

MONTA- GEM AUDIO- VISUAL

Reflexões e Experiências
Livro 3 | ST 2021/22

organizadoras:

Elianne Ivo Barroso | Ana Rosa Marques | Silvia Hayashi

Editora Polytheama

São Paulo SP

Título: Montagem Audiovisual: Reflexões e Experiências

Organizadoras: Ana Rosa Marques, Elianne Ivo Barroso e Silvia Hayashi

Coordenação Editorial

Luiza Lusvarghi

Comitê Científico

Alexandre Figueirôa (Unicap, PE, Brasil)

Alfredo Suppia (Unicamp, SP, Brasil)

Andrea Molfetta (Conicett, Buenos Aires, Argentina)

Cynthia Tompkins (Arizona State University, AZ, USA)

Edileusa Penha (UNB, DF, Brasil)

Elianne Ivo Barroso (UFF, RJ, Brasil)

Joe Straubhaar (University of Austin, Texas, USA)

Lorena Antezana (Universidad Catolica, Chile)

Mercedes Vázquez (Universidade de Hong Kong, China)

Tunico Amancio (UFF, RJ, Brasil)

Valquiria Kneipp (UFRN, RN, Brasil)

Projeto Gráfico

Mateus Vilela

Arte da Capa

Silvia Hayashi

Imagem da Capa

Vania Debs por Elianne Ivo Barroso

Revisão

Simone Mateos

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Montagem audiovisual [livro eletrônico]:
reflexões e experiências / organização Ana Rosa Marques,
Elianne Ivo Barroso, Silvia Hayashi.

-- São Paulo :

Editora Polytheama, 2023.

ePub

Vários autores.

Vários colaboradores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-85468-05-3

1. Cinema 2. Cinema - Apreciação 3. Linguagem audiovisual
4. Produção audiovisual I. Marques, Ana Rosa. II. Barroso, Elianne Ivo.
III. Hayashi, Silvia.

23-175538

CDD-006.7

Índices para catálogo sistemático:

1. Áudio e vídeo : Produção audiovisual 006.7
Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB - 1/319

Sumário

Apresentação	4
Celebrando Vânia Debs (1950-2021)	7
<i>Silvia Hayashi</i>	
Montadores brasileiros entre as décadas de 1910 e 1940	10
<i>Elianne Ivo Barroso</i>	
O estilo de Waldemar Noya: mais de 40 anos dedicados à montagem de cinema	18
<i>Elianne Ivo Barroso</i>	
O ensaio como campo de prática, criação e reflexão da montagem	23
<i>Ana Rosa Marques</i>	
Montagem e <i>Kiñayka</i>: o reemprego dos materiais de arquivo em <i>Apiyemiyekî?</i>	33
<i>Ana Carolina de Castro Galizia</i>	
Arquivo, energia e movimento: A montagem como agente articulador de reflexão sobre memória nacional nos filmes <i>Spell Reel</i> e <i>Luz Obscura</i>	40
<i>Rafael de Campos</i>	
A Montagem Guiada pelo Acaso: Dois Vídeos de Brígida Baltar	49
<i>Fernanda Bastos</i>	
Vídeos-cor: a tela monocromática na videografia de Brígida Baltar	54
<i>Fernanda Bastos</i>	
Espaço negativo: matéria, tempo e a inscrição da luz no cinema	62
<i>Silvia Okumura Hayashi</i>	
Sickhouse e o Cinema de Stories	70
<i>Alex Damasceno</i>	
Bacurau fragmentado: efeitos visuais de transição como pontuadores da narrativa	75
<i>Vinicius Augusto Carvalho</i>	
Montagem 360°: os desafios da edição em experiências de Cinematic VR	82
<i>JC Oliveira</i>	
Montagem sobreposta: de <i>Movie-Drome</i> (1965) a <i>3x3D</i> (2013) e <i>3X3D</i> (2015)	87
<i>Fabiano Pereira de Souza</i>	
Nostalgia em Hollywood: da montagem espacial à análise histórica	95
<i>Fabiano Pereira de Souza</i>	
O cinema de pós-continuidade(s) e a montagem fílmica	102
<i>Márcia Bessa</i>	
Sobre as organizadoras	109
Sobre os autores	110

Apresentação

O Seminário Temático (ST) Montagem Audiovisual: Reflexões e Experiências cumpriu um ciclo de quatro anos nos Encontros da Socine. O grupo teve início em 2018 com o objetivo de uma discussão focada nos estudos da montagem, reunindo interessados em refletir sobre aspectos formais, teóricos e práticos do campo. No total, foram 62 apresentações de trabalho ao longo desse tempo, reunindo 42 pesquisadoras e pesquisadores de todas as regiões do Brasil, comprovando a urgência em se tratar do tema.

A cada encontro publicamos um *ebook* como resultado das apresentações do grupo, atendendo a uma outra demanda do ST que é estimular a publicação de textos em português, acessível a um público mais amplo, principalmente acadêmico, atualizando a bibliografia sobre o tema e trazendo um olhar mais local sobre as questões relativas à montagem audiovisual.

O presente livro é resultado das comunicações apresentadas no Seminário Temático do XXIV e XXV Encontros na Socine. O primeiro deles realizado remotamente aos auspícios da ESPM RJ (Escola Superior de Propaganda e Marketing) em 2021 e o segundo, presencial, na USP (Universidade de São Paulo) em 2022. A publicação reúne 14 artigos com os mais diversos temas e métodos de abordagem que demonstram a multiplicidade do pensamento sobre a montagem e a heterogeneidade de estratégias de análise, a começar pelo conjunto de textos que reconhecem e recuperam a contribuição das montadoras e montadores para as artes audiovisuais. São as experimentações e descobertas desses profissionais ao longo da história que fizeram o cinema alçar voo e constituir uma linguagem própria. Muitas dessas descobertas são tão sólidas que perduram na tessitura dos filmes até hoje quando se verifica, por exemplo, a permanência do sistema de montagem em continuidade, seja em seu modelo clássico ou adaptado aos novos formatos narrativos. Se a maior parte da bibliografia sobre montagem disponível atualmente continua se debruçando sobre o cinema, temos aqui pesquisas que refletem também sobre outros campos ou suportes como a videoarte, os *stories*, as obras em 3D ou 360°. Questões técnicas e estéticas fazem parte da arte da montagem, mas também questões éticas e políticas, pois cada gesto de montagem reflete e tem reflexo no mundo. Selecionar, organizar, manipular e relacionar imagens e sons é também construir imaginários e realidades e a reflexão sobre isso permeia diversos textos aqui presentes.

O primeiro texto da coletânea é em homenagem a Vânia Debs, montadora e professora do Curso Superior do Audiovisual da USP, falecida em 2021. O nosso ST, no Encontro da Socine na USP, em novembro de 2022, convidou a realizadora Anna Muylaert, que foi ex-aluna e teve dois longas montados por Vânia, para falar das suas experiências com ela. Vânia esteve à frente da montagem de títulos importantes da cinematografia brasileira como *Baile Perfumado* de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, *A História da Eternidade* de Camilo Cavalcante, *Nome Próprio* de Murilo Salles e *FilmeFobia* de Kiko Goifman. Como professora da USP, compartilhou seu saber e experiência com uma legião de estudantes. Silvia Hayashi, autora do capítulo **Celebrando Vânia Debs (1950-2021)**, foi aluna e assistente de Debs, e por esta razão escreve sobre as memórias e aprendizado com a mestra.

Se Vânia marcou seu nome na história da montagem no cinema brasileiro, é oportuno lembrar que somente no final dos anos 1940 começam a surgir tardiamente mulheres assinando a edição de filmes e aparecem também os primeiros nomes que se dedicarão exclusivamente ao ofício da montagem, como aponta Elianne Ivo Barroso no artigo **Montadores brasileiros entre as décadas de 1910 e 1940**. Neste capítulo, ela apresenta um mapeamento dos nomes de montadores brasileiros de cinema citados no banco de dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira. A ideia é dar visibilidade aos técnicos envolvidos no processo de produção e entender como se deu a formação profissional dos mesmos entre as décadas de 1910 e 1940. Se nos dois primeiros decênios os realizadores assinavam a montagem e outras funções de seus filmes, nas duas décadas seguintes, podemos dizer que começou a surgir uma leva de colaboradores que circulavam pelas atividades de produção e pós-produção.

Em **O estilo de Waldemar Noya: mais de 40 anos dedicados à montagem de cinema**, Elianne Ivo dessa vez busca retratar a trajetória técnico-artística de Waldemar Noya e, através da análise de três longas-metragens que levam a sua assinatura de montador, identificar o seu estilo de trabalho. Grande parte da vida do montador foi dedicada à Atlântida Cinematográfica, onde sedimentou parceria com diversos diretores. Foi conhecido pela sua habilidade em organizar rapidamente o material bruto e dar corpo às histórias sempre preocupado com a unidade rítmica e narrativa.

Após o percurso de experientes profissionais, seguimos com a aprendizagem da montagem no artigo **O ensaio como campo de prática, criação e reflexão da montagem** no qual Ana Rosa Marques

se propõe pensar o ensaio audiovisual como um espaço formativo estético-político a partir da análise de três obras e seus processos criativos montadas por estudantes do curso de cinema e audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. A análise é precedida por uma breve síntese teórica fundamentada em autores que investigam o ensaio, as imagens de arquivo e a montagem. O ensaio é um terreno do audiovisual propício à experimentação formal e que enseja reflexões a partir de uma perspectiva pessoal. Nesse sentido, para esses estudantes, a realização dessas obras, além de ser campo de aprendizagem técnico-artística, é também um processo de conhecimento e construção de subjetividade, pois pela via do ensaio, os estudantes produzem pensamento sobre o mundo e sobre si.

Política e estética também são palavras-chave do texto **Montagem e Kiñayka: o reemprego dos arquivos em Apiyemiyekî?**, de Ana Carolina de Castro Galizia. O trabalho analisa o reemprego de um acervo de desenhos feitos por indígenas da etnia Waimiri-Atroari no filme *Apiyemiyekî?* (2019), de Ana Vaz. A partir de uma análise ao mesmo tempo histórica e estética, pretende-se refletir sobre como a montagem do filme parte de uma pesquisa prévia que buscou revelar fatos interditados pela ditadura militar brasileira. O trabalho político e pedagógico dos militantes indigenistas Egydio e Doroti Schwade possibilitou a construção do acervo que preserva o material reempregado pelo filme. Os desenhos dos Waimiri-Atroari testemunham sobre a violência praticada pelo Estado contra esse povo e seu território. Ao dispor os desenhos em um fluxo de camadas espaço-temporais, a montagem de *Apiyemiyekî?* abre uma história acobertada, por meio da inscrição da *kiñayka*, que significa “história da nossa gente” na língua nativa Waimiri-Atroari.

Assim como Ana Galizia, Rafael Campos reflete sobre a escrita da memória a partir do uso dos materiais de arquivo pela montagem no texto **Arquivo, energia e movimento: a montagem como agente articulador de reflexão sobre memória nacional nos filmes Spell Reel e Luz Obscura**. O autor parte de um estudo a respeito das problemáticas relacionadas ao emprego de imagens como documentos históricos e ao uso de imagens de arquivo de eventos traumáticos em filmes. Discute também alguns conceitos de montagem desenvolvidos por Eisenstein (2002), Pearlman (2009) e Faucon (2017), que parecem pertinentes para auxiliar na análise da montagem destes filmes. Pretende, a partir disso, compreender os modos pelos quais estes filmes lidam com os traumas históricos de que tratam e como elaboram uma complexa e original reflexão sobre a memória nacional de Guiné-Bissau e de Portugal.

Fernanda Bastos escreve dois capítulos acerca da montagem cinematográfica / edição audiovisual no campo da videoarte e enfocando, mais especificamente, a videografia da artista brasileira Brígida Baltar. O primeiro deles é **A Montagem guiada pelo acaso: dois vídeos de Brígida Baltar**. O texto trata de duas obras que incorporam esteticamente defeitos de imagem causados pela deterioração do suporte físico. Uma chance rara na prática da montagem, que tende a eliminar o erro. O segundo é **Vídeos-cor: a tela monocromática na videografia de Brígida Baltar**. Neste capítulo, Fernanda analisa seis dos mais de 50 vídeos da artista. Eles formam o grupo dos vídeos-cor, obras em que ela utiliza a tela monocromática gerada eletronicamente como elemento estrutural da narrativa e da ambiência, uma vez que a luz emitida pela imagem transborda a tela refletindo-se no espaço expositivo e no corpo do espectador. Em busca dessa sensorialidade, combinam-se diversos recursos da montagem, como as fusões longuíssimas e o *slow-motion*.

Em **Espaço negativo: matéria, tempo e a inscrição da luz no cinema**, Silvia Hayashi pensa a partir de filmes produzidos em celulóide que não desapareceram da produção cinematográfica, mesmo com o desenvolvimento de câmeras de cinematografia digital de alta resolução. Seu trabalho reflete sobre a persistência no uso do celulóide na produção cinematográfica recente e sobre os pontos de contato e conflito entre os processos analógico e digital de produção de imagens, com ênfase no processo de inscrição da luz e o registro do tempo no cinema.

Pensar a influência de novos dispositivos na montagem cinematográfica é a proposta de Alex Damasceno em **Sickhouse e o cinema de stories**. Neste trabalho ele analisa *Sickhouse* (2016) com o objetivo de compreender a estética de montagem que é construída a partir da opção que o filme faz de utilizar apenas arquivos (*snap*s) postados nos *stories* do aplicativo Snapchat. A análise segue uma abordagem neoforalista, baseada no trabalho de Kristin Thompson (1988). Dentro desse marco conceitual, o *snap* é entendido como um dispositivo formal, de motivação realista e artística, que gera um fenômeno de desfamiliarização: a sua inserção no contexto de outra linguagem implica uma série de transformações das articulações sintagmáticas. Como resultado, o filme desfamiliariza diferentes padrões habituais de montagem, narrativa e encenação, relacionados tanto ao gênero do *found footage* de horror como ao estilo clássico.

Bacurau fragmentado: transições visíveis como pontuadores da narrativa é o capítulo de Vinicius Augusto Carvalho. O autor propõe a identificação e a análise de pontuações imagéticas na montagem de *Bacurau* (2019), de Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, com foco na busca de materialidades estilísticas e estruturais localizadas nas junções consideradas por Christian Metz (2014) como “super significantes”. A investigação faz uso de técnicas computacionais de “Visualização da Informação” de Lev Manovich (2013) e adota o método “TEP” de fragmentação narrativa de James

Cutting (2019), a fim de promover o debate acerca do uso elíptico, rítmico, sintático, estético, sensorial e simbólico de *fades*, fusões e *wipes* entre segmentos fílmicos.

Montagem 360°: os desafios da edição em experiências de Cinematic VR é o texto de JC Oliveira. Como pensar a edição audiovisual em 360°? Como as regras e os conceitos de montagem clássica se adaptam em uma tela que não possui bordas? O capítulo irá discorrer sobre as escolhas de montagem das obras *Sintonia Espacial* e *Musalem*, experiências em 360° realizadas em 2020 e 2021, e sobre os desafios e diferenças em editar conteúdos audiovisuais em realidade virtual cinematográfica (*cinematic VR*).

Experiências volumétricas com a montagem também vão instigar a reflexão de Fabiano Pereira em **Montagem sobreposta: de *Movie Drome* (1965) a *3x3D* (2013) e *3x3D* (2015)**. Os três filmes são experimentais e homônimos. A obra *3x3D* (2013), dirigida, na ordem da montagem, por Peter Greenaway, Edgar Pêra e Jean-Luc Godard, e *3X3D* (2015), assinado por Ken Jacobs, exploram a criação imagética em volumetria pela montagem em sobreposição. Por meio da colagem (AUMONT, 2007) e integrando o “retorno do 3D” (ELSAESSER, 2015), ambos levam a novos patamares efeitos que a montagem da instalação *Movie-Drome* (1965), de Stan VanDerBeek, alcançava em múltiplas projeções em 360°. A comparação estética, conceitual e histórica entre as três obras é aqui apresentada com aportes teóricos de montagem espacial de Lev Manovich, da conciliação de propostas teóricas, a intuição e a sensorialidade do espectador, a partir de Térésa Faucon, do reenquadramento da historiografia espacializada das relações de perspectiva por Andrew Utterson e da cultura da pós-história de Hans Belting.

Nostalgia em Hollywood: da montagem espacial à análise histórica é o segundo texto de Fabiano Pereira nesta coletânea. Para o autor, estratégias de construção de nostalgia em Hollywood nos anos 2010 renderam diversas representações ficcionais dos anos 1980, como também nestes se produziu equivalentes dos anos 1950. A representação da figura feminina é um exemplo catalisador do elo entre esses três tempos, como demonstram os filmes *Christine: o carro assassino* (*Christine*, 1983), de John Carpenter, *De volta para o futuro* (*Back to the future*, 1985), de Robert Zemeckis, além de *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), assinado por Alfred Hitchcock. A montagem pode intensificar simulacros do passado com marcadores cíclicos de contextos sociais conservadores da geopolítica dos Estados Unidos, que Hollywood reflete. Tal potencial pode desdobrar o conceito da montagem espacial, da composição visual através de diferentes imagens para a composição de diferentes dados históricos que compõem um imaginário.

Concluindo a coletânea, Márcia Bessa, em **O cinema de pós-continuidade(s) e a montagem fílmica**, parte de conceitos e características do sistema de continuidade clássico e da noção de pós-continuidade – estabelecida por Steven Shaviro (2012) –, para refletir sobre a aplicação das regras de continuidade cinematográfica, suas relações com a montagem fílmica e com a projeção na tela grande nos dias atuais; ressaltando ainda o papel do erro de continuidade nesse cenário e as questões da hiperaceleração, sensorialidade e espetacularização espaço-temporal nas produções das últimas duas décadas, sobretudo em filmes de ação comerciais mais afinados com o modelo dominante hollywoodiano.

As organizadoras

Celebrando Vânia Debs (1950-2021)

Silvia Hayashi

A precisão do gesto de montagem, essa é a primeira imagem que associo à Vânia Debs. Num primeiro momento, pude ver essa precisão se materializar fisicamente. Numa das salas do curso de Cinema e Vídeo da ECA/USP, rodeada por alunos da graduação, Vânia manipulava rolos de filme na moviola, fazia cortes, emendava e assistia à junção entre os pedaços de celulóide com um sorriso no rosto. 'É isso, o corte é esse!' A habilidade na operação da moviola, um equipamento cheio de engrenagens, correias, pratos, freios, projetor, leitor de fita magnética era lendária entre os alunos do curso de cinema. E a precisão com que ela fazia o trabalho, raramente precisando refazer qualquer corte que unia dois planos de um filme, é uma das memórias mais vivas que tenho da minha convivência como aluna da Vânia. Que olho tinha a Vânia e que prazer ela tinha na relação corporal com o filme e a moviola! Vânia se movia entre as salas de aula e as salas de montagem. Encontrar a Vânia pelos corredores era a oportunidade de uma conversa sobre um filme que estava em cartaz nos cinemas, ou sobre política, uma das suas paixões. Para os estudantes, conviver com a Vânia entre aulas, moviolas e corredores era ter a sensação viva de que participávamos da construção do cinema brasileiro. Ela sempre estava montando um filme, compartilhando a experiência de montagem, contando histórias de festivais dos quais ela tinha acabado de voltar. Essa sensação, para os alunos, era muito poderosa e influenciou gerações de cineastas que se formaram no seu entorno.

O tempo é uma questão fundamental da montagem e como a grande montadora que foi, Vânia parecia controlar o tempo, fazer o tempo se expandir e se multiplicar. A montagem de filmes, a docência, a atuação na estruturação do Curso Superior do Audiovisual, o atendimento aos alunos que a procuravam para uma colaboração na montagem de projetos curriculares, a família, os muitos amigos, os colegas, os livros lidos, os filmes assistidos sempre no cinema, o jardim com a roseira, os almoços preparados no final de semana. Vânia fazia tudo isso e mais, e nunca estava cansada.

Alvorada (2021), documentário dirigido por Anna Muylaert e Lô Politi, foi o último filme que Vânia montou. O filme acompanha os últimos momentos de Dilma Rousseff, a primeira mulher eleita presidente do Brasil, no Palácio da Alvorada. Ativista do feminismo, apaixonada pela política e sempre preocupada com os destinos do Brasil, seria improvável se pensar num filme que agregasse numa única obra os temas mais caros aos interesses e às paixões de Vânia. O XXV Encontro Socine aconteceu na Escola de Comunicações e Artes da USP. Muitas das apresentações foram realizadas nas salas do Departamento de Cinema, Televisão e Rádio, entre as salas e corredores onde Vânia viveu a carreira docente. A Socine, entre os anos de 2018 e 2022 teve, entre os seus seminários temáticos, o ST Montagem Audiovisual: Reflexões e Experiências. Num ambiente de debates, compartilhamento de pesquisa e de pensamento sobre a montagem, homenagear a Vânia nos pareceu natural e necessário. Anna Muylaert, uma das diretoras de *Alvorada* participou da sessão de homenagem. Anna foi aluna de Vânia Debs no curso de Cinema. *Durval Discos* (2002), seu primeiro longa-metragem, foi montado por Vânia. Ao longo da sessão de homenagem, depoimentos de pesquisadores de diferentes regiões brasileiras relataram contribuições de Vânia no ambiente acadêmico e na montagem de filmes. Um corte cinematográfico determina o início ou o fim de um plano, mas esse não é o único atributo do corte. Ele também é o ponto de encontro entre duas imagens, ele é uma conexão. E as conexões e ligações entre coisas que podem não se encontrar, se não forem posicionadas lado a lado, foi algo que Vânia sempre se colocou a fazer: promover o encontro entre imagens na montagem, sim, mas também promover encontros entre a universidade e o mercado do audiovisual brasileiro, promover encontros entre estudantes e realizadores, entre profissionais de diferentes regiões brasileiras.

O nome de Vânia será sempre associado ao cinema pernambucano, com contribuições que se espalharam ao longo de mais de duas décadas, mas a sua trajetória se inicia na graduação no curso de Cinema da Fundação Armando Álvares Penteado. Em seguida, Vânia foi para a Itália, para o mestrado na Universidade Católica de Milão. Foi na Itália que Vânia se encantou pela montagem e pela moviola. De volta ao Brasil, em meados dos anos 1980, o Novo Cinema Paulista emergia e Vânia passou a montar filmes e a atuar como docente no curso de Cinema da ECA-USP. A pluralidade dos interesses de Vânia e sua intuição muito aguçada para as cenas culturais emergentes se expressa de maneira muito evidente na pesquisa realizada para o doutoramento. A trajetória do curta-metragem nos anos 1980 foi o tema da tese¹, num trabalho de levantamento e análise da produção de filmes curtos produzidos nessa

1 Curta-metragem: A Trajetória dos Anos 80 é o título da tese de doutorado de Vânia Debs, defendida em 1989 na Universidade de São Paulo.

década, descrita também como uma espécie de era de ouro dos curtas-metragens. O olhar afiado para a cena do curta-metragem não deixou de lado as relações entre esse formato, o contexto do mercado cinematográfico em que ele se deu, e o papel fundamental dos festivais na definição de uma cena do curta-metragem nos anos 1980. O trabalho de Vânia na estruturação de filmes na etapa da montagem é sempre descrito por colegas e colaboradores como excepcional. Esse mesmo talento se aplicou à escrita dessa tese. O universo do curta-metragem dos anos 1980 é um capítulo dos mais significativos da cinematografia brasileira e a contribuição de Vânia para a historiografia desse período é expressiva. Essa face do trabalho da Vânia é menos conhecida, mas ninguém vai se surpreender ao saber que ela também era uma ótima escritora.

A experiência que somou a montagem de filmes, a docência e a passagem por diferentes tecnologias de montagem de filmes, da moviola aos diversos sistemas digitais² que se sucederam ao longo dos anos trouxeram para Vânia reflexões teóricas. Seja montando filmes ou orientando a montagem de filmes de alunos, Vânia tinha a clareza em distinguir o trabalho de montagem do trabalho de operação do software. Essas são duas ações que por vezes se confundem e que ela via como fundamentalmente distintas. A experiência na moviola, no corpo a corpo com o celulóide, proporcionaram à Vânia um olhar distanciado para os recursos do sistema digital de produção e montagem de imagens. As facilidades desse sistema, seja pela operação do sistema, que substitui manoplas, correias, pratos, rolos por teclas e mouse, ou pelas possibilidades de se experimentar incontáveis versões de uma mesma cena ou filme, algo que era extremamente complexo na montagem com filme em moviola e se torna banal na montagem digital, eram vistas por ela com muita serenidade. Vânia não era uma saudosista da moviola, de forma alguma. Ela reconhecia vocalmente as vantagens do sistema digital, mas também apontava para as armadilhas desse sistema. Satisfazer-se muito facilmente com a primeira coisa que se monta era um perigo apontado por Vânia. O segundo era o da multiplicação de versões de um mesmo filme ou de uma cena, e a tentação que se tem muitas vezes de se misturar versões, pegando de cada uma delas aquilo que se considera o melhor. Para Vânia esse método de trabalho resultava em filmes compostos por retalhos forçosamente encaixados. Um filme é um organismo, não um amontoado de melhores versões. Essa forma de pensar o cinema e pensar a montagem eram estruturais para a atuação de Vânia e ela defendia essa visão de maneira apaixonada. A ideia de um filme como um organismo construído pela montagem era essencial para a forma como Vânia montava. Ela dizia que o filme estava montado, que a montagem se encerrava no momento em que cada plano parecia pertencer ao filme, em que cada duração de plano não poderia ser mudada sem causar prejuízo ao todo, em que cada ponto de corte não poderia ser alterado sem que esse organismo, que é o filme, se ressentisse.

Assistir Vânia montando foi uma sorte e um privilégio, foi um presente da vida. Fui aluna da Vânia no curso de Cinema e Vídeo da ECA-USP e trabalhei como sua assistente em *Carrego Comigo* (2000), dirigido por Chico Teixeira e *Durval Discos* (2002), de Anna Muylaert. Fui montadora assistente em *Nome Próprio* (2007), de Murilo Salles. Nas disciplinas práticas dos cursos de cinema, e na relação de assistência que se estabelece com um montador, há um tipo de aprendizado que é único, aquele que se dá entre um mestre e um aprendiz, um conhecimento passado de um para o outro, no corpo a corpo com o trabalho e no encontro entre duas pessoas unidas pelo trabalho em comum. Fui aprendiz de Vânia, vi como ela olhava as imagens de um filme, como ela as estruturava, vi a transformação dos filmes nas sucessivas etapas de trabalho, vi a procura incansável pelo melhor corte, pelo melhor plano, pela melhor sucessão de cenas. Também vi Vânia defendendo com toda a ênfase o seu ponto de vista, em discordância com aquele dos diretores.

A montagem muitas vezes é um campo de embate, seja o dos pontos de vista ou o do enfrentamento de uma missão -- que por vezes parece imensurável e interminável--, a da transformação de um conjunto de imagens em um filme. A energia de Vânia e a firmeza com a qual ela tomava decisões eram uma alegria de se ver. Não que ela ficasse satisfeita com facilidade ou rapidez, muito pelo contrário, mas a precisão dos seus gestos, das suas decisões, era fascinante. Montagem e ritmo são coisas que por vezes se confundem e, nessa confusão, a música e a montagem também se enredam. Montar com música, a partir da música, criar com a música, as imagens e os sons algo diferente do que seriam esses elementos isoladamente era algo que a Vânia amava fazer. A música de Chico Science e Nação Zumbi em *O Baile Perfumado* produziu algumas das sequências mais impactantes da cinematografia brasileira, não apenas pelo ritmo e corpo da música, mas especialmente pela articulação entre imagem e som. As imagens aéreas de cânions, acompanhadas pela canção *Sangue de Bairro*, são uma criação de montagem cinematográfica primorosa. Há relatos de pessoas que assistiram à estreia de *O Baile Perfumado* no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, de aplausos e gritos da plateia que assistia o encontro do mangue beat com o sertão e o cangaço. A afinidade da Vânia com a música é muito clara em um outro filme repleto da música brasileira que ela tanto amava, *Durval Discos*. Comédia dramática, policial, *thriller*, suspense, o absurdo. *Durval Discos* é um filme que transita entre gêneros

2 Avid Media Composer, Apple Final Cut Pro e Adobe Premiere foram alguns dos softwares que Vânia usou para montar filmes.

cinematográficos, e um desses gêneros é o musical. Uma história que se passa numa loja de discos e que tem música tocando boa parte do tempo é um trabalho instigante para a montagem. Ainda mais quando parte das músicas presentes no filme são canções célebres da música popular brasileira. Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jorge Benjor e outros nomes da canção brasileira, acompanhamos o desmoronamento da vida de um dono de loja de discos que mora com a mãe. A música conta e comenta parte da história de Durval, ela cria ritmos, acelerando e tornando mais lentos os acontecimentos em tela. A música também influencia a dinâmica geral do filme. A música e a estrutura geral do filme estavam imbricadas em *Durval Discos* e essas eram duas coisas nas quais a Vânia era mestre.

Nome Próprio foi o último filme que fiz com a Vânia. Murilo Sales fotografou e produziu *Árido Movie*, filme de Lírio Ferreira que também foi montado por Vânia. *Nome Próprio* começou a ser montado ao mesmo tempo em que era filmado. No encerramento das filmagens um *assembly*³ do filme estava pronto e ele durava mais de quatro horas. O trabalho da Vânia começou com esse corte. Uma adaptação livre do livro *Máquina de Pinball*, de Clara Averbuck, *Nome Próprio* é um filme que retrata uma escritora jovem, seu trânsito pelo mundo, e a paixão pela escrita. A performance de Leandra Leal, que interpreta a personagem a partir da qual o filme se constrói, é brilhante. O trabalho de Vânia neste filme pode ser observado através de dois aspectos que tocam a montagem. O primeiro deles foi a procura por uma duração adequada. O primeiro corte de mais de quatro horas continha todas as cenas e personagens do filme. Parte do que a montagem faz por um filme é escolher o que deixar de fora e assim construir lacunas que despertam e alimentam a imaginação do espectador. A falta de espaços vazios, dúvidas e ambiguidades pode esgotar o nosso interesse sobre um determinado personagem ou história. As pontas soltas nos filmes podem ser tão relevantes quanto aquelas que se amarram. O trabalho de Vânia em *Nome Próprio* foi muito preciso em criar essas lacunas e indagações não respondidas na trajetória de uma personagem por si mesma intrigante. O segundo ponto, um dos mais caros ao trabalho de Vânia como montadora, é a da participação decisiva da montagem na construção de personagens, através de um trabalho minucioso e preciso sobre a atuação dos atores. Esse é um trabalho para o qual Vânia dedicava boa parte do tempo nas salas de montagem. A performance de Leandra Leal já era de fato extraordinária, mas as lacunas que a montagem cria sobre as origens, motivações e anseios da personagem completam o trabalho da atuação de Leandra Leal na construção de Camila, a escritora de *Nome Próprio*.

Entre a realização de *Nome Próprio* (2007) e *Alvorada* (2021), Vânia montou filmes e formou gerações de cineastas e montadores. Teve seu trabalho reconhecido, recebendo prêmios. Se dedicou à graduação, orientou trabalhos de conclusão de curso, participou de bancas, comissões, se dedicou a cada aluno e a cada projeto com um carinho excepcional. Uma lista de tudo o que a Vânia realizou seria longuíssima e bastante imprecisa, toda hora descobrimos uma nova contribuição lembrada por alguém. De coisas longuíssimas e imprecisas, a Vânia definitivamente não gostava. Na pouco precisa fonte de pesquisa de citações que é a internet, a frase ‘peço desculpas por escrever uma carta tão longa, não tive tempo de escrever uma curta’ é atribuída por alguns a Pascal, por outros a Voltaire ou até mesmo a Mark Twain. Descobrir o autor da frase, nesse texto, não é importante. Escrever sobre a Vânia é um prazer, eu poderia fazer isso indefinidamente, mas se há uma coisa que a Vânia sempre dizia sobre os filmes em montagem, e mesmo sobre os que já estavam montados, é que eles poderiam ser mais curtos. Nesse espírito, fazer desse texto o mais curto possível é também uma forma de celebrar Vânia Debs.

3 *Assembly* é o nome que dá à etapa da montagem na qual todas as cenas do filme estão montadas. Trata-se de uma etapa inicial do trabalho, uma primeira montagem do filme do começo ao fim.

Montadores brasileiros entre as décadas de 1910 e 1940

Elianne Ivo Barroso

O presente capítulo faz parte do projeto de pesquisa intitulado Montadores Brasileiros⁴ que se iniciou em 2017 e que tem o objetivo primordial de mapear os profissionais que se dedicaram ou ainda estão ativos na pós-produção audiovisual brasileira. A proposta quer também dar visibilidade aos profissionais que contribuem técnica e criativamente com os filmes brasileiros. Muitos deles são esquecidos e é importante revisitar a história do cinema brasileiro sob a perspectiva da montagem e da trajetória dos montadores, já que a história tende a privilegiar e dar autoria apenas à direção, omitindo que o cinema é uma arte coletiva e colaborativa. É preocupação nossa também abordar o conjunto de uma obra de um editor cinematográfico ou audiovisual, analisando alguns filmes e nos perguntando se há soluções recorrentes e se podemos pensar em um estilo profissional⁵. E, por fim, a ideia é nos indagarmos sobre se o cinema brasileiro tem uma forma própria de montar.

O resultado aqui apresentado é fruto de um levantamento⁶ realizado no Banco de Dados da Cinemateca Brasileira chamado Filmografia Brasileira que fornece dados sobre mais de 42 mil títulos de vários formatos (longas, média e curtas-metragens) a partir dos letreiros dos filmes e também de documentação como jornais, revistas, roteiros, material de divulgação das obras. No rol de produções, encontramos ficção, documentário e cinejornais. Há citação a filmes nacionais e alguns poucos estrangeiros com conexão com o Brasil. Na lista da Cinemateca, há menção a obras perdidas e inacabadas. Trata-se da fonte mais completa sobre a produção brasileira, muito embora saibamos das suas limitações, já que alguns filmes foram totalmente perdidos e ficaram sem cadastro. Há também a falta de confiabilidade dos créditos que nem sempre citavam todos os envolvidos no processo técnico.

No âmbito da nossa pesquisa, vale destacar a realização de duas mostras de filmes com publicação de valorosos catálogos sobre o tema. A primeira delas é *A Montagem no Cinema*, com a curadoria do diretor, montador e pesquisador Eugênio Puppo, em 2006 no CCB (Centro Cultural Banco do Brasil), que reuniu uma filmografia voltada para a montagem e para os montadores brasileiros. “Homenagear montadores do cinema brasileiro é uma forma de refletir mais atentamente sobre a importância desta função, à qual cabe, efetivamente, o papel de concluir o filme - muitas vezes à revelia da ideia original prevista no roteiro” (PUPPO, 2006, p. 3). O catálogo da mostra traz a minibiografia de alguns montadores brasileiros ao longo do tempo. A segunda mostra que usamos como referência para a presente investigação foi *Cinema de Montagem* de 2015 patrocinado pela Caixa Cultural com curadoria de afiliados da Edt. Associação de Profissionais de Edição, Eva Randolph, Karen Akerman e Miguel Seabra Lopes. Embora esta segunda mostra apresentasse filmes da cinematografia mundial, o catálogo trouxe textos de diversos montadores. Entre eles, Eduardo Scorel, Ricardo Miranda, Diana Vasconcelos, Daniel Rezende, Livia Serpa e Karen Harley. Além dos catálogos, podemos destacar as publicações *Dicionário de Cineastas* (1990) e *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (2012) contribuíram para a identificação dos diversos personagens citados.

No banco de dados da Cinemateca Brasileira, muitas vezes encontramos menção tanto à montagem como à edição. Ao longo dos anos, vamos perceber que esta tarefa vai se subdividir entre assistência de montagem, decupagem e edição de som. Em termos gerais, houve um crescimento significativo à menção montagem na base de dados se considerarmos as décadas estudadas.

4 Ver BARROSO, E. I e SZAFIR, M. Montadores brasileiros. Acessar <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-0644-1.pdf>

5 Já realizamos apresentações de trabalhos em diversos congressos e publicamos textos sobre a montagem de Francisco Sérgio Moreira, Joana Collier, Ricardo Miranda, João Paulo de Carvalho, entre outros. Também registramos em vídeo mais de 30 depoimentos com montadores brasileiros.

6 Esta pesquisa foi realizada em conjunto com Natália Teles, formada em Cinema e Audiovisual pela UFF e mestre pela UFJF (Universidade Federal de Juiz de Fora). Juntas escrevemos o texto *Montadoras Brasileiras* organizado por Marina Tedesco intitulado *Trabalhadoras do Cinema Brasileiro: Mulheres Muito Além da Direção* (Nau Editora, 2021).

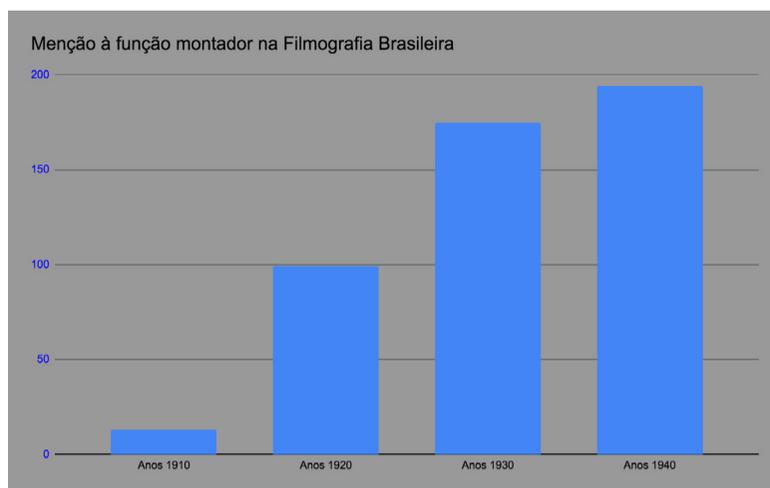


Gráfico 1. Dados elaborados pela autora. Fonte: Gráfico elaborado pela autora

Década	No Filmes	Citado (Crédito de) Montagem
1910	702	14
1920	874	99
1930	1859	175
1940	4164	194

Tabela 1. Relação dos anos, número de filmes e aqueles com menção à montagem por década. Créditos de Montagem por década e número de filmes. Fonte: Tabela elaborada pela autora.

Na década de 1910, observamos apenas 14 menções à montagem de filmes, enquanto na década seguinte, há sete vezes mais obras com crédito na mesma função. Entre os anos 1920 e os 1930, vemos este número dobrar e, já na década seguinte, anos 1940, a situação cresce de forma menos expressiva. Evidentemente estamos considerando os números relativos apenas à citação montagem, sem considerar em termos de volume de filmes cadastrados já que nem todos apresentam a ficha técnica completa.

Os pioneiros na década de 1910: muito além da direção cinematográfica

Em 1910, o primeiro nome ligado à montagem que aparece na pesquisa é de Silvino Santos com os títulos *Índios Witotos do Rio Putumayo* (1916) e *Scenas Amazônicas* (1917). Santos acumulava as funções de direção, montagem e fotografia nas duas obras. O Rio Putumayo era bem conhecido do diretor português. Ele havia visitado o local contratado para fotografar em 1912 e no ano seguinte quando passou a filmar (CARVALHO, 2018). O segundo título traz a seguinte sinopse: “scenas da região do Içá ou Putumayo... sendo que afinal é de índios em estado selvagem completamente desnudos como se encontram na natureza”. Lembramos que o português Silvino Santos foi para a Amazônia no auge do ciclo da borracha, acabou se estabelecendo em Manaus nos anos 1920 e veio a falecer nos anos 1970 também na capital do Amazonas.

Witotos do Rio Putumayo	1916
Scenas amazônicas	1917
Amazonas, o maior rio do mundo	1918
A festa da bandeira do dia 11 de junho	1918
Novos aspectos do horto florestal amazonense	1918
Amazônia Jornal, número um	1919
Uma família de Manaus	1919
Manaus e seus arredores	1919
O oriente peruano	1920

Tabela 2 Relação dos filmes de Silvino Santos na década de 1910. Fonte: Tabela elaborada pela autora.

O segundo nome que aparece em nosso levantamento é de Luiz de Barros, que tem características semelhantes a Silvino Santos. É diretor, produtor, roteirista, fotógrafo, cenógrafo, ator e montador. Ou seja, ambos se dividem em várias funções para a realização fílmica. No caso de Lulu de Barros, como era chamado, se dedica principalmente à ficção e se especializa em filmes ditos rápidos e de sucesso de público. Embora Barros tenha realizado outros quatro filmes antes, o primeiro título que aparece com seu nome na montagem é *Alma Sertaneja* de 1918. Barros também assina o figurino

7 <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>

do mesmo filme silencioso. Luiz de Barros aparece ao longo desta década em outras quatro citações como montador de filmes que também dirigiu. “Através da sua produtora, a Guanabara Film, promove salto qualitativo quanto à decupagem e à encenação, atualizando os processos narrativos utilizados no país” (HEFFNER in: RAMOS e MIRANDA *orgs*, 2012 p. 65–67). Interessado na qualidade da finalização dos filmes, criou um laboratório dentro da Companhia Industrial Cinematográfica com o objetivo de melhorar a qualidade técnica das películas com ênfase na marcação de luz. Barros foi o diretor com a carreira mais longa do cinema brasileiro produzindo filmes entre 1916 a 1977 e acompanhando mudanças tecnológicas importantes do cinema como a chegada do cinema sonoro. Foi responsável pela primeira fita falada em 1929 com *Acabaram-se os Otários* sincronizada a partir de discos com a gravação da trilha sonora.

Alma sertaneja	1918
Ubirajara	1919
Coração de gaúcho	1920
A jóia maldita	1920

Tabela 3. Obras de Luiz de Barros em que é creditado como montador. Fonte: tabela elaborada pela autora.

O terceiro e último nome da década é de [Francisco] Almeida Fleming com *Coração Bandido* (1919) no qual assina a produção, a fotografia e a montagem. A direção e o argumento coube a Garcia Coutinho, médico e dramaturgo de Pouso Alegre em Minas Gerais, de onde era Almeida Fleming. Ele atuou em Minas, mas viveu também no Rio de Janeiro e em São Paulo. No currículo, possui mais de 300 curtas metragens devido à sua atuação como cinegrafista em filmes documentários de encomenda. Fleming atuou em diversos órgãos do governo como a Secretaria do Governo do Estado de São Paulo e no Departamento de Cultura e Ação Social da Universidade de São Paulo.

<i>Coração Bandido</i>	1919
<i>Capital Federal</i>	1920

Tabela 4. Os dois filmes de Almeida Fleming nos anos 1920. Fonte: tabela elaborada pela autora.

Considerando as informações disponíveis na plataforma da Cinemateca Brasileira, podemos concluir que a montagem era nesta década inicial assumida pelos diretores dos filmes. Resta saber se eles executavam sozinhos as tarefas ou se contavam com ajudantes que não foram creditados. Tanto Santos como Barros fizeram formação na França. Santos estagiou na Pathé-Frères e no laboratório dos irmãos Lumière, em Paris, no ano de 2012. Já Barros passou uma temporada aprendendo o ofício nos estúdios Gaumont na capital francesa. Os dois devem ter conhecido de perto o cotidiano da pós-produção na Europa e portanto trouxeram de lá a experiência em finalizar os filmes.

