriar desse método para me distanciar do método narrativo, enriquecer o conceito fílmico e transitar no discurso poético e sensorial, operei a geração de conflitos também através da justaposição entre cenas reais e cenas de ficção, buscando tensionar as relações e questionar as fronteiras entre uma e outra coisa.

Analisarei, primeiramente, o modo como isso se deu no curta *Silêncio Não Se Escuta*, de discurso puramente político e experimental. Nele, as cenas estouradas e abstratas do muro intercalam-se com cenas de fotografias de arquivo para discutir tempos históricos e políticos e provocar sensações produzidas pela memória. Retornando a Eisenstein:

A arte da cinematografia não está na seleção de um enquadramento extravagante ou em captar algo por um surpreendente ângulo de câmera. A arte está no fato de cada fragmento de um filme ser uma parte orgânica de um conjunto organicamente concebido. Estas partes, organicamente pensadas e fotografadas, de uma composição geral e de amplo significado, devem ser segmentos de algum todo, e de modo algum *études* vagos e errantes. (Eisenstein, 2002, p. 95).

O processo de montagem criado por Viértov consiste em pensar montagem em todas as etapas de produção. Aproprio-me também desse processo prioritariamente na produção do longa-metragem de *De Onde Viemos, Para Onde Vamos*, de 2021, para compreender a experiência dialógica que realizei em campo até a montagem discursiva.

A busca pelo “Cinema Verdade” foi um conceito que determinou não só a escolha de captação das imagens, como também o pensamento de montagem do filme. Na montagem, examinei os planos longos e as imagens de transição e optei por cenas com poucos ângulos alternados e cortes secos. O pensamento de montagem estava presente como determinante do conceito do filme.

Em *De Onde Viemos, Para Onde Vamos*, apostei nas imagens reais não somente como uma forma de documentar, mas também como linguagem poética que entrelaça forma e conteúdo. Em busca do “Cinema Verdade”, capturei um cenário real, pelo sujeito que segura a câmera em um ambiente familiarizado do cotidiano, de uma circunstância real em busca do presente como presença, numa atmosfera realista dos acontecimentos, no tempo que escorre fluido como o rio que corre à beira da aldeia.

Podemos pensar em um "estar" fenomenológico do sujeito que sustenta a câmera, como sendo marcado pela dimensão da presença que traz em si este "estar", próprio do ser humano. Dizemos "estar fenomenológico do sujeito" pois a câmera possui está potencialidade, acima de todas as outras, de significar uma presença em ausência. De significar uma forma de presença na circunstância da tomada. É para esta dimensão da presença, singular à imagem-câmera, e que não encontramos em um desenho, por exemplo, que volta-se, de modo dominante, a fruição espectral da imagem não-ficcional. (Ramos, 2018, p. 8-9).

A montagem não poderia fugir dessa premissa do estado de presença. As ações e os diálogos discorrem na cena sem que o corte adiante o desfecho.

Figura 11 - Cena do filme *De Onde Viemos, Para Onde Vamos*



Fonte: arquivo da autora.

Em *Silêncio Não Se Escuta*, o discurso político gera conflitos que dão base para a montagem dinâmica e discursiva: o muro na Esplanada dos Ministérios, em Brasília, capital e centro político do país, sob a atmosfera de um golpe de Estado em 2016, configurado por impeachment, com imagens estouradas por uma iluminação natural e direta de filmagens grotescas, associadas a sons difusos do golpe de 1964 a 1970 e fotografias de um cenário de censura, de tortura e de violência, em justaposição com áudios do parlamento de 2016. Esses conflitos são intensificados quando os mesmos sons e imagens, ora diluídos e ora alongados, são multiplicados no tempo fílmico. Esse formato oferece novos significados para o filme e promove sentidos e conceitos novos.

Hoje, esses conceitos de associação de imagens e sons que produzem outros conceitos não são mais novidade na discussão da forma fílmica. No entanto, o advento desse conceito defendido pelos cineastas soviéticos foi objeto de crítica e surpresa quando veio à tona. Eisenstein, ao mostrar sua proposta cinematográfica ao mundo, foi alvo de críticas quando um dos seus primeiros filmes foi exibido em Berlim. Em um dos números da conhecida revista de cinema alemã, “Film-kurier”, um crítico teria escrito sobre *Palácio e Fortaleza*:

Esta imperfeição irritante de iluminação grosseira, mais a crueza de todo o tratamento, realmente tem um certo apelo e até sabor picante para nossa vista cansada... E quão profundamente as emoções do espectador estrangeiro foram arranhadas quando, depois de *Potemkim*, nossos filmes o atingiram! (Avellar, 2002 *apud* Eisenstein, 2002, p.163).

Experiências múltiplas de montagem e conceitos fílmicos determinaram formas cinematográficas de diferentes visões de mundo. Mas foi na Escola Soviética que essas discussões se tornaram determinantes no fazer cinema e na ação transformadora de ideologias sociopolíticas. Como o cinema soviético influenciou o cinema do mundo, esse cinema tem consciência de sua força social e política e, muitas vezes, usa da metáfora para discutir imagens reais.

A proposta fílmica do filme *De Onde Viemos, Para Onde Vamos* não leva o espectador ao *pathos*, ao patético, como fez Eisenstein em *O Encouraçado Potemkin*, ao conduzir o espectador ao êxtase, ao delírio, dando um salto para o improvável, para uma nova percepção em oposição às narrativas lineares como na cena da escadaria de Odessa.

Ao contrário, as cenas do longa-metragem *De Onde Viemos, Para Onde Vamos* se arrastam em um tempo lento, de ritmo constante, que exige do espectador a espera e a paciência necessárias para algo que, na aparência, não muda, mas na realidade é cheio de tensões e de um

tempo que remete ao passado, ao presente e ao futuro. A tensão também é estabelecida na aproximação entre cenas do real e cenas fictícias. Nesse contexto, o filme parece aproximar-se do “Cinema Verdade” feito no Brasil na década de 1960 pelos cineastas do “Cinema Novo”.