Anos 1920: a experiência internacional de Alberto Cavalcanti

Na década de 1920, no que diz respeito às citações aos montadores, o número é bem mais expressivo já que encontramos 99 títulos com esta menção. A situação, no entanto, se assemelha ao que acontece ao longo dos anos 1910. Silvino Santos permanece como o mais citado com quase 60 filmes entre curtas e longas-metragens. Porém, chama a atenção que em 1922, ao realizar *No Paiz das Amazonas*, aparece ao lado do nome de Silvino Santos e o de Agesilau de Araújo, tanto na direção como na montagem do documentário. Agesilau era filho do dono da produtora A. G. Araújo à qual Santos era ligado. No ano de 1929, a grande maioria dos filmes apresenta o nome de Agesilau⁸ como diretor e como montador sempre ao lado de Silvino.

<i>No Paiz das Amazonas</i>	1922
<i>Terra encantada</i>	1923
<i>Arredores de Lisboa</i>	1929
<i>Beiriz</i>	1929
<i>Cascais</i>	1929
<i>O castelo da Pena</i>	1929

8 “Depois que seu benfeitor Júlio César Araña deixa Manaus, em torno de 1920, para viver em Lima, Peru, Silvino Santos procura o comendador português Joaquim Gonçalves Araújo para filmar suas propriedades para o Centenário da Independência no Rio de Janeiro (1922), onde os grandes comerciantes do país estariam presentes. Por coincidência, o filho do empresário, Agesilau, era um apreciador do cinema e da fotografia, o que facilitou a contratação de Santos e, adiante, a parceria em vários filmes” (CARVALHO, 2018).

<i>Cidade Augusta</i>	1929
<i>Curia</i>	1929
<i>Desfolhadas</i>	1929
<i>Excursão à Serra da Estrela</i>	1929
<i>Fafe</i>	1929
<i>Festa da Senhora da Agonia</i>	1929
<i>Festejos em São João em Braga</i>	1929
<i>Foz do Rio Minho</i>	1929
<i>Guimarães</i>	1929
<i>Lâmega</i>	1929
<i>Convento de Mafra</i>	1929
<i>Margens do Lima</i>	1929
<i>Nas margens do Minho</i>	1929
<i>Pampilhosa</i>	1929
<i>Parque das Laranjeiras</i>	1929
<i>A peregrinação à Fátima</i>	1929
<i>Ponte do Lima</i>	1929
<i>Póvoa do Varzim</i>	1929
<i>Praias e termas do Minho</i>	1929
<i>Os primeiros banhistas do Estoril</i>	1929
<i>A princesa do Lima</i>	1929
<i>Romaria a Santa Luzia</i>	1929
<i>Cernache do Bom Jardim</i>	1929
<i>Terras do Norte</i>	1929
<i>Vila do Conde</i>	1929
<i>Vila Nova de Famalicão</i>	1929
<i>Vilas Minhotas</i>	1929
<i>Vizela</i>	1929

Tabela 5. Filmes de Silvino Santos em colaboração com Agesilau de Araújo. Fonte: tabela elaborada pela autora.

Luiz de Barros segue também assinando a montagem dos filmes que dirige, entre eles, ficções, documentários, curtas e longas metragens. A partir de 1929, alguns dos títulos são sonoros, mas sem citar o nome do técnico que registrou a captação do áudio.

<i>O cavaleiro negro</i>	1922
<i>Augusto Aníbal quer casar</i>	1923
<i>A capital federal</i>	1923
<i>Romeu e Julieta</i>	1923
<i>Hei de vencer</i>	1924
<i>Revolução de 1924</i>	1924
<i>O flagelo da humanidade</i>	1925
<i>Depravação</i>	1926
<i>Operação cesariana</i>	1928
<i>Operação de estômago</i>	1928
<i>Acabaram-se os otários</i>	1929
<i>O amor não traz vantagens</i>	1929
<i>Casa de Caboclo</i>	1929
<i>A Juriti</i>	1929
<i>Lua de mel</i>	1930
<i>Messalina</i>	1930
<i>Minha mulher me deixou</i>	1930

Sobe o armário	1930
Tom Bill brigou com a namorada	1930
Alvorada de Glória	1930

Tabela 6. Lista de filmes de Luiz Barros que assina a direção e a montagem. Fonte: tabela elaborada pela autora.

A novidade desta década é a presença de Alberto Cavalcanti, brasileiro residente na Europa, que é responsável pela montagem de seus filmes. Cavalcanti era arquiteto de formação e também estudou Belas Artes na França, onde deu o pontapé inicial de sua carreira com *Le train sans yeux*, de 1926, seguido de *Rien que les heures*, ambos montados por ele. Cavalcanti conviveu com a vanguarda francesa e seus filmes são influenciados pelo experimentalismo e poesia daquele momento. Entretanto, ele também consegue se adaptar às regras dos estúdios e dirigir filmes mais convencionais. A carreira internacional de Cavalcanti prosperou e, a convite de John Grierson, integrou a equipe do *Post Office Film Unit*, mais conhecido por GPO, fazendo parte de uma das escolas documentaristas mais reputadas da história do cinema. “Cavalcanti pode dar vazão à sua vocação pedagógica, estimulando a formação de um grupo de jovens cineastas capazes de conciliar a sensibilidade social e a renovação da linguagem» (PARANAGUÁ in: RAMOS e MIRANDA, orgs. 2012, p. 138). Cavalcanti foi conhecido pelo seu rigor formal que ia do *décor* ao desenho de som como demonstra a pesquisa de Virginia Flores (2020)⁹. Segundo Paulo Ricardo de Almeida (Contracampo Revista de Cinema, n 71), Cavalcanti, em *O Capitão Fracasso* (*Capitaine Fracasse*, 1928), faz jus aos ensinamentos de D. W. Griffith. “Vê-se na tela a aproximação da câmera ao corpo dos atores, de modo que tanto rompe com o espaço cênico real pressuposto pelo palco, quanto cria espaço abstrato e virtual que, mediado pela montagem, gera a ilusão de unicidade, de continuidade e, por conseguinte, de realidade”¹⁰.

<i>Rien que les heures</i>	1926
<i>Les trains sans yeux</i>	1926
<i>En rade</i>	1927
<i>Voyage au Congo</i>	1927
<i>Yvette</i>	1927
<i>Capitaine Fracasse</i>	1928
<i>La jalousie du barbouillé</i>	1928
<i>Vous verrez la semaine prochaine</i>	1929

Tabela 7. Filmes de Alberto Cavalcanti. Fonte: tabela elaborada pela autora.

Integrante do ciclo de Campinas, Felipe Ricci aparece nos anos 1920 como montador de cinco filmes. Foi o responsável pela montagem do primeiro filme do ciclo, a ficção *João da Mata* (1923) de Amilar Alves e, segundo Luiz Fernando Miranda (1990), o trabalho foi improvisado e o corte se deu direto no negativo. Foi também quem fez os intertítulos do filme. Dentro deste ciclo regional do cinema brasileiro, destacamos os montadores João Baptista Groff do Ciclo Paranaense (*A Pátria Redimida*, 1930 dirigido pelo próprio Groff) e Pedro Piacenza do ciclo mineiro (montador de *A Tormenta*, 1930, de Arthur Serra).

No decênio de 1930, diretores e colaboradores

Na década de 1930, desponta no nosso levantamento o nome de Humberto Mauro, mesmo que as primeiras menções como montador de seus filmes sejam de anos anteriores como *Thesouro Perdido* (1926), *Braza Dormida* (1929) e *Sangue Mineiro* (1930). Em 1936, Mauro passou a fazer parte do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) e realizou até meados dos anos 1960 mais de 300 documentários de curta metragem sobre temas variados. Neste caso, ele muitas vezes montava, dirigia e fazia a câmera, dando continuidade ao que Silvino Santos e Luiz de Barros representavam nas décadas anteriores.

Aparece também com grande incidência o nome Manoel de P. Ribeiro como montador e que foi assistente de fotografia de Humberto Mauro no INCE. Nos letreiros dos anos 1930 também surge o nome de Afrodísio Pereira de Castro que aparece como montador de *Alô Alô Brasil* (1935) e o filme *Joujoux Balangandãs* (1939). Castro debuta no cinema como assistente de fotografia de Humberto Mauro em *Mulher* (1931) de Octávio Mendes. Posteriormente segue a carreira de fotógrafo. Tem passagem entre 1934 e 1937 como técnico de som. Trabalhou por longo tempo nos estúdios da Cinédia e tem estreita parceria com Luiz de Barros para quem fotografou diferentes gêneros fílmicos. Surge

9 Trabalho de pós-doutoramento realizado no PPGCINE da UFF em 2020/21.

10 <http://www.contracampo.com.br/71/capitaofracasso.htm>

também o nome de Achilles Tartari na montagem dos filmes *Nas Selvas do Rio das Mortes* (1938) e *No Reinado dos Xavantes* (1939). No catálogo da mostra *Montagem no Cinema* (2015) é citado Tartari, que veio a ser montador dos filmes de Primo Carbonari, com quem trabalhou de 1954 a 1965. Nasceu em Campinas e foi ajudante de operador, projetorista, laboratorista, operador de câmera, cenógrafo e fotógrafo. Charles Whally (suspeita-se que seja um pseudônimo de Luiz de Barros) também figura entre os montadores da década de 1930. Assina a montagem de três títulos e pode ser encontrado como técnico de som de alguns filmes como *Alô Alô Brasil* (1935).

Mesquitinha e Moacyr Fenelon também advêm entre os montadores dos anos 1930. Mesquitinha foi um comediante de grande sucesso até o surgimento de Oscarito e dirigiu poucos filmes. Fenelon começou no cinema como sonografista de *Acabaram-se os Otários* e adiante trabalhou como técnico de som. É responsável pela montagem de alguns filmes a partir de 1937 e em seguida passou à direção, em 1940, com *O Simpático Jeremias*.

Outros nomes despontam na lista dos montadores dos anos 1930. Entre eles Hipólito Colomb (cenógrafo), Raul Roulien (ator e diretor), Watson Macedo (diretor e produtor), Vittorio Capellaro (diretor italiano). Destaque também para Máximo Serrano que montou o filme *Alma e Corpo de uma Raça* (1938) produzido pela Cinédia, uma ficção sobre a paixão pelo Clube de Regatas do Flamengo.

É importante falar de dois filmes bastante conhecidos desta década. O primeiro deles é *Limite* (1931), montado pelo diretor Mário Peixoto e pelo fotógrafo Edgar Brazil. Trata-se de um marco no cinema brasileiro pelo caráter experimental com uma montagem totalmente inovadora para cá. E outro que chama atenção é *Alô Alô Carnaval* de Adhemar de Barros (Cinédia) com números musicais de Carmen Miranda, cujos créditos de montagem e decorações figuram juntos e vão para o conhecido ilustrador J. Carlos, Emílio Casalegno (responsáveis por primorosos cenários) e o roteirista/diretor Rui Costa. Neste caso, fica a dúvida sobre o uso do termo “montagem” e por que razão estaria junto com o cenário na abertura do longa-metragem, colocando J. Carlos e Casalegno na mesma cartela que Costa. Podemos supor que este último fez a montagem de fato já que figura como montador de alguns filmes enquanto os outros dois seriam responsáveis pelo *décor*.

Em 1936, encontramos a argentina Juanita Jacko como montadora em *O Grito da Mocidade*, de Raul Roulien. Primeiro nome de mulher a ser encontrado na pesquisa realizada no banco de dados da Cinemateca Brasileira. Isso não quer dizer que a partir de então as mulheres começaram na montagem. Elas poderiam estar presentes na sala de montagem desempenhando função de montadoras ou assistentes sem, no entanto, estarem nos créditos dos filmes. Só voltaremos a encontrar outro nome feminino na equipe dez anos mais tarde. Mesmo Jacko só volta a reaparecer mais tarde, em 1949, quando é atribuída a ela a montagem de *Jangada*, também de Raul Roulien. Os dois filmes tiveram fotografia do americano Adam Jacko com quem Juanita era casada, sendo que ele também é creditado como montador de *Grito da Mocidade*. A argentina Juanita também tem ligações com Gilda Abreu, pois montou *Coração Materno* (1951) para a diretora.

Constatamos que na década de 1930 começam a surgir novos nomes atribuídos à montagem fílmica e podemos inferir que se inicia um período de forte colaboração no cinema brasileiro. Diferente dos anos anteriores, não é mais o realizador que assina sozinho a montagem e os créditos alternam nomes de técnicos, demonstrando uma nova configuração de trabalho. Coincide com a época do surgimento dos primeiros estúdios que controlavam todo o sistema de produção, com destaque para a Cinédia, criada em 1929, promovendo um novo ciclo para o cinema no Brasil. Não à toa alguns dos citados circulam entre as funções, passando por diversos setores da produção cinematográfica, sugerindo uma formação prática. A circularidade das funções permitia um conhecimento geral da produção e, ao mesmo tempo, a identificação com uma ou mais tarefas de predileção para seguir trabalhando.

O começo da profissionalização dos montadores e a chegada de técnicos estrangeiros

Na década de 1940, alguns nomes continuam citados na montagem dos filmes. Humberto Mauro com seus curtas-metragens educativos segue na liderança. Ao seu lado, surge o nome de José de Almeida Mauro, que vem a ser filho de Humberto Mauro. Zeca Mauro, como era mais conhecido, trabalhou ao lado do pai no INCE, mas ficou conhecido como fotógrafo de cinema, demonstrando o trânsito entre funções como estratégia de formação profissional. Da mesma forma que Manoel P Ribeiro, também do INCE, permanece bastante atuante. Luiz de Barros e Watson Macedo continuam também assinando a montagem das películas.

Com a eclosão da II Guerra Mundial, alguns técnicos de cinema com experiência profissional imigraram para o Brasil contratados para várias funções, sempre entre Rio de Janeiro e São Paulo. A maioria de origem italiana, como Alberto Pieralisi, diretor de *Uma Luz na Estrada* (1949); Gino Talamo junto com Hélia Talamo; Ugo e Iva Lombardi (pais da atriz Bruna Lombardi). Podemos citar outros estrangeiros como Jorge Kurkjian (fotógrafo de TV) ou o

grande ator Zbigniew Ziemiński. Destaca-se a presença do austríaco Oswald Hafenrichter, que veio trabalhar no Brasil em 1950 e que, no ano anterior, 1949, foi indicado ao Oscar de Melhor Montagem com o filme britânico *O Terceiro Homem* (*Third Man*, 1949) de Carol Reed e com Orson Welles como protagonista do filme. Hafenrichter veio com a mulher Edith que debuta na montagem no Brasil e depois segue uma carreira no cinema quando volta para a Europa na companhia do marido. Chamam atenção outros nomes como Heinz Forthmann, com seus registros etnográficos, mas também o de Hélio Barrozo Netto ou Jurandyr Noronha. O primeiro conhecido pelo seu trabalho como fotógrafo, e o segundo, como grande pesquisador de cinema.

Em 1948 encontramos a italiana Carla Civelli como assistente de montagem de Alcebiades Monteiro no longa-metragem *É com Este que Eu Vou*, dirigido por José Carlos Burle e produzido pela Atlântida. O nome de Civelli é, também, encontrado apenas no formato completo da ficha técnica do filme e figura no campo 'observações'. Se considerarmos o pioneirismo de Juanita Jacko, são 31 anos separando o nome da argentina do da montadora italiana. Há também menção a outra mulher, Arlete Lester, que irá trabalhar em outras produções ao longo dos anos.

Além da relevância de Civelli no cenário cinematográfico dos anos 1930, como montadora e que fará uma trajetória de destaque chegando a dirigir o filme *É um Caso de Polícia* em 1959, gostaríamos de lembrar de outros dois montadores brasileiros: Waldemar Noya e Rafael Justo Valverde. Eles começam na década de 1940 e prosseguem o resto de suas vidas dedicados à montagem e com uma filmografia de peso. O primeiro trabalho de montagem de Noya é *Moleque Tião*, que data de 1943, tendo trabalhado em seguida no longa-metragem *É proibido sonhar*. Ele foi o principal montador da Atlântida Cinematográfica, assinando clássicos da companhia como *Também Somos Irmãos* (1949), *Carnaval no Fogo* (1949), *Aviso aos Navegantes* (1950), *Carnaval Atlântida* (1952), *Matar ou Correr* (1952), *Nem Sansão nem Dalila* (1955) e *O Homem do Sputnik* (1959). Em 1960, deixou a Atlântida para montar filmes populares, entre eles, *Crônica da Cidade Amada* (1965), *Rei Pelé* (1962), *O Fabuloso Fittipaldi* (1973) e *Barra Pesada* (1977). Valverde começou como mecânico na Atlântida. Revelou-se montador trabalhando com Moacyr Fenelon em *Obrigado Doutor* (1948). Montou mais de 100 filmes em 40 anos de carreira, entre os quais *Aguilha no Palheiro* (1952) e *Rua sem Sol* (1954), de Alex Viany; *Rio 40 Graus* (1955), *Boca de Ouro* (1963) e *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *O Assalto ao Trem Pagador* (1962), de Roberto Farias, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, (1964) de Glauber Rocha, *Toda Nudez Será Castigada* (1974), de Arnaldo Jabor, entre inúmeros outros.

Cogitamos que a década de 1940 seja um ponto de virada em termos de montagem do cinema brasileiro, delineando o que seria o trabalho da pós-produção nos anos seguintes. Muitos fatores contribuíram para esta situação. Em primeiro lugar, cresceu a produção cinematográfica brasileira, principalmente com a entrada dos estúdios que controlavam a produção como um todo, trazendo a ideia de equipe e assim talvez refletindo mais unidade em torno do filme e de sua montagem. Ao final do decênio, em 1949 chegam mais duas empresas no Brasil, a Maristela e a Vera Cruz. Esta última importou um time de estrangeiros já atuantes em seus países de origem que trouxe fôlego novo, formando ou inspirando muitos técnicos. Dentro deste espírito, alguns deles como Noya e Valverde puderam se dedicar unicamente à montagem, se profissionalizando, fazendo longa carreira na atividade e escrevendo a história do cinema brasileiro.

Considerações finais

Nossa proposta foi apresentar o levantamento de nomes de montadores brasileiros através da ficha técnica dos filmes cadastrados entre 1910 e 1949 na Base de Dados da Cinemateca Brasileira. Consultando a produção anualmente no site, identificamos cerca de 1500 títulos e encontramos mais de 400 películas, entre curtas, médias e longas metragens, nos quais constavam a menção "montagem". Nesta primeira abordagem, tentamos verificar os nomes e apontar uma genealogia do montador brasileiro.

Conforme Arthur Autran,

A preservação de uma quantidade muito pequena de filmes brasileiros silenciosos interdita a reflexão aprofundada em torno das vicissitudes da montagem entre nós até o final dos anos 1920. De qualquer maneira, pode-se afirmar que, via de regra, naquele período, ainda era o próprio diretor quem montava o filme, o que demonstra claramente as precárias condições de produção reinantes. Deve-se ainda ter em mente que, tanto para os realizadores quanto para os críticos então em atividade no Brasil, a linguagem clássica era entendida como a única forma correta de fazer cinema, assim como o modelo industrial ideal era o hollywoodiano. Finalmente, deve ser afastada a ideia de um progresso contínuo, no qual, de fita para fita, se consolidassem padrões e procedimentos de linguagem transplantados do cinema norte-americano. Pelos filmes de ficção que nos sobraram podemos afirmar justamente o contrário,

ou seja, não é possível observar na produção brasileira uma evolução orgânica, em direção a um domínio da linguagem clássica (2006, p. 8).

Nos anos 1930 e 1940, nos deparamos com outros nomes que dividem a montagem com os realizadores e que marcaram presença em outras atividades da produção, dando a entender a ideia de *esprit de corps* do cinema e a indicação de uma formação prática de muitos técnicos. Falamos também dos estúdios que comandavam o processo completo da feitura dos filmes, permitindo um maior controle e circularidade dos técnicos. O reconhecimento da presença feminina, mesmo que tardia, se torna definitiva no cinema brasileiro.

Parece-nos que, no final dos anos 1940, nas figuras de Waldemar Noya e Rafael Justo Valverde, se inicia uma mudança fundamental tanto do ponto de vista da atividade quanto do caráter expressivo da montagem. Os dois nomes iniciam a carreira de montador nesta década e serão, no nosso entender, os primeiros a seguir por opção e talento na profissão até o final da vida. De forma emblemática, podemos dizer que é o começo da profissionalização da montagem abrindo as portas para muita gente que adiante seguiu os mesmos passos, aprendendo o ofício como assistente até assinar a montagem de filmes.

Por fim, gostaríamos de dizer que se trata de um levantamento, por um lado, quase que arqueológico, posto que muitos filmes desapareceram, ficando então impossível visionar as obras das primeiras décadas. Por outro, o trabalho é preliminar e precisa ser confrontado com outras fontes de leitura especificamente com os estudos de crítica e de história do cinema brasileiro para adensar as informações e trazer à tona outros questionamentos.

Referências

ALMEIDA, P.R. de. **Capitão Fracasso**. In: Contracampo Revista de Cinema, n 71.

CARVALHO, F. “**Vai Silvino, vai ser artista na vida**”: Trabalho artístico, migração e Amazônia na obra de Silvino Santos durante o boom da borracha (1900-1922). In: Cinema Livre em Revista V. 5, n 3 (2018)

FLORES, V. **Alberto Cavalcanti e as bases para um desenho sonoro**. Pesquisa de Pós-Doutoramento no PPGCINE/UFF, 2020.

PUPPO, E. **Montagem no Cinema**. São Paulo: CCBB, 2006.

MIRANDA, L. **Dicionário de Cineastas Brasileiros**. Art, 1990.

RAMOS, F e MIRANDA, F. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Sesc SP, 2012.

RANDOLPH, E. , AKERMAN, K e LOPES, M. **Cinema de Montagem**. Rio de Janeiro: Caixa Econômica e Edt, 2015.

Filmografia Brasileira <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>

O estilo de Waldemar Noya: mais de 40 anos dedicados à montagem de cinema

Elianne Ivo Barroso

Dentro da pesquisa que realizamos sobre os montadores brasileiros, o perfil profissional de Waldemar Noya, falecido em 1986, é um dos mais profícuos em tempo de atuação e em quantidade de filmes montados. Trabalhou com edição entre as décadas de 1940 a 1980, assinando os créditos de mais de 90 filmes brasileiros. Ele e Rafael Justo Valverde podem ser considerados os primeiros nomes dedicados exclusivamente à montagem cinematográfica no Brasil. Isto porque, no mapeamento feito junto à base de dados Filmografia Brasileira do portal da Cinemateca Brasileira, observamos que cronologicamente as primeiras menções à montagem vão para realizadores pioneiros que conjugavam as funções de direção, montagem, fotografia e outras como Silvino Santos e Luiz de Barros. Segundo Autran (2006), a situação precária do início do cinema no Brasil, até os anos 1920, obrigava os realizadores a se dividirem entre diversas atribuições. O mesmo autor observa que “de maneira significativa, a montagem teve uma história bastante problemática entre nós, de certa forma uma metonímia das próprias dificuldades gerais do cinema brasileiro” (p.8).

Esta inconsistência à qual Autran se refere não é apenas falta de recurso técnico ou humano. Deveu-se também ao fascínio que exercia a continuidade praticada por D.W. Griffith e seus contemporâneos americanos. Naquele início do cinema no Brasil, era sem dúvida um modelo a seguir. As ideias de invisibilidade do corte e a prática da decupagem foram experimentadas, mas nem sempre bem sucedidas. Entre os poucos filmes do período silencioso que restaram, o autor considera que as películas *Brasa Dormida* (1928), de Humberto Mauro, e *Fragmentos da Vida* (1929), de José Medina, eram bem montadas, segundo os critérios de um cinema clássico.

A pouca qualidade da montagem daquele período inicial pode também ser atribuída à ausência da figura do montador. Aqui entendida como aquele ou aquela que se dedica a pensar a passagem de um plano à outro zelando pela proposta do filme e principalmente sem estar preocupada(o) com outras atribuições. De fato, esta situação vai persistir durante bastante tempo no cinema brasileiro, distinta de outras cinematografias como a americana, soviética ou francesa, nas quais aparecem nos créditos dos filmes montadores que não são diretores. No Brasil, nos anos 1930, observa-se que vai acontecer uma mudança particular que é a presença de outros nomes para a montagem, mas agora eles se dividem em outras tarefas como fotografia, som ou direção de arte.

Esta circularidade entre as ocupações, entre o set de filmagem e a pós-produção, aponta para uma formação prática no cinema, principalmente dentro dos estúdios, com muitos técnicos iniciando a vida profissional como ajudantes ou operários para depois desempenhar funções mais criativas dentro da produção cinematográfica.

Início desconhecido

Tudo indica que o aprendizado de cinema de Waldemar Noya não foi diferente dos seus contemporâneos. Segundo escreve Lécio Augusto Ramos (2017), autor do verbete dedicado ao montador na Enciclopédia do Cinema Brasileiro, o “principal montador da Atlântida (...) é uma das figuras mais obscuras do cinema brasileiro. Colegas de trabalho se recordam dele como homem discreto, simples e extremamente competente, dotado de grande qualidade técnica” (p. 517). Não há relatos sobre sua biografia nem da sua atividade profissional. O pouco que obtivemos veio justamente através de parcos depoimentos de companheiros ou diretores. Não sabemos, por exemplo, como ele se iniciou no cinema. Seguidas vezes dividiu os créditos de montagem com Moacyr Fenelon (que foi também o grande mentor de Rafael Justo Valverde) assim como José Carlos Burle, os dois foram diretores e primeiros sócios da Atlântida Cinematográfica. A empresa tinha foco nas produções populares que priorizassem a cultura local.

Seremos uma grande empresa brasileira, começando por valorizar nossos temas, no que possuímos de mais belo, nos ambientes pictóricos e regionais, nos aspectos sociais do homem brasileiro, na sua história, na sua arte, suas tradições e seus costumes e na psicologia desse homem (BARRO, 2007, p. 110).

Foi ali mesmo, na Atlântida, que Noya passou grande parte da sua vida montando filmes do próprio José Carlos Burle, mas também de Watson Macedo e Carlos Manga. Este último, diretor, en-

tre outros, de *Carnaval Atlântida* (1952), *Dupla do Barulho* (1952), *Nem Sansão nem Dalila* (1955) e *O Homem do Sputnik* (1952), costumava dizer que aprendeu a montar com Didi, como era chamado Waldemar Noya. “Montar um filme é dar ao público o que ele quer ver naquela hora”(2015), dizia Manga. Noya foi um colaborador assíduo de Manga editando vários títulos seus, constatação reiterada na biografia escrita por Sérgio Cabral (2013) sobre o realizador. No livro, há muitas menções a Noya, inclusive como diretor de fotografia. No texto, Cabral conta que Manga aprendeu não apenas montagem, mas também o uso correto da câmera. “Ele [Noya] sabia tudo da mecânica cinematográfica da Atlântida” (MANGA *apud* CABRAL, 2013, p. 56). Os dois se tornaram amigos e colegas de trabalho. Juntos montaram *Assim era a Atlântida*, documentário de 1975 que reúne trechos de filmes que sobreviveram ao incêndio ocorrido na Atlântida em 1952, assim como depoimentos das estrelas da época como Grande Otelo, Cyll Farney, Eliana Macedo, Adelaide Chiozzo.

Segundo Lécio Ramos (2017), Noya era conhecido pela rapidez em montar. Os filmes de carnaval da Atlântida precisavam estrear às vésperas dos festejos de momo e ele recebia o material em cima da hora, dando conta de finalizar o trabalho a tempo de ir para o cinema. No verbete da Enciclopédia de Cinema, Ramos conta:

Em *Matar ou Correr*, quando Manga procurou reproduzir alguns enquadramentos de *Matar ou Morrer* (*High Noon*, 1952) dirigido por Fred Zinnemann, e a tradicional sequência de duelo dos westerns americanos, é a montagem isomórfica de Didi que dá fluência necessária ao efeito cômico desejado pelo diretor (2017, p. 517).

Noya também foi parceiro em várias oportunidades de Watson Macedo [*Carnaval no Fogo* (1949)], Roberto Farias [*Toda Donzela tem um Pai que é uma Fera* (1966) e *Fabuloso Fittipaldi* (1973)], Jece Valadão [*Nós, os Canalhas* (1975)] e Carlos Hugo Christensen [*A mulher do desejo* (1975)]. Arthur Autran considera que, até a década de 1950, havia uma montagem do cinema brasileiro que rezava pela cartilha do cinema clássico hollywoodiano. Naquele momento, as companhias como Vera Cruz e Maristela trouxeram experientes montadores estrangeiros como Oswald Hafenrichter que contribuíram para a profissionalização da área no Brasil. Mas, no caso da Atlântida, segundo Autran, já havia a intenção de um cinema mais reflexivo, atento aos aspectos sociais e culturais do país, logo precisavam de montadores mais preparados e adaptados à realidade brasileira.

Paralelamente à experiência da Vera Cruz e Maristela, alguns brasileiros começaram a se especializar e a atuar de maneira definida no setor, merecendo destaque os nomes de Waldemar Noya e Rafael Valverde, ambos formados na Atlântida (...). Trata-se, sem dúvida, da geração que estabeleceu profissionalmente a atividade do montador de cinema entre nós e que contribuiu para a elevação da qualidade técnica e do refinamento artístico da montagem (AUTRAN, 2015, p. 10)

Quando passa a assinar como montador

O primeiro filme em que Noya assina a montagem é *Moleque Tião* de 1943, de José Carlos Burle, considerado o primeiro sucesso comercial da Atlântida. O filme narra o sonho de um jovem que sai do interior para tentar a sorte na capital e ser artista de teatro de revista. Em relação à montagem do filme, segundo Máximo Barro (2007), a situação era de muita precariedade, reforçando um descompasso que vinha dos tempos precedentes:

A montagem das imagens ainda obedecia aos critérios do cinema mudo. O diálogo era simplesmente colado paralelamente. Havíamos estacionado no ano de 1933, impossibilitados de qualquer domínio sobre o volume, graves, agudos e efeitos. Inimaginável uma comparação entre as montagens de *Moleque Tião* e *Cidadão Kane*, realizado apenas um ano antes (Barros, 2007, p. 120).

Depois de 1943, Noya segue como o principal montador da Atlântida, trabalhando sozinho ou ainda dividindo os créditos com outros montadores como Wilson Monteiro e alguns diretores. Muitas vezes, seu nome foi creditado em *corte* ou *coordenador de montagem* dando a entender que a montagem da Atlântida envolvia vários agentes e etapas. Geraldo José, técnico de som, ao falar de suas memórias, cita Waldemar Noya demonstrando o papel que ocupava:

O Didi [Waldemar Noya] me pedia para fazer alguns sons complementares, inserir os sons no filme, pois muitas vezes o som falhava ou até mesmo usavam gerador que interferia na cena. Eu ia dublar aquelas cenas, principalmente as do Oscarito. Lembro bem de uma cena que eu fiz dele caindo da escada rolando com umas panelas que eles gostaram bastante, aí acabei ficando no cinema. Fiz também filmes como *Aviso aos Navegantes* (1950), *Sete Evas* (1962) de Carlos Manga, o primeiro que fiz a ruidagem completa, toda sonorização, e que foi o penúltimo filme da saga Atlântida, e o último que foi *Os Apavorados*, direção de Ismar Porto. Na verdade, eu ia remendar a parte sonora dos efeitos desses filmes. Os atores iam para o estú-

dio colocar a voz e eu faria o som de efeitos do filme para cada cena....então acabei ficando freguês da Atlântida. Todo filme eles diziam, chama o Geraldo! (JOSÉ apud DIAS, 2017, p.117)

Noya permaneceu na Atlântida até os anos 1960, quando terminaram as atividades da companhia cinematográfica. Em seguida, ele atuou de forma independente até meados dos anos 1980. Pela competência adquirida ao longo de anos, ele permanece trabalhando na companhia de antigos amigos e colaboradores como J.B. Tanko, Roberto Farias, Reginaldo Farias, mas também estabelece novas parcerias como a do cineasta argentino Carlos Hugo Christensen. O nome de Noya aparece em coproduções com outros países como *Lana*, *Queen of the Amazonia* (Alemanha, 1964) de Cyl Farney e Géza von Cziffra, *Juego Peligroso* (México, 1966) de Luis Alcoriza e Arturo Ripstein. Seu último trabalho parece ter sido *Aguenta Coração* (1984) de Reginaldo Farias.

Recorrências de montagem: Eficiência e foco narrativo

Assim como a análise fílmica auxilia na definição de um estilo de um realizador, acreditamos que gestos de montagem podem ser percebidos e identificados na obra de um montador. Observamos recorrências e podemos assim apontar um estilo de montar. Segundo Karen Pearlman (2009), muitos montadores explicam suas soluções de montagem pela intuição, atribuindo certo automatismo ou subjetividade às ações de montagem. Porém a intuição, para a autora, articula um espectro complexo de características que passa pela experiência acumulada da profissão, a constituição de repertório fílmico e artístico, a capacidade de escolha e decisão, a sensibilidade, a criatividade e a ruminação. Esta última diz respeito à persistência de problemas que precisam ser processados até se chegar a uma solução. Portanto, o ato de montar convoca muitas habilidades além de precisar se adequar às condições materiais e relacionais.

Noya tinha a facilidade de transitar entre os mais diferentes gêneros cinematográficos, fossem musical, chanchada, suspense ou drama. Basta ver sua filmografia para constatar a diversidade de estilos. Como dito anteriormente, era reconhecido pelo seu modo cirúrgico com cortes certos, rápidos e objetivos. Propomos então aqui analisar três produções que levam o nome de Noya, a saber *Também Somos Irmãos* (1949) de José Carlos Burle, *Aviso aos Navegantes* (1950) de Watson Macedo e *Crônica da Cidade Amada* (1966) de Carlos Hugo Christensen, nas quais chamam atenção esta habilidade de tornar as imagens e os sons orgânicos e interdependentes em prol da clareza da história, mas também da coesão e ritmo da narrativa. A escolha dos dois primeiros filmes se deveu ao fato de serem sucessos da Atlântida onde Noya trabalhou grande parte da sua vida e um terceiro realizado no período em que foi montador independente e experimentou novas parcerias.

Podemos perceber no conjunto da obra de Noya que na montagem não há nada excessivo ou fora de lugar, os filmes parecem quebra-cabeças bem articulados dando à estrutura fílmica a ideia de um *Todo* bem orquestrado. Para Kuleshov, escreveu Dominique Chateau (2013, p. 67): “o todo é superior às partes (...) o princípio produtor do filme é a montagem, quer dizer a justaposição dos pedaços filmados e sua organização em um *Todo*”. Noya transparece este entendimento sendo preciso na duração dos cortes e repetindo a máxima de Walter Murch (2004) de que um plano dura o tempo de um piscar de olhos em prol da continuidade e do *Todo* do filme. Parece igualmente que Noya tinha perfeito conhecimento da gramática clássica, e conhecia as artimanhas do riso, dosando as entradas e saídas dos grandes cômicos das chanchadas.

Com o objetivo de identificar o que chamamos estilo de Waldemar Noya, analisamos primeiramente *Também Somos Irmãos*, melodrama dirigido por José Carlos Burle e roteirizado por Alinor Azevedo. Trata-se de um filme considerado pioneiro ao abordar a questão racial no Brasil através de dois irmãos: Miro (Grande Otelo) e Renato (Agnaldo Camargo), um a antítese do outro. Enquanto Miro é rebelde e incarna a malandragem como uma afronta à discriminação social e racial, Renato prossegue inabalável nos estudos e se torna advogado defendendo inclusive seu irmão no tribunal. A história tem um ponto de virada quando acidentalmente Renato atira em um pretendente mal intencionado de Marta (Vera Nunes). Marta é irmã de criação branca por quem Renato alimentava um amor não correspondido. O filme é atravessado pelo preconceito racial que é apontado em várias esferas, tanto na relação familiar com o patriarca que adotou os dois rapazes, assim como nos tribunais de justiça ou com a imprensa.

As cenas são editadas de forma rigorosa dando tempo apenas para a compreensão dos diálogos e fluidez da *mise-en-scène*. Eventualmente, uma música entra para reforçar o clima melodramático da história. Como exemplo, analisamos a cena em que Renato vai à casa de Marta para avisar ao patriarca sobre os maus antecedentes de Walter (Jorge Dória) que, no fundo, queria aplicar um golpe na família se aproveitando da inocência da irmã de criação. O trecho começa aos 39 minutos do filme com Renato aguardando no salão da mansão para falar com o pai de criação que se encontra no escritório contíguo. De lá, sai Marta que imediatamente começa a conversar com o irmão de criação. São 12 planos em *raccord* com a câmera acompanhando o deslocamento da personagem feminina e a postura

mais contida de Renato em diferentes enquadramentos (plano conjunto, médio e próximo) e ângulos dando dinamismo ao diálogo. Depois que Walter sai do escritório (ele estava conversando com o chefe da família), Renato é chamado para entrar. Lá dentro o clima fica tenso diante da denúncia feita pelo jovem advogado. “Sai de minha casa... negro ordinário...” braveja o empresário. O homem prossegue proferindo insultos, agora diante de Marta que entra em cena ao lado de Renato. Plano e contraplano se alternam reforçando o nervosismo da situação. A montagem é sem arestas, apenas a trilha sonora acentua a dramaticidade do momento.

A outra fita analisada é *Aviso aos Navegantes*. Considerado uma comédia musical, o longa-metragem foi dirigido por Watson Macedo que tinha no elenco a sobrinha Eliana, Adelaide Chiozzo, Anselmo Duarte, além da dupla Oscarito e Grande Otelo. Alguns fazem parte de um grupo de artistas que volta de barco ao Brasil de uma turnê em Buenos Aires. O roteiro é desafiador para a montagem porque há várias tramas: o romance entre Clélia (Eliana) e Alberto (Anselmo Duarte); as trapalhadas de Frederico (Oscarito) e Azulão (Grande Otelo), os números musicais do navio com astros e a perseguição ao doutor Scaramouche (José Lewgoy), um espião a bordo. As confusões de Oscarito e Grande Otelo os levam a descobrir o farsante vivido por Lewgoy. Na montagem, mais uma vez, não há tempo para digressões e tudo ocorre de forma a convergir para a catarse final onde o bandido é preso. As tramas são apresentadas e correm paralelamente.

Aos 75 minutos do filme, Frederico se faz passar por uma rumbeira para obter papéis confidenciais do espião. Oscarito travestido de mulher acaba participando de um número musical que é apresentado na sua integralidade, dando margem ao aspecto cômico da atuação. A dançarina, que não se cansa de rodopiar, é vista apenas de um ângulo de câmera. Esta tomada é entremeada por alguns *inserts* da banda musical e de Dr. Scaramouche que assiste ao espetáculo para, ao final, entregar um envelope à falsa rumbeira na coxia. Este encontro se resume em um único plano. Todas as cenas são montadas de forma bem econômica para dar seguimento às outras histórias.

Por fim, optamos por um grande sucesso comercial dos anos 1960 dirigido por outro companheiro de Noya, Carlos Hugo Christensen, argentino que se instalou no Brasil depois de ter trabalhado no seu país natal e em outros países da América Latina. Trata-se de *Crônica da Cidade Amada*, que costura 11 histórias ambientadas no Rio de Janeiro com diferentes personagens e em distintas paisagens da cidade, indo do cartão postal de Copacabana ao subúrbio carioca, das casas de classe média às moradias populares; passando dos botequins aos restaurantes. As crônicas propõem formas diferentes de narrar a cidade e cada qual poderia ser considerada um filme em separado. Do ponto de vista da montagem, chama a atenção a passagem elegante entre as histórias, de maneira quase que silenciosa nos encontramos em um outro universo do Rio de Janeiro. A edição de som com música ou ruído dão ambiência às histórias contadas. Salta aos olhos o episódio com o mesmo Grande Otelo dos outros dois filmes. Nesta sequência, adaptada da crônica de Paulo Rodrigues chamada *Um Pobre Morreu*, o personagem de Otelo arrecada fundos com a vizinhança para fazer o velório de um amigo. Durante a cantoria do velório (Grande Otelo canta *Parabéns para Você* e em seguida todos os presentes se unem em coro), termina esta história, que logo dá lugar à outra, desta vez assinada por Paulo Mendes Campos, *Receita de Domingo*. Saímos da sala escura do velório apinhada de amigos para uma paisagem a céu aberto do Jóquei Clube, no bairro da Gávea. Seguem-se outras paisagens cariocas ao som da canção homônima à crônica que dá título ao episódio. Trata-se da composição de Billy Blanco.

Percebe-se a elegância e a sutileza da montagem conduzidas pela música melódica de Blanco. Ela é escutada ao longo do prólogo do episódio de *Receita de Domingo*. Vemos um casal em várias paisagens turísticas do Rio de Janeiro (praia, Corcovado e outras). Os dois conversam sem que possamos saber sobre o que conversam. Eles se beijam e a noite cai, encerrando a música. Tem início então uma outra sequência em que um pai (interpretado por Oscarito) é acordado pelos filhos. Seguem cenas de um domingo em família no Rio de Janeiro: eles tomam café, a mãe cuida da casa, o pai lê jornal, a família vai à praia ensolarada, o pai encontra com um amigo, o almoço tardio, o lazer vespertino e o silêncio da noite. A música do prólogo é substituída por uma narração em *off* que comenta as ações de forma irônica. Eventualmente escutamos música de fundo e também alguns ruídos pontuais que acentuam o lado mais cômico do cotidiano. O *timing* da montagem da imagem é acelerado e ilustra o texto da narração.

Considerações finais

Em termos gerais, confirmamos que Waldemar Noya abriu caminho para a profissionalização da montagem no Brasil, despontando como um dos principais nomes no cenário cinematográfico da sua época. Em parte, o corporativismo da Atlântida e de outras companhias favoreceu que o corpo técnico da época tivesse uma formação prática pautada pelo rodízio de funções da produção cinematográfica para adiante optar em se dedicar a apenas a uma delas. No caso de Noya, ele era reconhecido pela habilidade e rapidez na montagem, mas também pela expertise técnica, provavelmente adquirida no ambiente da Atlântida, na urgência de soluções imediatas e criativas, já que a precariedade era a

tônica da época. Lamentavelmente, a sua contribuição foi pouco documentada e acabou caindo no esquecimento. Restaram poucos depoimentos dos diretores e outros técnicos com quem Noya trabalhou. Todos foram unânimes em comentar o talento e experiência de Noya. Não à toa muitos dos diretores estabeleceram parceria e amizade duradouras com ele. A relação de confiança e respeito parecia ser grande entre eles.

Com o esquecimento da participação de Noya e de outros técnicos no cinema brasileiro, perdemos as histórias pessoais e talvez boas pistas para a compreensão da formação do nosso quadro profissional. Sem contar que esta invisibilidade dificulta o entendimento do cinema como arte coletiva, relegando aos técnicos um papel menor, quando, na realidade, são determinantes nos rumos criativos, principalmente quando se lida com um estado da arte precário que depende de gambiarras inventivas em diversas etapas. Aqui voltamos novamente à ideia de *ruminação* apontada como uma estratégia fundante da intuição defendida por Pearlman.

Waldemar Noya chegou a assinar mais de 90 títulos, atravessando uma boa parte da história do cinema brasileiro, montando ficções e documentários de todo gênero. Foi uma testemunha ocular da história do cinema brasileiro, precisando passar por adaptações estéticas e técnicas ao longo da carreira. Chama nossa atenção pelo seu estilo direto e objetivo. Nos três filmes analisados, observam-se a preocupação com a organicidade e a fluidez da estrutura narrativa tanto em *Também Somos Irmãos* como em *Aviso aos Navegantes* e *Crônica da Cidade Amada*. Três obras distintas, de três diretores. Noya reafirma seu estilo de montar caracterizado por um corte milimétrico e sem “gordura” entre os planos. Demonstra também preocupação com uma gramática fílmica sobretudo voltada para a estrutura dramática e o bom desenvolvimento da história contada. Pouco importava se era uma chanchada, um drama ou um musical. O trabalho de Noya se voltava essencialmente para a unidade fílmica.

Referências

AUTRAN, A. **A montagem no cinema brasileiro (1919-1989)**. In: PUPPO, E. Catálogo da Mostra Montagem no Cinema. São Paulo: Heco Produções/CCBB, 2006.

BARRO, M. **José Carlos Burle**. Drama na chanchada. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

CABRAL, S. **Quanto mais cinema melhor**: Uma biografia de Carlos Manga. São Paulo: Lazuli, 2013.

CHATEAU, D. **L'invention du concept du montage**: Lev Kouléchov, théoricien du cinéma. Paris: Aman-dier/Archimbaud, 2013.

DIAS, F. **Do rádio para as telas**: Um estudo sobre o desenvolvimento das técnicas de sonorização no cinema brasileiro e a contribuição dos sonoplastas de rádio no exemplo de Geraldo José. Tese de doutoramento pelo Programa de Pós-Graduação de Multimeios. Unicamp, São Paulo.

MURCH, W. **Num piscar de olhos**. A edição de filmes sob a ótica de um mestre. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

PEARLMAN, K. **Cutting Rhythms**. *Shaping the Film Edit*. Nova Iorque e Londres: Focal Press, 2013.

RAMOS, L.A. **Noya, Waldemar**. In: RAMOS, F. e MIRANDA, L.F. Enciclopédia do Cinema Brasileiro. São Paulo: Sesc, 2012.

SCHETTINO, P. **Diálogos sobre a Tecnologia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Ateliê, 2007.

Carlos Manga. Revista Interlúdio. <http://www.revistainterludio.com.br/?p=8866>

Filmografia Brasileira. <https://bases.cinamateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>

O ensaio como campo de prática, criação e reflexão da montagem

Ana Rosa Marques

Na última década, no Brasil, testemunhamos o crescimento da produção de filmes-ensaio, como também um maior interesse de pesquisadores e teóricos sobre o campo. Derivado do cinema experimental e do documentário, o ensaio se abre a diversas experimentações formais e oferece muitas potencialidades pedagógicas. Por conta disso, venho adotando o ensaio como um espaço de reflexão, prática e criação nas disciplinas de montagem e de documentário no curso de cinema e audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia desde 2019, bem como orientando trabalhos de conclusão que se aproximam desse território audiovisual. Minha proposta neste artigo é apresentar e discutir o ensaio como um espaço formativo estético-político a partir da análise de algumas das obras que se aproximam desse domínio audiovisual produzidas pelos estudantes e seus processos criativos, e articular esta análise à uma discussão teórica sobre o ensaio, as imagens de arquivo e a montagem.

Uma das dificuldades iniciais dos estudantes nas disciplinas é entender o conceito do filme-ensaio. Ao longo dos anos, diversos autores tem destacado uma série de características para defini-lo como a ênfase no tom pessoal, a mistura de estilos, gêneros e materiais heterogêneos e ainda uma reflexividade sobre a representação. A partir de formulações que derivam do ensaio na literatura e na filosofia, entende-se o ensaio não como representação de algo dado no mundo, estanque e estável, mas como uma experiência que se dá com e a partir das imagens para produzir pensamento. Timothy Corrigan formula o filme ensaio em três partes: “(1) Um teste de subjetividade expressiva por meio de (2) encontros experienciais em uma arena pública, (3) cujo produto se torna a figuração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador”. (CORRIGAN, 2015, p. 33).

A subjetividade se manifesta na voz ou presença do cineasta e em outras estratégias formais, como a montagem, para simular a expressão de um eu cujos questionamentos costumam esculpir a narrativa. Embora possa trazer traços autobiográficos, o ensaio distingue-se por não pretender enumerar e organizar eventos de uma vida de um sujeito pré-constituído, estável, mas uma subjetividade que se constrói e reconstrói pelas experiências com o mundo e o fazer fílmico e que se dá no encontro com lugares, objetos, ações, outras pessoas ou acontecimentos. Portanto, a subjetividade não é uma essência, é resultado de um processo.

A subjetividade ensaística – em contraposição a muitas definições do ensaio e do filme ensaio – refere-se, então, não simplesmente à colocação ou ao posicionamento de uma consciência individual diante e dentro da experiência, mas uma consciência ativa e assertiva que se testa, desfaz ou recria por meio da experiência, incluindo as experiências da memória, do argumento, do desejo ativo e do pensamento reflexivo. (CORRIGAN, 2015, p. 34).

No cruzamento entre a subjetividade e a experiência busca-se a produção do pensamento que é o terceiro aspecto distintivo do filme-ensaio em relação às outras formas narrativas ou discursivas. “É uma forma que pensa”, como o define Godard. O filme-ensaio frequentemente é caracterizado como um cinema de reflexão, que questiona o mundo e a vida sem definir respostas estanques, o que o interessa é justamente a indagação, aberta à inquietação e à dúvida. Por isso, aponta Corrigan, o pensamento ensaístico muitas vezes assume a forma de pergunta-resposta-pergunta ou pode ser expresso por outras vias, como a montagem, para descrever uma consciência de reflexão e decifração que a singulariza de outras atividades mentais (CORRIGAN, 2015, p. 39).

Pensar o filme como vivência e escritura da experiência para produzir pensamento com e a partir das imagens nos permite alargar a ideia de imagem, de montagem e de conhecimento. Em primeiro lugar, no ensaio, é preciso desnaturalizar a imagem. Ela é mais do que um elemento narrativo ou descritivo, é um objeto a ser investigado, analisado, desconstruído, reconstruído. É algo a ser manipulado para produzir pensamento. Aqui o olho humano é convidado a ver a imagem como fruto de operações e disputas que criam representações do mundo. Conforme afirma Antonio Weinrichter López: “Para fazer ensaio, já dissemos, há que se manipular a imagem, tratá-la como segunda camada; é preciso criar um espaço, uma distância para voltar a olhá-la” (LOPÉZ, 2015, p. 65). O uso de imagens de arquivo é uma das formas de criar essa distância, bem como a montagem.

No corpus aqui escolhido, todos os filmes trazem majoritariamente imagens de arquivo. Na retomada de imagens no ensaio, a montagem pode tanto sensibilizar o olhar para os significados invisíveis, porém latentes das imagens, como para desviá-los, ressignificá-los ou transformá-los. Na

montagem, o ensaísta experimenta intervir para criar um estranhamento na imagem. Relaciona os diversos e heterogêneos materiais disponíveis (visuais e sonoros) para, das imagens, arrancar ou produzir outros sentidos, seja por aproximações, comparações, contrastes, generalizações.

Mas não é toda interferência e apropriação de imagem de arquivo que gera um deslocamento crítico entre seu sentido original e o novo contexto. Há videocliques e outros produtos de entretenimento, por exemplo, nos quais esses gestos de montagem podem apenas mergulhar o espectador num puro gozo estético. Para López (2015), o projeto ensaístico precisa estar associado a um posicionamento crítico com e através das imagens, que traga algo a mais que o seu conteúdo literal.

No ensaio, a montagem é um local privilegiado de experiência e produção de pensamento. No embate com as imagens na montagem, o cineasta deixa-se atravessar por elas e as atravessa. Ao mesmo tempo que as modula com seu olhar, seu ritmo e sua lógica, também é modulado por ela. Ao vê-las, observa todas as potencialidades das imagens, é tocado por elas e vai experimentando formas de ligação ou separação, sendo também o primeiro espectador das possibilidades que cria com a recomposição do material. Para André Brasil, a montagem funda uma experiência que une ao mesmo tempo o inteligível e o sensível, ligando o agir ao sentir, na qual quem a faz também a padece.

A montagem é justamente este processo de criação em que, ao criar, o criador afeta e é afetado pelos objetos, textos, imagens que são matéria de sua experiência. Na montagem, a distinção entre criação e fruição, entre produção e recepção se mostra improdutiva: quando montamos algo, afetamos e somos afetados. Oscilamos, portanto, desde sempre e continuamente, entre o papel de produtores e de receptores: a montagem é, por definição, o momento em que se dá a coincidência entre um e outro (BRASIL, 2008, p.163).

Entre a desmontagem e remontagem das imagens, o montador se põe a captar as relações a princípio invisíveis entre as coisas, estabelecendo pontes, ressonâncias e aproximações. É nesse processo que descobre algo novo, que não estava dado e que podemos chamar de conhecimento. A concepção do conhecimento aqui não é de um saber entregue pronto, mas inacabado, é um objeto em construção, inconcluso e fruto de uma relação. Nesse sentido, a montagem constitui o conhecimento.

O valor de conhecimento nunca seria intrínseco a uma única imagem, tal como a imaginação não consiste em imiscuir-se passivamente numa só imagem. Trata-se, ao contrário, de pôr o múltiplo em movimento, de não isolar nada, de fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobredeterminações em jogo nas imagens. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 155).

Um aspecto que nos interessa especialmente é o cinema ensaio propor que a experiência seja tomada como uma forma de conhecimento, em contraposição aos saberes clássicos, que desdenham dela por seu aspecto subjetivo, não universal e variável com o contexto. Embora o conhecimento, nesse caso, seja fruto de um sujeito específico a partir de uma experiência singular, a sua produção não está apartada dos outros, do contexto, da história. A experiência ensaística articula uma interlocução entre o eu e o nós, é uma mediação com as diversas experiências da humanidade, um catalisador das memórias coletivas, vinculando os saberes particulares às questões do mundo. O aspecto intercessor faz parte da expectativa em relação ao ensaio. Para Corrigan (2015, p. 40): “Os filmes-ensaio pedem aos espectadores que experimentem o mundo no sentido intelectual e fenomenológico pleno dessa palavra como o encontro mediado do pensar o mundo, como o mundo experimentado por meio de uma mente pensante”.

Nos filmes que analisaremos adiante, as reflexões ensejadas pelos estudantes abordam questões de raça, gênero, sexualidade ou classe social, questões constituintes de suas vivências. Como parte de grupos sociais ou identitários que, muitas vezes, no documentário tradicional, foram tomados como “a voz da experiência” (BERNARDET, 2003) apenas para ilustrar e comprovar o que diz a “voz do saber”, no ensaio experiência e saber não se dissociam. O ensaio possibilita que o sujeito da experiência seja também sujeito do saber, ele vive e pensa sobre o que viveu. Dessa maneira, acreditamos que o cinema-ensaio é um espaço pedagógico e político por possibilitar que pensem sobre o mundo a partir de si mesmos e encontrem seu lugar no mundo.

Nos curtas *De Alferes a Tenente* (2019), de Miguel Rohrmann, *Para Além das Tragédias* (2019), de Rafael Oliveira e *Tempos Verbais* (2019), de Ema Ribeiro, observaremos as operações efetuadas pela montagem para produzir pensamento. Buscaremos identificar e refletir como as narrativas são afetadas pela subjetividade do cineasta-montador ao mesmo tempo que a experiência de criação elabora e reelabora a sua subjetividade.

De Alferes a Tenente

Para os estudantes, a compreensão do conceito de ensaio se concretiza de forma mais clara quando o associamos às diversas escrituras ensaísticas que configuraram a existência desse campo, como *A Tumba de Alexandre* (*Le Tombeau d'Alexandre*, 1992), de Chris Marker; *Os Catadores e Eu*

(*Les Glaneurs et la glaneuse*, 2000), de Agnès Varda; *No Intenso Agora* (2017), de João Moreira Salles, e principalmente quando trazemos exemplos de obras que trazem reflexões mais próximas da sua experiências de vida como os curtas *Travessia* (2017), de Safira Moreira; *Historiografia* (2017), de Amanda Pó e *Tudo que é Apertado rasga* (2019), de Fábio Rodrigues Filho.

Foi com *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa, que Miguel Rohrmann visualizou a expressão da subjetividade e a análise crítica da imagem abordadas nas teorias sobre o ensaio. No filme, a narração em primeira pessoa e a montagem são usadas para apresentar uma perspectiva pessoal sobre o país e fazer uma leitura singular sobre as imagens. “Aquela cena em que ela interpreta a imagem da posse de Dilma com Temer tentando ficar acima dela numa rampa como um prenúncio do que viria, para mim foi uma virada de chave sobre o ensaio”, diz o estudante.

Em *De Alferes a Tenente*, Miguel propõe um paralelo entre o fim trágico do líder da Inconfidência Mineira Tiradentes e o processo contemporâneo de gentrificação da cidade homônima. Ele constrói uma argumentação primeiro apresentando sua perspectiva sobre o evento histórico. Diferentemente dos outros participantes do movimento, Tiradentes não era rico e por isso, quando a trama independentista foi descoberta pelas autoridades, sua vida foi sacrificada enquanto pouparam-se os que tinham posses. A injustiça e desigualdade hoje são vistas no atual planejamento urbano do município, que encarece a moradia no centro histórico e empurra os moradores mais antigos e menos abastados para a periferia.

Para fazer uma revisão do episódio histórico e uma crítica social numa perspectiva de classe, Miguel também volta seu olhar para as estratégias visuais que firmam imaginários. Cem anos depois do enforcamento de Tiradentes, a Nova República o elege como mártir para obtenção de apoio popular ao novo regime. A montagem então aproxima as representações do líder mineiro às imagens de Jesus Cristo revelando como essas pinturas foram fundamentais para a mitificação de Tiradentes (Figura 1 e Figura 2). A sobreposição de um mapa do Brasil sobre o corpo deste último cria um efeito discursivo na imagem que sintetiza um projeto de nação que se arquitetava naquele momento (Figura 3). Com seu gesto de montagem, Miguel cria uma imagem pensante que pensa o uso das imagens.

Notamos também que a Figura 2 é uma das duas únicas imagens que receberam efeito de movimento (*motion*) e que se destacam na montagem composta majoritariamente de imagens fixas. A primeira traz um retrato pintado por José Wash Rodrigues, que apresenta Tiradentes em pé e com todo o figurino e armas militares. O efeito produz um eco entre as imagens, pois além de chamar a atenção para os detalhes que caracterizam o personagem nesses dois momentos, contrastam os dois tempos vividos por ele: o auge e o ocaso. Para Vincent Amiel (2010, p.79), os ecos criam rimas: “Repetições de longe em longe, similaridades aproximativas, sensações que abrem à memória um espaço diferente, e projectam noutros lugares sentimentos que voltam a palpitar”.



Figura 1. Tiradentes ante ao carrasco, pintura de Rafael Falco. Figura 2. Tiradentes esquartejado, obra de Pedro Américo. Figura 3. Sobreposição do mapa do Brasil em Tiradentes esquartejado, obra de Pedro Américo. Fonte: frames do curta *De Alferes a Tenente*

Na Tiradentes atual, os *selfies* dos rostos brancos dos visitantes, os cardápios caríssimos em inglês, os eventos culturais e de entretenimento forjam e impõem uma identidade turística à cidade onde não se enxerga os que não podem pagar, os que ali vivem, ou melhor, viviam antes de serem expulsos pelo encarecimento habitacional (Figura 4). Um exemplo desse processo de segregação é a sequência do fechamento do Bar dos Malas o último bastião de resistência popular no centro histórico, frequentado por moradores. Visualmente a sequência se destaca na narrativa em contraste com as imagens de estilo heterogêneo extraídas da Internet, de pessoas anônimas e que vinham ilustrando até então o presente da cidade. A montagem reúne imagens de diferentes origens do bar e dos moradores e lhes dá uma certa unidade, pois são todas em preto branco, e cada morador retratado é identificado pelo nome nos créditos finais (Figura 5).



Figura 4. Imagen de turistas. Figura 5. Figura de morador contrasta com as dos turistas. Figura do Projeto Moradores cedida pela Nitro Images. Fonte: frames do curta *De Alferes a Tenente*

Tanto no passado como no presente, as imagens são quase todas estáticas, mas as atuais são intercaladas por imagens de áreas em movimento da cidade, como a nos dizer que embora o tempo se mova, a história parece voltar à mesma situação ou pior, pois “os ricos continuam no centro, enquanto que os Tiradentes da vida continuam à margem, querendo se integrar”, diz a voz em *off* de Miguel.

Hoje, ao olhar novamente para o filme, o estudante lamenta não ter pensado mais em formas visuais para expressar seu pensamento, concentrando essa função principalmente na narração. No entanto, é preciso lembrar que “a história do ensaio é uma *voice story*”, como afirma López (2015, p. 62), embora existam ensaios sem comentário verbal. A voz em *off* do curta é onipresente e orienta a narrativa, convocando o espectador a acompanhar a argumentação, e em alguns momentos, a estranhar o que vê, a exemplo da sequência falando de Tiradentes com uma série de imagens dele onde é inserida uma imagem que, na verdade, é de Jesus (Figura 6). Um olhar mais desavisado poderia passar despercebido da armadilha da montagem e tomar um pelo outro, mas a narração nos convida a reconhecer aquela imagem e daí em diante a estratégia histórica de confundir um com o outro será decifrada tanto pela pista sonora como a visual.



Figura 6. El beso de Judas, escultura de Francisco Salzillo. Fonte: *frame* do curta *De Alferes a Tenente*

Na medida em que a narrativa avança, o tom didático da narração, preocupado em trazer informações que corroborem o argumento, arrisca-se a ganhar um teor mais subjetivo, com a expressão da ligação do cineasta com aquele lugar. A experiência de Miguel não se restringe ao doméstico, além de suas vivências na cidade onde nasceu e foi criado, o roteiro do curta baseia-se também em pesquisa histórica. O aspecto subjetivo, no entanto, apresenta um limite na sua abordagem. O estudante nutre afeto por aquele lugar, mas também tem uma relação muito crítica por conta da progressiva segregação socioespacial. Uma relação que ao mesmo tempo é marcada por conflitos já que a família de Miguel, assim como muitas outras da cidade, desenvolve atividade que depende do turismo, algo que tanto afeta a organização espacial de Tiradentes. Tais conflitos, no entanto, não aparecem no filme, ele os guarda pra si, evitando expressar como a experiência o afeta, furtivo em relação aos tensionamentos que poderiam criar mais complexidade à realidade apresentada.

Para Além das Tragédias

Em *Para Além das Tragédias* Rafael Oliveira nos mostra como o cinema é uma experiência de aprendizado sobre si, o outro e a vida. O cinema é também uma relação de amor, que é por onde o filme começa e termina. Amor que o conecta a ele mesmo e a outras pessoas, amigos ou desconhecidos e, especialmente, à sua mãe. A princípio, o filme só queria indagar o interesse da humanidade pelas narrativas trágicas, mas nas discussões que tivemos sobre o roteiro, refletimos sobre o risco de tornar-se expositivo, o que o encorajou a tocar em questões pessoais ainda sensíveis.

A inspiração para estrutura narrativa foi encontrada em Agnès Varda. Em *Os Catadores e Eu* (*Les Glaneurs et la glaneuse*, 2000), a cineasta belga relaciona o gesto de catar em diversos campos, da agricultura às artes, produzindo uma narrativa que traz associações e digressões, fragmenta-se para depois costurar os assuntos abordados. Para Corrigan (2015, p. 34), a fragmentação no ensaio é

a própria projeção da instabilidade e mutabilidade do cineasta na experiência, o que exige do espectador uma leitura mais atenta.

Rafael desenha uma estrutura com algumas linhas: a relação com o cinema, com a mãe, a tradição das tragédias. Cada tópico levantado é interrompido pelo seguinte para ser retomado e discutido posteriormente. Para não confundir o espectador, por conta da fragmentação, rapidez dos cortes e heterogeneidade de materiais (fotos de família, trechos de filmes e séries, musicais, músicas, *letterings*, narração, diálogos, ruídos), a montagem lança alguns recursos como a inserção de *fades* na mudança de assunto e a pontuação de ideias com *letterings*. A narração também introduz em cada bloco algum comentário que o liga à linha seguinte.

O comentário verbal é um elemento onipresente e guia a seleção e ordenamento das imagens de um modo que vai para além da ilustração. Por exemplo, quando ouvimos sobre os gostos cinematográficos em comum entre mãe e filho, o que vemos não são os filmes preferidos de ambos, mas fotografias bastante parecidas deles dois (Figura 7 e Figura 8). Aqui o que orienta a montagem é o conceito de semelhança. A preocupação em não dispersar o espectador não significa oferecer junções óbvias ou impossibilitar que o receptor faça outras conexões.



Figura 7 e Figura 8. O conceito de semelhança é o que aproxima a montagem dessas imagens. Fonte: *frames* do curta *Para Além das Tragédias*.

Há algumas sincronizações importantes no filme. No momento em que ouvimos a palavra beijo, a montagem interrompe o ritmo frenético dos cortes e nos faz ver um beijo de dois garotos. Assim a imagem amplia o significado da palavra especificando-o. Logo mais entenderemos porque essa imagem mereceu um destaque. Chama a atenção na montagem a junção dos planos pela semelhança gráfica (cores, formas, volumes, movimentos). As formas circulares, por exemplo, se repetem diversas vezes na narrativa reforçando o discurso do filme de que o interesse pela tragédia é um ciclo infinito e sua fórmula é retomada a cada obra. Para David Bordwell e Kristin Thompson (1993) a semelhança e a repetição são princípios fundamentais da forma fílmica e o reconhecimento desses paralelismos é um dos prazeres espectatoriais, assim como contribuem para dar força à poesia, pois criam rimas. (Figura 9, Figura 10, Figura 11, Figura 12).



Figura 9. Jukebox Figura 10. Vaso de barro. Figura 11. Hélice do motor em movimento. Figura 12. Atriz anda sobre palco giratório. As formas circulares, seja dos objetos, seja dos movimentos, se repetem ao longo da narrativa. Fonte: *frames* do curta *Para Além das Tragédias*

Se em algumas sequências, o significado original da imagem não importa tanto, em outras é fundamental reconhecermos seu primeiro uso, a exemplo da sequência em que se revisita os filmes que marcaram a relação de mãe e filho, como *Ghost* (1990), de Jerry Zucker. A narração se reporta diretamente a ele e a montagem escolhe suas imagens mais icônicas para relatar uma memória e ativar afetos de uma geração consumidora de dramas hollywoodianos contemporâneos (Figura 13). Apela-se também à memória musical, antes de vermos o trecho do filme, ouvimos a sua canção tema acionada por um plano de *jukebox*. Em outra sequência, quando indaga sobre a razão do antigo e eterno interesse da humanidade nas tragédias, um efeito gráfico e sonoro de *rewind* é sobreposto às imagens que se movem para trás até chegarem nas imagens da Grécia Antiga, como se para voltar ao passado fosse necessário rebobinar a fita. Dessa maneira, não apenas a narração, mas outros elementos audiovisuais são usados para construir ideias e conduzir a narrativa.



Figura 13. Uma das imagens mais icônicas de *Ghost* ativa memórias afetivas. Fonte: frame do curta *Para além das tragédias*

A presença do cineasta se manifesta fortemente no curta, não só pelo o uso da primeira pessoa e nos elementos autobiográficos, mas também pela montagem e trechos dos filmes que constituem sua memória. Rafael se interessa menos em registrar e ordenar os acontecimentos de sua vida e mais produzir uma experiência que, ao ser vivida e escrita, gera pensamento. Para entender a si, o estudante mira o cinema e para compreendê-lo olha para si, por isso a narrativa é tão fragmentária, porque o dentro e o fora se atravessam e nesse cruzamento se mesclam o geral e o particular, o eu e o outro, passado/presente/futuro.

Foi com o cinema, mais especificamente com a história trágica de amor homossexual de *Brokeback Mountain* (2006), de Ang Lee, que Rafael identificou e processou o medo de não viver sua sexualidade ou morrer por conta dela. No curta, a montagem reemprega alguns planos do longa inserindo entre eles um plano de Rafael assistindo-o. A angulação reversa entre o *contraplongée* de Rafael (Figura 14) e o *plongée* do personagem assassinado (Figura 15) ajuda a criar ao mesmo tempo um vínculo e um contraste entre os dois. O medo que sentiu, hoje já não existe mais, no entanto as imagens continuam a afetá-lo porque alimentam um sentimento de empatia com outros jovens gays que, assim como o personagem do filme, são vitimados pela homofobia. Relatar a experiência de si é entrelaçar o eu e o outro e conectar os tempos. É também um gesto político: ao dizer quem é, afirma-se “quem somos” e engaja-se na construção de comunidade a partir das imagens.



Figura 14. *contraplongée* de Rafael. Figura 15. *plongée* do personagem assassinado. A angulação reversa entre os planos contrasta o estudante e o personagem da tragédia. Fonte: frames do curta *Para além das tragédias*

Voltar às suas vivências é fundamental para Rafael conjecturar sobre a pergunta motriz do curta: por que a humanidade adora as narrativas romântico-trágicas? Baseando-se no que sentiu e observou em sua vida e no cinema, especula a explicação com sua voz em *off* que “elas alimentam a esperança”.

No cotejo com as imagens e memórias, indagando a si e o mundo, Rafael tateia respostas que o levam ao porvir e o ajudam a entender o cineasta que quer ser, apesar de amar as tragédias, quer ir além delas. Seu pensamento sugere ainda uma certa provocação à indústria cinematográfica, há histórias que ainda não foram e precisam ser contadas, pois as singularidades escapam às fórmulas narrativas.

Tempos Verbais

O impulso de autodescoberta é primeiramente o que move Ema Ribeiro em *Tempos Verbais*. Sua busca é na trilha da história e da arte de um povo, o povo negro. Como diz Beatriz Nascimento, em um trecho do filme *Ori* (1989), de Raquel Gerber: “É preciso a imagem para recuperar a identidade, tem que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade”.

Acompanhando um movimento cada vez mais comum no cinema negro contemporâneo (e em outras artes), Ema regressa à experiência do colonial e do pós-colonial. Conforme Corrigan (2015, p.36), o fracasso, a crise e o trauma são muitas vezes a base do ensaístico, pois questionam e reformulam o eu. Voltar ao passado é também mostrar o *continuum* histórico que a abolição da escravidão não interrompeu. O ponto de partida da estudante são as fotografias ou pinturas de artistas estrangeiros no Brasil do século XIX como Jean Baptiste Debret ou Marc Ferrez que registraram principalmente negros no trabalho ou em situações aviltantes.

Iconografia que nos oferece um testemunho do passado, mas que em seu conjunto e ao longo do tempo e do espaço contribui para construir um olhar e uma memória coletiva que naturaliza a violência, a exploração ou a exotização do corpo negro. Assim, na ausência de outros documentos desse período, como contar uma história marcada por brutalidade sem reiterá-la? Como fundar no presente um arquivo para o futuro para construir um outro imaginário? Sem saber a princípio o que queria abordar, Ema queria colocar-se e imaginar-se no lugar daqueles corpos: “Essas imagens começaram a falar comigo, então escrevi um texto”.

A montagem organiza as sequências retomando algumas categorias visuais já esquematizadas por esse olhar branco e estrangeiro: negros nas lavouras ou minas, senhores com seus escravizados, mulheres negras cuidadoras de crianças brancas. Sem ignorar o que essas imagens registraram, deixar que falem sozinhas seria ecoar a mirada eurocêntrica, imprecisa e distante. Ema busca ampliar ou ressignificar essas imagens, antes de mais nada questionando quem as produziu, por que as pessoas retratadas sequer são nomeadas? “Sem nome, sem dignidade resta a identidade do trabalho braçal”, diz sua voz em *off*, reconhecendo a força que as imagens tem em construir estereótipos, como o do negro trabalhador braçal.

Em resposta às imagens que objetificam, que apresentam os corpos negros como máquinas, Ema olha seus rostos. Diante das fotografias de caráter etno-antropológico colecionista da época feitas por Alberto Henschel, fotógrafo da casa imperial, ela tenta criar uma história. Pela montagem abriga e reúne os sujeitos dispersos e isolados nos retratos num mesmo plano fazendo uma composição gráfica que gera um coletivo (Figura 16). Montagem que inventa uma comunidade para quem teve sua história fragmentada.

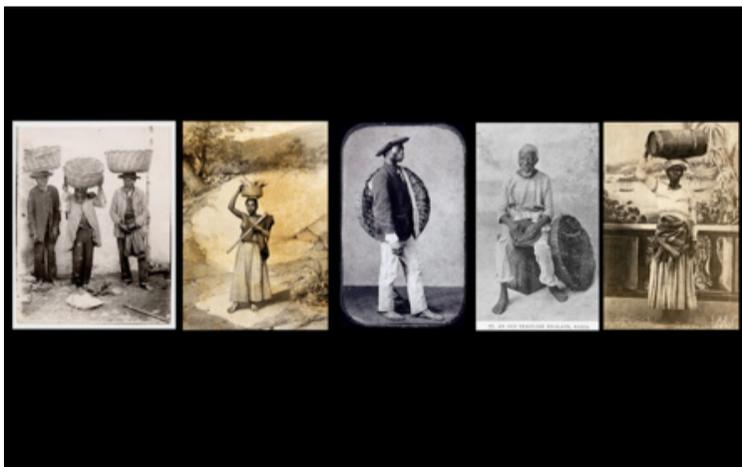


Figura 16. Retratos de escravizados são reunidos em plano único. Fonte: *frame* do curta *Tempos Verbais*

Outra estratégia de ressignificação das imagens apropriadas é com a arte da colagem e a música. Na sequência final, inspirada em Yhuri Cruz, artista visual negro, Ema insere uma moldura dourada e retira da imagem original a máscara de ferro de Anastacia, mulher negra escravizada submetida a todo tipo de violência, e assim devolve-lhe o sorriso que a história apagou. Flores e cores são coladas a outras imagens, antigas e atuais, de negros brasileiros ou africanos, misturando geografias e tempos (Figura 17). Daí o título do filme: tempos verbais. Ouvimos a canção *Um Corpo no Mundo*, de Luedji Luna, que fala de sua chegada a um lugar de olhares brancos, mas que remete também à experiência afro-diaspórica

. Aqui a estudante novamente cria uma comunidade, ao reunir obras de outros artistas negros (colagens e a canção), ela expressa coletivamente um olhar.

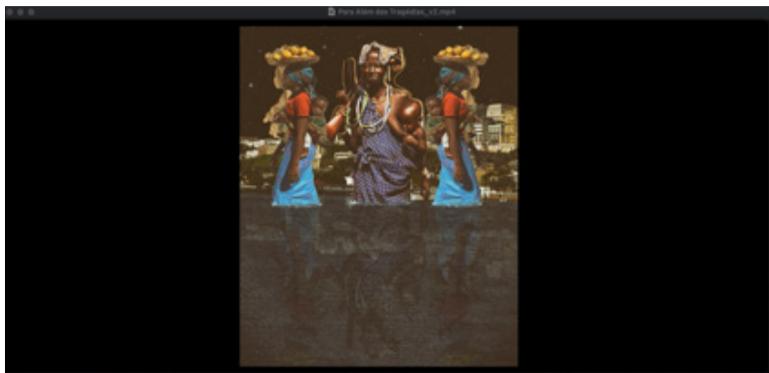


Figura 17. Colagem de mulheres africanas com o fundo de Salvador. Arte afro-diaspórica que une geografias. Fonte: frames do filme *Tempos Verbais*

Em contraste com a pretensa objetividade das imagens de registro do cotidiano dos escravizados, a narração de Ema emana um tom poético. Ao partir das imagens para escrever o texto, a cineasta é inquietada por elas, busca colocar em palavras os sentimentos que nela despertam, de indignação ou tristeza, ou para questionar o olhar que produz as imagens, como citado anteriormente. O texto oscila e se mistura entre o que sente e o que pensa. Uma das sequências mais fortes traz uma série de imagens que construíram um dos estereótipos mais presentes em relação à mulher negra e que reverbera até os dias atuais: a mãe preta. A apresentação do fenômeno social não usa palavras descritivas, mas os sentimentos despertados na narradora.

Diante da dor incomensurável do outro, mira-se um abismo entre o vivido e o narrado, e as palavras parecem sempre insuficientes (bem como as imagens). Assim, o texto é dispersivo e apresenta lacunas abertas à imaginação do espectador. Ouvimos sua voz dizer “Ver a mãe trilhar a vida sentindo amor sem poder sentir” e vemos mulheres negras com crianças brancas no colo. Entendemos então que se refere ao complexo sentimento de afeto das amas por aqueles inocentes que poderiam tornar-se seus opressores quando crescessem, mas existe a possibilidade de ser uma referência ao sufocamento do amor maternal das escravizadas impedidas de se apegar aos seus próprios filhos, pois por serem propriedade do senhor, teriam o destino determinado por ele.

Graficamente, a sequência dialoga com a sequência dos retratos dos escravizados descrita anteriormente, mas com um desfecho diverso. Lá, primeiramente vemos cada retrato em planos isolados e, nos planos finais, a montagem reúne diversos retratos de uma só vez. Aqui, a sequência também se inicia com cada fotografia em um único plano (Figura 18), no meio, a montagem as reúne num plano único (Figura 19) e o final volta a ser com uma imagem única: vemos uma mãe negra com seu filho no colo (Figura 20). A montagem fabula um outro destino para esses corpos e devolve à mulher negra o que a escravidão arrancou.



Figura 18 Primeira imagem da sequência. Figura 19 A montagem reúne diversas fotografias num plano único. Figura 20 Plano final da sequência. A montagem fabula um destino feliz para mãe e filho. Fonte: frames do curta *Tempos Verbais*

A cineasta sai transformada de toda essa experiência. A voz melancólica então emudece na sequência seguinte e dá lugar aos sons de atabaque da canção de Luedji e as imagens ganham cores alegres com a interferência da colagem. Pela montagem, que reúne materiais de outros artistas negros já citados, Ema expressa então a felicidade de poder contar coletivamente outra história: “a nossa história”.

Breves conclusões

Nessa análise, observamos então que o ensaio, além de ser um campo de aprendizagem técnico-artística, é também um processo de conhecimento histórico-político. Por meio de suas experiências audiovisuais, esses estudantes-montadores-cineastas desenvolvem um olhar crítico e sensível às formas e sentidos das imagens e sons, explorando as potencialidades da linguagem cinematográfica para construir pensamento.

Ao desmontar as imagens, observaram como essas constroem jogos de poder, influenciam imaginários e afetam subjetividades. Na remontagem junto aos outros materiais, produziram formas para refletir sobre diversas questões do mundo que os atravessam e pensam como o cinema pode se posicionar diante delas. Miguel identificou as tramas da política na iconografia mitificadora de Tiradentes e ao contrastar com a permanência da injustiça e desigualdade em sua cidade, nos fez pensar como as imagens também são responsáveis por legitimar a perpetuação do poder nas mãos de determinados grupos sociais. Rafael abordou como certas narrativas lidam com os anseios humanos e quais outras ainda precisam ser contadas para que as singularidades também tenham voz. Ema apontou como o olhar eurocêntrico produziu estereótipos e ensaiou como criar imaginários afirmativos da negritude. Ao ser observador e observado das narrativas, sujeito que vê e se vê, o estudante experimenta um processo ao mesmo tempo objetivo e subjetivo. Ele se afasta da imagem para vê-la melhor e dela extrair ou criar sentidos através da montagem, seja de uma imagem a outra, seja da imagem ao som. A imagem o mira de volta lançando-lhe uma série de afetos, algumas vezes dolorosos, pois em algumas situações olhar e trabalhar essas imagens é reavivar feridas pessoais e históricas.

Produzir pensamento no ensaio envolveu fazer pesquisa histórica e estética, olhar e relacionar o dentro e o fora, o eu e o mundo, os tempos e as pessoas, construindo assim historicidade e comunidade. Essa experiência desencadeou um processo de subjetivação, na qual o estudante constituiu-se como sujeito na sua relação com e através das imagens. Fazer ensaio vai muito além de uma escrita de si, é também afirmar “quem somos”, e dessa maneira, jogar luz sobre indivíduos e grupos invisibilizados na escrita da história ou emudecidos no debate público. Com seu corpo e mente, memórias e desejos, afetos e pensamentos, produzem um conhecimento corporificado, vivido, e assim buscam encontrar seu lugar no mundo e inscrever-se na história.

Referências

- AGAMBEN, G. O cinema de Guy Debord. In: AGAMBEN, G.. *Image et memoire*, 1998, p. 65-76. Disponível em <http://intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>. Acessado em 20/10/2022.
- AMIEL, V. **Estética da montagem**. Lisboa: Texto & Grafia, 2007.
- BERNARDET, J.C. **Cineastas e imagens do povo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.
- BORDWELL, D; THOMPSON, K. **El arte cinematográfico**. Barcelona: Paidós, 1993.
- BRASIL, A. **Modulação/Montagem**: ensaio sobre biopolítica e experiência estética. 2008. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- CESAR, A. **Documentário como prática de liberdade**: relato de uma experiência pedagógica no Recôncavo da Bahia. 2021. Palestra proferida em 23/11/2021 disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v-hkgqJJmA>
- CORRIGAN, T. **O filme-ensaio**: Desde Montaigne e depois de Marker. Campinas, SP: Papyrus, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.
- _____. Remontar, remontagem (do tempo). *Caderno de Leituras*, Belo Horizonte, n. 47, jul. 2016. Disponível em <http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/07/cad47.pdf>
- GERVAISEAU, H.A. Escrituras e figurações do ensaio. In: TEIXEIRA, F. E. **O ensaio no cinema**: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015. Pp.92-137
- LEANDRO, A. **Desvio de imagens**. E-compós, Brasília, v.15, n.1, jan/abr. 2012
- LINS, C; RESENDE, L. O ensaio, a voz, o outro. In: FURTADO, B. **Figura Contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...** Vol. I. São Paulo: Hedra, 2009, p. 107-119.
- LÓPEZ, A.W. Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio. In: TEIXEIRA, F.E. **O ensaio no cinema**: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015. Pp 42-91.
- RATTS, A. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz do Nascimento. São Paulo: IMESP, 2007.
- RENOV, M. Investigando o sujeito: uma introdução. In: LABAKI, A, MOURÃO, M. D. **O Cinema do Real** (orgs.). São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 234-257.

RODRIGUES, J. Aspectos da escravidão brasileira pelo olhar dos artistas estrangeiros. Disponível em <https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20188/aspectos-da-escravidao-brasileira-pe-lo-olhar-dos-artistas-estrangeiros>. Acessado em 01/03/2023

RONCADOR, S. O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. 2008, (31), 129-152. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127095007>. Acessado em 01/03/2023.

SOMBRA, R. Montagem e apropriação no cinema de John Akomfrah. *Ecopós Revista*, v. 24, n. 3, 2021. Disponível em <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

SZAFIR, M. Os gestos da montagem nas artes audiovisuais: Ensino-aprendizagem dentre as estéticas do banco-de-dados . **Rebeca Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**. V.7, n.1 (2018). Disponível em <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/518>

Entrevistas:

OLIVEIRA, Rafael. Entrevista concedida a Ana Rosa Marques. Salvador/Cachoeira, 2/10/2022.

RIBEIRO, Ema. Entrevista concedida a Ana Rosa Marques. Salvador/Cachoeira, 28/10/2022.

ROHRMANN, Miguel. Entrevista concedida a Ana Rosa Marques. Salvador/Cachoeira, 28/10/2022.

Filmes

TEMPOS verbais. Direção: Ema Ribeiro. Brasil, 4'13"

<https://vimeo.com/361656005>

DE ALFERES a tenente. Direção: Miguel Rohrmann. Brasil, 7'48". <https://www.youtube.com/watch?v=7pr4FJj77hA>

PARA além das tragédias. Direção: Rafael Oliveira. Brasil, 8'55"

https://youtu.be/VUIq_w-7DXU

ORI. Direção: Raquel Gerber. Brasil, 94'.

Montagem e *Kiñayka*: o reemprego dos materiais de arquivo em *Apiyemiyekî?*

Ana Carolina de Castro Galizia

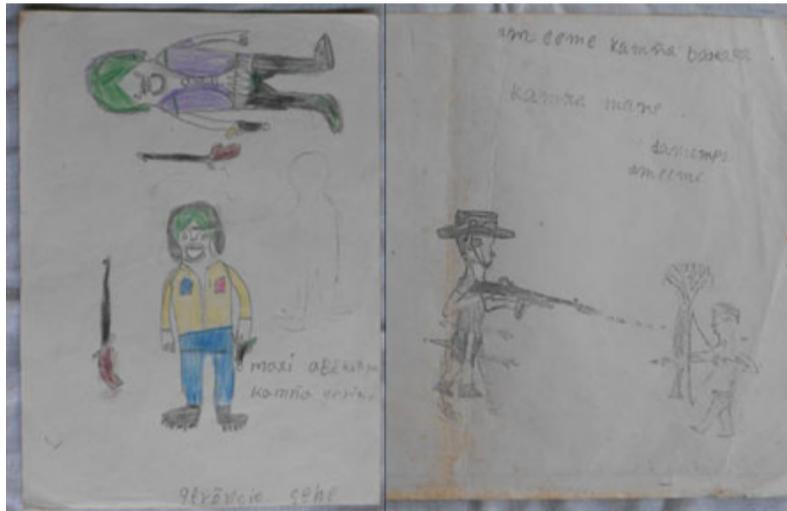
Apiyemiyekî? é um curta-metragem documental feito por Ana Vaz, realizadora cuja prática de trabalho se encontra na intersecção entre as artes visuais e o cinema. O filme reemprega um acervo de desenhos feitos por indígenas da etnia Waimiri-Atroari ao longo da primeira experiência de alfabetização bilíngue (na língua nativa *kiñayara* e em português), realizada no território indígena entre 1985 e 1986. Os militantes indigenistas Egydio Schwade e Doroti Müller Schwade foram os educadores responsáveis pelo processo de produção e preservação dos desenhos, assim como de outros materiais coletados no período em que trabalharam com os Waimiri-Atroari. Os desenhos foram feitos, inicialmente, como uma forma de troca entre os indígenas e os educadores não indígenas, e acabaram, por fim, testemunhando as violências sofridas por esse povo no período da ditadura militar brasileira (1964-1985). No processo de realização de seu filme, Ana Vaz registrou parte do trajeto que fez para ir ao encontro de Egydio e do acervo no qual os desenhos estão depositados. O gesto de montagem do filme sobrepõe os desenhos às paisagens filmadas pela realizadora, articulando-os à fala do indigenista. Esse trabalho se dedica a analisar o reemprego dos desenhos, partindo de uma noção ampliada de montagem, enquanto prática que atravessa tanto o processo de coleta de documentos, produção de materiais e testemunhos empenhado por Egydio e Doroti, quanto as etapas de realização do filme feito por Ana Vaz. Pretende-se, assim, refletir sobre como a montagem do filme parte de uma pesquisa prévia que buscou revelar fatos interditados pela ditadura militar, que ressoam nos desenhos dos Waimiri-Atroari. A partir do reemprego da matéria testemunhal dos indígenas e sua articulação às imagens atuais e um relato oral, a montagem de *Apiyemiyekî?* abre uma história acobertada, por meio da inscrição da *kiñayka*, que significa “história da nossa gente” na língua nativa Waimiri-Atroari.