Em *O Encouraçado Potemkin*, Eisenstein ultrapassa os limites do cinema mudo, de ilustrações sonoras, para uma proposta de discurso entre imagens e sons unificados. Para ele, o cinema mudo deixa para o filme sonoro a lição dos significados.

O som como significados independentes da imagem levou-me a refletir sobre outro conceito no filme *De Onde Viemos, Para Onde Vamos*, o conceito de pertencimento. O filme não poderia acontecer sem a sonoridade da língua *Iny*. Os significados sonoros dos diálogos na língua *Iny* provocam o conceito de resistência e identidade, conceito que entra em conflito, por associação, com cenas de perda de identidade da cultura indígena por incorporação da cultura branca e cenas de ritos originários.

Era importante levar o espectador a ler a tradução do idioma e a ouvir a sonoridade da língua, mesmo que a maioria dos indígenas pudesse falar em português. Essa foi a única proibição imposta pelo filme, a dos *Inys* falarem a língua originária. No entanto, não foi negada a fala de alguns jovens que não falavam mais a língua materna, fluentemente.

Levei as filmagens do filme para a mesa de montagem sem tradução. Eu e o desenhista de som do filme procuramos ouvir os ruídos sonoros capturados pelo som direto para depois preencher a atmosfera sonora do filme com as sensações sonoras que a língua *Iny* e o ambiente cultural indígena provocavam em todos os envolvidos neste processo. Só depois, com o filme montado, traduzimos o filme para a língua dos colonizadores.

No processo, eu percebi que o cinema possibilita ir além da simulação da realidade quando atravessa o real. A negação do cinema como captura do real em suas contradições se situa no distanciamento da verdade. O rastro do real no cinema está no instante da imagem capturada e tem a montagem como síntese. É sobre esta arte da realidade que o cinema documental amplia conceitos artísticos e poéticos além da representação.

Figura 12 - Cena do filme *De Onde Viemos, Para Onde Vamos*



Fonte: arquivo da autora.

Nos dias atuais, de cinema digital, os clichês fotográficos e o aparato do cinema de produção e de entretenimento dizem menos sobre cinema que a imagem real do “Cinema Verdade”. Em *De Onde Viemos, Para Onde Vamos*, a ficção é construída em diálogos com as cenas documentais. O debate contínuo entre as cenas produz continuamente conflitos no processo de montagem entre as etapas de produção e conclui em síntese na montagem discursiva.

Ao ser lançado, o filme *De Onde Viemos, Para Onde Vamos* gerou muitos debates e críticas. “A paz invisível” é o título da análise que o crítico Ciro Araujo fez do filme na revista digital “Vertentes do Cinema”, em que ele começa definindo o que entende por cinema:

O cinema em muitas vezes é uma representação da realidade ou de si mesmo, uma quebra da própria parede dramática. Essa metalinguagem é apresentada também em “**De onde viemos, para onde vamos**”, um filme que realiza o trabalho surpreende de discutir a preservação cultural indígena em um mundo tão amplamente divulgado pela mídia e cada vez mais aberto ao resto do globo. (Araujo, 2021, s. p.)

Ciro Araujo começa sua crítica levantando uma questão essencial para o cinema, o rompimento da parede dramática, para discutir o próprio cinema, ou seja, o cinema que captura o real e discute a forma. O crítico, ao avaliar o filme, discute primeiro a montagem para, depois, chegar na forma.

A montagem trabalha para alternar momentos esotéricos, que traduzem um contraste narrativo diante de relatos. Essa tensão eminente dentro da película que passa vai continuar até seu final, sem uma explosão de fato. É um motor que insere a movimentação até rítmica que ele possui, alimentando sua própria forma. (Araujo, 2021, s. p.)

Investigo no cinema o seu valor artístico, o discurso crítico da realidade e como isso se dá cinematograficamente. Toda vez que o cinema se propõe a pensar como linguagem artística, ele discute a diferença entre cinema produzido para a massa e cinema de arte. O cinema independente enriquece o discurso do cinema como arte e pede experimentos conceituais qualitativos e discursivos.

O mergulho no experimento do fazer artístico e a análise do processo percorrido na busca de um método em diálogo com métodos discursivos suscitam autonomia e indagações intermináveis, considerando que o processo de montagem é um campo amplo que percorre toda a realização do filme.

Para trabalhar com o processo de montagem discursiva, tanto no documentário experimental *Silêncio Não Se Escuta* quanto no documentário ficcional *De Onde Viemos, Para Onde Vamos*, o roteiro foi desenvolvido na montagem, assim como o conceito. Esse processo de construção do filme na montagem possibilita conceber o filme contextualizando potencialidades de justaposição das imagens em conflito com o som.

No filme *De Onde Viemos, Para Onde Vamos*, o desenhista do som trabalhou com a possibilidade de revelar o som real sem incluir na montagem som externo à cena real. Essa proposta de não interferir no som real se apropria do conceito de “Cinema Verdade”.

A potencialidade multiplicadora na montagem discursiva promove atritos ao associar imagens distintas a imagens que se completam, produzindo um elo de conflitos conceituais. O processo dialoga com o filme em constante transformação e este vai tomando forma e se posicionando. Nesse sentido, há o entrelaçamento entre o que o filme pretende e o que se pretende com o filme.

Para o cineasta e escritor André Bazin, o cinema é arte da revelação. Filmar o mundo por um dispositivo próprio do cinema produz um vestígio autêntico, uma máquina ontológica de registro da verdade (Aumont, 2006).

A captura da imagem acidental, efêmera, do instante real não é exatamente filmar a realidade tal como ela é, mas sim a partir de um outro olhar. Assim como acredita Viértov (2022), o olho humano não vê como o olho da câmera. Não filmamos os olhares, os gestos, a fala, o silêncio, os ritos e cotidianos da aldeia Santa Isabel como vemos porque não vemos da forma como filmamos. Esse instante flagrado do real é o “instante único”, por sua essência efêmera e porque somente se pode ver pelo olho da câmera e através das telas.