A partir de estratégias estéticas diversas, o cinema possibilita novas leituras dos vestígios históricos, por colocá-los novamente em circulação e, sobretudo, pela forma como os manipula. Ao conjugar memória histórica e experimentação de linguagem, o reemprego dos materiais de arquivo em *Apiyemiyekî?* revisita o passado, não como algo que ficou para trás, esquecido, mas como um problema do presente. O testemunho, veiculado pelos desenhos e por uma fala atual, também ativa essa compreensão do tempo, abordando o passado não como algo acabado, mas a partir de suas sobrevivências. Na historiografia crítica de Walter Benjamin, o passado é “objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de *agoras*” (BENJAMIN, 1994, p. 229). Ao rejeitar “a imagem eterna” (BENJAMIN, 1994, p. 231) do passado, o filósofo busca apreendê-lo como algo que não é estático e nem está distante, mas que surge como imagem que relampeja no momento de um perigo, e se deixa fixar quando é reconhecido. A partir do reemprego dos desenhos dos Waimiri-Atroari em seu filme, Ana Vaz restitui a história do massacre desse povo praticado em plena ditadura militar, no momento em que o país é presidido pelo militar reformado e político da extrema-direita Jair Bolsonaro. Um sujeito que sempre se posicionou contrário às conquistas de direitos pelos povos indígenas, e que ocupou a Presidência da República em um momento no qual teorias negacionistas sobre o período ditatorial ganharam espaço no debate público. Portanto, para além de uma descoberta, o reemprego desse acervo em *Apiyemiyekî?* soa como um “apelo” (BENJAMIN, 1994, p. 223) ao Brasil contemporâneo.

No contexto do regime militar, foram inúmeras as violências cometidas contra os povos indígenas, sob a alegação de expansão de projetos desenvolvimentistas. O território e a população Waimiri-Atroari foram diretamente afetados por essa política. Egydio e Doroti desempenharam, desde muito jovens, o trabalho missionário pró-indígena junto aos povos de diversas regiões do Brasil, como integrantes do Conselho Indigenista Missionário – CIME e da Operação Amazônia Nativa – Opan. No final dos anos 1970, ao se aproximarem dos Waimiri-Atroari, perceberam que havia uma dificuldade de acesso às aldeias, devido a um bloqueio mantido pelo Exército. Começaram, então, a reunir documentos sobre a construção da BR-174, da hidrelétrica Balbina, da instalação da mineradora Taboca-Parapanema e, também, de latifúndios grilados. Acabaram descobrindo que foi em função dos interesses no subsolo, nas fontes de energia e na especulação fundiária que foram elaborados pelo governo militar tanto o projeto da rodovia, quanto os decretos de lei que reduziram o território tradicional Waimiri-Atroari. Ao identificarem um genocídio em curso, Egydio e Doroti, reuniram documentos e

associaram fatos, dando início à investigação de uma história que o Estado, a mineração e o latifúndio não queriam que fosse contada.

Somente com o fim do regime ditatorial, o casal Schwade pôde, finalmente, ter acesso às aldeias dos Waimiri-Atroari. Nesse momento, eles deram início à primeira experiência de alfabetização na língua nativa *kiñayara* e, também, em português. No começo, o pouco domínio da *kiñayara* por parte dos educadores, e do português pelos educandos, fez com que a produção de desenhos fosse incentivada como uma forma de comunicação entre eles. Ao longo desse processo, os *Kiña* (como os Waimiri-Atroari se autodenominam) começaram a relatar situações do dia-a-dia e, também, recordações de acontecimentos recentes que os afetaram. Junto dos desenhos sobre a fauna e a flora local, começaram a surgir figuras de *kamña* (não indígena), seguidas de relatos de ataques com armas de fogo e bombas. Foram identificadas, nos desenhos, comunidades que desapareceram por completo depois que aviões e helicópteros do Exército e da FUNAI sobrevoaram ou pousaram nas aldeias. Nomes e figuras de indígenas mortos surgiram aos montes nos desenhos. Pela primeira vez, os Waimiri-Atroari puderam revelar o que aconteceu durante a invasão de seu território.



Figuras 1 e 2 *Kamña* (não indígena) com arma de fogo atirando em *Kiña* (Waimiri-Atroari). Fonte: Acervo da Casa de Cultura do Urubuí.



Figura 3 Helicóptero sobrevoando uma *mudê* (aldeia ou casa). Fonte: Acervo da Casa de Cultura do Urubuí.

Como consequência dessas revelações, as aulas foram interrompidas por ordem de superiores da FUNAI apenas um ano depois de terem começado. Egydio e Doroti acabaram sendo expulsos da aldeia, mas, por sorte, conseguiram levar consigo os desenhos e demais documentos. Eles fixaram moradia no município mais próximo dali, Presidente Figueiredo (AM). A necessidade de um espaço para manter os materiais que haviam coletado e, também, a preocupação com seu destino, fez com que, em 1992, os Schwade transformassem a própria habitação na Casa da Cultura do Urubuí – Cacuí, cujo nome foi inspirado no rio Urubuí, que corre paralelo à BR-174 e margeia a cidade. A Cacuí mantém, até hoje, o acervo composto por fotografias, artigos, mapas, relatórios e os mais de 2 mil desenhos feitos pelos Waimiri-Atroari. Em 2012, no contexto da Comissão Nacional da Verdade - CNV, Egydio se envolveu na coordenação do Comitê Estadual de Direito à Verdade, à Memória e à Justiça do Amazonas e elaborou, a partir dos materiais coletados e, sobretudo, dos desenhos dos *Kiña*, o primeiro relatório do comitê sob o título “O Genocídio do Povo Waimiri-Atroari”, que apresenta um dos mais violentos massacres de povos indígenas cometidos pelo Estado brasileiro na ditadura militar. A coleta e análise dos documentos produzidos sobre o massacre promovido pelo mesmo regime que impediu os indigenistas de acessarem as aldeias, levantou indícios das violências cometidas contra os Waimiri-Atroari, e possibilitou que essa história pudesse ser escrita pela primeira vez. A produção dos

desenhos e a construção de um acervo para a sua preservação permitiu que a história do genocídio *Kiña* pudesse ser, também, contada pela perspectiva dos sobreviventes.

Em sociedades que passaram por experiências traumáticas, o testemunho pode servir “tanto para esfacelar a sociedade como para construir novos laços políticos” (SELIGMANN-SILVA, 2022, p.19). Márcio Seligmann-Silva apresenta a noção de testemunho em sua dimensão política, como instrumento de construção de uma memória contra o esquecimento diante dos traumas sociais provocados por acontecimentos marcados pela violência. Enquanto matéria residual e lacunar, o testemunho, para ser elaborado, necessita de ouvidos atentos para a sua apreensão. Egydio e Doroti, por meio de sua prática política e pedagógica, criaram um espaço de escuta e diálogo com os Waimiri-Atroari, permitindo que eles se expressassem por meio de seus desenhos e de sua língua nativa. Nesse encontro entre a escrita da história e a cultura oral e visual, “o corpo e sua localização passam a ser reconhecidos como parte da construção de outras narrativas e epistemologias” (SELIGMANN-SILVA, 2022, p.153). Os desenhos surgiram como expressão subjetiva dos indígenas a partir de suas experiências e seu modo de vida. A partir dos desenhos e dos relatos, foi aparecendo a *kiñayka*, a “história da nossa gente” na língua nativa Waimiri-Atroari. Uma história, sobretudo, visual e oral, contada pelos indígenas.

O acervo da Cacuí existe em decorrência da prática militante de um casal que enfrentou a interdição praticada pelo regime militar e se dedicou a um trabalho de colaboração mútua com os Waimiri-Atroari. Compor uma coleção, segundo Benjamin (2009), consiste num exercício constante de montar uma narrativa, não só por meio do ato de selecionar os objetos, mas também de eleger quais deles serão exibidos e qual a forma de narrar. O colecionador é aquele que não apenas coleta, mas também o que investe suas memórias e afetos nesse corpo externo, construindo nele a extensão de sua existência. O historiador, ou aquele que se volta para leitura de eventos catastróficos, transforma-se em colecionador, catador de vestígios, na medida em que se abre para “o que resta do testemunho” (SELIGMANN-SILVA, 2022, p. 17). Nos acervos produzidos pelas instituições de Estado, por serem resultado de seleções previamente estabelecidas ou, ainda, pela forma particular de organização, os desenhos feitos pelos indígenas constituem um tipo de material que poderia, facilmente, ser considerado como não-arquivável, ou até mesmo descartável. Nesse caso, as evidências dos crimes cometidos pelo Estado não teriam sido preservadas. A escrita da “história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225) procura por aquilo que foi deixado pelos ausentes da historiografia oficial. Segundo Benjamin, na medida em que a técnica está a serviço das classes dominantes, a história universal é constituída por suas vitórias, portanto, subverter a noção tradicional de história por meio de uma historiografia dos vencidos, acaba por revelar outras possibilidades de interpretação dos acontecimentos do passado. O acervo que Egydio e Doroti construíram por iniciativa própria se tornou fundamental para a construção da história e da memória do território e do povo Waimiri-Atroari.

Tanto Egydio e Doroti, quanto Ana Vaz, na experiência de realização de seu filme, vivenciaram processos marcados pelos vazios dos acervos oficiais, na medida em que “a ‘experiência’ do arquivo dá-se sempre sobre a linha tênue que vincula aquilo que aparece àquilo que desaparece” (LISSOVSKY, 2004, p. 47). E por mais que a falta constitua os acervos e os próprios materiais do passado, há sempre uma história imbricada neles, mas ela não se mostra sozinha, é preciso investigá-la, e isso pode se dar por meio de operações de montagem. A montagem retira os materiais dos locais onde se encontram arquivados para recolocá-los em circulação, associando os materiais pré-existentes a outros elementos, possibilitando a restituição de determinado contexto histórico e a produção de novos sentidos para os vestígios históricos. Benjamin apresenta um método de escrita que produz conhecimento sobre determinada época ao tornar visíveis as imagens do passado. O olhar para o passado permite vislumbrar recordações, a partir de faíscas que juntas formam uma constelação, como estrelas no céu que formam figuras quando são associadas umas às outras. Essas figuras são, para o filósofo, as imagens, retratos objetivos do que passou e, também, resultado de uma relação entre o tempo do agora e do outrora. A “montagem literária” parte da potência enunciativa das imagens como ponto de inflexão para a análise historiográfica, evitando o seu tratamento como ilustração de um saber predefinido.

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer somente a mostrar. Não sursurriarei coisas valiosas nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 2009, p. 502)

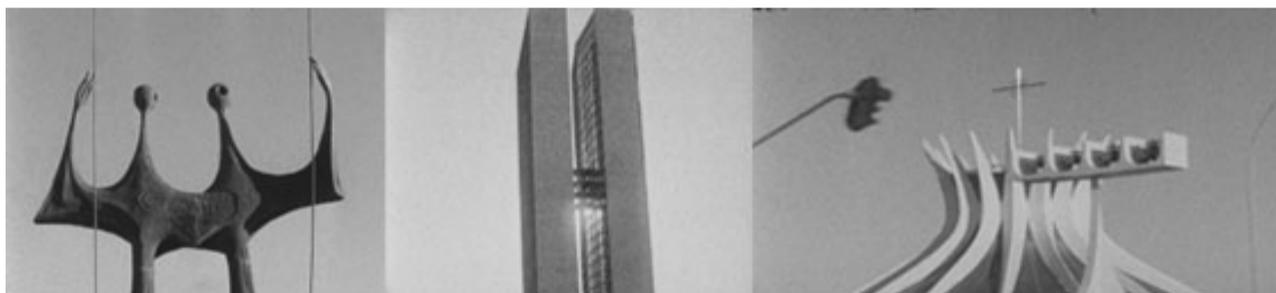
Por meio de pesquisas no Arquivo Nacional, Ana Vaz encontrou uma série de documentos do Serviço Nacional de Informação - SNI com nomes de antropólogos e indigenistas, dentre eles, o de Egydio. Os militares praticavam espionagem contra os principais dirigentes do Cimi, cujas ações eram vistas, pelo regime, como uma ameaça ao controle que a FUNAI exercia sobre as aldeias indígenas. Pesquisando mais a fundo sobre a trajetória de Egydio, Ana Vaz conseguiu acessar o relatório “O Genocídio do Povo Waimiri-Atroari”, foi quando ela viu, pela primeira vez, os desenhos dos *Kiña*. Depois de algumas tentativas em fazer contato com o indigenista à distância, Ana Vaz se deu conta de que a única maneira de conversar com ele e acessar seu acervo pessoal era se deslocando fisicamente

até Presidente Figueiredo. A dificuldade de acesso a esses materiais a fez incorporar o processo de busca por esses materiais de arquivo à estrutura de seu filme. Quando ela encontra, pela primeira vez, Egydio e pode ter, enfim, acesso aos desenhos dos Waimiri-Atroari, a história do genocídio *Kiña* já estava escrita. A escolha da realizadora pelo reemprego dos desenhos dos Waimiri-Atroari como objeto central para a revisitação desses acontecimentos em seu filme, coloca em destaque a matéria testemunhal dos indígenas e passa a contar a história do genocídio *Kiña* a partir de seus desenhos.

Quando Ana Vaz chega em Manaus e percebe que o único caminho possível que a levaria até Presidente Figueiredo é passando pela BR-174, ela decide que é ali que o som e a imagem de seu filme precisam começar a ser gravados. A mesma rodovia responsável pelas atrocidades feitas contra o povo e território Waimiri-Atroari, a levaria ao arquivo que evidencia essa violência. Na medida em que a montagem é a “organização do mundo visível”, segundo o realizador soviético Dziga Viértov, ela consiste em um procedimento que está presente em todas as etapas que constituem a realização de um filme, antes, durante e após a filmagem, quando se dá a montagem definitiva. A montagem, portanto, “não cessa desde a primeira observação até o cine-objeto finalizado” (VIERTOV, 2022, p. 173). As imagens produzidas por Ana Vaz nos conduzem pelos monumentos da cidade de Brasília, pela rodovia BR-174, pela floresta Amazônica e pelo rio Urubuí. Os desenhos dos Waimiri-Atroari também são incorporados na estrutura do filme por meio das filmagens da realizadora, que os registra, tanto separadamente, quanto ao serem manuseados por Egydio.

Em *Apiyemiyekî?* as dimensões históricas e estéticas estão articuladas por meio da sua montagem cinematográfica. Os desenhos dos Waimiri-Atroari são apresentados no filme de maneira sobreposta às imagens das paisagens atuais de seu território feitas pela realizadora. “Ainda que o princípio da montagem esteja subentendido nas etapas de pesquisa e de filmagem, é na montagem propriamente dita que o cinema historiográfico realiza uma experiência arqueológica.” (LEANDRO, 2015, p. 118). Segundo Anita Leandro, a escrita da história na mesa de montagem restitui a possibilidade de uma narrativa, de uma memória, no próprio seio da descontinuidade, expondo os documentos em sua materialidade histórica. O método de tratamento dos vestígios históricos identifica o “alcance historiográfico da montagem cinematográfica” (LEANDRO, 2015, p.117) como possibilidade de escritura com a imagens.

Com uma estrutura circular, *Apiyemiyekî?* começa e termina com imagens de Brasília. No início, as imagens em movimento em suporte analógico 16mm são monocromáticas, e por meio delas vemos, de maneira entrecortada e fugidia, detalhes de monumentos icônicos do entorno da Praça dos Três Poderes. Os primeiros desenhos aparecem de maneira sobreposta a essas imagens. O movimento que posiciona os desenhos sobre as imagens contrasta com a fixidez da folha de papel. Reenquadramentos apresentam uma análise microscópica dos desenhos, e sutis movimentos animam as figuras desenhadas. Na camada sonora ouvimos a trilha musical “*A Noite Original*” do compositor e pai da realizadora, Guilherme Vaz. Essa música experimental acompanha todo o filme, junto a articulação com outros elementos sonoros.



Figuras 4,5 e 6 . Sequência de imagens de prédios e monumentos de Brasília.Fonte: frames do filme *Apiyemiyekî?*



Figuras 7 e 8. Desenho de uma *mudî* (aldeia ou casa) e um *Kiña* (Waimiri-Atroari) sobreposto à imagem da estátua Justiça, à direita desenhos dos *Kiña*. Fonte: frames do filme *Apiyemiyekî?*

A sequência seguinte é composta por imagens de um trajeto de carro pela rodovia BR-174 ro-

deada pela floresta Amazônica. Vemos essa paisagem em sobreposição a uma imagem do rio Urubuí. Na faixa sonora ouvimos trechos entrecortados de uma rádio local até que um áudio de *whatsapp* irrompe. A mensagem de voz gravada por Keyla Serruya, pesquisadora do filme, é direcionada a Ana Vaz. Ela comenta sobre suas impressões depois de ter visitado o acervo da Cacuí e ter encontrado Egydio. No fim da mensagem, ela relata: “é como se a ditadura não tivesse fim para esses povos e eles continuassem recebendo toda essa violência”.

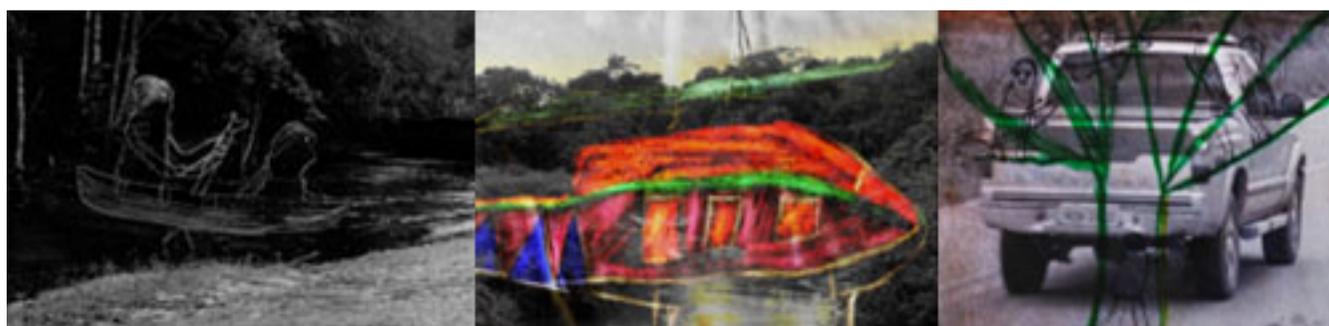


Figuras 9 e 10. Imagens da BR-174 sobreposta à imagem do rio Urubuí. Fonte: frames do filme *Apiyemiyekî?*,

Nas filmagens do encontro com Egydio, vemos detalhes do espaço interno e externo da Cacuí. Egydio manuseia algumas fotografias e mostra os desenhos dos Waimiri-Atrori. Na faixa sonora ouvimos trechos do relato do indigenista de maneira assíncrona às imagens. Egydio rememora a experiência compartilhada junto de Doroti, sua esposa hoje falecida, e dos Waimiri-Atroari. A abordagem dos desenhos no momento da filmagem opera uma forma de “montagem direta” dos documentos. “Chamemos de ‘montagem direta’ esse comparecimento da imagem diante da testemunha, método que precede a montagem propriamente dita no estabelecimento de relações possíveis entre passado e presente, memória e esquecimento, som e imagem.” (LEANDRO, 2018, p. 232). Ao mesmo tempo que mostra os materiais de arquivo no presente, a montagem direta dos documentos interfere na qualidade do testemunho, “submetido à apreciação da testemunha, o documento revela uma história que lhe é subjacente.” (LEANDRO, 2018, p. 235). Dessa maneira, a rememoração dos fatos se volta, aos poucos, para “micro-acontecimentos”, mais diretamente relacionados à materialidade dos documentos que ele manuseia.



Figuras 11, 12, 13 e 14 Egydio Schwade manuseando fotografias e vendo os desenhos dos Waimiri-Atroari no computador. Fonte: frames do filme *Apiyemiyekî*



Figuras 15, 16 e 17. À esquerda um desenho de indígenas em um barco sobreposto à imagem do rio Urubuí, desenho de um helicóptero sobreposto a imagem do rio Urubuí e à direita desenho de árvore com indígenas sobreposto à imagem de um carro percorrendo a BR-174. Fonte: frames do filme *Apiyemiyekî?*

Sobre os planos do rio Urubuí, vemos as figuras dos desenhos navegarem as águas em barcos desenhados, de maneira que as figuras possam intervir na paisagem do presente. A figura de um helicóptero sobrevoa o território indígena. Na BR-174, uma caminhonete passa por cima das figuras de indígenas que estão próximos de uma árvore. A técnica de sobreposição de imagens é explorada de diversas maneiras ao longo de todo o filme. Para Jacques Aumont, a “mistura de imagens” é a forma na qual um plano do filme nos dá ao mesmo tempo duas imagens, muitas imagens, inteiras ou entremeadas: “No cinema a mistura de imagens é um procedimento narrativo obtido a partir da superposição de dois ou mais planos filmados” (AUMONT, 2003, p. 30). O efeito é o de duas imagens componentes que ocupariam, cada uma, uma camada, e são vistas por transparência. No entanto, não podemos compreender a mistura de duas imagens simplesmente pela soma de seus elementos, “as imagens misturadas nem se adicionam nem se subtraem, mas interagem, formam uma nova entidade complexa” (AUMONT, 2003, p. 32). A presença de dois elementos distintos, apresentam, segundo o autor, uma técnica intervalar típica.

Para seu teórico mais consequente, Dziga Viértov (...) o intervalo não é nem uma lacuna, nem uma elipse, nem verdadeiramente uma distância, apesar da origem pretensamente musical do termo; ele é – não vejo outra forma de dizê-lo – uma força diferencial, uma força de diferença. Dois planos ligados por um intervalo fazem jogar sua diferença. Trata-se do distanciamento entre eles para o destinatário do filme; e pode-se considerar que é nesse distanciamento que alguma coisa aparece (o quê? Um sentido, forçosamente). (AUMONT, 2003, p. 28).

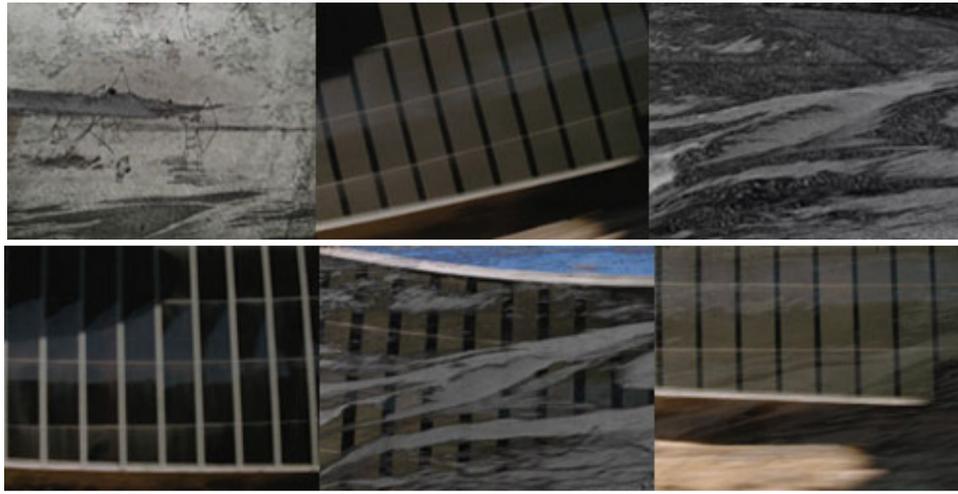
Em *Apiyemiyekî?* as sobreposições misturam um objeto móvel, os desenhos, a um cenário, seu meio, o que equivale a uma ligação espacial. “A mistura de imagens tem então esse valor conceitual: ela designa a existência de um tempo que é de outra natureza, que a do tempo vivido” (AUMONT 2003, p. 53). Esse gesto que posiciona as figuras dos desenhos nas paisagens de seu território, propõem uma fenda no presente a partir da “força da mistura de imagens em movimento como artefato teórico que designa o enigma de um tempo” (AUMONT, 2003, p. 62). Mostrar por montagem é pensar nos deslocamentos e recomposições de todas as coisas, “desmontar a ordem espacial e temporal” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 79) dispendo as coisas de maneira a desorganizar sua ordem de aparição.

“Não se mostra, não se expõe, se não por meio do dispor: não as coisas em si mesmas – porque dispor as coisas é fazer com elas um quadro ou um simples catálogo – mas suas diferenças, seus choques mútuos, suas confrontações, seus conflitos.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 79).

É nesse jogo de temporalidades, entre passado e presente, que as camadas de acontecimentos que são separados pelo tempo são sobrepostos a um espaço comum pela montagem do filme. As sobreposições operam uma articulação de tempos e espaços que evocam múltiplas relações de sentido, na medida em os acontecimentos históricos vão sendo elaborados pelo relato oral de Egydio. O exercício de montagem confronta os tempos, espaços, vozes e palavras, e permite encontros e passagens entre passado e presente, ao “comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.117). As imagens da BR-174 e do rio Urubuí, localizadas no entorno de Presidente Figueiredo, poderiam, por si só, esconder um conflito que lhe é originário. Mas quando os desenhos e relatos orais são sobrepostos a essas imagens, as consequências das ações da ditadura militar nessa região são reveladas, as imagens “misturadas”, portanto, ampliam seus sentidos. Na faixa sonora, os ruídos da estrada se impõem como algo incômodo enquanto cantos de povos indígenas vão se sobrepondo ao som ambiente. O desenho do som incorpora os sons ambientes e cantos de povos indígenas como vetor para engendrar espaços e criar uma topologia sensorial junto à força simbólica das imagens.

Na sequência final, voltamos para Brasília, mas, dessa vez, as imagens são coloridas. Elas mostram, por meio de movimentos circulares incessantes, as estruturas do prédio do Memorial dos Povos Indígenas¹¹. A estrutura circular que liga as sequências inicial e final do filme sugere um fio que liga a passagem do tempo à cidade de Brasília. A construção da capital federal pode ser pensada como ponto chave para a interiorização dos projetos de desenvolvimento subsidiados pelo governo militar, como uma espécie de recolonização do país por dentro. A associação entre os desenhos, as imagens em movimento atuais, assim como as vozes, os ruídos, as músicas e os efeitos sonoros, apresentam as camadas desses materiais que se misturam e se conjugam numa aproximação de tempos e espaços para recolocar questões de ordem histórica.

11 Museu e centro cultural dedicado à cultura indígena brasileira, localizado no eixo monumental da cidade de Brasília.



Figuras 18, 19, 20, 21, 22 e 23: Sequência de transição das imagens dos desenhos sobrepostos ao rio Urubuí para as imagens do Memorial dos Povos Indígenas. Fonte: frames do filme *Apiyemiyekî?*

A interrogação que dá nome ao filme, “por quê?” na língua nativa *kiñayara*, remete à pergunta que era constantemente dirigida a Egydio e Doroti, pelos educandos indígenas: “Por quê *kamña* (não indígena) matou *Kiña* (Waimiri-Atroari)? *Apiyemiyekî* (por quê)?”. Ao nos devolver essa pergunta a partir de seu título, o filme enfatiza a necessidade de pôr novamente em circulação esse acervo, a partir da perspectiva dos Waimiri-Atroari. Os crimes cometidos pelo Estado contra os Waimiri-Atroari só foram devidamente elucidados a partir da prática política e pedagógica desempenhada pelos Schwade. As ações violentas que os indígenas sofreram foram consequências diretas do modelo de ocupação territorial desenhado pela ditadura militar para a Amazônia. Seus desenhos constituem a matéria testemunhal do genocídio praticado pelo governo militar. O gesto de montagem de *Apiyemiyekî?* incorpora os desenhos dos Waimiri-Atroari na estrutura do filme enquanto protagonistas de uma narrativa própria. E, dessa maneira, propõe, no presente, a abertura de uma história acobertada, por meio da inscrição da “história da nossa gente”, a *kiñayka*.

Referências

- AUMONT, J.. Claro e Confuso: a mistura de imagens no cinema. Tradução de Alexandre Figueirôa. Revista Galáxia, número 6, 2003.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História. **Magia e técnica, arte e política**. Volume I. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, G.. **Diante da Imagem**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. **Quando as imagens tomam posição: o olho da história I**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- LEANDRO, A. Montagem e História: uma arqueologia das imagens da repressão. In: BRANDÃO, A. e LIRA, R., orgs. **A sobrevivência das imagens**. Campinas: Papyrus, 2015.
- _____. Testemunho filmado e montagem direta dos documentos. In: DELLAMORE, C.; AMATO, G. e BATISTA, N. orgs. **A ditadura na tela: o cinema documentário e as memórias do regime militar brasileiro**. Belo Horizonte: Fafich UFMG, 2018
- LISSOVSKY, M. Quatro + uma dimensões do arquivo. In: Eliana Matar (org.). **Acesso à informação e política de arquivos**. Rio de Janeiro, 2004.
- SELIGMANN-SILVA, M.. **A Virada Testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.
- SCHWADE, E.. Ditadura militar massacrou indígenas. Online. Acessado em: <https://urubui.blogspot.com/>, 2012.
- VAZ, A. Fogo de Kamña, Chamamento de Kiña. Acessado em: http://terrabatida.org/derivadas_one.php?id=2, Terra Batida, 2022.
- VIÉRTOV, D. Nós, Kinocs e Cine-Olho. In: Luis Felipe Labaki, org. **Cine- Olho: manifestos, projetos e outros escritos**. São Paulo: Editora 34, 2022.

Arquivo, energia e movimento: A montagem como agente articulador de reflexão sobre memória nacional nos filmes *Spell Reel* e *Luz Obscura*

Rafael de Campos

Chama a atenção o título dado ao capítulo de número 13 do clássico *A Técnica da Montagem Cinematográfica*, de Karel Reisz e Gavin Millar (1978, p. 200). Os autores denominam como “filme de compilação” certo tipo de filmes que, atualmente, conhecemos por termos como “filmes de arquivo”. É possível que no momento de escrita do livro o termo “arquivo” ainda não tivesse se difundido, mas, a partir do apanhado feito pelos autores, fica claro que a técnica de articulação de sons e imagens produzidos por terceiros a fim de refletir sobre determinado tema é algo realizado há muitas décadas, tendo iniciado, provavelmente, com os cine-jornais, as propagandas políticas e os filmes de guerra (REISZ; MILLAR, 1978, p. 201), e tem no soviético Dziga Vertov um de seus primeiros representantes notáveis. No entanto, ao falar sobre estes filmes, Reisz e Millar alertam para as complexas questões éticas que eles suscitam: tendo em vista que os arquivos estão intrinsecamente ligados à questões de memória (DERRIDA, 2001), o processo de articulação de materiais de arquivo tende a constituir novos significados sobre estes registros. Assim, nos deparamos com complexas questões a respeito dos modos de tratamento das memórias por meio de filmes de arquivo (ou compilação).

Os trabalhos de Filipa César e Susana de Sousa Dias são bastante representativos destas questões: ambas vêm realizando filmes, artigos, instalações e demais trabalhos a respeito de arquivos relacionados à memória colonial portuguesa. Enquanto César dedica-se ao trabalho com os arquivos de Guiné-Bissau - nação localizada no sudoeste africano, mantida como colônia portuguesa por cerca de 400 anos -, Sousa Dias trabalha principalmente com os arquivos da Pide, a polícia política de Portugal durante o regime de António Salazar. Entre esses trabalhos, há dois filmes que se destacam pelo modo inventivo de articulação dos materiais de arquivo pela montagem: *Spell Reel* (2017), de Filipa César, e *Luz Obscura* (2017), de Susana de Sousa Dias. Além de terem sido lançados no mesmo ano, dirigidos por cineastas portuguesas e tratarem da memória colonial desse país, estes filmes revelam-se muito convenientes para a reflexão a respeito dos modos de tratamento de memórias traumáticas e, portanto, nos parece pertinente uma análise sobre a montagem destas duas obras.

Primeiramente, abordaremos questões relacionadas a memória e trauma nas representações audiovisuais, tomando como base as discussões entre Didi-Huberman e Claude Lanzmann a respeito da utilização de imagens de arquivos de eventos traumáticos. A partir disso, introduzimos a noção desenvolvida por Didi-Huberman sobre a montagem como meio por excelência de reflexão acerca de imagens de arquivo, principalmente essas que se referem a eventos traumáticos. Em seguida, o pensamento de Antonio Traverso será fundamental para a introdução dos conceitos de *acting out* e *working through*, que nos auxiliará na compreensão sobre os principais modos de representação de eventos traumáticos no cinema.

A seguir, desenvolvemos alguns conceitos específicos do campo da montagem que nos auxiliarão na posterior análise fílmica. As ideias desenvolvidas por Sergei Eisenstein sobre as nuances entre a criação de uma representação e de uma imagem de um evento serão importantes para iniciarmos uma discussão a respeito de dois filmes que não apenas possuem modos criativos de montagem, mas cujas próprias estruturas são essencialmente baseadas em articulações pouco convencionais de montagem. Uma breve comparação entre duas noções a respeito do conceito de “energia” na montagem, a de Karen Pearlman e a de Teresa Faucon, servirá como um importante complemento, aumentando nossas possibilidades de compreensão acerca da montagem. Os capítulos finais serão dedicados à análise de ambos os filmes, utilizando como base os referenciais teóricos desenvolvidos nos capítulos precedentes.

Memória, trauma, arquivo, montagem

Em um de seus principais trabalhos, François Hartog (2013) desenvolve o conceito de “regimes de historicidade”. Hartog disserta a respeito dessas “ordens de tempo”, as relações que determinadas sociedades estabelecem com a temporalidade, que tendem a se transformar em conjunto com as mudanças de paradigmas históricos. Consequentemente, essas formas de relação com o conceito de

tempo também engendram diferentes relações com outros aspectos. O autor cita como exemplo o trabalho de Foucault que fala sobre as relações das sociedades com os discursos institucionais, mas poderíamos expandir esta noção para diversos aspectos socioculturais. É curioso notar como um dos elementos que mais contribuiu para alterações sobre estas noções de temporalidade nos últimos 100 anos foi justamente o cinema e a mídia audiovisual. Andreas Huyssen (2000) nos mostra como as mídias audiovisuais aceleraram essas transformações em nossas percepções de espaço, tempo e cultura. Huyssen também aponta como, a partir da década de 1960 - década em que dispositivos de captação audiovisual ficam mais acessíveis - a preocupação com discursos a respeito de memórias ganha grande destaque. Estudos a respeito do passado, isto é, de diferentes regimes de historicidade, mobilizam novas nuances, tendo em vista que a mídia audiovisual possui a capacidade de criar registros memorialísticos em abundância e de forma rápida e dinâmica. Os materiais de arquivo audiovisual acabam funcionando como espécies de “cápsulas” que nos revelam imagens e sons de diferentes regimes de historicidade, o que nos leva a diversas problemáticas éticas a respeito dos modos de tratamento da memória intermediada pelo audiovisual.

Documentários, gênero audiovisual que tende a explorar com mais frequência essas problemáticas, levantam questões específicas a respeito dessas representações da realidade. De acordo com Nichols (2016), documentários demandam uma maior preocupação tanto do cineasta quanto do espectador devido à facilidade com que podem ser confundidos com a realidade. As imagens apresentam limitações e podem ser alteradas antes ou depois do registro, o que não garante a validade de alegações mais amplas sobre o que elas representam. Burke (2004) também destaca as limitações das imagens como fonte histórica, afirmando que, embora possam fornecer importantes evidências, devem ser tratadas como indícios e que a sua interpretação pode ser falha. Imagens seriam “testemunhas mudas” e, como outras fontes, exigiriam a conscientização de suas fragilidades para serem utilizadas de forma eficaz e segura.

De acordo com Jacques Le Goff (2008), a própria ideia de “documento histórico” é algo construído socialmente, e por isso cunha o conceito de “documento-monumento”. Para o historiador francês, todos os documentos são significativos, pois são uma parte da montagem histórica de uma determinada época e sociedade, sendo crucial estar ciente das possíveis ambiguidades em suas interpretações. Le Goff dirá que um documento nunca é neutro, pois constitui os resultados da história, época e sociedade que o geraram, bem como das épocas subsequentes em que foi utilizado, mesmo que tenha sido esquecido ou omitido. O documento seria, portanto, como um monumento que reflete os esforços das sociedades históricas para impor uma imagem particular de si mesmas no futuro, de forma voluntária ou involuntária. Em última análise, não existe um documento-verdade e cabe ao historiador analisá-lo de forma crítica, desmistificando seu significado aparente. Interessante notar também o quanto essa noção a respeito de “documento” também pode servir para entendermos o conceito de “arquivo”.

Em outras palavras, todo arquivo levanta também questões de acesso, estruturação, manipulação, omissão e censura. Jacques Derrida (2001) define como “mal de arquivo” essas contradições surgidas no seio do arquivamento, que podem ser significativamente danosas para as memórias que se propõem a preservar. Derrida fala sobre a pulsão de morte como uma alegoria para um arquivo que não deixa rastros verdadeiros, mas apenas maquinações de um suposto “belo”, ou, mais precisamente, de um ideal a serviço daqueles que estejam em poder de determinado arquivo. O filósofo aponta a necessidade de se refletir não apenas a respeito do suporte, mas também sobre outros aspectos pouco abordados, como o seu exterior. “Não há arquivo sem lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior” (DERRIDA, 2001 pg. 22)

Ademais, quando esses documentos históricos tratam de materiais de arquivos audiovisuais sobre eventos traumáticos, essas questões podem ficar ainda mais complexas. Sobre isso, o forte debate público travado entre Georges Didi-Hubermann e Claude Lanzmann parece bastante pertinente para nos auxiliar nesta reflexão. Lanzmann, diretor do documentário *Shoah* (1985), é conhecido por sua posição crítica em relação ao uso de imagens de arquivo do Holocausto na arte. Segundo Lanzmann (de acordo com a transcrição de seu pensamento no livro *Imagens Apesar de Tudo*, de Didi Huberman[2012]), a violência extrema do Holocausto ultrapassa a capacidade da imagem de representá-lo adequadamente. Para ele, imagens de arquivo são incapazes de transmitir a verdadeira natureza do evento, e podem até mesmo banalizá-lo, pois seriam “imagens sem imaginação” e que “petrificam o pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2012 p. 124). Lanzmann também argumenta que as imagens desviam a atenção de questões mais importantes, como a natureza da violência genocida, as motivações dos perpetradores e as histórias dos sobreviventes. Lanzmann defende a importância da palavra, da memória e da testemunha viva, que seriam as únicas capazes de transmitir a complexidade da experiência do Holocausto.

Didi-Hubermann (2012) por sua vez, argumenta que as imagens de arquivo do Holocausto seriam necessárias para a compreensão e a memória desse evento, mas também reconhece que as imagens de arquivo podem ser ambíguas, que não são capazes de transmitir a totalidade do evento. No

entanto, defende a ideia de que as imagens de arquivo podem servir como uma forma de testemunho, de manter viva a memória daqueles que sofreram e morreram durante o Holocausto. Para Didi-Hubermann, a imagem pode ser um ponto de partida para a reflexão crítica e para a análise histórica. Mais pertinente ainda para nosso estudo é a posição de Didi-Hubermann a respeito do uso de imagens de arquivo históricas em obras de arte, pois nos leva diretamente para a questão da montagem, ao apontar que elas podem servir como uma forma de transformar o sofrimento humano em algo a ser sentido emocionalmente.

O arquivo desmembra a compreensão histórica em virtude do seu aspecto de 'fragmento' ou de 'vestígio bruto de vidas que de modo nenhum exigiam ser assim contadas'. Por outro lado, 'abre-se brutalmente a um mundo desconhecido', liberta um 'efeito de real' absolutamente imprevisível que nos fornece o 'esboço vivo' da interpretação a reconstruir. Mas nem por isso o arquivo é o 'reflexo' puro e simples do acontecimento, nem a sua pura e simples 'prova'. Pois ele deve ser sempre elaborado mediante recortes incessantes, mediante uma montagem cruzada com outros arquivos. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 130-131)

Dessa forma, o uso responsável de imagens de arquivo poderia ser útil para auxiliar na construção de uma resposta emocional e moral que é fundamental para a compreensão do evento, assim como para combater o negacionismo e o esquecimento. A montagem surge como uma ferramenta essencial para ajudar a “contar apesar de tudo o que é impossível contar totalmente” (Didi-Huberman, 2012, p. 137). Em outra obra, Didi-Huberman fala mais diretamente a respeito da montagem, identificando nela um valioso procedimento de exposição de contextos, nuances e vieses:

Só se expõe a política mostrando os conflitos, os paradoxos, os embates recíprocos que tecem toda a história. Por isso, a montagem aparece como o procedimento por excelência desta exposição: nela, as coisas são mostradas apenas por serem primeiro desmontadas, e não por posições, como falam em francês da violência de uma tempestade “desmontada” (furiosa), onda sobre onda, ou como se fala de um relógio “desmontado”, isto é, analisado, explorado, portanto, disperso pela fúria do conhecimento aplicado por um filósofo ou por uma criança baudelairiana. A montagem seria para as formas o que a política é para os atos: ela precisa desses dois sentidos da desmontagem, que são o excesso de energia e a estratégia dos lugares, a loucura da transgressão e a sabedoria da posição.¹² (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 118)

O chileno Antonio Traverso também alerta para o fato de que a simples recusa em utilizar materiais de arquivo não constitui automaticamente em uma abordagem adequada. Traverso (2010) traz como exemplo a crítica de Dominick LaCapra a respeito do filme *Shoah* (1985), na qual argumenta que Lanzmann usa um método de “retraumatização” para tratar a memória do Holocausto, fazendo com que os sobreviventes e outras testemunhas apenas atuem (*acting out*) seus sintomas traumáticos obsessivamente diante da câmera, sem nenhuma preocupação humanitária para com os entrevistados. A estratégia de Lanzmann, segundo LaCapra, seria evidenciada pelo tratamento em relação aos entrevistados, que surgem na tela na medida em que podem atuar como “objetos de identificação transferencial”. Para LaCapra, o objetivo final de *Shoah* é a encarnação, a atual releitura ou a atuação compulsiva do passado - especialmente de seu sofrimento traumático - no presente. Em contraposição, LaCapra preza as obras que tendem a trabalhar o trauma do passado e, ao fazê-lo, encorajam a liberação dos testemunhos e do público dos ciclos de transmissão do trauma. Ele propõe o conceito de “trabalhar através” (*working through*) como uma forma de cultura do trauma que não deve ser confundida com o otimismo utópico ou a libertação total do passado e de seus fardos melancólicos. Em vez disso, o “trabalhar através” deve ser visto como um suplemento e uma força contrária à melancolia e à mera re-encenação dos eventos traumáticos.

Além disso, Traverso vai além e cita alguns documentários do Chile pós-ditatorial - entre eles, *Estadio Nacional* (dir. Carmen Luz Parot, 2002) e *Chile: Memoria Obstinate* (dir. Patricio Guzmán, 1997) - como exemplos de filmes que, ao tratarem de eventos traumáticos, realizariam este modo de abordagem prezado por LaCapra, ou seja, “trabalhariam através” do trauma a fim de reconectar estas histórias a um senso de coletividade. Dessa forma, estes filmes não só prestariam um serviço para a memória nacional chilena, combatendo o esquecimento e negacionismo dos horrores da ditadura de Augusto Pinochet, mas, acima de tudo, engendrariam uma abordagem respeitosa e humanitária para com seus entrevistados.