No documentário o cinema que está em relação directa, imediata, com aquilo que se tornará instantaneamente o material do seu argumento e da sua

encenação, deve fazer tudo de uma só vez, interpretar, escrever, planificar – e por conseguinte montar. Vertov não se engana ao dizer que para o cinema-olho a montagem faz-se toda de uma vez ao mesmo tempo que a rodagem. (Aumont, 2006, p. 123-124).

O processo de pesquisa e de produção dos três filmes que realizei, e que aqui foram colocados em debate, foge do esquema de sequências de planos para se contar uma história linear, realizada com predominância nos filmes ficcionais de montagem narrativa, e vão em busca de um “Cinema-Verdade”, que captura o real para discutir a imagem única, a imagem cinematográfica do olho da câmera, que também seja capaz de produzir conceitos por justaposição de planos, conflitos nas associações de imagens e sons independentes e significantes, submetidos a uma montagem discursiva. A síntese do filme é um todo orgânico constituído de potencialidades, ou seja, um cinema transformador, muito além de suas fronteiras.

Em *Aquelas Ondas*, escolhi filmar os mares desertos de uma pequena e pacata vila na Península de Maraú na Bahia. Imagens são do ponto de vista de uma “Câmera Caneta⁴”, termo usado por Astruc para pensar o cinema como uma escrita do autor, equivalente à escrita da literatura.

Nesse filme, o ponto de vista do autor é o olhar atento do personagem oculto criado no processo de montagem, um personagem que observa o mar e os moradores do povoado em diferentes horas do dia. Ele conversa no celular e envia mensagens para amigos distantes, também solitários, em suas conversas e narrativas. Questiona o mundo e suas incoerências sociais e fronteiras políticas.

Figura 13 - Cena do filme *Aquelas Ondas*



⁴ Cinema de autor, autoral.

Fonte: arquivo da autora.

O filme apresenta imagens de memórias, lembranças de um tempo distante e distinto. Esse personagem oculto não foi pensado na captação das imagens porque saltou no processo de montagem, na decupagem das imagens aparentemente aleatórias. A montagem produz justaposição de imagens do real e imagens de arquivo, que produzem um conflito. No período da montagem, outras imagens foram criadas para compor a narrativa no processo de montagem. O filme apresenta imagens acidentais, reais e ficcionais de pessoas e mares na sua presentificação e ausência de intimidade. Possibilita discutir a ideia de presença como acontecimento e ao mesmo tempo uma experiência de viagem.

Figura 14 – *Juanahu* em cena do filme *De Onde Viemos, Para Onde Vamos*



Fonte: arquivo da autora.

A imagem como presença no filme *De Onde Viemos, Para Onde Vamos* se manifesta significativamente quando cenas de rituais, performances e cenas do cotidiano estabelecem relação pela alegoria ou quando o personagem filmado filma e as imagens que ora são da autora, ora do personagem.

O debate sobre cinema ocorre na composição da montagem em *De Onde Viemos, Para Onde Vamos*, quando o filme discute o ponto de vista pelo olhar de quem filma, a partir do olhar guia de quem é filmado.

O filme *De Onde Viemos, Para Onde Vamos* começa com uma panorâmica da aldeia Santa Isabel em justaposição com cenas do personagem indígena *Juanahu*, com uma câmera na mão mostrando as imagens e ensinando as crianças indígenas como fazer cinema.

Figura 15 - Cena do filme *De Onde Viemos, Para Onde Vamos*



Fonte: arquivo da autora.

Em outra cena do filme, essa discussão é retomada quando mostra *Juanahu* filmando e parte do que ele filma aparece na montagem do filme, mostrando ora o personagem, ora o sujeito da câmera.

O debate sobre aquele que vê e o que está sendo visto também acontece nas cenas finais em que *Juanahu* e sua família, mulher e filho, deixam-se filmar enquanto assistem e discutem um filme. É uma cena não ficcional que repete a tomada. O filme, na sua totalidade, apresenta o debate do filme no filme, produzindo um efeito que se potencializa no espaço e no tempo fílmico enquadrado no *écran*, o cinema, uma trama virtual. Discute cinema pela presença da câmera, pelo ponto de vista do autor, por produzir imagens de ficção e não ficção, por capturar o instante e o acidental intencionadas pelo pensamento de montagem em campo.

Figura 16 - Cena do filme *De Onde Viemos, Para Onde Vamos*



Fonte: arquivo da autora.

3. 6. A ENCENAÇÃO E O PENSAMENTO DE MONTAGEM

A vida urbana é regida por dramas sociais, performances culturais, modelos padronizados de profissões, classe, gêneros, numa sociedade de ações, gestos e emoções de conhecimentos e costumes pessoais ou coletivos. Como na encenação social, não há voz nem corpo em condição neutralizada, a imagem idealizada é daquele que captura a imagem e daquele que permite ser filmado. Isso porque a imagem fílmica faz parte do homem contemporâneo, visto que as câmeras estão espalhadas nas cidades, nas ruas, nos condomínios, nas casas, nos carros e nos celulares. Na procura de imagens para compor narrativas em plataformas digitais, o homem contemporâneo apresenta uma intimidade com a câmera nunca antes experimentada. Essa intimidade com a câmera e a multiplicação da produção de imagens do cotidiano social produzem um tipo de imagem distinta, embora aproximada, do cinema e a procura da imagem “presença”. (Ramos, 2018, p. 9).

Na captação de imagens, o filme tem dupla direção, a do autor e sua câmera e as dos personagens que se deixam ser filmados. O ponto de vista do autor pelo olho da câmera filma a ação dos personagens por um processo de atração entre aquele que filma e o que deixa ser filmado.

Cenografia pobre, encenação elementar (imobilidade, monotonia): qualquer debutante na arte do teatro (ou na prática do grande plano) sabe que, nestas condições, o mais pequeno efeito, por contraste, é amplificado. A pior encenação é aquela que menos perdoa a improvisação, o acidente, e o erro de apreciação. (Aumont, 2006, p. 11).

No cinema, a busca da imagem real, do instante flagrado, de imagens acidentais e de uma encenação desprovida de atuação produz imagens que falam de um cinema em que a presença e/ou a verdade se manifestam.

Nesses três filmes em análise, percebi que a imagem real não deve ser ensaiada, mesmo que na ficção a encenação possa acontecer em um processo de não encenação. A imagem real é como a “vida de improviso”, de Viértov, pelo olho-da-câmera.

O “cine-olho”, de Viértov, é o cinema do real sobre a vida humana, a “vida do improviso”, argumentado pelo autor, a imagem real potencializada capturada pelo olhar da “imagem-câmera” como presença do sujeito da câmera, do “olho-câmera”, de Viértov.

A câmera possui esta potencialidade, acima de todas as outras, de significar uma presença em ausência. De significar uma forma de presença na

circunstância da tomada. É para esta dimensão da presença, singular à imagem-câmera, e que não encontramos em um desenho, por exemplo, que volta-se, de modo dominante, a fruição espectral da imagem não-ficcional. (Ramos, 2001, p. 9).

Em *Silêncio Não Se Escuta*, os personagens surgiram da encenação do real, na captura do instante, e de cenas de arquivo de um cenário político e social. A presença do sujeito da câmera captura o momento histórico, de forças políticas contrárias, em que personagens do drama social produzem a encenação do acontecimento real. A presença do sujeito da câmera sugere a presença do espectador, tornando inevitável a encenação fora e através da câmera.

A captura do muro, que dividia a Esplanada em diferentes tipos de manifestantes, em *Silêncio Não Se Escuta*, sob diferentes ângulos e perspectivas de ponto de vista, possibilita o pensamento de montagem no momento da captura de imagens, define planos e duração de filmagem no “plano-tempo”, desenhando os primeiros esboços do discurso fílmico para definir o discurso da encenação na montagem.

Em *Aquelas Ondas*, a câmera, sob o ponto de vista do sujeito da câmera, é também uma câmera subjetiva para definir a estrutura do personagem e construir seu imaginário. Nesse caso, a encenação como imagem e presença do sujeito da câmera antecipa a estrutura do personagem, mas um personagem ausente, presente na imagem pelo olho da câmera. A presença do sujeito da câmera, como presença real, realiza a presença de um personagem fictício, também construído pelo espectador, que se torna coadjuvante da construção do personagem.

O ponto de vista da câmera sobre os personagens reais da vila e os longos planos do mar também produzem uma atmosfera de um olhar estrangeiro, um personagem visitante, deslocado do cotidiano do povo da vila. Essas imagens, a partir do ponto de vista do sujeito da câmera, desenhando as primeiras possibilidades de narrativa e montagem. Planos distantes ou de aproximação podem sugerir a ação e a personalidade do personagem, um protagonista, embora oculto, de olhar atento, de características definidas, de personalidade e de escolhas. Nesse filme, a encenação acontece no encontro do sujeito da câmera com personagens reais e lugares presentificados pela imagem fílmica.

Em *Aquelas Ondas*, o personagem principal se configura na montagem, um visitante solitário, observador da paisagem e dos habitantes da vila. Cenário, personagens reais, mar e vila são elementos para a narrativa da encenação e do discurso de montagem. As cenas de arquivo de imagens de manifestações de rua, com cenas de diálogos em celulares e acontecimentos reais em justaposição, produzem uma sensação de verdade da não encenação, e conflitos para a narrativa e discurso político social do filme.

O cineasta está na rodagem como que emboscado, a sua arte consiste em captar os momentos de vertigem, de graça, de sublimidade, aqueles momentos em que surge, subitamente, uma sensação de verdade para isso, a arte da encenação consistiria em determinar as condições dessa captura – quer por um dispositivo de redes aparentemente largas, mas cuja subtileza faz com que não seja possível escapar a ela. (Aumont, 2006, p. 171).

O filme *Aquelas Ondas* trabalha com a ambiguidade entre o real e o imaginário, da não encenação à encenação, da ficção à não ficção. Coloca o espectador a ver o filme como se olhasse pelo buraco da fechadura, como se atentasse para aquilo que não lhe pertence, mesmo sendo imagens panorâmicas de uma natureza exuberante e abundante. O olhar da fechadura é do lugar de não pertencimento, daquele que não está sendo visto.

Em *De Onde Viemos, Para Onde Vamos*, o cenário filmado é a Aldeia Santa Isabel do Morro e os personagens sociais em ação são os *Inys*, povo conhecido vulgarmente por Karajás. A presença do sujeito da câmera nas primeiras captações registra o encontro entre os *Inys* e o sujeito da câmera. Um acerto de produção estabeleceu a participação dos *Inys* no filme e obteve a permissão da captação das imagens em certos locais da aldeia. Assim, a vida do cotidiano tem a presença de uma câmera. Os gestos e falas dos *Inys* estão pautados pela compreensão de que estão sendo filmados. Já os gestos livres e desprovidos dos *Inys* denunciam a familiaridade com o objeto câmera e o sujeito da câmera. Essa familiaridade se justifica com o tempo sucessivo que o homem branco filma e fotografa os indígenas e com o acesso cada vez mais frequente de câmeras e celulares na aldeia. A experiência fílmica dos indígenas possibilitou ao filme mais um ponto de vista cinematográfico apresentado no filme. Logo, trata-se das imagens de arquivo do jovem cineasta *Juanahu* de rituais de passagens filmados por ele.