Susana de Sousa Dias (2015) também já abordou este tema em um de seus textos. A realizadora, que pesquisa sobretudo as torturas impostas pelo regime ditatorial português, chama atenção para um fator específico: muitas das torturas às quais foram submetidas as vítimas do regime salazarista

¹² Original: Solo se expone la política mostrando los conflictos, las paradojas, los choques recíprocos que tejen toda la historia. Por ello el montaje aparece como el procedimiento por excelencia de esta exposición: en él las cosas, más que al tomar posición, se muestran solo al desmontarse primero, como se habla en francés de la violencia de una tempestad “desmontada” (embravecida), ola contra ola, o como se habla de un reloj “desmontado”, es decir, analizado, explorado, por lo tanto, esparcido por el furor de saber aplicado por un filósofo o un niño baudelairiano. El montaje sería a las formas lo que la política es a los actos: necesita juntos estos dos significados del desmontaje que son el exceso de las energías y la estrategia de los lugares, la locura de trasgresión y la sabiduría de posición.

eram as chamadas “torturas brancas”, isto é, torturas que não deixam marcas físicas - como, por exemplo, a privação do sono. Além disso, mesmo as demais violências praticadas pela polícia política de Salazar não obtiveram nenhum tipo de registro, e assim levanta-se a questão: “na ausência de provas, como revelar a dimensão da violência operada pelo Estado?” (Sousa Dias, 2015, p. 483).

Sousa Dias (2015) faz um apanhado dos modos pelos quais a tortura foi representada em documentários entre as décadas de 1970 e 1980, chegando à conclusão de que a grande maioria dos casos de tortura estatais não haviam deixado imagens documentais diretas. No entanto, todos estes regimes produziram imagens relacionadas aos casos de tortura, que não as revelam diretamente, mas que estão ligadas ao contexto histórico e podem ajudar a revelar outras nuances acerca do tema. Sousa Dias, falando sobre seu trabalho com imagens de arquivo no filme *48* (2010) - obra bastante semelhante a *Luz Obscura* - dá como exemplo três fotografias de três momentos significativamente distantes no tempo, em que um dissidente, Manuel Gervásio, fora preso pela polícia política do regime português. A mudança na fisionomia de Manuel ao longo das imagens ajudam a enfatizar a longa duração da ditadura salazarista, bem como seus efeitos sobre a sua fisionomia, e tudo isso por meio de uma articulação realizada na montagem.

Da representação à imagem; do movimento à energia

Tanto *Spell Reel* quanto *Luz Obscura*, como veremos a seguir, são filmes cuja estrutura básica é organizada em torno de métodos específicos de montagem. Portanto, parece pertinente desenvolvermos alguns conceitos que nos auxiliem na compreensão de seus modos de articulação. Sergei Eisenstein (2002) aponta alguns aspectos bastante fundamentais da montagem cinematográfica: a justaposição de elementos - os planos cinematográficos - para criar um significado seria, essencialmente, o sentido mais básico da montagem, mas o cineasta mostra como essa noção, a princípio tão simples, é também uma poderosa produtora de significados, pois seria uma noção “universal”, que não seria exclusiva do cinema. Portanto, a linguagem da montagem cinematográfica em si, sua gramática, não é universal, mas sim o dispositivo significante do qual ela se utiliza, isto é, a síntese dialética. Mas então, o que seria essencialmente cinematográfico na montagem de cinema?

Eisenstein, primeiramente, fala sobre o conceito de “representações não-plásticas” (p. 16, 2002). A depender do conteúdo e da forma de articulação dos planos, seria possível construir sentidos abstratos, que vão além da representação imagética, ou, neste caso, “plástica”. Eisenstein usa como exemplo uma analogia bastante simples a respeito da hipotética imagem de uma mulher, com aspecto triste e vestida de preto ao lado de um túmulo, e como a soma destas representações poderia suscitar o conceito de “viúva”.

A mulher (...) é uma representação, o luto que ela veste é uma representação - isto é, ambos estão plasticamente representados. Mas ‘uma viúva’, que surge da justaposição de duas representações, não é plasticamente uma representação - mas uma nova idéia, um novo conceito, uma nova imagem. (EISENSTEIN, 2002, p. 16)

Eisenstein vai além e propõe uma distinção entre as noções de criação de uma “representação” ou de uma “imagem” de determinado conceito ou evento. Fazendo analogia com a figura de um relógio e a tentativa de passar uma ideia visual de tempo, ele disserta sobre quais seriam as diferenças entre a mera representação geométrica/figurativa de um relógio vs. a criação, efetivamente, de uma *imagem* do tempo. A primeira diria respeito, tão somente, a uma exposição de uma ideia, mesmo que abstrata, mas que falharia em ir além da representação; a imagem, por sua vez, diria respeito a uma articulação mais complexa da montagem a fim de “colocar a representação em movimento”, fazer algo além da simples representação.

A representação formada no mostrador do relógio é insuficiente em si mesma. Não é suficiente apenas ver - algo tem de acontecer com a representação, antes que deixe de ser percebida como apenas uma simples figura geométrica e se torne perceptível como a imagem de uma ‘hora’ particular na qual o acontecimento está ocorrendo. (...) Entre a representação de uma hora no mostrador do relógio e nossa percepção da imagem dessa hora, há uma longa cadeia de representações vinculadas aos aspectos característicos distintos dessa hora. E repetimos: o hábito psicológico tende a reduzir esta cadeia intermediária a um mínimo, a fim de que apenas o início e o fim do processo sejam percebidos. (EISENSTEIN, 2002, p. 19-20)

Portanto, essa distinção entre representação e imagem refere-se não apenas à busca por uma “imagem total” de determinado evento ou conceito, mas também à tentativa de evitar abordagens superficiais e insuficientes. Para Eisenstein, esse seria um dos principais fatores na distinção entre uma obra de arte “vital” e uma obra de arte “inanimada”. Logo a seguir, no entanto, Eisenstein fala a respeito da questão do deslocamento de ênfase: como o cinema é uma arte baseada principalmente no desenrolar de certo período de tempo, uma das principais funções da montagem vem a ser a criação

de ênfase em determinados aspectos da dramatização, e há autores que trataram especificamente destes movimentos na montagem.

Sobre isso, chamam atenção algumas semelhanças entre o pensamento desenvolvido por Karen Pearlman e Teresa Faucon. Ambas as autoras utilizam uma analogia com o conceito de “energia” para tratar da construção de significado por meio da montagem, mas de duas formas distintas. Pearlman (2009, p. 52) chamará de “fraseado de trajetória” (*trajectory phrasing*) a manipulação da energia na criação de ritmo pela montagem. Ela usa a palavra “trajetória” para descrever a combinação de direção e energia em um movimento. Assim, esse “fraseado de trajetória” ajudaria a descrever as trajetórias de movimento em diferentes planos e o fluxo de energia entre eles. O termo descreve três operações: criar ligações suaves ou colisões abruptas de energia e direção, escolher entre diferentes variações energéticas em diferentes planos e criar pontos de ênfase ou “pontuações” através da manipulação da trajetória do movimento. Já o termo “energia” é definido por Pearlman como a atitude e a intenção por trás do movimento que informa a maneira como é feito, baseando-se nas ideias de Rudolf Laban e Irmgard Bartenieff sobre o termo “Effort”. A energia, portanto, seria inseparável do movimento, mas pode ser descrita separadamente das propriedades temporais e espaciais do movimento. Determinadas trajetórias e ênfases resultariam, assim, em significados distintos.

Teresa Faucon, por sua vez, propõe uma metodologia pouco convencional de análise fílmica acerca da montagem, que uniria as já conhecidas metodologias de análise explicativa com modelos da física moderna. A autora baseia-se nas noções de energia, movimento, dinâmica, força e transformação presentes em conhecidas teorias científicas a respeito desses fenômenos físicos a fim de analisar como estes aspectos são representados nos filmes e articulados pela montagem, seja pelos movimentos internos dos elementos dos planos, seja pelos próprios movimentos da câmera, pelo movimento da montagem ou pela interação de “forças” entre os elementos sensoriais em jogo. “As imagens carregariam uma energia – cujas manifestações são variadas – que a montagem deveria se encarregar, atualizar, ativar, polarizar. Isso implica a análise do jogo de forças em ação nos planos e das transformações e metamorfoses que dele decorrem.”¹³ (Faucon, 2017, p. 12)

De toda forma, tanto Eisenstein quanto Pearlman e Faucon parecem concordar quanto a um aspecto central: por meio da montagem é possível expressar conceitos complexos que vão além da simples representação imagética e que a construção de sentido no cinema pode mobilizar uma série de elementos relacionados ao movimento e à energia das representações e significados em jogo. A seguir, veremos como os filmes *Spell Reel* e *Luz Obscura* articulam estes conceitos no cerne de suas montagens a fim de desenvolver ideias mais complexas a respeito de trauma e memória nacional.

A sobreposição de tempos históricos em *Spell Reel*

Spell Reel, dirigido por Filipa César, explora as relações entre tecnologia, arte, política, memória e identidade nacional na Guiné-Bissau. O ponto de partida do filme é o momento no qual o arquivo cinematográfico nacional de Guiné-Bissau, até então mantido em película, estava prestes a ser restaurado e convertido para formato digital. As imagens a serem digitalizadas são, em grande parte, referentes às décadas de 1950 e 1960, período das lutas de libertação que a nação africana enfrentou para livrar-se do comando colonial de Portugal e constituem as primeiras imagens oficiais produzidas por habitantes do país sobre sua própria nação. A partir disso, Filipa César, em conjunto com o coletivo de artistas chineses *Luta Ca Caba Inda* (“a luta ainda não acabou”), acompanha não só a digitalização do material de arquivo, mas também as exposições itinerantes promovidas pelo governo de Guiné-Bissau para expor as imagens à população contemporânea.

Com este simples resumo, é possível concluir que *Spell Reel* lida com ao menos dois regimes de temporalidades: aquele das imagens de arquivo, referentes às lutas de libertação, e o tempo de realização e exibição do próprio filme. Ambos estes regimes de temporalidades seriam então representados plásticamente pelas imagens empregadas no filme, o que suscita algumas problemáticas. Como construir significado e reflexão a respeito da interação entre esses importantes tempos históricos? Como efetuar isso sem empreender um didatismo jornalístico ou apelando a um hermetismo que poderia desvirtuar o conteúdo em prol da estética? E, talvez o mais importante, como lidar com essas importantes questões acerca de memória e identidade nacional sem cair na banalização e superficialidade? Neste ponto, a montagem do filme de Filipa César ganha destaque pois, a partir de um procedimento relativamente simples, consegue efetuar um movimento que auxilia na modulação de todas essas questões: é por meio do uso de sobreposições e reenquadramentos que o filme articula as imagens de arquivo e as imagens “contemporâneas”.

Aquilo que Reisz e Millar (1978, p. 157) falam sobre a montagem de ideias de Eisenstein pode nos ajudar a compreender a construção de sentido nas sobreposições de *Spell Reel*. Os autores afirmam

13 Tradução minha. Original: “les images seraient porteuses d'une énergie – dont les manifestations sont variées – que le montage devrait prendre en charge, actualiser, activer, polariser. Ceci implique l'analyse du jeu des forces en action dans les plans et des transformations et métamorphoses qui en découlent.”

que Eisenstein ligava as imagens não por sua conexão física, mas pela conexão intelectual que julgava haver entre elas, fazendo com que as sequências fossem construídas não em torno da noção de continuidade visual de uma ação, mas de uma ideia. Em *Spell Reel*, a grande maioria dos momentos nos quais as imagens de arquivo são articuladas na montagem é seguida uma lógica parecida: ou as imagens aparecem enquadradas sobre um fundo preto, ou então sobre o fundo de uma imagem contemporânea. Não há compatibilidade de continuidade física entre as imagens, mas fica evidenciada a ligação de ideias que resulta deste “acoplamento” entre a imagem de arquivo e imagem contemporânea. Ambos os regimes de temporalidades contidos nas imagens são evidenciados.

Dessa forma, como compreender estas articulações? Retomando o pensamento de Pearlman (2009) acerca do conceito de fraseamento de trajetória, podemos considerar que *Spell Reel* opera mais próximo de uma ideia de “choques” entre os planos, ao invés de ligações, ao menos se considerarmos exclusivamente a articulação entre as imagens de arquivo e as imagens captadas por César. Esses choques ocorreriam em dois níveis: tanto na articulação, pois o surgimento de uma imagem de arquivo reenquadrada sobre outra imagem certamente constitui um elemento disruptivo, como também na já mencionada questão histórica, visto que representam épocas distintas. Assim, a montagem não apenas evidencia os diferentes regimes de temporalidades, mas também “coloca em movimento” a reflexão a respeito das imagens de arquivo no presente, tornando possível a criação uma “imagem” - de acordo com a noção eisensteiniana - deste complexo momento de transição histórica para o povo de Guiné-Bissau.

Spell Reel também não deixa de evidenciar outro ponto importante, lembrado por Burke nas páginas anteriores: as limitações e construções acerca das imagens de arquivo. Principalmente no início do filme, diversas vezes as imagens de arquivo mostradas estão reenquadradas sobre um fundo no qual são filmados os momentos de digitalização e restauração dessas mesmas imagens. Além disso, em certos trechos também são exibidas as imagens de arquivo que não puderam ser completamente restauradas, revelando as marcas de deterioração que ficaram impregnadas na película. Mais do que revelar as ações do tempo sobre a imagem - o que também enfatiza a questão do tempo histórico - essas imperfeições auxiliam também na expressão de suas próprias condições de produção e existência. De acordo com Hito Steyerl (2015) imagens de baixa qualidade podem ser vistas como reflexos das condições sociais e políticas em que são produzidas, armazenadas e em que circulam. Os aspectos aparentemente ruins dessas imagens de arquivo seriam, na verdade, um indício dos sistemas técnicos, econômicos e políticos nos quais elas estão inseridas. Muitas das imagens presentes no arquivo de Guiné-Bissau haviam sido produzidas em um contexto de guerra com uma potência europeia, gerando inúmeras questões econômicas e humanitárias para o país. Portanto, a própria existência dessas imagens e de suas imperfeições podem simbolizar também a resistência e a resiliência das lutas contra-coloniais.

Outro ponto bastante importante em *Spell Reel* são as entrevistas. Ao longo do filme, são entrevistadas algumas pessoas que estiveram presentes durante as lutas de libertação e que até mesmo aparecem nas imagens de arquivo, como Sana Na N’Hada - que foi um dos enviados por Amílcar Cabral¹⁴ até Cuba para estudar cinema e contribuir nas lutas de libertação por meio de filmes e registros audiovisuais - e alguns jovens que nasceram décadas depois dos acontecimentos registrados nas imagens de arquivo. César convida tanto Na N’Hada e outros participantes das lutas, quanto estes jovens guineenses para comentarem a respeito de suas impressões sobre essas imagens. As sobreposições e reenquadramentos também atuam aqui, principalmente ao mostrar as imagens de arquivo que são comentadas ou revelando os momentos de exibição das mostras itinerantes. Estes procedimentos, juntamente com aquilo que falamos acima sobre a montagem de *Spell Reel*, parecem estar em consonância com a ideia da construção de uma memória coletiva sempre em transformação, e é interessante como isso reverbera no filme sem a necessidade de uma explicitação mais didática, remetendo àquilo que nos falava Eisenstein a respeito das representações não-plásticas.

As ligações disruptivas de Luz Obscura

Dirigido por Susana de Sousa Dias, *Luz Obscura* retrata os efeitos da ditadura salazarista sobre familiares de Octávio Pato, importante militante do Partido Comunista Português, preso e torturado pela PIDE/DGS¹⁵, a polícia política da ditadura salazarista, por conta de sua posição contrária ao regime militar. O filme enfatiza a questão do trauma vivido por Álvaro, Isabel e Rui, filhos de Octávio Pato, que nasceram justamente nesta época e, assim como milhares de outros portugueses, vivenciaram ao longo da infância os dramas de ter um familiar sob o jugo do Estado militar português. Álvaro, Isabel e Rui, assim como seus pais, foram todos fotografados como prisioneiros da PIDE/DGS, não apenas em típicas fotografias de registro, nas quais são “catalogados” como transgressores - as

14 Amílcar Cabral foi um dos mais importantes líderes das lutas de libertação de Guiné-Bissau. Na época, foi o líder do PAIGC - Partido Africano para a Independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde. Ver Tomás (2021).

15 Sigla de “Polícia Internacional Para Defesa do Estado/Direção Geral de Segurança”. Além de perseguir militantes do PCP, a PIDE/DGS também atuou nas colônias portuguesas para tentar frear os movimentos contra-coloniais. Amílcar Cabral, líder

próprias pessoas atuando como um tipo de “arquivo” daquilo que o Estado militar Português não permitia - mas também em fotografias que se assemelham às típicas fotografias de cotidiano, nas quais a família Pato pode ser vista nos pátios da prisão.

Luz Obscura, portanto, é composto por dois elementos principais, que determinam a base de sua forma: as fotografias de registro e “cotidiano” da família Pato, mantidas nos arquivos da PIDE/DGS, e os depoimentos de Álvaro, Isabel e Rui, coletados por Susana de Sousa Dias. A montagem do filme, assim, articula ambos estes elementos paralelamente: ao invés de vermos os rostos daqueles que falam, vemos as fotografias de arquivo, cuja própria articulação possui especificidades. As fotografias alternam-se na tela por meio de micromovimentos variados: quando mantidas no formato da tela, os movimentos são horizontais; quando há um reenquadramento aproximativo, são realizados micromovimentos verticais, instituindo pequenos porém atenciosos “passeios” pelas fotografias. O modo de revelação das imagens também se dá de maneira vagarosa pela montagem: lentos *fades in* e *out* revelam e obscurecem as imagens, de modo que o próprio movimento de aparecer e sumir fica bem delineado.

É curioso notar como este modo de articulação entre sons e imagens no filme pode ser visto como algo paradoxal: ao mesmo tempo em que é complementar - pois os depoimentos e as fotografias estão claramente relacionados - também surge como um contraponto, pois além de quebrar a expectativa mais usual (que seria a de ver os rostos daqueles que falam) também constituem elementos anacrônicos entre si, visto que pertencem a regimes históricos distintos. Reisz e Millar (1978, p. 159) observam que a justaposição de elementos sonoros e visuais incongruentes é capaz de produzir complexos nuances de significado que, mesmo que nem sempre possam ser inteiramente compreendidas, serão, de toda forma, percebidas pelo espectador. Neste caso, esta justaposição parece contribuir para enfatizar as diferenças entre os tempos históricos das imagens e também dar destaque aos depoimentos.

Outra característica da montagem que parece valorizar os depoimentos é a manutenção dos sons ambiente, dos pigarros, suspiros e hesitações dos momentos de captação das entrevistas de Álvaro, Isabel e Rui. Estes elementos reforçam o caráter doloroso das narrativas ao enfatizar a dificuldade dos depoentes em expor os acontecimentos. A articulação das imagens também se adequa a esta característica: a aparente demora em revelar e obscurecer as imagens, por meio dos lentos *fades in* e *out*, assim como os micromovimentos sobre as imagens, aparentam conformidade com o caráter dificultoso dos depoimentos, como se a própria montagem do filme assumisse como difícil a tarefa de revelar as imagens de arquivo.

Retomando o pensamento de Karen Pearlman (2009), podemos refletir mais detalhadamente o caráter desse modo de articulação tão particular. Pearlman (2009, p. 57-58) define como “estresse” a ênfase que é criada em determinada sequência filmica por meio da manipulação do ritmo na montagem, que seria determinado de acordo com a “energia” de cada plano. Estresse também poderia ser entendido como uma forma de compreender a ascensão e queda na intensidade de energia ao longo do filme. Assim, podemos entender esses procedimentos de articulação por meio de *fades in* e *out* como um modo de manipulação do ritmo a fim de controlar a energia, bem como os micromovimentos como uma forma de criar ênfase em cada imagem. Em *Luz Obscura*, também há raros momentos em que vemos os rostos dos entrevistados, mas o único que vemos enquanto fala é Álvaro. Na primeira e única vez em que vemos seu rosto, a imagem entra abrupta, sem *fade in*, mas surgindo de um fundo preto, após o lento *fade out* de uma fotografia, como que nos lembrando por um rápido momento a existência do depoente, para logo voltar à dinâmica de até então, sem os rostos - mas aqui ainda não se muda a decisão de manter um pouco depois a imagem de Álvaro, mesmo que ele já tivesse terminado de falar, ainda fica-se nele até ir para a próxima imagem.

Para além das fotografias de arquivo, há outra imagem que chama atenção no filme: um mar revolto, escurecido e em *slow motion*. Susana de Sousa Dias já comentou em entrevista (SousaDias; Moraes, 2018) sobre a simbologia desta imagem, visto que o mar é um elemento que desempenhou um papel crucial em toda a história portuguesa e que segue ressoando no imaginário lusitano. Faucon (2017, p. 41 - 42), em sua teoria energética da montagem, disserta a respeito do movimento de rotação e de suas possíveis analogias com a montagem cinematográfica. Faucon observa que a roda é fundamental não só na mecânica, mas também no cinema, pois representa o princípio básico de transmissão de movimento, como por exemplo nos sistemas de engrenagens.

A autora também encontra na etimologia da palavra analogias que vão desde a roda que coloca em movimento um veículo até a roda d'água, que coloca em movimento um elemento. No filme, a imagem do mar escuro e revolto é a primeira a aparecer após as cartelas iniciais e ainda surge em outro momento da metade inicial, sendo precedida da imagem de um céu azul, no qual passamos a acompanhar a passagem de algumas poucas nuvens e o movimento de rotação da Terra por cerca de 2 minutos e meio. A montagem do filme não apenas faz referência a estes elementos, como também

da revolução guineense, também fora perseguido pela polícia política de Portugal, o que constitui outra proximidade entre Spell Reel e *Luz Obscura*. Ver Pimentel (2007).

os articula conjuntamente. A imagem que finaliza o filme, curiosamente, é a do mesmo mar escuro e revolto. *Luz Obscura*, assim, coloca em movimento uma proposta de reflexão sobre a história ditatorial portuguesa, suas vítimas e suas imagens, mas propõe também que, ao final do filme, essa reflexão siga em movimento.

Considerações finais

Após essas observações, nos parece possível apontar alguns fatores que se destacam nas montagens de *Spell Reel* e de *Luz Obscura*, principalmente nos seus modos de articularem as imagens de arquivo em conjunto com sons e imagens captados pelas próprias realizadoras. Primeiramente, percebemos que a montagem de ambos os filmes, cada uma à sua maneira, utiliza alguma noção de paralelismo. Enquanto em *Spell Reel* isso é feito por meio de sobreposições e enquadramentos, ou seja, há um paralelismo entre as imagens de arquivo e as imagens captadas pela realizadora, e assim os tempos históricos são sobrepostos lado a lado, ou melhor, um sobre o outro, mas mantendo ambos visíveis ao mesmo tempo. Já em *Luz Obscura* há um paralelismo entre as fotografias de arquivo e os depoimentos captados por Sousa Dias, constituindo também um paralelismo entre os tempos históricos, mas não apenas entre elementos visuais, como também sonoros. Ambas formas de paralelismo auxiliam na criação de ênfase no caráter - como já dizia Le Goff - “monumental” do arquivo, gerando um distanciamento crítico quase constante nos dois filmes.

Em segundo lugar, podemos perceber que o modo de trabalhar com as questões históricas que ligam os filmes também ajuda a compreender suas diferenças. *Luz Obscura* tem como base a ligação suave entre os planos, mas de uma suavidade tão acentuada que chama atenção para a montagem, ao contrário de ocultá-la - que é o que usualmente ocorre em filmes que optam por uma montagem de ligações - e trabalha com imagens de arquivo produzidas pelo Estado ditatorial português; a montagem de *Spell Reel* trabalha com a noção de choques entre seus planos - ao menos entre os planos das imagens de arquivo e das imagens “contemporâneas” - e o filme se debruça sobre imagens de arquivo produzidas por um povo oprimido pelo Estado militar português. Além de funcionarem como obras complementares pelos modos de aproximarem-se dos temas, também possuem em comum certa atitude favorável à continuidade das reflexões para além dos filmes por parte dos espectadores, recusando a ideia de um discurso fechado e totalizante.

Tanto o filme de Filipa César quanto o de Susana de Sousa Dias parecem operar de acordo com aquilo que defendem Didi-Huberman e Traverso a respeito do uso das imagens de arquivos. Ambas as autoras procuram estabelecer um contato próximo com seus entrevistados, possuem uma forte preocupação em desenvolver uma abordagem respeitosa e que combata banalizações, tudo isso utilizando tanto as imagens de arquivo quanto as narrativas orais. Entendemos que boa parte deste êxito resulta, para além da conduta ética das realizadoras, também do modo inventivo como seus filmes trabalham estas imagens de arquivo em suas montagens. Em síntese, entendemos que as montagens de *Spell Reel* e *Luz Obscura* contribuem para os debates acerca da memória nacional de Guiné-Bissau e de Portugal ao levantarem novas possibilidades de significados para os arquivos destes países, constituindo uma forma de abordagem que se aproxima do conceito de “trabalhar através” (*working out*), pois preocupam-se em ir além de uma mera encenação dos traumas e demais percalços vividos pelas pessoas envolvidas.

Referências

- BURKE, P. **Testemunha Ocular**: História e Imagem. Bauru: Ed. EDUSC, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Cuando Las Imágenes Toman Posición**: El ojo de la historia 1. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens Apesar de Tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.
- DERRIDA, J. **Mal de Arquivo**: Uma Impressão Freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- EISENSTEIN, S. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FAUCON, T. **Théorie du Montage**: énergie des images. Malakoff: Armand Colin, 2017.
- HARTOG, F. **Regimes de Historicidade**: Presentismo e Experiências do Tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HUYSSSEN, A. **Seduzidos Pela Memória**: arquitetura, monumento, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: editora UNICAMP, 2008.

MORAIS, R. SOUSA DIAS, S. Luz Obscura (2017) de Susana de Sousa Dias. Em: À Pala de Walsh, 2018. <https://apaladewalsh.com/2018/05/luz-obscura-2017-de-susana-sousa-dias/>

NICHOLS, B. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papirus Editora, 2016.

PEARLMAN, K. **Cutting Rhythms: shaping the film edit**. Oxford: Focal Press, 2009.

PIMENTEL, I. **A História da PIDE**. Lisboa: ed. Círculo de Leitores, 2007.

REISZ, K.; MILLAR, G. **A Técnica da Montagem Cinematográfica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

SOUSA DIAS, S. **(In)visible Evidence: the representability of Torture**. Em: Companion to Documentary Film, eds Alexandra Juhasz e Alisa Lebow. Oxford: Wiley-Blackwell, 2015.

STEYERL, H. **Em Defesa da Imagem Ruim**. Em: Revista Serrote, n. 19. São Paulo: IMS, 2015.

TOMÁS, A. **Amilcar Cabral: The Life of a Reluctant Nationalist**. Londres: C. Hurst & Co, 2021.

TRAVERSO, A. **Dictatorship memories: Working through trauma in Chilean postdictatorship documentary**. Em: Continuum: Journal of Media & Cultural Studies, 2010.

Filmes

48. Direção de Susana de Sousa Dias, Portugal, 2010. Documentário. 1h 33m

CHILE: Memoria Obstinate. Direção de Patricio Guzmán, Chile, 1997. Documentário, 59 min

ESTÁDIO Nacional. Carmen Luz Parot, Chile, 2002. Documentário, 90 min.

LUZ Obscura. Susana de Sousa Dias, Portugal, 2017. Documentário. 1h 17m

SHOAH. Claude Lanzmann, França, 1985. Documentário 543 min.

SPELL Reel. Filipa César, Alemanha-Guiné-Bissau-Portugal, 2017. Documentário. 1h 36m

A Montagem Guiada pelo Acaso: Dois Vídeos de Brígida Baltar

Fernanda Bastos

Durante quase um ano, entre 2018 e 2019, trabalhei como editora na recuperação, montagem e organização da videografia da artista brasileira Brígida Baltar.

Eram imagens captadas desde 1984, algumas haviam passado por uma primeira edição, outras estavam arquivadas desde de a gravação. No processo nos deparamos com alguns casos em que o suporte do material – fitas de mini-DV e VHS – se deteriorou ao longo dos anos.

Em alguns vídeos, como *Enterrar é Plantar* (1994), por exemplo, bastou tirarmos a cor para resolver problemas de instabilidade na imagem, mas no presente artigo trataremos de dois casos mais graves e especiais: *A Geometria das Rosas* e *O Refúgio de Giorgio*, ambos captados em 2002 e editados em 2019. Além da data, esse trabalhos têm em comum a incorporação do defeito técnico como elemento estético, um gesto de montagem que se abre ao acaso.

O *Refúgio de Giorgio* (2002/2019) - O vídeo que não sucumbiu ao defeito



Figura 1. Frame extraído do vídeo *O Refúgio de Giorgio*. Fonte: Arquivo cedido pela artista

Por ocasião da exposição *Brígida Baltar/Michel Blazy*, na Suíça, em 2002, a artista grava seu amigo Giorgio Ronna¹⁶, no bosque de Höggerberg, nas proximidades de sua casa em Zurique, onde ele gostava de passear. Ela realiza o contra plano afetivo poético da aventura que viveram dois anos antes no Rio de Janeiro.

Naquela noite, inspirado no cinema do grupo *Dogma 95*, Ronna havia registrado uma expedição de carro com Baltar e outros amigos em busca de uma árvore que inspirasse a artista para a construção de um cenário no qual trabalhava¹⁷.

Para tanto, ele utilizou o recurso *night-shot* da câmera mini-DV, no qual a câmera emite um fecho de luz infravermelha, invisível ao olho humano. Com isso o ambiente escuro é iluminado, ao mesmo tempo em que ele desabilita um sensor de cores, possibilitando a captação da imagem, com definição bem reduzida, o que resulta em um registro granuloso, com movimentos borrados e incompletos, e predominantemente verde. Tais características fluidificam, de certa forma, a edição, porque os cortes se confundem com os pulos da própria imagem, ao mesmo tempo em que os rastros de luz dançam na tela criando uma coreografia interna à imagem.

Ronna também editou o vídeo na época e conta um pouco da experiência afetiva que é marca registrada da obra de Baltar.

Naquela noite, de fato experimentamos um amor coletivo. “De noite no aeroporto” é resultado do deslocamento da artista desse estado compartilhado para um cenário na natureza e a transfiguração desse estado em uma ação artística. Eu segurava a câmera e Brígida nos põe subitamente: vamos fazer um filme? (Ronna, 2021, p. 116)

Com a experiência recente da realização de *De noite no aeroporto*, Baltar reconhece, naquelas excursões com o amigo, um momento a ser preservado, como uma fotografia e/ou relato de viagem. Assim como Ronna, ela opta por utilizar um recurso eletrônico (de velocidade) na gravação.

¹⁶ Giorgio Ronna é amigo e interlocutor constante de Brígida desde 1996, além de parceiro em *De noite no aeroporto* e *O refúgio de Giorgio*, e autor de sinopses e textos do livro *Brígida Baltar: filmes*.

¹⁷ Baltar trabalhava na cenografia da peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, dirigida por Ana Kfoury, cujo cenário resume-se a uma árvore e uma pedra.

As câmeras DV e mini-DV oferecem a possibilidade de manipulação da velocidade do obturador¹⁸, como nas câmeras de cinema. Se a velocidade é reduzida no momento da gravação, na reprodução, o vídeo repete alguns quadros, compensando a diferença – no nosso caso, cada *frame* se repete quatro vezes. Com isso, os movimentos se apresentam como rastros descontínuos, quebrados pela falta dos quadros intermediários. E foi graças a essa escolha estética que pudemos realizar o trabalho, pois quando acessamos o material digitalizado, ele estava repleto de *drop outs*¹⁹, presentes também na fita original, resultado de armazenamento inapropriado durante muitos anos.

Passados o sobressalto e a decepção, analisamos a imagem, quadro a quadro, e percebemos que as elipses temporais características da gravação eram a solução do problema, pois escondiam os cortes. O resultado foi surpreendente. Todos os defeitos foram suprimidos sem alterar a dinâmica da imagem, executando o corte na quebra do movimento.

A redução da velocidade, somada aos movimentos livres da câmera na mão, produz imagens abstratas que, às vezes, remetem à visualidade da pintura impressionista e que foram bastante exploradas pela videoarte no início dos anos 2000. Por isso mesmo, nesse vídeo, editado em 2019, eliminamos todos os trechos em que se perde o caráter figurativo da imagem.

O chão coberto de folhas secas do outono proporciona um som agradável de passos ritmados, que acompanha a cadência da imagem. Junto com eles, ouvimos a respiração de Brígida, e, no seu ritmo, “perseguiamos” Giorgio – numa brincadeira de esconde-esconde, caça e caçador – por 3 minutos e 11 segundos. Ao mesmo tempo em que nos deslumbramos com o bosque e seus diversos tons do verde vegetal esmaecido pelo outono, nos surpreendemos com uma grande poça escura, que surge à esquerda do quadro, e nos divertimos quando o protagonista salta de cima de uma pedra, por volta dos 2 minutos e 39 segundos. O áudio – pouco presente nos vídeos da artista – reforça o tom lúdico da obra e incorpora mais um sentido na criação da memória, a audição.

Uma excursão mais longínqua resulta em O refúgio de Giorgio, quando Brígida me acompanha em uma das caminhadas que eu fazia diariamente no topo de uma pequena montanha em Zurique. Não lembrava desse momento, embora tenhamos caminhado ali mais de uma vez e ainda lembro dos nossos diálogos. Nem lembro de termos combinado filmar, mas ela registrou e cristalizou minha experiência de caminhar/estar naquele bosque, diariamente, ao longo de quase uma década (RONNA, 2021, p. 116).

O refúgio de Giorgio foi gravado e elaborado em 2002, mesmo ano de *Casa de abelha*, evidenciando o foco da artista na matéria vegetal, o que provavelmente também direcionou a escolha da locação do vídeo-souvenir criado para nunca esquecer de Zurique e dos dias na companhia do amigo e parceiro na arte. A paisagem escolhida por Baltar não caracteriza Zurique, assim como as *Coletas* – que estavam em curso – não revelam o Rio de Janeiro. O recorte é feito pelo formato do afeto que marca a experiência.

Quando viajamos, saímos dos nossos círculos e ciclos habituais, nos submetemos a outros ritmos e isso aguça e/ou perturba nossos sentidos e nossa atenção. Em sua primeira ida a Balbec, Marcel, o metódico protagonista de Proust, não consegue dormir, mesmo com o corpo exaurido pela viagem, pois os elementos do quarto de hotel o perturbam.

É a nossa atenção que coloca os objetos num quarto, e ao hábito que os retira, abrindo espaço para nós. Espaço era o que não havia para mim em meu quarto de Balbec (meu de nome, apenas); estava cheio de coisas que não me conheciam, que me devolveram o olhar desconfiado que lhes lancei e que, sem levar na mínima conta a minha existência, manifestaram que eu desarranjava o ramerrão da sua. A pêndula – ao passo que em casa eu não ouvia a minha senão alguns segundos por semana, somente quando sair de uma profunda meditação – continuou, sem interromper-se um instante, a fazer numa língua desconhecida considerações que deviam ser pouco lisonjeiras para mim, pois as grandes cortinas roxas a escutavam sem responder, mas na atitude análoga à das pessoas que erguem os ombros para mostrar que as irrita a vista de um terceiro. Emprestavam elas àquele quarto tão alto um caráter quase histórico que poderia torná-lo apropriado para o assassinato do Duque de Guise, e mais tarde para visitas de turistas, conduzidas por um guia da Agência Cook, mas de nenhum modo apropriado para o meu sono. Era atormentado pela presença de pequenas estantes envidraçadas que corriam ao longo das paredes, mas principalmente por um grande espelho de pés, atravessado no meio do quarto e antes de cuja partida sentia eu que não haveria para mim descanso possível. Erguia a todo instante o olhar – a que os objetos de meu quarto de Paris não incomodavam mais que as minhas próprias pupilas, pois não passavam de anexos dos meus órgãos, uma ampliação de mim mesmo – para o teto soerguido daquele belvedere situado no alto do hotel e que minha avó escolhera para mim; e até nessa região, mais íntima do que aquela em que vemos e ouvimos, nessa região onde experimentamos a qualidade dos odores, era quase no interior de mim mesmo que o cheiro do vetiver vinha trazer a sua ofensiva até meus últimos redutos, ataque esse a que eu opunha, não sem fadiga, o contra-ataque inútil e interessante de um fungar alarmado. Não tendo mais universo nem mais quarto, nem corpo senão ameaçado pelos inimigos que me cercavam e invadido até os ossos pela febre, eu estava sozinho e tinha vontade de morrer. Então minha avó entrou; e,

18 Mecanismo que regula a entrada de luz.

19 Defeitos na leitura eletrônica da imagem.

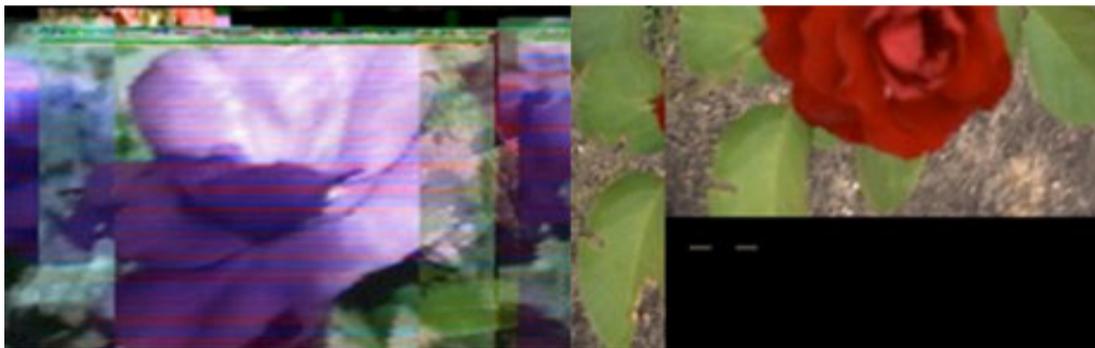
para a expansão do meu coração confrangido, abriram-se logo espaços infinitos (PROUST, 2006, p. 293-294).

Se há quem fique oprimido pela mudança, há também quem se fascine pelas diferenças naturais e culturais encontradas nas viagens. Os relatos de viagem estão na origem do cinema, que, logo em seu nascimento, atendeu à vocação documental, precedendo à artística. Tais relatos floresceram em filmes de viajantes que traziam, do estrangeiro, imagens inéditas de cidades e lugares que a maioria nunca poderia visitar. Tais filmes talvez tenham dado origem ao clichê “viajar sem sair do lugar”.

Na videografia de Baltar, as experiências de novos lugares se destacam nos vídeos-*souvenir*, representados por *O Corvejo*, *Os Mergulhos de*, *O Refúgio de Giorgio* e *Sem Escuridão* – compostos de fotografias ou vídeos captados em viagens. Em sua invenção do cotidiano, ela substitui o álbum de viagem por uma obra para melhor guardar e compartilhar as lembranças embrulhadas em poesia e efeitos eletrônicos. Os sentidos ouriçados pelo estranhamento percebem os pedaços de presente a serem capturados nos frascos, como acabamos de ver em *O Refúgio de Giorgio*. Vale lembrar de *Casa Cosmos* que também é um vídeo-*souvenir* motivado pela ruptura do hábito: a mudança de residência.

Outra característica do vídeo-*souvenir* é ser construído pela perspectiva da saudade. A captação das imagens é inspirada pela emoção de um momento, mas sua elaboração precisa justamente da lembrança. Todos os trabalhos desse grupo foram editados muitos anos depois da sua captação e a partir desse distanciamento.

A *Geometria das Rosas* (2002/2019) – a beleza do defeito, a marca da tecnologia obsoleta



Figuras 2 e 3. Frames extraídos do vídeo *A geometria das Rosas*. Fonte: Arquivos cedidos pela artista

Tínhamos acabado de editar *O Refúgio de Giorgio* em que, sem muito esforço, driblamos os defeitos provocados pela deterioração do suporte material, quando nos deparamos com defeitos bem mais graves nas imagens de *A Geometria das Rosas* (2002/2019).

Brígida, que estava animadíssima com a chegada da primeira leva de material redigitalizado, teve um choque. A obra, há tempos imaginada, não se realizaria mais. Na primavera de 2002, encantada com a exuberância das flores do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, a artista decide registrá-las em vídeo, para, mais tarde, utilizar em uma peça audiovisual que homenagearia todos os assistentes que teve ao longo sua carreira – flores em seu jardim artístico –, pela contribuição intensa na construção do trabalho. A câmera passeava em movimentos livres, de flor em flor, como uma borboleta ou uma abelha, bem perto das flores.

A experiência do filme anterior nos deu segurança para não descartar o material de primeira, mas, dessa vez, não tínhamos o efeito estroboscópico a nosso favor, e as marcas da deterioração eram maiores e mais frequentes. Assistimos a um bom trecho tentando eliminar as partes danificadas, mas era impossível cortá-las, pois eram tantas que, pode-se dizer que, o movimento não fluía por um segundo completo. Reduzimos a velocidade original para tentar salvar alguns segundos, mas não resolveu. Começamos a passar a imagem em quadro a quadro, em busca de um trecho aproveitável, e foi então que começamos a admirar a beleza das flores “pixeladas” de variadas formas, geradas ao acaso. Decidimos fazer o filme, destacando a poesia da deterioração e do acaso.

Os *drop outs* da mini-DV aparecem na imagem com quadradinhos coloridos, que criam recortes de bordas nos elementos da imagem. Como os elementos da imagem são justamente flores coloridas sob uma luz solar bem tropical, o defeito acrescentou cor ao quadro, tornando-o mais vivo.

Para chegar ao resultado desejado, selecionamos apenas as rosas, dentre todas as flores registradas, eliminamos também todas as imagens em que aparece cimento ou canteiro, e, depois, reduzimos a velocidade dos quadros com defeito para que eles ficassem visíveis por mais tempo. Chegamos a tirar todas as imagens “boas” que se intercalam às protagonistas quadriculadas, mas voltamos atrás porque elas funcionam como fluxo de ligação, como distância necessária para a observação do que queremos destacar. O resultado são trechos de imagem estroboscópica ligados por breves fluxos.

Demos o filme como pronto e como muito satisfatório logo no primeiro dia de trabalho. Entretanto, de vez em quando, entre as edições dos outros filmes, ou por causa da visita de algum inter-

locutor²⁰ e, principalmente, quando foi exibido na exposição *Brígida Baltar - Dois vídeos*, na Galeria Gustavo Schor, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, entre março e abril de 2019, voltávamos a ele para aparar pequenas rebarbas. Começamos em 21 de janeiro e terminamos em 16 de abril de 2019. A primeira versão tinha cerca de 07 minutos, na exposição da UERJ, 4 minutos e 30 segundos e a na versão final, 3 minutos e 53 segundos, eliminando todas as sobras e concentrando a potência visual na beleza imperfeita sempre perseguida pela artista.

A rosa é a mais mítica e feminina entre as flores, como observa a narradora do romance *Água-Viva*, de Clarice Lispector, uma pintora que se aventura na escrita enquanto reflete sobre a natureza/essência dos seres do mundo.