O encontro e a parceria com o cineasta indígena *Juanahu* me possibilitaram aproximar do povo *Iny*. Então, convidei *Juanahu* para participar do filme, atuando e assinando parte da fotografia por ele capturada, por imagens de arquivo. Em campo, as imagens etnográficas se colocam em evidência no olhar imediato da visitante. Minha proposta como autora foi a de posicionar as imagens etnográficas em segundo plano e evidenciar os gestos e expressões de um cotidiano só revelado na intimidade, um cotidiano que perpassa o encontro, captura o instante e se manifesta como “presença”. Essa encenação do real, presentificada no acontecimento e nos instantes acidentais, revela um indígena não só familiarizado com a câmera, mas ainda performatizando para ela. Em busca desse instante revelador, foi possível capturar essa complexidade de encenação entre permitir ser filmado e se mostrar para a câmera. Essa presença fílmica do real só foi possível quando se estabeleceu na convivência uma total

confiança, consentimento e cumplicidade entre o que filma e o que está sendo filmado. Esse encontro, como não poderia deixar de ser, também foi permeado por evidências do diferente e do aprendido. No cotidiano dos *Inys*, eu, autora, mulher branca, com uma decupagem e o pensamento de montagem na cabeça, não concebia a ideia de tempo não cronometrado e o seu ver natureza do povo *Iny*. Esse enfrentamento, possivelmente, está estabelecido no filme entre o sujeito da câmera e o espectador.

Filmar o cotidiano dos *Inys* também era permitido aproximar. Esse incômodo de entrar no espaço do outro em terras não pertencentes me levou a uma narrativa sem interferência do discurso, permitindo a eles o direito à fala. Minhas interferências como autora estavam entre o ponto de vista da câmera e o discurso de montagem. As poucas cenas ficcionais do filme foram decupadas no instante da filmagem, sem roteiro prévio, atenta ao movimento e à ação dos personagens indígenas. A atuação de atores indígenas sem direito a ensaio possibilitou o exercício da performatização de si mesmo, a encenação desprovida de decupagem e contraplanos.

Com efeito, segundo esta concepção, encenar é jogar com os elementos de cada plano – cenário, personagens e as suas deslocções, matéria visual, carnção pictórica – de maneira a que se integrem num grande esquema de conjunto portador de uma certa “substância emocional”. (Aumont, 2006, p. 155).

As cenas dirigidas no filme, concebidas no instante da captura das imagens, exigem tomadas longas com ângulos e o movimento de câmera na compreensão do espaço, simultâneo com a tomada, em sintonia com os corpos dos personagens em performances. Capturar os rituais e chegar a uma encenação por cenas pouco dirigidas de atores performáticos é discutir o inusitado do ator-estreador ou a presença do performance na cena. Nas cenas improvisadas, a fala do ator e o posicionamento foram estabelecidos a partir do diálogo inicial entre o ator e a direção. O ator com a não possibilidade de ensaio é dono do espaço e do tempo de atuação, pois a cena acontece em tempo real sem corte. Como os cortes são definidos na montagem, tanto nas cenas não ficcionais quanto nas ficcionais, a câmera somente é desligada depois que a cena se esvazia e se desconstrói. O resultado é a captura de uma presença vital de um instante, desconstruída na montagem discursiva, que

[...] deve visar os momentos privilegiados em que uma ação se torna presença, que não é nem a do actor, nem a da personagem, nem a do cenário, nem a do local, nem sequer a da criação artística, mas inclui-as transcende-as todas, para si tornar presença *vital*. (Aumont, 2006, p. 100).

Os personagens reais dos três filmes em debate mostram como se veem e se permitem ser vistos. Esse constante diálogo entre a presença do sujeito filmado com o sujeito da câmera propicia o caráter mágico da encenação. É, pois, uma construção da “imagem-verdade”, da imagem instantânea, da circunstância real e da presença, permeada por subjetividades e referências simbólicas de uma cultura, de um ritual e do imaginário de quem produz e de quem recebe as imagens como espectador. Existem a certeza da presença do real e a dúvida do real representado.

Ir para campo no intuito de filmar imagens acidentais com um pequeno argumento, nos três filmes em análise, tinha como proposta a experiência do encontro, da captura da presença e o desafio de criar o discurso do filme na montagem. Também tinha o propósito de apostar no encontro e no inusitado do acidental. Filmar pessoas no em seu cotidiano, possibilitando o exercício da performance, na possibilidade de produzir personagens, no limiar (Dawsey, 1967, p. 106) entre o real e a encenação daquele que se percebe sendo filmado e atua para câmera. Se a vida em sociedade nos convoca a produzir personagens do cotidiano, encenar para câmera e se deixar capturar pelo olho da câmera é se perceber sujeito de dramas e performances sociais, um sujeito da encenação. Nesse contexto, o que se permite definir como proposta para uma encenação fílmica é perguntar por que tal personagem e tal performance e não outra.

A *mise-en-scène* no cinema inicia sob uma constante ambiguidade entre cenas ficcionais e não ficcionais, numa encenação que desconstruiu conceitos do real e o discurso da representação, em que opera o jogo da ficção e não ficção, o jogo da performance social, da construção da cena e do ponto de vista do autor. É uma construção da encenação da “presença” de quem se permite ser filmado e de quem se propõe filmar, mediante uma relação consensual, de experiência real que se diferencia pelo pensamento de montagem do autor no instante da cena.

Os irmãos Lumière iniciam o debate de que encenar é registrar o acontecimento real, como produção de uma cena cinematográfica, sob o ponto de vista do autor da cena. Essa encenação se faz tanto na produção da cena, da escolha do enquadramento, no movimento da câmera, na duração da sequência e na decupagem da cena quanto na montagem, síntese de todo o processo cinematográfico.