Rosa é a flor feminina que se dá toda e tanto que para ela só resta a alegria de se ter dado. Seu perfume é mistério doido. Quando profundamente aspirada toca no fundo íntimo do coração e deixa o interior do corpo inteiro perfumado. O modo de ela se abrir em mulher é belíssimo. As pétalas tem gosto bom na boca – é só experimentar. Mas rosa não é it. É ela. As encarnadas são de grande sensualidade. As brancas são a paz do Deus. É muito raro encontrar na casa de flores rosas brancas. As amarelas são de um alarme alegre. As cor-de-rosa são em geral mais carnudas e têm a cor por excelência. As alaranjadas são produto de enxerto e são sexualmente atraentes. Preste atenção e é um favor: estou convidando você para mudar-se para um reino novo. (LISPECTOR, 1994, p. 62).

O título se refere ao aspecto dos defeitos que quebram as linhas orgânicas das rosas. Além disso, algumas rosas já estão um pouco despetaladas, quase morrendo, deterioradas como o suporte. O vídeo preserva a beleza das flores e o trabalho preserva a visualidade dos defeitos típicos da fita de vídeo digital, mais especificamente da mini-DV, que desaparece junto com o suporte atualmente obsoleto. Uma imagem que não se faz mais, porque cada suporte tem seu defeito característico, e pouco vista, já que a imagem defeituosa normalmente é eliminada na seleção do material. Assim, *A geometria das rosas* nos apresenta o fim de dois ciclos das rosas encerrando a primavera e uma possibilidade visual daquela tecnologia.

Embora, visualmente, *A geometria das rosas* assemelhe-se a obras de *glitch art*, seu processo de criação dá-se no sentido oposto, uma vez que o defeito existente na imagem foi incorporado, e não gerado intencionalmente como um recurso estético. Reafirmamos, aqui, a liberdade estética que o campo da videoarte oferece à edição para experimentação visual, narrativa, rítmica e sensorial. *O refúgio de Giorgio* e *A geometria das rosas* são vídeos que afirmam a liberdade estética que o campo da videoarte oferece à montagem, no sentido da experimentação visual, narrativa, rítmica e sensorial.

Raras são as oportunidades de fazer um vídeo só com imagens “estragadas”, a poética de Brígida Baltar, sempre aberta e atenta ao acaso, nos proporciona o exercício do deslumbramento, que nesse trabalho se traduz na mistura de natureza e mídia, beleza e sentido.

Referências

- DOCTORS, M. (Org.). **Brígida Baltar: passagem secreta**. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.
- DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- LISPECTOR, C. **Água-viva**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1994.
- MACIEL, K. (Org.). **Cinema Sim: Narrativas e Projeções: Ensaios e Reflexões**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. (Catálogo).
- _____. **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- MELLO, C. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora SENAC, 2008.
- OLIVEIRA, J. (Org.). **Brígida Baltar: filmes**. Rio de Janeiro: V Arte, 2021.
- PROUST, M. **À sombra das raparigas em flor**. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006.
- REZENDE, R.; MACIEL, K. **Poesia e videoarte**, Rio de Janeiro: Circuito, 2013.
- RONNA, G. Órgãos de tijolo, mel, maresia, neblina; revestimentos de pele, pelo, escama, quitina, carapaça: ficções e documentações na filmografia de Brígida Baltar, In: OLIVEIRA, J. (Org.). **Brígida Baltar: filmes**. Rio de Janeiro: V Arte, 2021, p. 109-128.

Vídeos

DE NOITE no aeroporto. Brígida Baltar e Giorgio Ronna, dur: 4'29", 2000.

ENTERRAR é plantar. Brígida Baltar, dur: variada, 1994.

20 Referimo-nos aos curadores Giorgio Ronna, Márcio Doctors e Luísa Duarte que acompanharam o trabalho com visitas regulares.

A GEOMETRIA das rosas. Brígida Baltar, dur: 3'53", 2002/2019.

O REFÚGIO de Giorgio, Brígida Baltar, dur. 3'11", 2002/2019.

Vídeos-cor: a tela monocromática na videografia de Brígida Baltar

Fernanda Bastos

A obra da artista Brígida Baltar parte da percepção do seu entorno, de sua pele, de sua casa, de sua cidade, da natureza vizinha, das novas paisagens descobertas nas viagens, da convivência com a família e os amigos, ou seja, arte e vida são amalgamadas em sua obra. A arte é sua atmosfera, seu lar, seu corpo. Ela se utiliza de diversos suportes, como desenho, pintura, escultura, fotografia e vídeo, para expressar tais percepções.

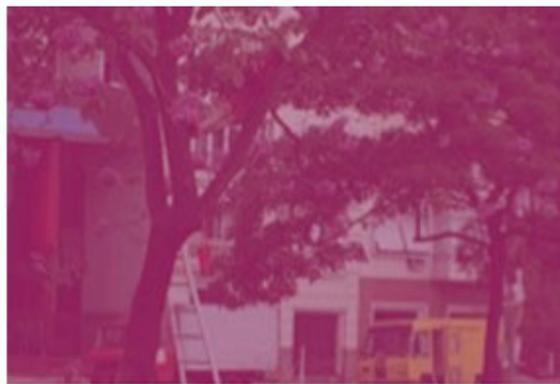
A videografia da artista conta com mais de 50 peças audiovisuais, entre as quais identificamos a família dos vídeos-cor composta por: *Em uma Árvore, em uma Tarde*, *A Pergunta de Simone*, *Lentos Frames de Maio*, *Os Mergulhos de*, *Segredos* e *O Azul Profundo e a Música que o Mathias Fez com a Camille*.

Baltar não é muito afeita a efeitos eletrônicos que gerem imagem, ou que alterem sua característica original. Em geral, aceita recursos de limpeza ou melhoramento da imagem gravada, mas sempre sem exagero, nada que mude a sua verdade original. É uma espécie de lealdade, de valorização da singularidade do acontecimento, da experiência, da vivência. Mas nos vídeos-cor, ela lança mão da tela colorida eletrônica, de alteração da velocidade da imagem que desnaturaliza movimentos e de fusões bem longas, mais características do vídeo do que do cinema analógico, por facilidade de realização.

Nesse grupo de trabalhos, destaca-se a montagem vertical descrita por Eisenstein (2002), tão antiga quanto indispensável, pois se cinema e vídeo são artes do tempo, aquilo que ocorre simultaneamente é tão importante quanto o que se desenrola sequencialmente, na montagem horizontal. As telas coloridas trazem a renovação tecnológica que permite gerar imagens e misturá-las a imagens gravadas.

Por isso mesmo, identificamos essa família, a dos vídeos-cor. O uso da cor sólida como imagem, bem como sua transição feita em longas fusões, buscam outras sensorialidades pela via do olhar. A cor dominante de cada vídeo é determinada por um elemento da imagem gravada. Em *Em uma Árvore, em uma Tarde*, o rosa das flores transborda para a tela, em *A Pergunta de Simone*, o vermelho combina, ao mesmo tempo, com o figurino da artista e com o sofrimento de Justine, a protagonista das histórias de Sade. Em *Lentos Frames de Maio* e *Os Mergulhos de*, o azul combina, respectivamente, com as asas da borboleta e com o mar.

Em uma Árvore, em uma Tarde – é possível filosofar entre galhos



Figuras 1 e 2. Frames extraídos do vídeo *Em uma árvore, em uma tarde* Fonte: Arquivos cedidos pela artista.

Em sua constante observação da paisagem urbana carioca, Baltar se impressiona com os Ipês roxos, abundantemente floridos, no Aterro do Flamengo. Aqueles buquês redondos de flores rosadas lhe parecem estranhos, um convite à invenção. Durante a florada, que se dá no inverno, os ipês roxos perdem todas as folhas, o que torna sua copa inteiramente rosada. Segundo Teresa Castro (2019), é preciso estranhar o mundo, admirar o diferente, para que possamos observá-lo de dentro, imersos, e não perante ou diante dele. Para tanto, ela escolhe o termo *queer*.

Porque queer nunca foi só sobre o ser humano. Porque queer pode ser o caminho para re-imaginar-se o significado de “ser humano” na era da catástrofe ecológica que ele gerou, ao mesmo que nos afasta de polarizações identitárias e opressões. Porque queer é um meio de

forçar o limite do pensamento sobre a nossa relação com os outros seres com os quais compartilhamos o mundo. Porque queer é sobre identidade e inclusão (CASTRO, 2019, p. 12)²¹.

Assim, é a partir do deslumbramento com o formato da florada e da vontade de estar em sua companhia, que Baltar prepara-se para gravar uma nova ação-vídeo. Ela escolhe um figurino com auxílio do amigo figurinista, Rui Cortez; pinta uma escada de branco; e vai para o local escolhido com a parceira Marta Jourdan e a assistente Juliana Rocha, para gravar e fotografar a ação, que consiste em passar uma tarde entre as flores, dentro da copa do ipê, lendo um livro.

Logo após a gravação das imagens, Baltar editou a primeira peça misturando dois trechos curtos de um plano aberto a uma tela inteiramente rosa, acompanhando o tom das flores. O vídeo, de 51 segundos, começa com a cartela rosa, onde lemos em branco a frase-título – *Em uma Árvore, em uma Tarde* (2000/2018). Por meio de uma lenta fusão, a imagem emerge do rosa, fica nítida por aproximadamente 30 segundos, para desaparecer em nova fusão longa para o rosa. Depois a imagem volta à tona uma segunda vez, com a velocidade reduzida: enquanto a artista deita a cabeça pensativa no galho, um pombo cruza o quadro planando lentamente. A imagem em câmera lenta e as fusões demoradas geram a sensação de expansão do tempo, ainda que dentro de uma duração bem curta – menos de um minuto –, indicando um caminho contemplativo de observação e fruição do mundo.

A Terra é inseparável do Sol. Ir em direção à terra, afundar-se em seu seio significa sempre se elevar em direção ao Sol. Esse duplo tropismo é o próprio sopro do nosso mundo, seu dinamismo primário. E esse mesmo tropismo que anima e estrutura a vida das plantas e a existência dos astros: não há Terra que não esteja, intrinsecamente, ligada ao Sol, não há Sol que não esteja tornando possível a animação superficial e profunda da Terra (COCCIA, 2018, p. 90).

No processo de reorganização dos vídeos, substituímos a imagem desse vídeo e retomamos o material bruto redigitalizado. Com as partes inéditas, Baltar transformou a obra em díptico. Editamos uma nova peça seguindo a mecânica da antiga: cartela inicial rosa com título em branco, imagens intercaladas a telas de rosa vibrante através de longas fusões.

O novo *Em uma Árvore, em uma Tarde*, com um minuto e 12 segundos de duração, é mais completo. Traz, em seis planos misturados à tela rosa intermitente, a ação que precede a contemplação – Baltar subindo na escada –, e planos aproximados que revelam o livro que ela lê. Traz também uma tomada subjetiva de um dos buquês, que poderíamos chamar de planta mediada, por proporcionar, por meio do vídeo, um ângulo incomum de visualização.

A escolha do livro *Hagakure – a ética dos Samurais e o Japão moderno*, de Yukio Mishima, acrescenta uma camada de sentido à imagem. Um ano antes, *Hagakure – O Livro do Samurai*, de Yamamoto Tsunetomo, era o livro lido e relido pelo protagonista do filme *Ghost-dog – O Caminho do Samurai* (1999), de Jim Jarmush, que, por sua vez, é o mesmo livro comentado por Mishima, no livro que Brígida lê na árvore. Essas camadas desdobram, no vídeo *Em uma Árvore, em uma Tarde*, o aspecto temporal, que é marcado pela efemeridade das flores, em contraste com o duradouro, representado pela questão ética – seja a dos samurais, a aristotélica, ou até a do assassino profissional do filme –, constantemente presente no pensamento filosófico. O vídeo é marcado também pelo olhar renovador do contemporâneo, quando o tema é retomado na literatura de Mishima, no cinema de Jarmusch e na videoarte de Baltar. Ou seja, ainda há lugar para a contemplação e para a reflexão dentro da aceleração da contemporaneidade, é preciso apenas construí-lo.

Ela lê e reflete sobre filosofia oriental, enquanto contempla as flores de dentro da árvore, à beira de uma via expressa. Depois das paredes de tijolos e de neblina, Baltar se insere num corpo-vegetal criando um novo posto de presença, fundamental em seu exercício de arte-vida. Nele, há a possibilidade de contemplação e de reflexão em meio ao burburinho da vida urbana.

A Pergunta de Simone: deve-se queimar Sade?



Figura 3. Frame extraído do vídeo *A pergunta de Simone*. Fonte: Arquivo cedido pela artista.

21 Tradução livre. No original: “Because queer has never been only human. Because queer can be a way to reimagine what it means to be “human” in the age of man-made ecological catastrophe, as we strange ourselves from dualistic identities and an oppressive mode of being human. Because queer is a means to push forward the boundaries of thinking about ourselves in relation to all the meaningful other who share the world with us. Because queer is about identity and inclusion”.

O vídeo *A Pergunta de Simone* (2000/2018) se realiza a partir de um material extra de *Em uma Árvore, em uma Tarde*. São planos em que Baltar lê, deitada no gramado, entre pétalas caídas do ipê-roxo. O livro não é mais *Hagakure*, mas *Justine ou os tormentos da virtude* (1791), de Donatien Alphonse François de Sade, o marquês.

Gostávamos das imagens, porém o livro nos parecia inapropriado em tempos de empoderamento feminino. Diferente da época da gravação, em que Sade ainda era o autor libertino que havia fascinado parte da intelectualidade francesa do século XX – Roland Barthes, Georges Bataille, Michel Foucault e Jacques Lacan, por exemplo – e dado nome ao desvio de comportamento que consiste em ter prazer ao causar e/ou testemunhar o sofrimento alheio.

Nessa época, Marta Jourdan, que operou a câmera, Baltar e eu estudávamos, no grupo de filosofia, *Entre o desejo e o bem*, a tese de doutorado da professora Nina Saroldi, enquanto ela era escrita. Por isso, Jourdan carregava o livro na bolsa na hora da gravação. Brígida e Marta inventaram um elo entre os dois enquadramentos com livros diferentes, mas, na edição de *Em uma árvore, em uma tarde*, não couberam planos cuja ação se desenrola fora da árvore.

Passados 18 anos e considerando o momento de ebulição política mundial, no qual determinados posicionamentos são necessários e urgentes, precisaríamos justificar, sem obviedades e com delicadeza, a presença de tal livro em uma obra sempre ligada à essência do feminino. Nessa videografia, *A pergunta de Simone* é, sem dúvida, o vídeo no qual a questão feminista é mais afirmativa.

Sem querer descartar as imagens, começamos a pesquisar, na internet, sobre os personagens, o real e a da ficção. Sade foi um nobre francês do século XVIII atuante na política, na literatura e na filosofia, cujos escritos ficaram famosos principalmente por fetichizar a violência sexual, sendo *Justine* – o nome da protagonista e título de um de seus principais romances – uma jovem cristã que luta para se manter fiel à sua fé, enquanto sua vida é destruída por uma série de abusos morais e sexuais. E assim descobrimos o ensaio *Deve-se queimar Sade?* (1955), da pensadora francesa e ícone do feminismo Simone de Beauvoir, em que ela aborda a relação entre a ética e o erotismo na obra do marquês, além fazer uma crítica à sua qualidade literária.

O questionamento sucinto e sua origem beauvoiriana associados às imagens de Baltar alcançaram o tom que ela buscava para o trabalho: ao mesmo tempo que esclarece seu posicionamento político totalmente avesso à opressão feminina, convoca o espectador a refletir deixando a pergunta no ar.

Existem o feminismo e o feminino. Fiz trabalhos ligados ao corpo. Plantei temperos em tijolos-vulvas, esculturas como úteros, corpos esculpido como vênus, tetas de vidro enterradas em tijolos. Coloquei um monte de terra dentro de um armário e chamei de Feminino (1992). Essa é a natureza biológica mais primitiva da mulher, mas percebo que o lugar do feminino como construção social, às vezes, está ligado à fragilidade, à passividade, à sensibilidade, entre outras qualificações. Existe a estética da delicadeza em arte. Muitas vezes meu trabalho foi descrito nesse lugar da delicadeza, que sempre me pareceu elogioso; e reconheço a delicadeza nas minhas obras. Apenas acho importante considerar que homens podem também ser delicados, cuidar da casa e bordar. O feminismo em geral, desde os anos 60, quer desconstruir esse território de exclusividade, que vai se organizando em sistemas sociais, estratificando. E a arte está no meio do caldeirão. Há um movimento ativista mais recente e que também é um ciclo. As coisas vêm e voltam. Sempre há crescimento (BALTAR, 2017, p. 65).

A Pergunta de Simone é um vídeo-cor, de 1 minuto e 44 segundos de duração, que diferentemente de *Em uma Árvore, em uma Tarde*, estrutura-se por cortes secos. Além disso, não se mantém o sistema de alternância plano-cartela. A intenção é que os cortes descontínuos da cena imprimam um ritmo mais dinâmico ou ativo, enquanto as fusões longas geram uma sensação contemplativa. O vídeo começa com a cartela vermelha com o título escrito em branco na parte inferior da tela, como uma legenda. Em corte seco, passamos para um plano de detalhe da folha de rosto do livro por sobre o ombro da artista, onde é possível ler o nome do autor e o título *Justine ou les malheurs de la vertu*. Sucedem-se mais de dois planos fechados do livro. Logo em seguida, entra (e sai), em corte seco, a primeira cartela vermelha com a frase “deve-se queimar Sade?”. Mais três planos se sucedem, agora mostrando a leitora em diversas posições, o que nos remete a um progresso na leitura. A tela vermelha retorna e nos pergunta (em branco) “deve-se queimar Sade?”. Depois dela, vem o último plano, bem aberto com o corpo de Baltar no meio do gramado e da tela, que vai sendo invadido lentamente – por meio de um efeito *dip to color* de aproximadamente 30 segundos – pelo vermelho da última cartela sem escritos, que permanece por 5 segundos, até o vídeo recomeçar com o surgimento do título. O vermelho forte que domina o vídeo dá uma intensidade dramática, vibrante ao questionamento, diferente do rosa aconchegante de *Em uma árvore, em uma tarde* e do azul das memórias de *Lentos frames de maio* e de *Os mergulhos de*.



Figuras 4 e 5. Frames extraídos do vídeo *Lentos frames de maio*. Fonte: Arquivos cedidos pela artista.

Quando Brígida me mostrou o trecho de vídeo a partir do qual pretendia realizar um trabalho inicialmente intitulado *Borboletas azuis*, não acreditei que fosse possível. Eram poucos segundos de imagem tremida. Parecia que a câmera tinha sido ligada ao acaso e, para piorar, no final, um homem correndo sem camisa aparecia em quadro. Fiquei apreensiva por achar a ideia inviável, mas separamos, ali, dois instantes captados do voo de uma grande borboleta azul, em meio à folhagem da mata atlântica, em exuberância pura e breve – a da borboleta e a da imagem. Para aproveitar ao máximo o material exíguo, manipulamos o tempo, ralentando até o limite da fluidez do movimento. Queríamos que ele continuasse suave, sem pulos ou quebras, e que a imagem captada em mini-DV não “pixelasse”, já que quando se exagera na câmera lenta, a imagem perde qualidade e revela as unidades quadradas que a compõem, os *pixels*.

Intercalamos aos trechos uma cartela azul no mesmo tom da borboleta que domina a imagem por meio de uma longa fusão. Quando a imagem alcança a opacidade total se mantém por 1 minuto e 20 segundos, de maneira que o seu retorno surpreende nossos olhos impregnados da cor lisa. O vídeo tomou corpo. Mas foi o texto, uma poesia já rascunhada pela artista, que lhe deu alma.

Um homem corria na estrada
 Atrás de uma linda voz
 que parecia vir de dentro da floresta
 de uma caverna onde havia uma luz azul
 era assim que meu pai começava as histórias
 sempre havia uma luz azul
 uma pedra azul
 uma casa azul
 borboletas entravam pela janela da sala na infância
 e era como as histórias que eu ouvia
 era estranho saber que viviam tão pouco
 tanta exuberância em um dia
 eu as aprisionava dentro de uma caixa
 para ver a morte de perto
 não lembro bem se a maior aflição
 era o pó das asas nos meus dedos
 que podia cegar
 ou a certeza da injusta efemeridade
 são lembranças que acendem em maio
 quando elas se reproduzem pelas estradas afora²²

A poesia de Baltar remete à sua infância. A memória despertada pela presença da borboleta azul a faz recordar, ao mesmo tempo, das histórias que o pai contava e de uma curiosidade perversa de criança. Na elaboração do texto, como no mecanismo dos sonhos, ela inclui o acaso ocorrido na gravação: mistura o corredor registrado por acidente quando ela caçava borboletas com a câmera, com recordações das brincadeiras e aventuras vividas com o pai e com as histórias que ele inventava na casa em que viviam em Copacabana. Assim, o tom onírico do vídeo é construído na semântica e na forma. O texto remete à hora de dormir ouvindo histórias. As frases, um pouco repetitivas, aparecem entre longos intervalos de “silêncio”, como os pensamentos do adormecer. A luz azul citada por escrito persiste intensamente no monitor impregnando os olhos. Ela e a menção ao “pó que pode cegar” são estímulos sensoriais aos olhos do espectador. Bachelard

Esse estado de alma, vamos reencontrá-lo nos nossos devaneios. Ele nos ajuda a pôr o nosso ser em repouso. É realmente a infância sem as suas turbulências. Talvez possamos lembrar-nos de ter sido uma criança difícil. Mas os atos da cólera desse remoto passado não re-vivificam a cólera de hoje. Psicologicamente, os acontecimentos hostis se encontram agora desarmados (BACHELARD, 1988, p. 125).

Os cinco versos iniciais aparecem sobre o primeiro plano, que dura 27 segundos. Quando a pa-

²² Poesia de Brígida Baltar que é parte do referido vídeo.

lavra azul surge pela primeira vez, a imagem começa a se fundir com o azul da cartela até desaparecer. A maior parte do texto se desenrola sobre o azul denso, até que a imagem volta (acorda) lentamente em outra fusão e abriga os dois últimos versos. Mais uma vez, a característica vertical da montagem se destaca nas variadas combinações de texto, imagem e cor. A entrada das frases na tela determina a cadência da leitura do espectador e reflete o ritmo irregular da emergência das lembranças e dos relatos de memória. Junto à fusão longa – efeito eletrônico – geram uma sensação de distensão da curta duração do vídeo, de apenas 2 minutos e 8 segundos.

Nos dias que seguiram, trabalhamos bastante no texto, trocando palavras, tirando todos os excessos. Reduzimos o tamanho da letra, para que ela ficasse o mais delicada possível, tendo a legibilidade como limite. Diferente das legendas dos filmes, que servem para traduzir os diálogos e indicações de um idioma para outro, no campo das artes, a letra não está lá a serviço de outro elemento, ela é um elemento da obra e tem impacto próprio. Baltar sempre busca a sutileza. Então, em geral, seu texto aparece bem pequeno e discreto, em tipos mais retilíneos como Helvetica, Arial ou Times.

Lentos Frames de Maio (2005/2018) acumula diversos estratos de tempo. A gravação foi feita em 2005, durante uma das caminhadas que a artista costumava fazer na pista Claudio Coutinho, na Urca, cidade do Rio de Janeiro. O azul exuberante das borboletas leva a artista ao segundo estrato, à infância, na casa de Copacabana, onde viveu com os pais nos anos 1960, reaccessada no texto. Há ainda os 13 anos de amadurecimento da obra, e, por último, os dias de edição, momento apropriado para reunir tudo isso e finalizar a obra com um novo título-síntese, que faz referência ao tempo natural – maio –, ao tempo real do parco material bruto – apenas frames, não segundos, nem minutos – e ao tempo artificial produzido na utilização do recurso de *slow-motion* – lentos.

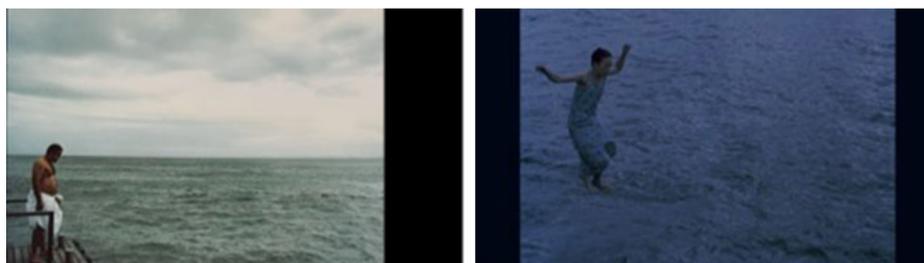
De acordo com a cineasta Maya Deren (2012), o recurso da câmera lenta é uma microscopia do tempo. A cineasta produzia o efeito no ato da filmagem, por meio do aumento da velocidade de gravação, que resulta em movimentos lentos quando a velocidade é compensada na reprodução: 24 qps, no caso do cinema. A tecnologia da imagem eletrônica permite que o efeito seja produzido no estágio da edição, embora prejudique um pouco a qualidade da imagem. Deren explorava intensamente alterações de velocidade-tempo como recurso de linguagem.

Segundo Deren, assim como um microscópio permite que se veja a matéria de um modo que não seria possível a olho nu, a câmera cinematográfica permite revelar a realidade de uma forma inatingível ao olho humano: “Já me referi à câmera lenta como um microscópio do tempo, mas ela tem usos tão expressivos quanto revelatórios. Dependendo do assunto e do contexto, ela pode ser afirmação tanto de estado ideal ou incômoda frustração, um tipo de meditação íntima e amorosa num movimento ou uma solenidade que acrescenta peso ritual a uma ação” (RIBEIRO, 2017, p. 302).

O voo da borboleta, visto assim, revela a face marrom das asas, normalmente ofuscada pelo brilho azul intermitente. O lado fosco faz a borboleta desaparecer na paisagem vegetal e tornar a aparecer azul mais acima no quadro. Curiosamente, “borboletas são metáforas de ideias de mudanças, transformação. E ainda, se formos ao dicionário, veremos que ‘borboletear’ significa devanear, fantasiar, divagar” (Duarte, 2010, p. 112).

Em *Lentos Frames de Maio*, Baltar retoma a temática da casa, sempre presente em sua obra, pela via das memórias da infância que, de acordo com Gaston Bachelard (s.d.), estão intimamente ligadas à primeira casa do indivíduo pelos valores de intimidade, sonhos e devaneios e não pelo plano dos fatos. Por isso somos capazes de habitá-la permanentemente em nossas lembranças, escapando da solidão e mantendo a poesia do passado.

Os Mergulhos de



Figuras 6 e 7. Frames extraídos do vídeo *Os Mergulhos de*. Fonte: Arquivos cedidos pela artista.

Os Mergulhos de (1997/2019) é um vídeo feito com fotografias analógicas impressas e escaneadas. São imagens fotográficas apresentadas em uma temporalidade de cinema, em uma *situação-cinema*, de acordo com Maciel (2008). Por um lado, elas interrompem o fluxo cinematográfico por meio da apresentação de sequências lacunares, e, por outro, elas subvertem a característica fragmentária da fotografia pela articulação em sequência. São imagens fotográficas apresentadas em uma temporalidade de cinema, em uma *situação-cinema*, de acordo com Maciel (2008).

Algumas instalações contemporâneas operam com narrativas mínimas. Uma imagem e uma *situação cinema* se instaura. Uma variedade de dispositivos maquímicos, ópticos e sonoros foi pensada por artistas como forma de ativar uma imagem fixa. Ver o movimento entre uma imagem e outra, projetar arquivos em superfícies improváveis, construir ambientes com imagens por todos os lados, são muitas as arquiteturas visuais geradas pela arte para nos deslocar do que vemos (MACIEL, 2008, p. 77).

Como já mencionamos, a artista se inspira no presente, no cotidiano e nos afetos. Então, ao participar de outra residência artística – em Salvador, na Bahia, em um lugar especial como o Solar do Unhão, à beira de um mar verde e brilhante –, Brígida transforma a alegria de conviver com outros artistas brasileiros e alemães em obra. Assim, *Os mergulhos de parte* de um convite a seus colegas a um mergulho no mar. Ela fotografaria as ações e as transformaria em um trabalho. Seis artistas aceitam a proposta e fazem suas performances: Ana Baravelli, Franz Ackermann, Marepe, Michel Majerus, Roberto Bethônico e Stephan Jung.

O vídeo de 3 minutos começa com uma cartela preta com o nome do artista, a data e o horário do mergulho escritos em branco. Em seguida, vemos o mergulhador parado no píer e passamos à segunda imagem, em que ele já saltou e seu corpo está no ar. Até aqui, os três elementos se sucedem intercalados por breves intervalos de tela preta, simulando o ritmo da projeção de *slides* clássica, com intervalos entre as imagens. Entretanto, quando chegamos à fotografia do salto, a edição muda. A imagem do corpo em pleno voo se funde lentamente a uma tela azul, até que a imagem tenha mergulhado por completo na cor que enche a tela. Com um corte seco, passamos à outra cartela preta com as informações do próximo mergulho e a estrutura da sequência se repete com as fotografias de outra ou outro artista que mergulha.

A utilização do recurso da fusão longa quebra o ritmo de sucessão intercalada, apresentado inicialmente, e distende a duração do momento crucial da ação – o mergulho em si –, que, no fluxo normal, é abrupta. Ou seja, o fluxo da ação registrada é fragmentado tanto pela fotografia, como pela edição, que, depois, distende o tempo do mergulho em si na fusão com a tela azul. *Os mergulhos de parte* também difere dos outros foto-vídeos de Baltar na relação entre o quadro fotográfico e o cinematográfico. Em *Abrindo a janela*, *Os 16 tijolos que moldei* e *Teatro de Sombras*, a imagem aparece sempre no mesmo lugar da tela (monitor ou projeção). Nesse caso, a diferença entre o formato da fotografia impressa e o do vídeo foi utilizada para fazer o corpo do mergulhador se deslocar no quadro, como se deslocaria no espaço ao completar o salto do píer para o mar, da esquerda para a direita. Isso, combinado à alternância entre o corte seco e a fusão longa, incorpora o intervalo – tela preta – ao fluxo.

Assim o intervalo se define, às vezes, pelo movimento e pela interrupção: do latim clássico *intermittens*, “deixar no meio, no intervalo”, “deixar tempo no intervalo”, de onde “interromper, suspender”; “intervalo se diz pela figura de um incidente desagradável entre duas pessoas, de onde a ideia de uma ruptura, de um acidente durante uma passagem. Ele retoma novamente na escala da montagem o paradoxo do princípio mecânico do cinema: a intermitência onde ele é reduzido ao mínimo. Na música, falaríamos de intervalo conjunto, duas notas se seguem, no cinema, dois fotogramas (FAUCON, 2014, p. 106)²³.

O caráter lúdico, embutido na proposta e evidente na ação, se intensifica no processo de transformação do fotográfico em imagem em movimento, em que a artista joga com a imaginação do espectador. Ela retém o fluxo da ação e recusa a imagem do mergulhador submergindo, mas oferece, em troca, o mergulho da imagem indicial na cor de uma maneira que só a tecnologia da imagem em movimento permite.

Segredos e O Azul Profundo e a Música que o Mathias fez com a Camille



Figura 8. Frame extraído do vídeo *Segredos*. Fonte: Arquivo cedido pela artista.

23 Tradução de Elianne Ivo Barroso para: “Ainsi, l’intervalle se définit à la fois par le mouvement depuis et par l’interruption: du latin classique *intermittens*, « laisser au milieu, dans l’intervalle », « laisser du temps en intervalle » d’où « interrompre, suspendre », l’intervalle s’est dit par figure d’un incident désagréable entre deux personnes, donc l’idée d’une rupture, d’un accident au cours du passage. Il rejoue à l’échelle du montage le paradoxe du principe mécaniques du cinéma : l’intermittence où elle est réduite à minima. En musique on parlerait d’intervalle conjoint, deux notes se suivent, en cinéma, deux photogrammes».

Segredos e *O Azul Profundo e a Música que o Mathias fez com a Camille* são as exceções do grupo. O primeiro difere dos outros cinco porque traz telas monocromáticas de cores variadas que se sucedem em cortes rápidos, frenéticos. No vídeo, vemos um casal, gravado em um enquadramento super aproximado. Ele conta segredos ao ouvido dela, que reage cada vez mais entusiasmada, como se as confidências fossem ficando cada vez mais picantes. A edição, da própria artista, intercala cinco trechos do close do casal, em preto e branco, a telas coloridas que piscam devido à curtíssima duração de cada uma. A sensação dos corações do casal, acelerados pelo compartilhamento secreto, se transfere ao coração do espectador, por meio desse gesto da edição, que bombardeia nossos olhos com cores intensas – é o gesto oposto às longas fusões dos outros vídeos-cor, que indicam progressão, processo, passagem de tempo, ampliando a temporalidade de imagens, às vezes, bem curtas.



Figura 9. Frame extraído do vídeo *O azul profundo e a música que o Mathias fez com a Camille*. Fonte: Arquivo cedido pela artista.

Já *O Azul Profundo e a Música que o Mathias fez com a Camille* nasce da premissa de que não se desperdiça o que é bom. A trilha sonora foi composta por Camille Mandoki e Mathias Aguayo para o vídeo *Sem Escuridão*, mas, Baltar achava que a música não trazia, para o filme, o tom desejado, embora gostasse muito da composição. Ela ficou descansando no HD até ser retomada e combinada à tela azul escuro imutável que, quando observada pelo espectador, contribui para baixar a luminosidade do entorno – em um movimento contrário ao fluxo das telas – deixando a (musa) música em destaque.

A cor que vibra no monitor de exibição – desse e de todos os vídeos-cor – se reflete no corpo do espectador, que mergulha, junto com artista, na tonalidade da obra. Esse efeito nos remete aos *Núcleos de cor*, de Helio Oiticica, labirintos de telas coloridas, em que o espectador fica envolvido a ponto de refletir a cor.

Esse grupo de vídeos tem outra particularidade: o fato de começarem e terminarem na tela monocromática permite o *loop* perfeito, imperceptível, principalmente em *O azul profundo*, em que só o áudio varia a cada 10 minutos. E a artista os exhibe assim, outra característica rara nas exposições de Baltar, que prefere delimitar o intervalo entre o fim e o recomeço de seus vídeos. Só a emenda diluída na cor traz a circularidade do *loop* (de exposição) para sua obra.

O *loop* é um gesto importantíssimo da montagem de videoarte que, livre do compromisso com a verossimilhança, incorporou, como recurso narrativo e estético. Assim, a repetição e a continuidade penetram o conceito, gerando obras que são, de fato, circulares.

Referências

- BACHELARD, G. **A Poética do espaço**. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, sem data.
- . **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BALTAR, B. Acredito que um artista está vitalmente comprometido com seu trabalho, por isso vive em estado da arte. [Entrevista]. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 33, dez. 2017.
- CASTRO, T. The mediated plant. *E-flux Journal*, Nova York, n. 102, 2019. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/journal/102/283819/the-mediated-plant/>>. Acesso em: 30 set. 2021.
- COCIA, E. **A vida das plantas**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- DEREN, M. Cinema: o uso criativo da realidade, In: **Revista Devires**, Belo Horizonte, v. 9, n.1, jan-jun /2012, p. 128-149.
- DOCTORS, M. (Org.). **Brígida Baltar: passagem secreta**. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.
- DUARTE, L. Utopias possíveis. In: DOCTORS, M. (Org.). **Brígida Baltar: passagem secreta**. Rio de Janeiro: Circuito, 2010. p. 109-112.
- EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FAUCON, T. Énergie de l'intervalle. In: DEGENÈVE, Jonathan; SANTI, Sylvain (Org.) **Le montage comme articulation. Unité, séparation, mouvement**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 105-110.

MACIEL, K. (Org.). **Cinema Sim: Narrativas e Projeções: Ensaios e Reflexões**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. (Catálogo).

_____. **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

OLIVEIRA, J. (Org.). **Brígida Baltar: filmes**. Rio de Janeiro: V Arte, 2021.

RIBEIRO, A. C. Corpo, memória, paisagem: o cinema vertical de Maya Deren. In: VII ENCONTRO ANUAL DA AIM. **Atas**. Lisboa: AIM, 2017, p. 297-307.

Vídeos

O AZUL profundo e a música que o Mathias fez com a Camille, Brígida Baltar, dur. 10'11", 2019.

EM UMA ÁRVORE, em uma tarde. Brígida Baltar, dur: 51" e 1'12", 2000/2018.

LENTOS frames de maio, Brígida Baltar, dur. 2'08", 2005/2018.

OS MERGULHOS de, Brígida Baltar, dur. 3', 1997/2019.

A PERGUNTA de Simone, Brígida Baltar, dur. 1'41", 2000/2018.

SEGREDOS, Brígida Baltar, Brígida Baltar, dur. 52", 2002.

Espaço negativo: matéria, tempo e a inscrição da luz no cinema

Silvia Okumura Hayashi

No texto *Statement for an Exhibition, Paris, 1992* Michael Snow diz que, ao fotografar, no ato da captura da imagem, enquadramento, foco, exposição e iluminação são escolhas que são feitas tendo em vista o objeto final: se ele será impresso numa superfície, retroprojetado ou projetado. O tamanho, forma, granulação e a montagem desse objeto, foto ou filme no espaço de exibição são outros fatores críticos na construção da obra fotográfica. Num tratamento do filme que o aproxima da experiência escultórica, os materiais são o foco do processo descrito por Snow. Esta é uma pesquisa que investiga a montagem cinematográfica a partir de seus materiais, daquilo que os montadores manipulam em operações de escolha e combinação²⁴. Na montagem, qual seria a relevância dos materiais onde as imagens são gravadas? Esses materiais e suas especificidades importam ou definem algo? Este trabalho não tem a intenção de responder essa pergunta categoricamente, mas especular em torno das características de alguns dos materiais utilizados para produção e montagem de imagens em movimento.

Num olhar retrospectivo para a minha experiência com a montagem de filmes numa era de transição²⁵ de tecnologias de produção de imagem, vi imagens gravadas em celuloide sendo transferidas para fitas de vídeo analógico que eram posteriormente digitalizadas, montadas em softwares e, depois disso, remontadas em seus negativos ou impressas em celuloide após a passagem pelo DI - *Digital Intermediate*²⁶. Esses materiais muito diversos carregavam ao longo do processo de pós-produção o conjunto de imagens de um filme.



Figura 1.O percurso das imagens na montagem de um filme gravado em celuloide, montado digitalmente e exibido em celuloide. Fonte: Imagem produzida pela autora.

A migração do audiovisual para a gravação digital trouxe algumas mudanças nesse percurso das imagens entre o momento em que a luz toca o sensor da câmera e é gravada e o instante da exibição em um monitor ou projetor. Se o trânsito entre celuloide, vídeo analógico, vídeo digital e intermediários digitais não é mais uma rotina, dentro da própria esfera do vídeo digital as imagens percorrem labirintos tecnológicos mediados por codificadores²⁷ e procuradores²⁸. Uma imagem digital pode ser a luz capturada sob a forma de arquivo RAW, um análogo digital do negativo cinematográfico, que é convertida e origina um arquivo *proxy* (o procurador), que se usa na montagem como uma vez se usou a cópia positiva do filme negativo. Esse arquivo *proxy* é montado e serve de guia para uma conformação ou volta ao arquivo RAW.



Figura 2.O percurso das imagens na montagem de um filme gravado, montado e exibido digitalmente. Fonte: Imagem produzida pela autora.

24 Essa é a forma como Eduardo Escorel descreve a montagem de forma sucinta e precisa no documentário *Na Ilha*.

25 O período aqui descrito se refere à minha experiência profissional na montagem de filmes entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000. Trata-se de um período no qual filmes eram gravados em celuloide, a pós-produção era realizada digitalmente e a exibição era feita em celuloide.

26 DI ou Digital Intermediate é um processo de finalização de filmes que envolve a digitalização de um filme e a manipulação da cor e outras características da imagem.

27 O termo codificação se refere aos codecs, acrônimo de codificador/decodificador, dispositivo de hardware ou software que codifica/decodifica sinais.

28 O termo procurador se refere ao proxy de vídeo, uma cópia de menor resolução de uma imagem de alta resolução, tornando os arquivos de vídeo gerenciáveis no processo de edição.

Esse caminho pode ser tão mais curto ou tortuoso dependendo do que se faz nas composições ou montagens internas realizadas na pós-produção: os efeitos. Uma vez que efeitos são colocados em cena, um novo universo de codificações de vídeo surge e novos sufixos que aparecem para encapsular as imagens, DPX²⁹, OpenEXR³⁰, TIFF³¹. Se a vida do filme digital se dá aparentemente num espaço único, preenchido por informações binárias, o trânsito das imagens no território digital implica no atravessamento de territórios delimitados a partir de diferentes processos de codificação.

Granularidade da luz

No ano de 2015, ao longo de um período de tempo curto, assisti à projeção de alguns filmes em seus materiais originais de exibição: T.O.U.C.H.I.N.G. (1968) de Paul Sharits, um filme 16mm, *Star Wars Episódio VII - O Despertar da Força* (2015), de J.J. Abrams, gravado em 35mm, transferido para vídeo digital, projetado em DCP, 2001 - *Uma Odisséia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrick projetado em 70mm e *Wavelength* (1967) de Michael Snow, projetado em 16mm. À exceção de *Star Wars Episódio VII - O Despertar da Força*, minha memória dos outros filmes era a das versões transferidas para o vídeo, seja ele analógico ou digital. Assistir aos filmes de Sharits, Abrams, Kubrick e Snow em seus materiais originais foi uma experiência que me remeteu a um texto de Babette Mangolte, publicado em 2003, *Afterward: A Matter of Time: Analog Versus Digital, the Perennial Question of Shifting Technology and Its Implications for an Experimental Filmmaker's Odyssey*. No texto, Mangolte descreve a percepção de uma fotógrafa sobre um evento então recente no cenário tecnológico do cinema: o surgimento das câmeras digitais destinadas à produção cinematográfica. Examinando as diferenças nas formas de gravação de imagem analógica (celuloide revestido com emulsão de sais de prata) e digital (sensor com um *grid* de *pixels*), Mangolte especula sobre as diferentes formas de gravação do tempo nos suportes analógico e digital, e sobre as afinidades e disparidades desses suportes de gravação com a experiência do tempo cinematográfico. Para Mangolte, a estrutura única e não repetível dos quadros do celuloide revestidos por sais de prata é uma forma de gravação e experiência do tempo mais compatível com a natureza igualmente não repetível do tempo. O *pixel grid* e as tecnologias de compressão de vídeo³² que repetem partes redundantes da imagem e atualizam apenas as partes variantes da imagem produziram um registro do tempo antagônico à sua natureza³³. No texto, Mangolte aponta que filmes como *O Espelho* (1975) de Andrei Tarkovski ou *Chelsea Girls* (1966) de Andy Warhol, obras que tem o tempo como objeto central, quando assistidos nas suas versões transferidas para o vídeo se transformam em sombras das obras em seu material original, o celuloide.

A sombra fotoquímica, a luz digital, o espaço de cor

Mangolte olha para o tempo cinematográfico em função dos materiais. Num outro viés, entre o cinema fotoquímico e o cinema digital, pode-se também identificar diferentes formas de se gravar e se exibir a luz. No celuloide, a gravação da imagem se dá através do processo de reação do material sensível à luz. Os sais de prata a ele expostos, após o processo de revelação, resultam em micro esculturas desse material, que se fixam no celuloide. No momento da projeção, as imagens gravadas em celuloide são iluminadas por uma lâmpada fazendo incidir na tela as sombras ampliadas dessas micro esculturas.