Os três filmes em debate, *Silêncio Não Se Escuta* (2016), *Aquelas Ondas* (2017) e *De Onde Viemos, Para Onde Vamos* (2021), discutem a fronteira entre a captura do real e o jogo da encenação, sendo um debate que se inicia no olho da câmera e se estende na montagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A MONTAGEM COMO SÍNTESE E PESQUISA

O cinema surgiu entre dois estilos conceituais opostos, cuja disputa pela forma é histórica. São dois polos distintos que atravessam a história do cinema, o registro da imagem real, não ficção, e a imagem de efeitos, da fantasia, de ficção. Lumière e Méliès usaram a câmera cinematográfica e produziram dois tipos de cinema, embora fossem contemporâneos.

O cinema soviético passa pela história do cinema em oposição ao cinema produzido no mundo, em especial ao cinema da América do Norte, iniciando o debate da forma do cinema e os métodos de montagem.

Com que facilidade o cinema é capaz de disseminar em um gráfico igual de som e visão a riqueza da realidade e a riqueza de suas forças controladoras, compelindo o tema cada vez mais a surgir através do processo da narrativa cinematográfica, escrita a partir de uma posição de emoção indivisível do homem que sente e pensa. (Avellar, 2002 *apud* Eisenstein, 2002, p.168).

O discurso da forma iniciado por Sergei Eisenstein e sua elaboração de métodos de montagem, produção de conflitos e justaposição de cenas e produção de metáforas para chegar na montagem discursiva produziu um cinema engajado, educativo e político. Contemporâneo de Eisenstein, Dziga Viértov produziu uma cinematografia preocupada com a captura da imagem real, com a “vida de improviso”, capturada pelo olho da câmera. A montagem está no processo, como pensamento de montagem que vai da captura das imagens à montagem do filme. Viértov deixa para o cinema documental o legado da imagem real, da captura da “vida de improviso”, e o pensamento de montagem como forma de uma construção cinematográfica.

Mesmo na recuperação de um diretor como Vertov, podemos sentir esta preocupação excessiva com a dimensão enunciativa, orientando a visão contemporânea dominante de seu legado. Esta recuperação encaminha-se por inteiro para realçar os aspectos construtivistas de seu estilo, principalmente a partir do que o próprio Vertov chama de "metodologia do cine-olho". As propostas contidas no cine-olho vertoviano estão por inteiro voltadas para o explorar dos efeitos da montagem cinematográfica, como forma de construção. Mas há outro conceito esquecido, presente nos escritos do diretor. Trata-se do que Vertov chama de "a vida de improviso", termo que traz Fernão Pessoa Ramos uma interessante análise da tomada própria mente, voltada para o acaso e para a indeterminação. É esta visão do documentário como narrativa capaz de captar "a vida de improviso" (Ramos, 2018, p.10)

O pensamento de montagem percorre os estudos e produções de diferentes cineastas na história do cinema. Assim, o legado da câmera como objeto operante na captura do real possibilitou o documentário se desconstruir como linguagem.

“Encenar é um olhar, montar é um batimento de coração” a metáfora “orgânica” de Godard [...]. Mas esta divisão entre encenação e montagem na sua assimetria elegante, é um pouco enganadora, uma vez que no momento Godard escreve e em que os seus colegas e ele próprio realizam os primeiros filmes, a encenação que se tornara ciência do ponto de vista variável pressupõe a montagem (na sua função narrativa). (Aumont, 2006, p.110).

O “Pensamento de montagem” e o “Processo de montagem” somente são possíveis pelo olho da câmera de Viértov porque se trata de um olho que não se submete ao tempo, afirma Deleuze (1985).

Tocando a toada até ao fim da linha do filme, o que encontramos? O documentário, segundo Gilles Deleuze, referindo-se especificamente a Vertov, nomeia o “olho na matéria”. Não é um olho de “mosca, águia, ou de um outro animal” (referência à “mosquinha” na parede?). Não é o “olho do espírito”, de Epstein. Não é a aura benjaminiana, nem o “punctum” barthesiano, pois eles implicam num olho de humanidade na coisa que não caberia aqui. O que Deleuze encontra em Vertov é um olho “que não se submete ao tempo, que venceu o tempo, que acede ao negativo do tempo, e não conhece outro todo senão o universo material e sua extensão” (Deleuze 1985, 107): olho que gruda na matéria como substância mesma. O desafio é grande e Deleuze o encara de frente ao falar do documentarista soviético: trata-se do meio, que é o cinema e o filme, como um “programa materialista”. Seria o próprio “em-si da imagem”, para além de qualquer marca de corpo ou existência: “o que Vertov materialista realiza através do cinema é o programa materialista do primeiro capítulo de *Matière et Mémoire*: o em-si da imagem” (Deleuze 1985, 107); descentramento da imagem-substância que requer estilo, requer obra-filme e, no caso de Vertov, principalmente, encenação (*mise-en-scène*) pelo “sujeito-montador” – aquele que possui experiência da montagem fora da tomada. (Ramos, 2018, p.242).

Os três filmes em análise evidenciam o legado metodológico de Eisenstein e de Viértov e o experimento da não ficção como proposta para chegar à imagem real, do instante capturado, compreendendo a montagem como processo discursivo e síntese, ou seja, a montagem como parte orgânica de um todo fílmico.

Desde há muito que os argumentistas teriam ganho de causa se soubessem escrever em imagens, mas só sabem exprimir-se em palavras (...). Para um verdadeiro autor de filmes, não há diferença essencial entre a planificação, a

encenação e a montagem. São três fases diferentes de uma mesma operação criadora (Aumont, 2006, p. 115).

Os filmes *Silêncio Não Se Escuta*, *Aquelas Ondas* e *De Onde Viemos, Para Onde Vamos* discutem o real, o instante, a encenação e a montagem para discutir o não ficcional no documentário e na ficcional. A busca do desconhecido, do encontro e do acidental foi a premissa da descoberta de cada filme aqui estudado, para chegar na montagem como síntese e no entendimento do processo e do pensamento de montagem. Filmar imagens desconhecidas, com argumentos incertos, na construção do roteiro, na montagem, permite apostar em diferentes perspectivas do ponto de vista da autora. Houve, portanto, a captura do mundo real na topografia do mundo da ficção, na condição de imagens produtoras de conflitos no processo de montagem, no discurso de montagem como síntese do filme.

No processo de montagem dos três filmes, foram definidos o roteiro e o discurso do filme. Fiz então estudos de unidades de filmagens para somar e subtrair cenas, experimentei produzir conflito por justaposição de imagens, na constante premissa da presença na imagem instantânea, das circunstâncias acidentais na potência do “cinema verdade”. Sendo assim, este estudo possibilitou pensar a montagem em todo o processo de produção e perceber que a montagem é o todo orgânico do filme que permite chegar na síntese. É, pois, um processo que se inicia a partir do ponto de vista da câmera, da presença do sujeito da câmera em busca de imagens reais e acidentais. Estende-se com o estudo dos sons reais na captação do som direto, na produção de conflito entre imagem e som, entre imagem real e imagem de arquivo, entre imagem ficcional e imagem não ficcional.

REFERÊNCIAS

- AQUELAS Ondas. Produção: Rochane Torres. Desenho de Som: Paulo Gonçalves. Goiânia, 2017. (15min20). Disponível em: <https://youtu.be/geQh3n7PKxU> Acesso em: 6 ago. 2024.
- ARAÚJO, Ciro. *A paz invisível*. Vertentes do Cinema, 2021. Disponível em: <https://vertentesdocinema.com/author/ciro-araujo/>. Acesso em: 5 ago. 2024.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável* [cinema e pintura]. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- BARROS, Erivoneide. O discurso da montagem eisensteiniana: resistência artística no realismo socialista. *Revista Landa*, Florianópolis, v. 7, n. 2, 2019.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. São Paulo: Ed. Victor Civita, 1983.
- BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança: quarenta anos de experiências teatrais 1946-1987*. Tradução: Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- CALSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- CANELAS, Carlos. Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética. Covilhã, Portugal: Editora BOCC – Biblioteca Online de Ciências da Comunicação da Universidade da Beira Interior, 2010. Disponível em: <https://www.bocc.ubi.pt/>. Acesso em: 3 ago. 2010.
- DAWSEY, John C. Victor Turner e antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 13, n. 13, 2005.
DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v13i13p163-176>
- DAEHN, Ricardo. *Longa Aborda Consequências Da Cultura Predatória Contra Povos Indígenas*, Correio Braziliense. DOI: <https://search.app/eySNbk4fM9Zuo6k98>
- DELEUZE, G. *Cinema tome 2. L'Image-temps*. Paris: Les éditions de Minuit, 1985.
- DE ONDE Viemos, Para Onde Vamos. Produção e Roteiro: Rochane Torres. Edição: Rochane Torres. Produção Executiva: Juliana de Castro. Produção Local: Gurerrete Warirrete. Desenho de Som: Paulo Gonçalves. Goiânia, 2021. (96 min). Disponível em: <https://youtu.be/Z-DbkACSS7c>. Acesso em: 6 ago. 2024.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avellar. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

HAMBURGUER, Vera. *Arte em Cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2014.

LABAKI, Luis Felipe Gurgel Ribeiro. *Viértov no papel: um estudo sobre os escritos de Dziga Viértov - Vol. 1 (Partes I e II)*. 2016. 586 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JR., Rubens; VEDDA, Miguel. *Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas*. Tradução de Marlene Holzhausen et. al. São Paulo: UNESP, 2015.

MASCELLI, Joseph. *Os Cinco Cs da Cinematografia: técnicas de filmagem*. Tradução de Janaína Marcoantônio. São Paulo: Summus, 2000.

MELO, I. A. R. Entre o gosto artístico e o gosto popular: Alinor Azevedo e o argumento de Cidade ameaçada. *Esferas*, Brasília, DF, ano 11, v. 2, n. 21, maio/ago. 2021.
DOI: <https://doi.org/10.31501/esf.v1i21.13089>

NUNES, Alexandre Silva. Direção de arte em campo expandido: autonomia criativa na composição de dramaturgias plástico-visuais. *Arte da Cena*, Goiânia, v. 5, n.1, jan./jun. 2019.
DOI: <https://doi.org/10.5216/ac.v5i1.59182>

ORTIZ, Carlos. *O Argumento Cinematográfico e Sua Técnica*. São Paulo: Iris Editora, 1949.

PEREIRA, Erivoneide Marlene de Barros. Uma Questão de Montagem: Eisenstein e a literatura de Púchkin. In: ENCONTRO ABRALIC-ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 15., 2016, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: UERJ, 2016.

PEREIRA, Dalmir Rogério. O Desenho da *Performance* no Contexto da 14ª Edição da Quadrienal de Praga: Teatralidade testemunhal em *This is Building Talks Truly*. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 31, p. 6-16, mai./ago. 2020.

RABELLO, Marcela Tamm. *O monólogo interior para Eisenstein*. 2013. 91 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa. O Que É Documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa; CATANI, Afrânio (orgs.). *Estudos de Cinema SOCINE 2000*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001. p. 192-207. Disponível em:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4688990/mod_resource/content/1/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf. Acesso em: 6 ago. 2024.

RAMOS, Fernão Pessoa. Ensaio sobre a A-Encenação no Filme Documentário. *Aniki-Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, Coimbra, Portugal, v. 5, n. 2, 2018.
DOI: <https://doi.org/10.14591/aniki.v5n2.372>

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ROCHA, Glauber. Cegonha soviética ou a tirania das belas-artes. In: ARAÚJO, Mateus (org.). *Crítica esparsa (1957 – 1965)*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019. p. 189. (Publicação original no Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21/7/1960).

SCHECHNER, R. Performers e Espectadores - Transportados E Transformados. *Moringa - Artes do Espetáculo*, [S. l.], v. 2, n. 1, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/9993>. Acesso em: 04 abr. 2024.

SHELDON, Renan. *Uma introdução ao cinema underground americano*. Goiânia: MMarte, 2022.