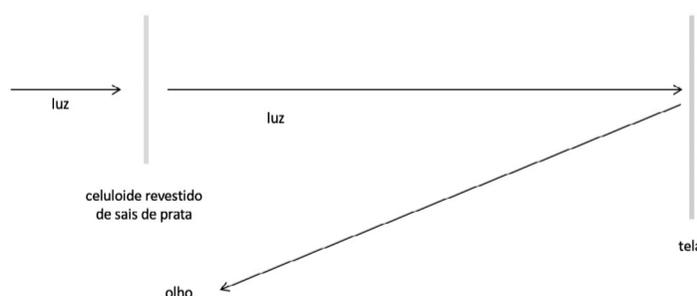


Figura 3. O percurso da luz na exibição de uma imagem gravada em celuloide e projetada numa sala cinematográfica. Fonte: Imagem produzida pela autora.

29 Digital Picture Exchange (DPX) é um formato de arquivo para intermediários digitais e trabalhos de efeitos visuais e é um padrão SMPTE.

30 OpenEXR é um formato de arquivo multicanal de alta faixa dinâmica, lançado como um padrão aberto junto com um conjunto de ferramentas de software criadas pela Industrial Light & Magic.

31 TIFF, acrônimo de Tag Image File Format, é um arquivo de computador usado para armazenar gráficos e informações de imagem.

32 O tipo de tecnologia de compressão de vídeo que Mangolte descreve pode ser exemplificado pelo codec h264, que usa o tipo de compressão de vídeo interframe. No processo de compressão de vídeo interframe, também descrito como compressão temporal, a compressão de vídeo é expressa em termos de um ou mais quadros vizinhos. A parte "inter" do termo refere-se ao uso de predição entre quadros. Esse tipo de predição tenta aproveitar a redundância temporal entre quadros vizinhos, permitindo taxas de compressão mais altas.

33 Os algoritmos de compressão de imagem atuam de modo a não evidenciar, para o olho humano, a operação de compressão que está sendo realizada.

A imagem digital, por sua vez, é um *grid* de *pixels* que carregam valores de luz e cor. Podemos ver esses *pixels* de duas maneiras: através da luz emitida por monitores ou através da luz refletida pela tela. Assim, a experiência de visualização da luz a partir desses materiais, ou o percurso da luz da sua emissão até a chegada ao olho do espectador, é fundamentalmente distinta.



Figura 4. O percurso da luz na exibição de uma imagem gravada em vídeo e exibida num monitor de vídeo. Fonte: Imagem produzida pela autora.

Em *The Practice of Light: A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*, Sean Cubitt aponta para a luz como condição necessária à visão, e para a história das mídias visuais como formas de controle da luz. Cubitt traça uma genealogia das tecnologias visuais do século XXI – o vídeo digital, o filme e a fotografia, e atravessa a história dos materiais e das práticas visuais a partir da invenção da imagem talhada e da pintura a óleo, passando por tintas, pigmentos, lentes, filme colorido, tubos de raios catódicos, telas e *chips*. No jogo de luzes e sombras analógicas e digitais, filme e mídia digital são ordens temporais com implicações políticas e estéticas (Cubitt, 2014) que mediam o nosso fascínio por pré-cinemas e pós-cinemas híbridos e contaminados, no qual coexistem o celuloide, a emulsão, sensores, *pixel grids*, projetores, telas e monitores. O preto, a linha, a textura, sombras, camadas, cor, projeção, tempo e reflexão são alguns dos tópicos que delineiam o olhar de Cubitt sobre as tecnologias de produção de imagem como forma de controle da luz.

Sobre a luz e a cor dos materiais que estamos examinando, o celuloide colorido é composto por uma série de camadas que, uma vez expostas à luz, se somam para a gravação da imagem em cores. A escolha de uma determinada emulsão, descrita por códigos numéricos (alguns exemplos: Kodak 5248 ou Fuji 8572) resulta em imagens com granulação, ênfase em certas cores, saturação e contraste específicos gerados por cada emulsão fotoquímica. No vídeo digital a cor pode ser gravada de diferentes formas, a depender do que se denomina “espaço de cor³⁴”, que descreve um intervalo específico, mensurável e fixo de possíveis cores e valores de luminância”. Para alguns filmes, a escolha de uma ou outra característica cromática é decisiva ao ponto de definir um material de gravação, a despeito dos recursos de pós-produção de imagem digital que emulam o visual de equipamentos específicos de gravação de imagem. Podemos aqui fazer um parêntese e citar um exemplo que antecede o vídeo digital. Para a realização de *No* (2011), filme de Pablo Larraín, que narra a campanha eleitoral das primeiras eleições chilenas após o fim da ditadura do general Augusto Pinochet, tomou-se a decisão um tanto incomum de se realizar, por volta de 2011, um filme gravado em vídeo U-Matic³⁵, um formato de vídeo analógico que usa fitas magnéticas de $\frac{3}{4}$ de polegada. Essa decisão foi motivada pelo fato de que as peças em vídeo da campanha eleitoral narrada pelo filme foram gravadas em U-Matic e que a memória audiovisual desse período histórico remetia às cores e texturas desse formato de vídeo. Vale lembrar que *No*, após a gravação em U-Matic, foi transferido para vídeo digital e exibido em DCP.

Voltando ao vídeo digital, na progressiva migração da produção cinematográfica para este material, se revela uma epistemologia de base fotoquímica que orienta esse processo. No *workflow* ou *pipeline* de produção de filmes digitais, os rastros da cultura fotoquímica podem ser encontrados por toda a parte, do uso do ISO como forma de definir a sensibilidade do material de gravação ao procedimento de “revelação digital³⁶” para a visualização de imagens gravadas em arquivos digitais RAW. Um outro exemplo ilustrativo da cultura fotoquímica que se expressa nos processos de produção digital de imagens é o uso de LUT³⁷s, uma acrônimos de *Look Up Table*, que funcionam à semelhança de filtros que alteram os valores de luz e cor em imagens, modificando assim a sua aparência. LUTs eram usados em laboratórios fotoquímicos e descreviam os valores de calibração das luzes a serem aplicados

34 O uso do termo “espaço de cor” para definir as características cromáticas da gravação digital de imagem resulta da forma gráfica de visualização dos valores de cor específicos de cada forma de codificação da cor.

35 U-matic é um formato de fita de vídeo analógico de gravação, exibido pela primeira vez pela Sony como um protótipo em outubro de 1969, e foi comercializado somente em setembro de 1971. O formato desta fita era o chamado “cassete”, com filme de $\frac{3}{4}$ de polegada, utilizando a gravação helicoidal. A U-matic surgiu para tornar mais práticas as filmagens, principalmente feitas para a televisão e em áreas externas, ou em reportagens.

36 O termo revelação digital é usado para descrever o processo de codificação de arquivos originais de câmeras gravados em RAW para um formato mais amigável para a montagem. O uso da palavra “revelação” é provavelmente relacionado ao fato de que os arquivos RAW não podem ser visualizados como imagem, eles precisam ser processados para tanto. Esse processo é semelhante ao que acontecia com as imagens gravadas em celuloide, que precisavam passar pelo processo de revelação para se tornarem visíveis.

37 Tecnicamente, LUT nada mais é do que um grande conjunto de números que remapeia os valores de uma imagem para alterar a aparência da imagem. De forma mais prática, LUTs atuam como filtros que podem ser inseridos nas imagens para

na produção de cópias positivas de filmes. Ao exemplo da revelação digital podemos acrescentar a presença de LUTs nomeados a partir de emulsões cinematográficas. Para se construir, numa imagem digital, uma aparência semelhante ao filme Kodak 5247, LUTs são criados e nomeados a partir das características visuais do celuloide que emulam.

Espaço negativo

Nas duas últimas décadas, o desaparecimento do celuloide na produção audiovisual é uma profecia nunca cumprida. Pelo contrário, o celuloide está por toda a parte no audiovisual contemporâneo. Produções filmadas e até mesmo projetadas em celuloide são realizadas ano a ano, e os títulos que fazem parte dessa produção são diversos, de *Star Wars Episódio VII - O Despertar da Força* (2015) a *007 - Sem tempo para morrer* (2021) à filmografia recente de Paul Thomas Anderson, Edgar Wright, Mia Hansen-Løve, ou Luca di Guadagnino. Desde o ano de 2014, a revista estadunidense *Filmmaker* publica anualmente uma lista dos filmes realizados ao menos parcialmente em celuloide, numa compilação reunida por Vadim Rizov³⁸. Uma rápida leitura dessa lista aponta para algumas características compartilhadas por esse conjunto de filmes. A primeira é a presença constante de autores cinematográficos consagrados, a segunda é a das grandes produções de Hollywood. Salvo exceções, no cinema contemporâneo o celuloide é o material usado para a produção de imagens espetaculares ou de autores prestigiados.

O luto pelo desaparecimento paulatino do celuloide na cultura contemporânea é o núcleo investigativo de *Negative Space*, um filme ensaio produzido para a BBC em 1999, Chris Petit, diretor do filme, narra a própria aflição com o que ele descreve como a degradação e as perdas das imagens registradas em filme quando elas são transferidas para o vídeo, ou simplesmente esquecidas. Para Petit, essas duas situações seriam análogas. A vida do filme transportado para o vídeo representaria uma espécie de limbo, uma sombra da luz capturada em celuloide e que se encontra relegada à marginalidade no vídeo. Na visão de Petit, na passagem para o vídeo, o filme é condenado às trevas. O intenso pessimismo de Petit em relação ao vídeo certamente toca em notas pessoais, na relação do autor com distintos meios tecnológicos de se gravar imagens mas, ao mesmo tempo, a percepção de Petit não se afasta daquela dos profissionais da cinematografia na data próxima à realização de *Negative Space*. A ascensão do vídeo como suporte de gravação de imagens destinadas ao cinema foi vista com profunda desconfiança por cineastas, fotógrafos de cinema e produtores que expressavam luto pelo fim anunciado do celuloide como matéria do cinema. O vídeo digital, que então despontava como uma espécie de análogo da câmera caneta descrita por Alexandre Astruc nos anos 1960, era visto por profissionais cinematográficos como deficiente, nos quesitos técnicos, para a criação de imagens para filmes. Se estabelece nesse período de surgimento do vídeo digital³⁹ uma espécie de divisão de classes da imagem em movimento, na qual o celuloide se associa, em geral, aos orçamentos mais generosos e o vídeo se destina à produção de baixo orçamento.

Em *In Defense of the Poor Image*, Hito Steyerl descreve o universo contemporâneo da circulação de imagens como uma arena na qual o audiovisual mais comum é produzido digitalmente, e onde a criação e veiculação de imagens digitais descritas como precárias, ou pobres, pode ser feita por quase qualquer um (STEYERL, 2012). Neste cenário, o uso do celuloide pode ser percebido como uma estratégia para diferenciar produtos audiovisuais que, ao utilizar um material de gravação atualmente incomum e que hoje implica num processo de produção mais complexo, cria obras com uma imagem bastante distinta daquela do audiovisual produzido, em vídeo, por amadores.

Uma distinção decisiva entre o que Steyerl descreve como a imagem pobre e a imagem espetacular é a da circulação e do livre movimento. As imagens precárias são aquelas produzidas para a circulação rápida, que se esgueiram entre restrições e barreiras. São as imagens que transitam com velocidade por redes, telas e proxies, muitas vezes ao custo de uma degradação da qualidade visual, algo que nunca esteve em jogo para essas imagens. As imagens espetaculares, no reverso, estabelecem essa condição a partir dos critérios de circulação definidos por limites e parâmetros. Um filme de vocação espetacular, aqui podemos citar como exemplos *Avatar* (2009) de James Cameron ou *Dunkirk* (2017) de Christopher Nolan, exige, para a fruição plena da obra realizada, um conjunto de características de exibição muito específica, seja a do cinema IMAX 3D ou de uma sala equipada com projeção 65mm. Os rigores que Michael Snow descreve no episódio da exposição de 1992 em Paris são colocados em jogo de uma forma paradoxal. Obras produzidas para o consumo e circulação global e de massa requerem um controle muito específico para a sua exibição. A coisa como ela deve ser feita, ou exibida, requer rigores impossíveis para a escala do produto audiovisual em questão. A circulação ideal das imagens espetaculares para o consumo de massa é aquela que praticamente inexiste.

obter o resultado desejado.

38 Vadim Rizov é um escritor que publica anualmente uma lista de filmes gravados em celulóide na revista estadunidense *Filmmaker Magazine*.

39 O final dos anos 1990 e início dos anos 2000 foram o período de adoção do vídeo digital como suporte de gravação para filmes destinados à exibição em salas de cinema.

Obsolescência incipiente, abrigo da luz

O encerramento das operações da fábrica de filmes da Kodak localizada em Chalon-sur-saône, uma das instalações mais antigas que produziram celuloide para o registro de imagens foi anunciado em 2005. Em 2008, o prédio foi demolido. Nesse meio tempo, Tacita Dean filmou a fábrica em seus últimos dias de funcionamento. O filme *Kodak 16mm*, um material na ocasião cada vez mais escasso, foi usado para registrar as imagens dos milhares de metros de celuloide produzidos no final da operação de Chalon-sur-Saône. *Kodak* (2006), um filme de 44 minutos, gravado com as cinco latas de filme 16mm que Dean conseguiu reunir para a sua realização, é um registro abstrato de máquinas e vapores químicos que produziam uma mídia cuja obsolescência incipiente se concretizava. O encerramento das atividades da Kodak na produção de celuloide definia a imagem do final de uma mídia. Filmes gravados em celuloide seriam parte do passado. O material filmico se desmaterializaria na sua passagem para a gravação numérica.

Em *Ways of Hearing*, um trabalho inspirado em *Ways of Seeing* de John Berger, Damon Krukowski, analisa as vidas analógica e digital do áudio e aponta mudanças na nossa percepção do tempo, espaço, amor, dinheiro e poder decorrentes da desmaterialização da música. (Krukowski, 2019). Algo semelhante se aplica ao cinema e, no que diz respeito ao amor, ou ao menos ao cuidado dedicado à preservação do cinema, há uma volta ao celuloide. A preservação de obras digitais depende não apenas da manutenção dos arquivos digitais, mas de todo um conjunto de *hardwares* e *softwares*. Um exemplo pontual pode ilustrar essa série de complicações. Hoje é possível assistir à quase totalidade da filmografia que Chris Marker produziu em celuloide.

O mesmo não pode ser dito a respeito de *Immemory* (1997), um CD-ROM interativo, que, para ser assistido, requer hardware e sistemas operacionais no passado muito comuns, mas hoje muito raros. Essa série de desafios de preservação levou a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas a criar um protocolo de preservação de arquivos digitais que estabelece a produção de cópias de segurança em celuloide 35mm para os filmes digitais. A escolha do filme como suporte de preservação se dá exatamente pela estabilidade do material e pela relativa simplicidade da sua visualização, fazendo com que o celuloide seja hoje uma espécie de guardião do cinema.

Ainda em torno do desaparecimento, ou de uma crise do cinema de base fotoquímica, André Gaudreault e Philippe Marion, em *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age* aponta não para um fim, mas para um segundo nascimento do cinema em sua vida digital (Gaudreault e Marion, 2014). Nessa segunda vida do cinema, as imagens são comparadas a migrantes que transitam entre materiais. Três diminutivos foram cunhados por Gaudreault e Marion para descrever o estado da imagem cinematográfica num contexto de coexistência e desaparecimento de materiais e formas de reprodução da imagem em movimento: *Di Mu Mi* (*Digital Multiple Migrating*). O movimento de migração das imagens para o material que lhes garante uma nova vida abriga as idas e voltas da luz, entre *pixels* e *sais de prata*.

Em *A sobrevivência dos vagalumes*, Georges Didi-Huberman parte da obra de Pier Paolo Pasolini para estabelecer uma analogia entre o desaparecimento da vida camponesa na Itália, um dos temas mais caros a Pasolini, e o desaparecimento dos vagalumes. Trata-se do apagamento de uma cultura, tornado visível pelo desaparecimento de insetos capazes de produzir luz a partir de seus corpos. O processo de urbanização move os camponeses para a cidade e a ocupação do campo por atividades urbanas e industriais tira dos vagalumes o seu ambiente natural, o apagar de uma luz. Os lampejos de povos vagalumes, assim Didi-Huberman descreve as imagens de *Border* (2004), um filme realizado por Laura Waddington, num campo de refugiados da Cruz Vermelha localizado em Sangatte, França. Na escuridão da noite, refugiados tentam cruzar o Canal da Mancha, via túnel, para chegar à Inglaterra. A imagem dos refugiados em movimento, registrada por uma pequena câmera de vídeo, imprime pequenos focos de luz em meio à escuridão. Capturado em vídeo, o movimento de pessoas que tentam cruzar uma fronteira é um lampejo, o registro de uma luz em movimento migratório.

A sensibilidade do vídeo para a gravação na escuridão é muito diferente daquela do celuloide. Nessa situação, o vídeo consegue registrar imagens com mais eficiência do que o filme. Uma explicação para essas características distintas do vídeo e do filme tem a ver com a forma de gravação de imagem de cada um desses materiais. Vídeo é a gravação de sinais de luz. No celuloide a luz provoca uma reação fotoquímica no material sensível e a partir dela um pigmento composto por sais de prata e emulsões coloridas reage e se impregna no celuloide. A somatória de todos os sinais de cor do vídeo resulta no branco. Essa mesma somatória de sinais, no caso dos pigmentos, resulta no preto. São assim materiais muito distintos na lida com a luz.

Uma das propriedades mais fascinantes do vídeo e da luz que ele registra é a capacidade de gravação de sinais que estão além do espectro visível pelo olho humano. Câmeras de vídeo, algumas muito simples e de baixo custo, podem capturar e gravar sinais de luz infravermelha, tornando-os visíveis a partir da codificação e exposição em monitores. Um dos usos mais comuns de câmeras de vídeo que capturam sinais infravermelhos é o das câmeras de vigilância que, ao captar frequências de

ondas de luz que se encontram abaixo da frequência do vermelho, registram o calor dos corpos que se encontram na área observada. A detecção dos lampejos do que Huberman descreve como povos vagalumes em fronteiras é um uso regular dessa tecnologia de captura da luz.

Fiat lux

Um sintetizador é um equipamento no qual a corrente elétrica manipulada através de valores matemáticos causa vibração numa caixa de som, resultando numa nota musical. O vídeo já foi comparado a um sintetizador de luz⁴⁰. A analogia é pertinente. Da mesma maneira que o sintetizador pode produzir notas musicais a partir da corrente elétrica, o vídeo pode produzir um sinal luminoso sem necessidade de gravação de uma informação luminosa. Ele próprio é capaz de gerar a luz a partir do pulso elétrico. Exemplos dessa propriedade do vídeo podem ser tão múltiplos quanto a geração de gráficos e barras de referência de cores em *softwares* de edição de vídeo à criação de universos visuais em CGI⁴¹. Na produção audiovisual contemporânea, é possível vislumbrar universos fantásticos que são fundamentalmente valores de luz projetados por *softwares* de modelagem tridimensional, ou mesmo bidimensional. Essas imagens são informações luminosas que não são o índice de coisas do mundo físico que nos cerca. A rigor, ao final da realização de um filme, com a montagem dos planos que constituem a obra final, sejam esses capturados pelo sensor de uma câmera, gerados por computação gráfica ou uma mistura entre essas duas técnicas, ela se reduz a um conjunto de sinais luminosos⁴² gravados em algum tipo de material, seja o filme, o arquivo digital ou a fita magnética de vídeo.

Câmeras de vídeo digital passaram a fazer parte do universo audiovisual com a chegada de um formato de gravação que modificou essa produção de maneira decisiva: o DV, ou MiniDV⁴³. Câmeras com corpos leves e de fácil operação no momento da gravação e menos complexas na pós-produção apagaram as fronteiras entre realizadores profissionais experientes, iniciantes e amadores. É uma câmera digital que Calum e Sophie, pai e filha que passam o verão em uma praia na Turquia, levam para registrar esse acontecimento. A câmera de vídeo e o que ela filma aparecem no filme de diversas maneiras: vemos a caixa onde a câmera está embalada, vemos a própria câmera, seja no reflexo do espelho ou nas mãos dos personagens e, finalmente, vemos as imagens registradas pela câmera, as imagens gravadas pelos personagens. A câmera MiniDV, um modelo Panasonic NV-DS77 ou NV-DS55B não é a única câmera ou o único material de gravação de *Aftersun* (2022). Uma outra câmera, a câmera principal do filme que nos mostra os personagens e suas ações, é uma Arricam LT 35mm.

Nos dois tempos que o filme entrecorta na sua narrativa, acompanhamos de um lado as férias na praia em algum momento no final dos anos 1990, de outro Sophie adulta revisitando as imagens gravadas na fita de vídeo. *Aftersun* é também um filme de viagem. Esse gênero cinematográfico em geral nos traz a ideia da estrada e do movimento dos personagens por cenários não familiares e variados. No caso, a viagem se dá nos limites de um resort e de uma breve incursão por uma cidade próxima. É verão, o sol queima a pele dos personagens, a fita de vídeo MiniDV se imprime na emulsão 35mm. O movimento que o filme constrói não é apenas aquele que se dá nos limites do resort e arredores, mas o das idas e vindas entre o celulóide e o vídeo digital, entre os tempos passado e presente. Numa contradição cronológica, o vídeo é a memória do filme em celulóide, nos momentos em que Sophie adulta revê as imagens das férias de verão.

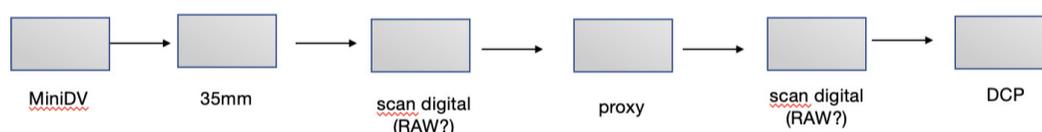


Figura 5. O percurso das imagens gravadas com a câmera MiniDV no filme *Aftersun*. Fonte: imagem produzida pela autora

40 Brian Eno, um artista que trabalha nos campos da música e das artes visuais usa com frequência essa analogia entre os sintetizadores musicais e o vídeo. No período em que foi um dos integrantes da banda Roxy Music, o instrumento tocado por Eno era o sintetizador. Na sua obra visual, Eno produziu instalações construídas a partir da luz e também videoinstalações nas quais o vídeo como uma fonte luminosa que ilumina o ambiente das instalações, tomando o papel das lâmpadas como fonte de luz.

41 CGI é um acrônimo de Computer Generated Imagery. CGI é uma tecnologia específica ou aplicação de computação gráfica para criar ou melhorar imagens em arte, mídia impressa, simuladores, vídeos e videogames. Essas imagens podem ser estáticas ou dinâmicas (imagens em movimento). CGI refere-se a gráficos de computador 2D e gráficos de computador 3D com o objetivo de projetar personagens, mundos virtuais ou cenas e efeitos especiais (em filmes, programas de televisão, comerciais, etc.).

42 Os sinais luminosos de um filme podem ser tanto os de imagem quanto de som. Um exemplo da gravação da luz para a reprodução de sinais que não são visuais é o do som ótico. Nesse tipo de gravação de sinal sonoro, o som é gravado sob a forma de imagem no celulóide. A onda sonora impressa no filme é lida por um leitor ótico que converte a informação visual em informação sonora, reproduzindo assim o som do filme.

43 DV, às vezes é chamado de MiniDV, é um formato de fita digital que grava vídeo no codec DV.

Charlotte Wells, diretora e roteirista do filme, descreve⁴⁴ uma cena que ilustra o universo dos materiais de gravação do filme, o percurso da luz por esses materiais, suas características, texturas, limiares. No quarto do hotel, à noite, Calum pega a câmera de vídeo e grava Sophie dormindo. Ele usa o zoom da câmera e a imagem é preenchida pelo lençol cor de rosa que cobre Sophie. Essa imagem foi gravada usando o modo noturno da câmera, um tipo de gravação que aumenta a sensibilidade à luz e possibilita a captura de imagens que de outra maneira seria improvável.

4ª camada	DCP – <u>vídeo</u> para exibição
3ª camada	Filme 35mm <u>escaneado</u> e digitalizado
2ª camada	<u>Transferencia</u> para filme 35mm
1ª camada	Imagem original - <u>MiniDV</u>

Figura 6. As camadas de construção das imagens gravadas em MiniDV no filme *Aftersun*. Fonte: imagem produzida pela autora

A imagem resultante é uma espécie de treliça de *pixels* cor de rosa. Essa imagem, no filme, não é somente aquela gravada na fita de vídeo, ela é a imagem do vídeo transferida para o filme, somando o ruído do vídeo digital no modo noturno com a granulação dos sais de prata do celuloide, e posteriormente transferida para o formato de vídeo DCP. Trata-se de um caminho da luz que soma ruídos e texturas para produzir uma das imagens mais fascinantes do filme. Essa imagem abstrata que aglomera tons de rosa é a resultante de um processo de composição que funde camadas de materiais numa composição, ou montagem, na qual a luz faz idas e voltas entre pixels e sais de prata.

O videotape de *Aftersun* funciona como uma forma de acesso visual de um tempo específico, o da viagem de férias. Esse funcionamento não é muito distinto daquele implícito na visão de toda a luz. Olhar para a luz, como campo da óptica nos estudos da física nos informa, é olhar para o passado. A trajetória de toda a luz que toca os nossos olhos nos entrega o final de uma viagem que pode se iniciar em corpos celestes localizados a distâncias imensuráveis para a escala da experiência humana, no toque da luz que se grava nos sensores de câmeras, no pulso elétrico convertido em imagens em um monitor. A luz, seja na gravação cinematográfica ou na sua simples presença, é uma imagem e um repositório de um outro tempo.

Referências

ASTRUC, A., The birth of a new avant-garde: La caméra-stylo', in GRAHAM, P. (ed.), **The New Wave: Critical Landmarks**, London: Secker & Warburg in association with the British Film Institute, 2009.

BERNSTEIN, J, NASCIMENTO, V., SBRAGIA, P. e MEDEIROS, B. **Na Ilha**: conversas sobre montagem cinematográfica. Paraquedas, 2022.

CUBITT, S. **The Practice of Light: A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels**. Cambridge, MIT Press, 2014.

GAUDREAU, A. e MARION P. **The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age**. New York, Columbia University Press, 2015.

HUBERMAN, G.D. **A sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2011.

KRUKOWSKI, D. **Ways of Hearing**. Cambridge: MIT Press, 2019.

_____. **The New Analog: Listening and Reconnecting in the Digital World**. New York and London, The New Press, 2017.

MANGOLTE, B. *Afterward: A Matter of Time: Analog Versus Digital, the Perennial Question of Shifting Technology and Its Implications for an Experimental Filmmaker's Odyssey* in **Camera Obscura**, Camera Lucida Essays in Honor of Annette Michelson, pp. 261 - 274. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.

SNOW, M. *Statement for an Exhibition, Paris, 1992* in **The Collected Writings of Michael Snow**, pp 295-295. Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1994.

⁴⁴ <https://nofilmschool.com/cameras-and-lenses-on-aftersun> (link disponível em 01/03/2023)

STEYERL, H, **The Wretched of the Screen**. Berlin, Sternberg Press, 2012.

The Digital Dilemma: Strategic Issues in **Archiving and Accessing Digital Motion Picture**. Beverly Hills, Calif. : Academy of Motion Picture Arts and Sciences, 2007.

Filmes

T.O.U.C.H.I.N.G. Paul Sharits, Estados Unidos, 1968. 12m

STAR Wars Episódio VII - O Despertar da Força, J.J. Abrams, Estados Unidos, 2015. 2h 16 m

2001 - Uma Odisséia no Espaço, Stanley Kubrick, Estados Unidos, 1968. 2 h 29 m

WAVELENGTH, Michael Snow, Canadá, Estados Unidos, 1967. 45 m

O ESPELHO, Andrei Tarkovski, União Soviética, 1975. 1 h 48 m

CHELSEA Girls, Andy Warhol, Estados Unidos, 1966. 3 h 30 m

NO, Pablo Larraín, Chile, 2011. 1h 58 m

007 - Sem tempo para morrer, Cary Joi Fukunaga, Estados Unidos, 2021. 2 h 43 m

AVATAR, James Cameron, Estados Unidos, Reino Unido, 2009. 2 h 42 h

DUNKIRK, Christopher Nolan, Estados Unidos, Reino Unido, França, Holanda, 2017. 1h 46 m

KODAK, Tacita Dean, Reino Unido, 2006. 44 m

IMMEMORY, Chris Marker, França, 1997.

BORDER, Laura Waddington, França, 2004. 27 m

AFTERSUN, Charlotte Wells, Reino Unido, Estados Unidos, 2022. 1h 36 m

Sickhouse e o Cinema de Stories

Alex Damasceno

*Sickhouse*⁴⁵ (2016), dirigido por Hannah Macpherson, é um longa-metragem de ficção do gênero horror construído integralmente por arquivos de *snap* – vídeos de até dez segundos, produzidos por câmeras de *smartphones* e postados no aplicativo de mídia social *Snapchat*. A protagonista, Andrea Russett, é uma influenciadora digital com milhões de seguidores na rede e que interpretou a si mesma. Isso permitiu que o filme fosse veiculado no próprio ambiente do *Snapchat*: Russett postou os *snaps* com as cenas do filme no *Snapchat Stories*⁴⁶, de modo que os seus seguidores acompanharam a narrativa em tempo real, ao longo de cinco dias, sem saber que assistiam a uma ficção. Muitos espectadores interagiram com os *snaps* demonstrando preocupação com a segurança de Russett e seus amigos, conforme os eventos de terror eram revelados e as personagens vivenciavam situações de perigo. Após essa primeira exibição no *Snapchat*, os *snaps* foram montados, formando um bloco de planos típico do cinema, exibido então em diferentes plataformas de streaming. Por essa razão, eu categorizo *Sickhouse* como um *found footage* de horror, nos termos de Rodrigo Carreiro (2013). Para o autor, este tipo de filme apresenta tramas ficcionais a partir de procedimentos estilísticos associados à verossimilhança documental, buscando com isso simular a descoberta de um arquivo real. No caso de *Sickhouse*, o arquivo descoberto é composto pelos stories de Russett já apagados pelo *Snapchat*.

A narrativa do filme começa quando Russett recebe a visita de Taylor, uma prima que mora em outra cidade. Como Taylor não trouxe o seu *smartphone*, Russett decide compartilhar o seu com ela. Com isso, os *snaps* são produzidos por ambas as personagens, que se alternam no uso da conta do *Snapchat* de Russett, o que produz uma constante variação na focalização narrativa⁴⁷. Logo no início do filme, Russett explica para seus seguidores que Taylor nunca usou o *Snapchat* antes. É desse modo que o filme justifica a quantidade incomum de postagens nos stories: um total de 774 *snaps* ao longo dos cinco dias. A maior parte do filme se passa durante uma viagem de acampamento em que elas, acompanhadas por dois amigos, investigam uma lenda urbana difundida na internet, de uma casa abandonada no meio de uma floresta, conhecida pelo nome *Sickhouse*. Segundo a lenda, a casa é amaldiçoada e as pessoas que a encontram devem seguir três regras: não fazer nenhum barulho, não entrar e deixar um presente. Mesmo conhecendo as regras, as personagens optam por não as seguir, o que desencadeia uma série de eventos de terror, de natureza supostamente sobrenatural.

Neste texto, analiso a montagem de *Sickhouse* com o objetivo de compreender a estética que é construída a partir da opção que o filme faz de utilizar apenas arquivos de *snap* postados nos stories. A análise é baseada na abordagem neoforalista de Kristin Thompson (1988), que visa explicar a estética de um filme a partir dos princípios, funções e motivações que fundamentam os seus dispositivos formais. Entendo o *snap* como um dispositivo que gera um fenômeno que Thompson nomeia de “desfamiliarização”: ele age no filme como um parâmetro formal que desencadeia uma série de transformações dos padrões mais habituais, relacionados tanto à decupagem clássica como ao gênero do *found footage*. Essas desfamiliarizações são provocadas a partir do encontro das convenções cinematográficas com as formas que constituem o *snap*, em diferentes níveis. Primeiramente, há elementos específicos do *Snapchat*, como a limitação máxima de 10 segundos de duração do *snap*, que impede planos longos⁴⁸. Em segundo lugar, a composição visual do *snap* pertence à cultura das mídias sociais, com características que atravessam diferentes aplicativos, como os tipos de postagens, as performances dos sujeitos, o uso de determinados recursos, como memes, filtros, emojis etc. Por terceiro, em um nível mais geral, o *snap* segue uma visualidade vinculada à tecnologia do *smartphone*, o que o torna um quadro vertical, de maior mobilidade e de menor qualidade técnica. Como veremos com a análise, a convergência de todos esses elementos, e a combinação deles com procedimentos tipicamente cinematográficos, resulta em uma estética particular de montagem.

45 O filme não teve lançamento no Brasil e, por isso, não tem título em português. Faço aqui um agradecimento à produtora do filme, Indigenous Media, por ter disponibilizado o acesso ao filme para a pesquisa.

46 No *Snapchat Stories*, os *snaps* ficam disponíveis para todos os seguidores por um período de 24 horas.

47 Na teoria da narrativa de Gérard Genette (2017), a noção de focalização remete ao ângulo pelo qual se organiza as informações do universo diegético. No caso de *Sickhouse*, a focalização é interna e variável, nas personagens de Russett e Taylor.

48 Aqui é importante apontar que o filme utiliza a versão de 2016 do *Snapchat*. Atualmente, a modalidade *Stories* – e outras similares, de outros aplicativos – já permitem durações mais longas dos vídeos.

Sintagmas de Stories

Dentro do marco conceitual neoforalista, o uso do *snap* é justificado pelo que Thompson (1988, p. 18) chama de “motivação realista”. A encenação de um *snap* intenciona produzir um efeito de realidade nos espectadores, já que o *snap* é uma imagem que tem o registro do cotidiano como uma de suas funções mais habituais. Essa motivação, como dito anteriormente, é a base do processo de criação do gênero do *found footage* de horror, que se define pela remediação de outros dispositivos, como imagens de câmeras de vigilância, vídeos amadores etc. Contudo, como definem Richard Bolter e Jay Grusin (2000), o processo de remediação é sempre mútuo, e as pesquisas sobre o *Snapchat*, como a de McRoberts et al. (2017), descrevem como a modalidade *Stories*, ao formar sequências de *snaps*, também gera micronarrativas, que se assemelham a curtas-metragens. Assim, o *Snapchat* também faz a remediação do cinema e o *snap* se comporta muitas vezes como um plano cinematográfico: uma unidade que pode compor diferentes sequências. Como define Christian Metz (2014, p. 136), o conceito de plano remete a uma “unidade abstrata” do discurso do filme, que corresponde a determinados blocos de realidade. A sequência, por sua vez, é a unidade real: um segmento autônomo no qual vários planos interagem. Para classificar os diferentes tipos de articulação entre os planos, Metz recorre ao conceito de sintagma. Por essa linha de pensamento, em *Sickhouse*, os *snaps* são recortes da realidade cuja unidade é estabelecida por associações em um eixo sintagmático, ou seja, através de processos de montagem.

Mesmo que a motivação realista seja primordial para justificar o uso dos *snaps*, entendo que subjaz a ela uma “motivação artística”, ainda nos termos de Thompson (1988, p. 19): à medida que os realizadores optam em construir todo o filme utilizando apenas as postagens dos *stories*, eles condicionam a sua forma geral aos parâmetros estabelecidos pelo *snap*. Com isso, os realizadores se propõem a realizar diferentes experimentações de articulação sintagmática, criando novos modos de associação dos planos. A partir da grande sintagmática de Metz (2014), identificamos na análise a opção do filme de se estruturar em três tipos particulares de construção sintagmática, resultantes das desfamiliarizações do *snap*: 1) o plano autônomo curto; 2) a construção que mistura o sintagma descritivo e a sequência episódica; e 3) as cenas dispostas impositivamente como sequências habituais. Vejamos cada caso a seguir.

Em vários momentos do filme, os *snaps* se comportam como um plano autônomo. Como define Metz (2014), o plano autônomo não é propriamente um sintagma, pois nele não ocorre uma combinação entre planos, mas configura um tipo sintagmático, à medida que um plano pode ser um segmento particular, que mantém a unidade espaço-temporal e a unidade da ação dramática. É o que ocorre, por exemplo, na figura do plano-sequência, normalmente com duração mais longa que outros planos. No caso de *Sickhouse*, contudo, o plano autônomo não pode prolongar a sua duração. Desse modo, seu uso necessariamente implica a transição abrupta entre planos, o que faz com que a narrativa seja permeada de cenas muito curtas e isoladas.

O segundo sintagma frequente em *Sickhouse* é uma mistura entre o sintagma descritivo e a sequência episódica. O sintagma descritivo é definido por Metz (2014, p. 150) como uma sequência de planos que mostram a coexistência de objetos, na sugestão de que estão situados em um mesmo espaço (ou seja, uma descrição do espaço por meio de fragmentos). Já a sequência episódica, segundo Metz (2014, p. 153), é o sintagma que justapõe curtas cenas em uma ordem cronológica, de modo a produzir uma síntese do evento da narrativa (interessa-se, assim, mais pelo conjunto, do que por cada cena). Em *Sickhouse*, essa articulação entre os dois sintagmas ocorre em sequências que alternam as imagens de objetos específicos do local, com *snaps* em que as personagens executam rápidas ações. Podemos ver essa construção na sequência em que as personagens vão à praia, no início do filme: fragmentos da praia e seu entorno são justapostos com *snaps* que resumem as ações das personagens naquele espaço-tempo.

Certos momentos do filme apresentam eventos narrativos mais longos, em que a ação dramática é decupada em vários planos. Nesses casos, a duração limitada do *snap* estabelece uma métrica de montagem baseada na intensa fragmentação, o que produz pequenos intervalos temporais dentro de uma mesma ação, na figura cinematográfica do *jump-cut*. Assim, o filme é impossibilitado de construir o que Metz (2014) chama de sintagma “cena”, caracterizado pela continuidade, em que vários planos são articulados sem produzir ruptura espaço-temporal. Por conta dessa característica do *snap*, as “cenas” do filme, mesmo as que possuem uma clara unidade de ação (como uma cena de diálogo), tratam os eventos elipticamente, formando o sintagma que Metz nomeia de “sequência habitual”. Há, portanto, uma desfamiliarização da montagem imposta pelo *snap*, que cria uma profusão de elipses e transforma as cenas em sequências com saltos temporais. Outros dispositivos formais são acionados para garantir a orientação espaço-temporal do espectador e minimizar essa fragmentação. Na sequência em que as personagens visitam uma loja, por exemplo, cada *snap* apresenta indicações visuais que promovem a ligação entre os planos separados por elipses. No plano inicial da sequência, Russet entra na loja e ao fundo vemos uma escada; no próximo plano ela já está na escada; em seguida,

ela aponta para um homem, também no fundo do quadro; e no plano subsequente, Taylor conversa com ele. Assim, apesar da intensa fragmentação, o filme consegue indicar a progressão das ações na narrativa por meio da composição visual dos quadros.

O filme consegue efetuar um procedimento clássico de continuidade – na produção do sintagma cena – em uma situação particular: quando a personagem que opera o *smartphone* faz a troca entre as câmeras frontal e traseira, o que permite uma transição de plano dentro de um mesmo *snap*. Esse recurso é acionado em cenas pontuais de diálogo, se assemelhando aos usos do plano/contraplano. Nesses casos, a personagem alterna os planos de acordo com o intercâmbio dos atos de fala, tal como uma montadora clássica.

Como vimos, *Sickhouse* constrói uma estética particular de montagem, baseada na articulação de curtos planos autônomos, sequências episódicas/descriptivas, e cenas decupadas como sequências habituais. Embora seja uma forma singular, essas escolhas estéticas podem ser compreendidas dentro de uma tendência formal mais ampla, a qual Steven Shaviro (2016) nomeou de “pós-continuidade”. Shaviro defende que, nessa tendência da montagem, “as regras de continuidade são usadas de forma oportunista e ocasional, ao invés de modo estrutural e pervasivo. A narrativa não é abandonada, mas articulada em um espaço e tempo que não são mais clássicos” (SHAVIRO, 2016, p. 57, tradução nossa)⁴⁹. O autor cita a série de filmes *Atividade Paranormal*, também do gênero *found footage* de horror, como exemplo de pós-continuidade. No entanto, é importante notar que em filmes de *found footage* de horror, que visam um maior efeito de realidade (associado à produção de medo), a pós-continuidade é muitas vezes alcançada através da longa duração dos planos envolvendo deslocamento espacial, simulando um vídeo amador que não foi editado. Nesse sentido, *Sickhouse* desfamiliariza a continuidade clássica em grau elevado, pois intensifica a tendência pós-continuidade de seu gênero narrativo por meio de uma rápida fragmentação.

Relações entre montagem, narrativa e encenação

A narrativa de *Sickhouse* não possui figuras de anacronia, como *flashbacks* e *flashforwards*, e se desenrola totalmente no tempo presente, numa ordem linear dos eventos da história. A montagem impõe à narrativa uma construção extrema de anisocronia⁵⁰, que vincula, como vimos, qualquer corte à figura da elipse. Com exceção dos pontuais casos de plano/contraplano apontados anteriormente, todos os cortes do filme, mesmo aqueles interiores à ação dramática, promovem um salto no tempo da história. Nos planos autônomos, as elipses são relativamente indeterminadas e cabe ao espectador especular o tempo da lacuna narrativa. Dentro das sequências habituais, a elipse é um pequeno fragmento que não compromete a orientação temporal do espectador. Na versão transmitida pelo *Snapchat*, o intervalo do salto podia ser deduzido pelo próprio intervalo entre as postagens dos *snaps*. Na versão cinematográfica, para orientar o espectador no tempo, o filme segmentou a narrativa em cinco partes, identificadas por meio de cartelas que marcam os dias de duração da história. Assim, os conjuntos de *snaps* são mais claramente organizados por meio de uma moldura temporal de 24 horas. Isso revela como o fenômeno da desfamiliarização não deve ser entendido como uma ruptura total dos princípios estilísticos, uma vez que uma função regular pode ser desempenhada na inter-relação de diversos dispositivos formais.

Até aqui demos destaque na análise às articulações sintagmáticas dos *snaps* e às consequências espaço-temporais na narrativa do filme. É importante esclarecer que a composição do *snap* envolve principalmente seleções realizadas no eixo paradigmático da sua linguagem⁵¹, em uma montagem que se organiza verticalmente. Refiro-me aqui a elementos típicos da visualidade das postagens de redes sociais, como filtros, textos, *stickers*, emojis e outras diferentes camadas que se sobrepõem às superfícies dos vídeos. No caso específico da versão do *Snapchat* que é utilizada no filme, a montagem vertical ocorre principalmente por meio da inclusão de textos e do uso da ferramenta *Pincel*, que permite que as personagens façam desenhos nas imagens. Aproximadamente 10% dos *snaps* do filme apresentam um desses elementos e eles cumprem diferentes funções. O *Pincel* é utilizado principalmente por Taylor. Na história, ela é apresentada como uma personagem inexperiente, com uma personalidade infantilizada, em contraste com Russet, que é independente e madura. Taylor desenha estrelas, nuvens, corações, formas que ratificam essa construção da personagem. Mas esses grafismos também cumprem uma função poética, sendo acionados em momentos de contemplação e pausa narrativa. Já a ferramenta de texto é utilizada pelas personagens para a comunicação direta com os seus seguidores. O filme aciona esse recurso para fornecer aos espectadores informações complementares das personagens, que expõem sentimentos e comentários pessoais sobre os eventos da narrativa. Mas

49 Tradução livre de: “Continuity rules are used opportunistically and occasionally, rather than structurally and pervasively. Narrative is not abandoned, but it is articulated in a space and time that are no longer classical.”