SHIMODA, Cauê Felipe. Os Ideogramas e a Teoria Eisensteiniana. *Revista LAIKA*, São Paulo, v.1, n.1, jul. 2012.

SILÊNCIO Não Se Escuta. Produção e Roteiro: Rochane Torres. Edição: Rochane Torres. Desenho de Som: Paulinho Gonçalves. Argumento: Juliana de Castro. Goiânia, 2016. (9min51). Disponível em: <https://youtu.be/4ILMRLTSrM>. Acesso em: 6 ago. 2024.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

TURNER, Victor. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência (primeira parte). Tradução: Herbert Rodrigues. Revisão: John C. Dawsey. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 13, p. 177-185, 2005.

VIÉRTOV, Dziga. *Cine-Olho: manifestos, projetos e outros escritos*. Tradução, organização, apresentação e notas: Luis Felipe Labaki. São Paulo: Editora 34, 2022.

APÊNDICE

1.FILMOGRAFIA ANALISADA NESTA DISSERTAÇÃO

AQUELAS ONDAS

Ficção Experimental

Duração: 15min

Produção, Direção e montagem: Rochane Torres

Desenho de Som: Paulo Gonçalves

Ator: Alex Amaral

Atriz: Renata Torres

Goiânia, 2017

DE ONDE VIEMOS, PARA ONDE VAMOS

Doc Ficção

Duração: 96 min

Produção Executiva: Juliana de Castro

Roteiro, Direção e Montagem: Rochane Torres

Produção Local: Gurerrete Warirrete

Direção de Fotografia: Paulo Rezende

Imagem de Arquivo: Juanahu iny

Desenho de Som: Paulo Gonçalves

Depoimento: Narubia Werreria e Bispo Pedro Casaldália

Goiânia, 2021

SILÊNCIO NÃO SE ESCUTA

Documentário Experimental

Duração: 10 min

Produção e Roteiro: Rochane Torres

Edição: Rochane Torres

Desenho de Som: Paulinho Gonçalves

Argumento: Juliana de Castro

Pesquisa Renata Torres

Goiânia, 2016

2. FILMOGRAFIA DA AUTORA

A FILHA Do Xingu

Documentário Experimental

Duração: 13min

Direção e Montagem: Rochane Torres

Fotografia: Rochane Torres

Desenho de Som: Paulo Gonçalves

Goiânia, 2018

ANTROPOFAGIA

Experimental

Duração: 5min

Direção e Roteiro: Rochane Torres

Direção de Arte: Rochane Torres

Fotografia Gel Messias

Desenho de Som: Paulo Gonçalves.

Goiânia, 2003

CONCERTO DE SEPATRAÇÃO

Ficção

Duração: 15 min

Produção Executiva: Juliana de Castro

Direção: Rochane Torres

Produção: Renata Torres

Direção de Fotografia: Naji Sidki

Edição: Diogo Diniz Garcia

Desenho de Som: Paulo Gonçalves

Som Direto: Vitor Pimenta

Atriz Principal: Valeria Braga

Ator Principal: Tiago Benetti

Ator Secundário: Alexandre Marques

Goiânia, 2010

LADY FRANCISCO, DE BOATE DE QUINTA A PALCOS RELUZENTES

Doc Ficção

Duração: 20 min

Direção: Rochane Torres e Marco Polo

Direção de Fotografia: Jorge Monclar

Atriz Principal: Lady Francisco

Desenho de Som: Paulo Gonçalves

Goiânia, 2013

LEMBRANÇAS ESQUECIDAS

Ficção

Duração: 15 min

Direção: Rochane Torres e Juliana de Castro

Produção e Roteiro: Juliana de Castro

Direção de Fotografia: Emerson Maia

Desenho de Som: Paulo Gonçalves

Atriz Principal: Isabela Eva

Ator Principal: Ivan Lima

Participação Especial: Clarice Dias

Goiânia, 2011

MORTE NA MADRUGADA

Ficção

Duração: 14min

Produção Executiva: Juliana de Castro

Direção: Rochane Torres

Direção de Fotografia: Paulo Rezende

Desenho de Som: Paulo Gonçalves

Direção de Arte: Ursula Ramos

Ator Principal: Jonatas Tavares

Atrizes: Renata Torres e Barbara Felix

Goiânia, 2015

O MENINO DANÇA

Videoarte

Duração: 5min

Direção: Rochane Torres

Fotografia: Paulo Rezende

Desenho de Som: Paulo Gonçalves

Goiânia, 2020

O REGENTE

Ficção

Duração: 15 min

Direção e Montagem: Rochane Torres

Roteiro: Rochane Torres e Juliana de Castro

Produção: Juliana de Castro

Fotografia: Emerson Maia

Desenho de Som: Paulo Gonçalves

Som Direto: Vitor Pimenta

Diretor de Elenco: Alex Amaral

Ator Principal: Jonatas Tavares

Atrizes: Renata Torres e Ivone Cruz

Atores: Emiliano Amaral, Luiz Cláudio, Getúlio Chartier

Goiânia, 2024

OS QUE PASSAM CORRENDO

Experimental

Duração: 13 min

Direção: Rochane Torres

Produção: Juliana de Castro

Roteiro: Rochane Torres

Fotografia: César Fernandes

Desenho de Som: Paulo Gonçalves

Goiânia, 2008

RESTO DE SABÃO (Poesia Yêda Schmaltz)

Ficção Experimental

Duração: 15 min Ficção
Produção Executiva: Juliana de Castro
Direção de Arte: Rochane Torres
Fotografia: Kátia Coelho
Edição: Diogo Diniz Garcia
Atriz Principal: Isabela Eva
Ator Secundário: Alexandre Marques
Goiânia, 2005

TEMPO

Videodança
Duração: 5 min
Direção: Rochane Torres
Fotografia: Rochane Torres
Desenho de Som: Paulo Gonçalves
Goiânia, 2019