50 Segundo Genette (2017), a anisocronia é uma distorção temporal que ocorre quando há uma diferença de velocidade entre o tempo da história e o tempo da narrativa.

51 De acordo com Metz (2014), diferente do sintagma, o paradigma constitui o eixo vertical da linguagem, na seleção dos diferentes elementos que compõem um quadro.

o texto também é uma figura de ênfase, que chama atenção dos espectadores para informações que são essenciais para o entendimento da história, como, por exemplo, as três regras dos visitantes de *Sickhouse*.

No que diz respeito às relações entre montagem e encenação, *Sickhouse* emula com fidelidade o estilo do *snap*, valorizando a captura e performance dos corpos. Os próprios personagens gravam a si mesmos no enquadramento *selfie*, e filmam uns aos outros em diferentes situações. Nessa construção, a verticalidade do corpo coincide com a verticalidade da imagem de *smartphone*, o que faz com que o corpo preencha quase todo o quadro e seja o centro da ação dramática na maior parte do filme. Como consequência, ocorre uma contração do espaço da cena, mesmo em ambientes muito abertos, como durante as sequências de acampamento na natureza. Essa contração do espaço promovida pelo quadro vertical cria uma maior tensão com o fora-de-campo, o que favorece a construção do que Carreiro (2013, p. 235) nomeia de “jogo de *mostra-e-esconde*”, próprio da atmosfera do horror. Isso pode ser visto nas vezes em que o filme faz uso da figura do *jump scare*. Eles são arquitetados por meio da entrada lateral de um corpo. Como o quadro é mais estreito que o padrão horizontal da imagem cinematográfica, a entrada lateral se torna mais brusca, produzindo o efeito de susto nos espectadores.

Nas sequências de ação, quando as personagens estão em perigo, em fuga e com medo, o estilo de encenação muda. Os *snap*s passam a apresentar movimentos rápidos de câmera e desenquadramentos. O quadro deixa de capturar os corpos e seleciona fragmentos quaisquer do espaço, como o chão ou lugares vazios. Ademais, a câmera do *smartphone* não é capaz de manter a nitidez da imagem quando há movimentos bruscos e baixa luminosidade. E, não por acaso, essas sequências acontecem durante as noites de acampamento ou dentro da casa amaldiçoada, que é um ambiente mal iluminado. Todos esses componentes produzem uma desorientação espacial, com imagens tremidas, distorcidas, com pouca visibilidade e sem informações narrativas relevantes. Esse tipo de encenação segue uma convenção do gênero do *found footage* de horror, que tem a função de expressar o medo e a desorientação dos personagens a partir da própria materialidade do dispositivo tecnológico remediado. Em *Sickhouse*, essa convenção tem sua aplicação intensificada por conta da fragmentação da montagem e da maior mobilidade do *smartphone*, em comparação com outras tecnologias.

Considerações finais

Como vimos ao longo da análise, o encontro entre os dispositivos do cinema e do *Snapchat* gerou em *Sickhouse* uma estética particular, que desfamiliariza diferentes convenções. Ela é composta por uma montagem que articula os *snap*s em três tipos sintagmáticos particulares, seguindo a perspectiva da pós-continuidade. A montagem impõe à narrativa uma configuração de extrema anisocronia, centrada na profusão de elipses. A estética do filme também é resultante da tecnologia do *smartphone*, que impõe uma encenação vertical, que privilegia o corpo dos personagens e contrai o espaço, na produção de desenquadramentos e instabilidade na qualidade da imagem, o que intenciona a formação de uma atmosfera de medo. Essa estética, embora seja pouco convencional, não compromete a comunicação da história, que é de simples compreensão, tem uma progressão linear e causal dos eventos e repete clichês do gênero de horror. Essa fácil compreensão da história revela como, na apropriação do elemento do *snap*, o cinema aciona diferentes dispositivos interrelacionados, que garantem certos princípios estilísticos. Além disso, os diferentes graus de desfamiliarização devem ser relativizados se pensarmos em um espectador já imerso na cultura das mídias sociais e nos novos modos de construção narrativa desses ambientes. Assim, as opções de montagem de *Sickhouse* são um reflexo de como os dispositivos móveis e as mídias sociais redefiniram as formas de representação e percepção do tempo e do espaço.

Referências

- BOLTER, J.; GRUSIN, R. **Remediation**: understandig new media. London: MIT Press, 2000.
- CARREIRO, R. A câmera diégetica: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos *found footage* de horror. **Significação**. São Paulo, n. 40, 2013, p. 224-244.
- GENETTE, G. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- MCROBERTS, S.; MA, H.; HALL, A.; YAROSH, S. **Share first, save later**: Performance of self through *Snapchat* Stories. CHI '17: Proceedings of the 2017 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems. Disponível em: <https://dl.acm.org/doi/pdf/10.1145/3025453.3025771> Acesso em: 21 mai. 2023.
- METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- SHAVIRO, S.. Post-Continuity: An Introduction. In: DENSON, Shane; LEYDA, Julia. **Post-cinema**: theorizing 21st-century film. Sussex: Reframe Books, 2016.

THOMPSON, K. **Breaking the glass armor**: neoformalist film analysis. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

Filme

SICKHOUSE. Directed by Hannah Macpherson. Los Angeles, Indigenous media. 2016. 1h 8 m

Bacurau fragmentado: efeitos visuais de transição como pontuadores da narrativa

Vinicius Augusto Carvalho

A obra cinematográfica tem significado porque atribuímos significado a ela e, da mesma forma, às pontuações. David Bordwell (2008) descreve que planos, cenas e sequências são conectados por meio de dispositivos de narração que ele chama de ganchos (*hooks*) para gerar coesão entre os segmentos. O pesquisador destaca que “como um dispositivo de contar histórias, o gancho afeta tanto o *design* narrativo quanto o padrão estilístico.” (BORDWELL, 2008, online). Daniel Arijon (1976) acrescenta que “a pontuação do filme – separações entre sequências, pausas na narração, ênfase de uma passagem – é obtida por meio da edição” e o montador tem a possibilidade de inserir em um filme elementos “virtuais” capazes de sensibilizar o espectador, sem que para isso o diretor e sua equipe precisem se deslocar para captar novas imagens, produzir simulações ou desenhar animações (ARIJON, 1976, p. 946).

Os efeitos visuais de transição, hoje, na vigência das tecnologias digitais, disponíveis a um clique de distância, são elementos que se destacam na imagem e projetam suas próprias características na tela: oníricas, ideológicas, sintáticas, perceptivas, rítmicas. Balázs (1952) observa que esses procedimentos sinalizam uma intervenção direta do cineasta na narrativa, e as fotografias (mesmo que sejam colocadas em movimento, como no cinema) expressam o ponto de vista do autor através da fabricação de uma história. Enquanto o filme busca mostrar a realidade objetiva em imagens, o espectador pode não perceber o papel subjetivo do realizador do filme.

(...) quando não vemos apenas imagens reais de objetos na tela, mas *fades* e fusões, em outras palavras, efeitos visuais, não estamos mais diante apenas de reproduções objetivas das coisas – aqui o narrador, o autor, o cineasta – ele mesmo está falando conosco. (BALÁZS, 1952, p. 144).

Efeitos visíveis de transição são chamados também de efeitos de ligação, elos entre imagens que buscam propor fluidez ao enredo. Dentre os procedimentos mais recorrentes destacam-se o *fade in* (surgimento da imagem), o *fade out* (desaparecimento da imagem), a fusão (sobreposição momentânea durante a troca de uma imagem por outra) e os *wipes* (imagem substituída pouco a pouco por outra por meio de uma margem que percorre a tela). O rastreamento, a identificação e o exame das pontuações imagéticas em um longa-metragem demandam uma estratégia de ação, uma metodologia, entretanto, Aumont e Marie (2004) sinalizam não haver um método universal para se analisar um produto audiovisual e insistem que cada *corpus* demanda um tipo de estudo particular e o pesquisador precisa encontrar a abordagem adequada ao objeto.

[...] cada analista deve habituar-se à ideia de que precisará mais ou menos de construir o seu próprio modelo de análise, unicamente válido para o filme ou o fragmento do filme que analisa; mas, ao mesmo tempo, esse modelo será sempre, tendencialmente, um possível esboço de modelo geral, ou de teoria. (AUMONT e MARIE, 2004, p. 15)

Vanoye e Goliot-lété (2012), concordam que não há receita para se compor uma boa análise ou critérios rígidos que devam ser seguidos. Uma certa quantidade de “talento”, que escapa por definição a qualquer “receita”, é relevante à atividade analítica e “análises bem-sucedidas, aquelas que se leem com tanto prazer quanto se vê um bom filme, são com certeza providas disso.” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 139).

Nesta empreitada, adota-se uma estratégia particular de investigação, ainda em fase de desenvolvimento, com o intuito de somar ao conjunto de procedimentos existentes. Consiste em uma proposta que envolve a identificação e a análise das pontuações imagéticas em *Bacurau* (2019), de Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, montado por Eduardo Serrano. O foco se concentra na busca de materialidades estéticas e estruturais localizadas nas junções, mas não em qualquer junção e sim nas consideradas por Christian Metz (2014) como “super significantes”.

O agenciamento de sequências (unidade fílmica formada por cenas e planos que constrói uma ação complexa e singular capaz de se desenvolver em múltiplos lugares), segundo Metz, historicamente foi sinalizado por *fades*, fusões ou outros efeitos “ópticos” que “enunciam” a transição, ainda que pudesse ser efetuado por meio de um corte. Essa intersecção passa a ser considerada “super

significante”, no sentido de que realça os trechos omitidos “como tendo influenciado a evolução dos acontecimentos narrados pelo filme, e como sendo de algum modo necessários, apesar de sua ausência, à compreensão literal do que se segue.” (METZ, 2014, p. 155).

A investigação conta com técnicas computacionais de “Visualização da Informação” de Manovich (2013) e com o método “TEP” de fragmentação narrativa de James Cutting (2019), a fim de promover o debate acerca do uso de *fades*, fusões e *wipes* entre segmentos filmicos. Em *The Eleventh Year* (1927), de Dziga Viértov, o pesquisador Lev Manovich (2103) emprega dois procedimentos que, aqui, foram redirecionados para conduzir a procura pelas transições visíveis em *Bacurau*. A primeira foi batizada de “Planos em uma única visualização” e consiste na compilação de um quadro de cada plano do filme em uma única imagem a partir de uma segmentação semântica, visual e cronológica: a sequência dos planos.



Figura 1. Diagrama com as transições em *Bacurau* (imagem gerada no *ImageJ*) sinalizadas com retângulos: verde – fusão; azul – *wipe*; vermelho – *fade*. Fonte: imagem produzida pelo autor.

A segunda técnica decorre da primeira, recebe o nome de “Frame a frame: anatomia de um plano” e propõe um mergulho na imagem total, uma espécie de *zoom in* na tela única. A realização das estratégias demandou o uso de dois softwares: o *Adobe Premiere Pro*, de edição de vídeo não linear; e o *ImageJ*, de composição de imagens. “Podemos pensar nesta visualização como um *storyboard* imaginário do filme construído ao contrário – um mapa reconstruído de sua cinematografia, edição e narrativa.” (MANOVICH, 2013, p. 15).

A estratégia de Manovich (2013) estrutura a análise a partir da sugestão de uma continuidade na qual as sequências se destacam como unidades com começo, meio e fim e podem ser organizadas e consolidadas em torno de três parâmetros propostos por Cutting (2019): tempo, espaço e personagens. Mudanças em uma ou mais destas características criam uma movimentação para uma nova cena e fazem emergir fronteiras que podem ser percebidas no fluxo narrativo, confirmadas no software, visualizadas no diagrama e identificadas em planilhas como mostra a tabela abaixo.

TRANSIÇÃO	MINUTA- GEM	DURAÇÃO	VARIÁVEIS AL- TERADAS
FUSÃO 1	4'	12"	[T]
FUSÃO 2	6'	4"	[T]
WIPE 1	8'	4" (vertical dir. p/ esq.)	[T]
FUSÃO 3	17'	12"	[T]
FADE 1	18'	9"	[TEP]
WIPE 2	26'	3" (horizontal baixo p/ cima)	[TEP]
FUSÃO 4	33'	2"	[T]
WIPE 3	33'	4" (vertical esq. p/ dir.)	[TEP]
FUSÃO 5	34'	1"	[TEP]
FUSÃO 6	38'	1"	[EP]
WIPE 4	42'	3" (vertical esq. p/ dir.)	[T]
FUSÃO 7	57'	2"	[T]
FUSÃO 8	68'	3"	[T]

WIPE 5	69'	3" (vertical esq. p/ dir.)	[T]
WIPE 6	69'	1" (vertical esq. p/ dir.)	[T]
FUSÃO 9	73'	4"	[EP]
FUSÃO 10	77'	2"	[P]
FUSÃO 11	84'	8"	[P]
FADE 2	92'	7"	[TEP]
FUSÃO 12	93'	8"	[TP]
FUSÃO 13	98'	15 frames	[T]

Tabela 1. Transições visíveis reconhecidas em junções do filme *Bacurau* (2019). Fonte: tabela produzida pelo autor.

Como forma de sinalização, as junções foram identificadas com base no seguinte código: [T] para uma mudança temporal, [E] para alterações no espaço, de local, e [P] para uma mudança que envolva personagens principais. Assim, obtemos as seguintes configurações de mudanças narrativas: [T], [E] ou [P], para modificação de apenas uma variável, [TE], [TP], [EP], no caso de duas variáveis sofrerem alteração e [TEP] em uma situação em que a nova imagem apresente outra personagem, em outro tempo e espaço (CUTTING, 2019). Existe a possibilidade de um oitavo tipo [-] e representa “nenhuma alteração” (mudança nula) ou a justaposição de planos dentro da cena. Metz (2014) classifica esses momentos de “hiatos insignificantes” por considerar que as elipses espaço-temporais no interior da cena são “hiatos de câmera, não hiatos diegéticos” e, portanto, irrelevantes para a progressão do enredo. Ao contrário da sequência, a cena é o lugar onde coincidem, pelo menos em princípio, o tempo fílmico e o tempo diegético. A sequência, por sua vez, se baseia na unidade de uma ação mais complexa que “passa por cima” de partes julgadas desnecessárias e pode, portanto, omiti-las (METZ, 2014).

Em *Bacurau*, o particionamento do filme a partir do diagrama de Manovich (2013) resultou em 14 unidades sequenciais. É apenas um tipo de segmentação dentre outros possíveis. Algumas dessas sequências poderiam ser reunidas em unidades maiores como no caso da primeira e da segunda sequências que formariam um prólogo de 15 minutos. O mesmo poderia ser feito com os segmentos 8 e 9 para constituir o “trecho” dos motociclistas na trama. Contudo, a intenção foi evidenciar a codificação [TEP] na fragmentação do longa-metragem. As sequências não conservam uma duração padrão e algumas são constituídas por elementos marcantes: unidade de lugar, tempo, personagens e continuidade de ação. Nesse sentido a organização espaço-temporal de *Bacurau* se aproxima bastante das convenções narrativas e técnicas do cinema clássico, e se justifica na linearidade do roteiro que concentra a narrativa dos acontecimentos em quatro dias e três noites bem delimitados.

Esta investigação ficou restrita, portanto, às junções “super significantes” montadas com efeitos visíveis de transição (*fade*, *usão* e *wipe*) que operem mudanças narrativas em três parâmetros (tempo, espaço e personagem). O cruzamento das estratégias de segmentação, visualização, identificação e análise de Manovich (2013), Cutting (2019) e Metz (2014), em *Bacurau* (2019) resultam na tabela abaixo, que destaca as pontuações visíveis “super significantes” entre sequências que apresentam mudança de tempo [T], espaço [E] e personagem [P]. As demais junções entre segmentos de natureza [TEP] existentes na obra são efetuadas por meio de cortes, portanto sem a aplicação de efeito visível na transição.

TRAN-SIÇÃO	MINUTA-GEM	DURAÇÃO	VARIÁVEIS ALTERADAS	JUNÇÃO ENTRE SEQUÊNCIAS
FADE 1	18'	9"	[TEP]	2 e 3
WIPE 2	26'	3" (horizontal baixo p/ cima)	[TEP]	3 e 4
WIPE 3	33'	4" (vertical esq. p/ dir.)	[TEP]	4 e 5
FUSÃO 5	34'	1"	[TEP]	5 e 6
FADE 2	92'	7"	[TEP]	12 e 13

Tabela 2 - As junções [TEP] “super significantes” em *Bacurau* (2019).

Após a identificação das junções entre sequências justapostas com *fades*, *fusões* e *wipes*, inicia-se o processo de análise destas pontuações imagéticas. Aqui, mais uma vez não há uma metodologia única e geral, de modo que se propõe uma classificação que, por princípio, ultrapasse a barreira da convencional expressão “elipse espaço-temporal”. A proposta busca aprofundar o debate sobre os efeitos de transição como elementos imbuídos de características capazes de trabalhar, além do hiato de tempo e espaço, também ritmo, sintaxe, estética, sensorialidade e simbolismo. De início, estas não

são excludentes, mas podem apresentar níveis de relevância distintos e características particulares em cada pontuação.

O hiato, ou mais comumente a elipse, refere-se à omissão intencional de informações que o espectador, com seu conhecimento de mundo, pode ser capaz de preencher. Em produções audiovisuais, pode ser um “salto no tempo” entre segmentos consecutivos; um “não mostrado” entre dois planos; a sugestão de algo a partir do que acontece antes e depois. Uma das características deste modelo narrativo consiste no fato de que a edição pode apresentar um acontecimento que consuma menos tempo na tela do que na história. Quando em um plano “A” alguém sai fechando uma porta, e no plano “B”, em outro espaço, a mesma pessoa entra, o observador geralmente assume que nada de significativo aconteceu no percurso. É a omissão de um fragmento de tempo e/ou espaço, raramente questionado, comum nas histórias, e característico de uma gramática clássica. De um plano A para o B eliminam-se pedaços que o espectador não precisa ver para compreender a ação.

As definições de ritmo são diversas em várias disciplinas artísticas. Uma propriedade que a maioria das definições inclui é a noção de movimento padronizado ao longo do tempo. Cada plano possui uma extensão medida em *frames* e corresponde a uma duração mensurável na tela (BORDWELL e THOMPSON, 2013). Vinte e quatro quadros duram um segundo na projeção cinematográfica clássica e o plano pode ter um *frame* ou dezenas, centenas, milhares deles. A montagem permite ao cineasta determinar a duração de cada plano, assim como o tempo de exposição de uma transição visível, e neste ajuste da extensão das tomadas e das pontuações imagéticas ela possui uma oportunidade de controlar o potencial rítmico. Ken Dancyger aponta que “o ritmo do filme parece ser uma questão individual e intuitiva” (DANCYGER, 2007, p. 416) e muitos editores confiam nesse tipo de instinto quando utilizam *fades*, *fusões* e *wipes*, muitas vezes sem um pedido formal do diretor ou indicações no roteiro, com o intuito de manter a cadência do enredo.

A função sintática de um efeito visual de transição corresponde ao papel que ele desempenha dentro de uma “oração audiovisual” na relação com outros “termos”. A teorização dessa propriedade em uma sintaxe fílmica tem lastro nos escritos dos cineastas soviéticos (russos) dos anos 1920. Vsevolod Pudovkin destaca que o profissional de cinema domina a língua “edição” e que, assim como na fala existe a palavra, na montagem há o pedaço de filme, a imagem; conseqüentemente, uma frase seria a combinação dessas peças (PUDOVKIN, 1954). James Monaco assinala que “se há uma vírgula no filme em meio aos efeitos de transição, é a fusão” (MONACO, 2000, p. 255) porque é a única pontuação que mistura imagens ao mesmo tempo que as une. Béla Balázs destaca o *fade*: “Às vezes seu efeito é como o de um travessão em um texto escrito, às vezes como reticências após uma frase, deixando-a aberta [...]” (BALÁZS, 1952, p. 143). Christian Metz (2014) ao estruturar a análise salienta que o inventário de transições visíveis é amplo, mas não infinito. O teórico francês apresenta um esquema tático para a distribuição de efeitos visíveis de transição no enredo, embora especifique apenas dois deles: fusão consiste em um “hiato espaço-temporal com permanência de alguma relação transitiva profunda” e o *fade* sinaliza um “hiato espaço temporal seco” (METZ, 2014, p. 120). O semiologista acredita que há uma distinção muito nítida entre estas duas transições e não vê motivo para indecisões quanto ao uso de fusões e *fades* na montagem de uma narrativa. Metz não estabelece vínculos entre as transições e a linguística, mas é possível perceber na literatura sobre o tema uma perspectiva de aproximação do *fade* com o ponto final, da fusão com algum sinal menos conclusivo, a vírgula de Monaco (2000) talvez, e do *wipe* com uma espécie de paralelo ou “enquanto isso”.

A estética de uma transição visível costuma remeter a uma visualidade específica no momento exato da substituição de um plano por outro. São montagens que buscam criar relações visuais entre tomadas e enfatizar associações entre os objetos, sujeitos, paisagens, etc. pertencentes aos quadros pré e pós transição. Uma transição visível, em especial a fusão, pode reforçar o vínculo entre as imagens.

O dissolve [fusão] serve muitas vezes para tornar mais vigoroso o efeito da montagem em contraste ou similaridade, porque, quanto mais natural, tranquila, ou menos abrupta for a transição entre duas imagens, mais se torna enfática a relação entre seus conteúdos (seja de similaridade ou de contraste). A conexão revela-se com mais intensidade. (ARNHEIM, 2012, p. 119)

As transições visíveis são uma possibilidade e uma oportunidade. Elas podem ser uma chance de construir um tecido conectivo importante que conduz o espectador através da história. Pontuações por vezes líricas, como uma espécie de poesia visual no lugar mais improvável, por vezes concretas e objetivas pavimentando o caminho pelo qual trafega o observador podem estabelecer o equilíbrio desejável para que o observador seja absorvido pelo que vê. Walter Murch (2004b) acredita na centralidade da emoção na montagem e destaca que a consideração mais importante na edição é que cada tomada deve ser fiel à força sensorial da narrativa.

Na verdade, é trabalho do editor garantir que o público esteja ciente da transição de uma cena para a outra, caso contrário, haverá confusão. (...) quanto mais alerta o público está nesses momentos de transição, maior a oportunidade que temos de revelar coisas a eles.

(...) Assim, por um segundo ou mais você não sabe onde está, mas sabe que aconteceu uma transição, e isso te faz pensar nas coisas. (MURCH, 2004a)

A transição visível tem uma densidade projetada para interromper o fluxo da continuidade de maneira “suave” ou “abrupta”. Ela sensibiliza a atenção do visualizador e pode, metaforicamente, apresentar a possibilidade de o observador estabelecer relações entre o antes e o agora. A edição que resulta da semelhança entre elementos dispostos nos planos reduz a complexidade e reforça a relação narrativa independentemente do tempo e da composição do espaço. As transições visíveis podem ser usadas como texto cinematográfico, como meio de comunicação visual metafórica e simbólica sugestiva. De um ponto de vista prático, Pudovkin (1954) destaca que esse método é especialmente interessante porque, por meio da montagem, permite a inserção de um conceito abstrato na consciência do espectador sem que seja necessário o uso de uma cartela/intertítulo.

Transições visíveis “super significantes” em *Bacurau* (2019)

O ato de suprimir os “pontos mortos e inúteis” da ação que configura o clássico “hiato espaço-temporal” está incorporado em todas as cinco junções destacadas. Na primeira pontuação “super significativa” (Figura 2) o espectador supõe que nada de importante acontece durante a noite que transcorre a partir do *fade out* da segunda sequência até o *fade in* na sequência três. Além do poder elíptico, o fator sintático desta transição chama a atenção. A narrativa é pontuada, como se o plano da comunidade ao amanhecer fosse o início de um novo parágrafo. Destaca-se ainda o ritmo empregado pelos realizadores na execução da transição. O *fade* preserva a cadência do plano anterior e do plano posterior e a matemática ajuda a ilustrar esta característica. A duração das tomadas pré-transição e da pós-transição possuem em torno de 09 segundos, da mesma maneira, a transição *fade*, que opera a ligação, é produzida com os mesmos 09 segundos. Isso faz com que a cadência da decupagem se mantenha constante.



Figura 2. *Fade* elíptico, rítmico e sintático (compilação de frames extraídos de *Bacurau*).

O caráter combinatório entre o efeito de transição e as imagens adjacentes carrega também a possibilidade de estabelecer relações. Na Figura 3 o *wipe* com borda suave varre a tela e revela a nova imagem. O salto espaço-temporal que o efeito denota entre as sequências três e quatro se soma a outras características presentes nesta junção. Mais uma vez o ritmo na aplicação do efeito pode ser observado quando a duração do *wipe* (03 segundos) reflete exatamente o mesmo tempo que o personagem levou para desenrolar o mapa preso no alto da parede da sala de aula. Nesta junção também pode-se acrescentar simbolismo. O *wipe* empregado possui a orientação “de baixo para cima” e, com isso, sugere que o mapa foi enrolado novamente ao subir, um movimento contrário à ação que o personagem havia realizado.



Figura 3. *Wipe* elíptico, rítmico e simbólico (compilação de frames extraídos de *Bacurau*). Fonte: imagem produzida pelo autor.

As transições são uma chance de construir um tecido conectivo importante que conduz o espectador através da história e pode levá-lo a conhecer eventos passados e futuros, mas sempre adiante na narrativa. Na Figura 4 a junção propõe uma ação paralela na qual o espaço é nitidamente outro, mas o tempo é impreciso. O *wipe* na junção das sequências quatro e cinco funciona como uma sinalização que passa a sensação “enquanto isso” ao marcar uma relação temporal praticamente coexistente. Na aplicação deste efeito também é possível perceber uma atenção especial para com os planos pré e pós-transição. A borda do *wipe* possui uma textura borrada, enevoada (*blur*) que lembra o pó de areia típico da região; a direção (esquerda-direita) na tela se conecta com a ação que se desenvolve dentro do plano (orientação da curva na estrada); a transparência da margem que compõe o *wipe* preserva a relação de cor entre os planos; a velocidade com que o efeito se desloca na tela harmoniza com o movimento no interior das tomadas, principalmente com o plano pós-transição no qual Damiano (Carlos Francisco) conduz o triciclo motorizado.



Figura 4. Wipe elíptico, sensorial e estético (compilação de frames extraídos de *Bacurau*).

Metz (2014) classifica o uso da fusão na junção de sequências como elemento que demarca um “hiato espaço-temporal com relação transitiva”, faz progredir o enredo, mas não rompe abruptamente o fluxo narrativo como o *fade* costuma efetuar. Na Figura 5, a mistura das duas imagens na conexão das sequências cinco e seis produz, por um breve instante, uma terceira imagem que, além de transladar o espectador pelo espaço-tempo (da estrada para a montanha e do dia para o início da noite), estimula o espectador a contemplar uma sensação de liberdade e paz por meio da conexão entre os pontos de vista “aéreos” contido nas tomadas.



Figura 5. Fusão elíptica e sensorial (compilação de frames extraídos de *Bacurau*).

A última transição visível em *Bacurau* é um *fade* clássico que imprime uma elipse de espaço e tempo que sinaliza ao espectador a chegada do clímax dramático (Figura 6). O rompimento sintático da narrativa ocorre entre as sequências 12 e 13 e é efetuado de forma abrupta como um sinal que simboliza o fim do “parágrafo” e sugere recuperar o fôlego para a parte final. Após o escurecimento por completo da imagem, tem-se início o último e derradeiro dia para os habitantes de Bacurau. A pontuação expressa uma pausa mais pronunciada na continuidade: rompe o fluxo e isola a ação precedente da ação que vem a seguir. Constitui uma pausa necessária para a reflexão e permite que o espectador assimile o clímax dramático. Jacques Aumont e Michel Marie, apesar de não considerarem muito convincente, sublinham que *fades* como este costumam ser “o exemplo mais constante que assimila o escurecimento ao ponto final” (AUMONT e MARIE, 2012, p. 238) em uma analogia com mecanismos linguísticos.



Figura 6. Fade elíptico e sintático (compilação de frames extraídos de *Bacurau*).

Em *Bacurau* (2019), *fades*, fusões e *wipes* são utilizados como “ganchos” e assim operam como pontuações elípticas, estéticas, rítmicas, sintáticas, simbólicas e sensoriais com potencial de montar, visualmente, rupturas, conexões, analogias e sensorialidades. Além disso, o fato de possuir pontuações diferentes em junções com características semelhantes, e ainda efeitos visíveis de transição de mesma natureza em junções com propriedades distintas, sinaliza uma colagem de estilos, uma edição híbrida de transições no longa-metragem. Os realizadores da obra em questão reverenciam a prática de montar no cinema a partir da utilização de diferentes estilos de montagem.

O longa-metragem pode ser considerado um filme *cool*, para usar uma palavra que o “pós-modernismo” colocou na moda e que caracteriza a coexistência não-conflitante de elementos antagônicos. Das fusões clássicas suavizadoras das décadas de 1940 e 1950 aos *wipes* pontuadores de intersecções entre segmentos. Dos *fades* responsáveis por marcarem inícios e fins às pontuações com teor narrativo. Em *Bacurau* (2019), tendências que em outras épocas eram confrontadas convivem harmoniosamente, talvez para não se distanciar do público, talvez porque os realizadores não façam parte de uma geração dogmática, que não vê motivos para que, se A for verdade, seu oposto B também não o seja.

Uma regra impõe que “você tem de fazer isso dessa maneira”, enquanto um princípio sugere que algo “funciona e vem funcionando desde o início dos tempos” (MCKEE, 2006, p. 17). A diferença que Robert Mckee coloca como crucial na construção de roteiros pode ser transportada para a montagem de transições visíveis. Ansiosos, alguns editores inexperientes optam por obedecer às regras. Outros mais rebeldes preferem quebrar as convenções deliberadamente. “Artistas tornam-se peritos na forma” (MCKEE, 2006, p. 17) de construir cada uma das junções e tecer poesia imagético-sonora.

Referências

ARIJON, D. **Film punctuation**. In: Grammar of the film language. Los Angeles: Silman-James Press, 1976. E-book.

ARNHEIM, R. **Cinema como arte: as técnicas da linguagem audiovisual**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2012.

- AUMONT, J.; MARIE, M. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.
- BALÁZS, B. **Theory of the film**: Character and growth of a new art. Londres: Dennis Dobson LTD, 1952.
- BORDWELL, D. “**The Hook**: Scene Transitions in Classical Cinema”. David Bordwell’s website on cinema, 2008. Disponível em: <https://www.davidbordwell.net/essays/hook.php> Acesso em: 22 jan. 2023.
- _____ THOMPSON, K. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas, SP: Unicamp, 2013.
- CUTTING, J E. “**Sequences in popular cinema generate inconsistent event segmentation**”. *Atten Percept Psychophys* 81, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.3758/s13414-019-01757-w> Acesso em: 22 jan. 2023.
- DANCYGER, K. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.
- MCKEE, R. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- MANOVICH, L. “**Visualizing Vertov**”. Cultural Analytics Lab., 2013. Disponível em: <http://manovich.net/index.php/projects/visualizing-vertov> Acesso em: 22 jan. 2023.
- METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MONACO, J. **How to read a film**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2000.
- MURCH, W. In.: Conversation with Walter Murch. [Entrevista concedida a] Kiran Ganti. *FilmSound.org*, 2004a. Disponível em: <http://filmsound.org/murch/interview-with-walter-murch.htm> Acesso em: 28 fev. 2023.
- _____ **Num piscar de olhos**: a edição de filmes sob a ótica de um mestre. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004b.
- PUDOVKIN, V. **Film technique and film acting**. Londres: Vision Press, 1954.
- SALT, B. **Film style and technology**: History and analysis. London: Starword, 2009.
- VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- XAVIER, I. **O Discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

Filme

- BACURAU. Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2019.

Montagem 360°: os desafios da edição em experiências de Cinematic VR

JC Oliveira

Ao se colocar dois trechos de filmes em justaposição cria-se um novo significado, que é diferente em termos qualitativos de cada pedaço tomado em si. Essa é uma afirmação simples porém precisa do poder da edição audiovisual, ofício também chamado em português de montagem. A ideia é de Sergei Eisenstein (2002), cineasta e um dos mais celebrados teórico da montagem. Tanto em cinemas de vanguarda, como no cinema narrativo clássico, a edição é uma ferramenta fundamental na experiência fílmica que se propõe. Uma ferramenta que permite criar novos significados, manipular o tempo, as falas, as emoções, enfim, contar diferentes histórias ao determinar certo encadeamento de imagens e sons que se sucedem na tela retangular dos meios audiovisuais tradicionais. No entanto, quando estamos lidando com meios onde a tela “desaparece” (MANOVICH, 2001 p. 97) ou deixa de ter bordas, como em experiências imersivas de vídeo 360° e realidade virtual, os desafios da montagem se transformam.

Antes de discutir a edição nessas experiências, algumas definições sobre realidade virtual e 360°. Originalmente, o termo “realidade virtual” (*virtual reality*, em inglês, ou simplesmente VR), segundo Christiane Paul (2003, p. 125), foi cunhado por Jaron Lanier cuja companhia, a VPL Research, fundada em 1983, foi a primeira a comercializar produtos voltados à essa tecnologia, no início dos anos de 1990. O termo se referia a “uma realidade que imerge totalmente o usuário em um mundo tridimensional gerado por um computador, permitindo interação com objetos virtuais neste mundo”. Portanto, a questão da nomenclatura do que é realidade virtual, do que é vídeo 360° é motivo de debate. Celine Tricart (2018 p. 3) argumenta que o mais aceito atualmente é o uso do termo realidade virtual quando o conteúdo é visto em um *headset* (o nome mais correto é *head-mounted display*, ou HMD, popularmente conhecido como “óculos de realidade virtual”) e 360° quando o conteúdo é visto em uma tela plana (como uma janela do YouTube no computador ou no celular), fazendo com que uma mesma obra possa ser realidade virtual ou 360°, dependendo do meio onde é vista. E, para aumentar a confusão de nomes, nos últimos anos houve o surgimento do termo realidade virtual cinematográfica (*cinematic VR*) para designar obras audiovisuais (ficcionais ou documentais), filmadas com câmeras digitais que gravam nativamente vídeos em 360°. Com a popularização dessas câmeras e de outras tecnologias de produção e reprodução de vídeos 360°, houve um *boom* de experiências em *cinematic VR*. John Mateer (2017) define a interação como principal diferença entre VR e *cinematic VR*, já que na realidade virtual tradicional seria possível ao usuário autonomia para andar e interagir no mundo virtual (experiência de 6-graus-de-liberdade), enquanto que na realidade virtual cinematográfica o usuário só pode escolher o ângulo em que pode assistir à experiência, de forma linear (experiência de 3-graus-de-liberdade). Como se trata de uma tecnologia e uma linguagem em constante mutação e desenvolvimento, farei uso ao longo do texto de todos esses termos, sem entrar em distinções.

Essa rápida evolução, seguida de barateamento de câmeras e tecnologias de vídeo 360°, especialmente a partir de meados da década de 2010, possibilitou maior acesso de criadores a ferramentas para realização de obras audiovisuais em realidade virtual cinematográfica. E neste artigo, irei discorrer especificamente sobre o processo de montagem de dois trabalhos feitos na esteira da popularização da tecnologia e do formato 360°: a ficção *Sintonia Espacial*, obra que escrevi, dirigi e montei junto com João Pedro Martelletto em 2020, e o documentário *Musalem*, que apenas montei, em 2021. Vale mencionar que possuo uma carreira como editor audiovisual profissional, em projetos variados para cinema e TV, em gêneros diversos. A ideia, portanto, é falar sobre a experiência da edição nos dois projetos em 360° mencionados, sempre em perspectiva com experiências de edição em audiovisual tradicional, *flat*, salientando as diferenças de montar para uma tela retangular e para uma tela sem bordas, e como a linguagem se transforma nesse ainda novo meio, com muitas potencialidades a serem exploradas.

Irei falar sobre cada obra separadamente, mas, primeiro, uma observação geral quando estamos nos referindo a experiências de realidade virtual cinematográfica. Uma das características principais desse formato é a liberdade que o espectador tem de olhar em qualquer direção, especialmente quando assiste à obra em um *headset*. Até por isso são comuns os termos *usuário*, *participante* ou mesmo *espectador interator*. Essa liberdade do livre olhar obriga que todos na cadeia de produção audiovisual, roteiristas, diretores, fotógrafos, editores, pensem em técnicas para conduzir a atenção da pessoa

que assiste ao vídeo 360°. Essa especificidade talvez leve às últimas consequências a teoria de Walter Murch (2004, p. 65), editor e também teórico, que defende que a montagem clássica do cinema narrativo funciona porque nós mesmos no nosso cotidiano estamos, a todo tempo, fazendo cortes no que vemos, através do piscar dos nossos olhos: “o piscar é algo que auxilia a separação interna do pensamento ou é um reflexo involuntário que acompanha a separação mental que está acontecendo de qualquer forma”. Ou seja, se no cinema narrativo clássico, o corte nas imagens se refere a uma “piscada”, a realidade virtual cinematográfica é um simulacro da própria maneira que enxergamos o mundo, escolhendo para onde olhar e mudando nosso ponto de vista, sempre piscando os olhos a cada mudança. Nesse contexto, assim como no cinema tradicional, o 360° também é passível de artifícios para direcionar para onde o usuário vai olhar.

Realizado em 2020, o curta de ficção em 360° *Sintonia Espacial* acompanha a história de duas pessoas isoladas durante a pandemia de Covid-19, cada uma em sua casa. Trata-se de um ex-casal de namorados, Clara e Marcos, que se reconectam através de um telefonema e, posteriormente, através de uma vídeo-chamada. A esfera 360° é dividida em dois gomos de 180° onde vemos de cada lado os apartamentos dos personagens e, no momento em que entram em vídeo-chamada, duas janelas flutuantes surgem virtualmente no espaço. Ao contrário de muitas experiências em realidade virtual onde o ponto de vista da narrativa é em primeira pessoa e o *espectador interator* é personagem dentro da obra, em *Sintonia Espacial* a ideia foi romper com essa premissa, ao colocar o usuário como um observador privilegiado. No fundo, em *Sintonia Espacial* existe um diálogo com o próprio cinema narrativo clássico, onde a câmera e o espectador são elementos invisíveis na obra. A diferença é que aqui quem participa da experiência tem todo o espaço ao seu redor para escolher o ponto de vista que preferir.

Sintonia Espacial foi feito no momento de pandemia, então uma câmera e um gravador de som com microfones lapela foram enviados para casa de cada um dos atores, que operaram equipamentos sob direção remota, feita por vídeo-chamada. O produto final se constitui de basicamente duas planos sequências gravados simultaneamente, em que a costura entre os dois lados de 180° é feita com uma tarja preta que limita os espaços. Filmar com uma câmera 360°, mesmo só utilizando 180°, foi importante porque na pós-produção foi possível escolher exatamente qual o tamanho preciso da fatia de cada lado da esfera seria usado. Se fosse utilizada uma câmera que capta apenas 180°, o enquadramento teria que ser muito mais preciso.



Figura 1. Frame de *Sintonia Espacial*, com a esfera 360° dividida em dois gomos de 180°, com os dois personagens, isolados devido à pandemia de Covid-19.

Como uma obra de ficção, mesmo em 360°, o filme se inspira no cinema narrativo clássico, com a história de duas pessoas que se falam ao telefone, num primeiro momento, e, depois, se conectam por vídeo. Em uma obra tradicional, o mais comum seria alternar entre um e outro personagem através do corte. Na edição seria decidido em qual momento o espectador deveria acompanhar determinado personagem, que fala seria em *on*, que fala seria em *off*, os tempos entre perguntas e respostas poderiam ser completamente manipulados (criando ou suprimindo respiros e silêncios, por exemplo), e seria natural que a própria decupagem do diálogo variasse, indo de planos mais abertos a *close-ups* e planos detalhes. Todo esse conjunto de decisões que são feitas na edição impactaria de forma decisiva a recepção que o público teria do filme. Pessoalmente, a possibilidade de tomar essas decisões, essas escolhas pelo melhor corte possível para contar uma determinada história, fazem da montagem um ofício tão interessante. Logicamente que em uma ficção 360° também existe manipulação. A própria movimentação dos atores no espaço foi toda coreografada para que ambos estivessem mais ou menos equidistantes da câmera e equidistantes entre si, a fim de que um não ficasse com mais destaque que o outro, ao mesmo tempo que não era um desejo que o espectador precisasse fazer movimentos muito bruscos de cabeça para acompanhar ora Clara, ora Marcos, podendo relaxar e aproveitar a história que era contada. Durante a primeira parte do filme os personagens ficam concentrados em um canto

da esfera, mais ou menos na metade da obra há um momento de desnorteamento, onde os protagonistas caminham para diferentes lados e temos uma série de efeitos de fusões, que denotam, no cinema clássico narrativo, passagem de tempo, e, na última metade, Clara e Marcos abrem uma chamada de vídeo, ambos sentados do lado inverso de suas posições iniciais. Essa transição obriga o usuário a se movimentar, não de forma intensa mas, para acompanhar os personagens, ele precisa se mexer. Uma das propostas principais de *Sintonia Espacial* era dar ao público o poder de fazer escolhas que normalmente são feitas na edição, notadamente o poder de para onde olhar, qual personagem acompanhar. E a cada novo visionamento, é possível ver a obra de uma forma distinta e observar detalhes diferentes.



Figura 2. Frame de *Sintonia Espacial*, com a inversão de lado na esfera e início da vídeo-chamada.

A tarefa de direcionar o olhar do espectador e as técnicas para chamar sua atenção remetem à Hugo Münsterberg (2018, p.26), que questionava “de que forma o cinema garante o deslocamento da atenção?”. O autor defende a movimentação dos atores, o uso de *close-up*, a montagem, com a sucessão rápida de imagens na tela, e outros artifícios, que valem não apenas para o cinema plano mas também para o 360°. Ainda sobre a atenção, Münsterberg define que “a força primordial reside no conteúdo das próprias das imagens”, e, quando se trata de uma imagem em 360°, em que o espectador pode olhar para todo o campo esférico ao seu redor, o desafio do criador é, em muitos casos, tentar guiar e prever para onde o usuário estará olhando. Salles e Ruggiero (2019, p.83) defendem que o diretor de uma obra 360° cria narrativas espaciais em um enquadramento esférico e que aí surge o que chamam de *coreografia da atenção*, que são técnicas de uso de luz, som, movimentação de atores, entre outras, que ajudam na condução da atenção do espectador na realidade virtual.

Em 2021, fui chamado para editar o documentário em 360° *Musalem* (que à época ainda não tinha esse nome). O filme acompanha uma moça e um rapaz, Amat Al-Lateef e Mohammed, oriundos de duas cidades diferentes do Iêmen. Ambos encontraram na apicultura (uma tradição milenar na região) uma forma de sobrevivência financeira em um país que se encontra em guerra civil desde 2014. O filme é permeado por narrações em *off* dos dois personagens, retiradas de entrevistas conduzidas pela diretora, Mariam Al-Dhubani, um recurso muito comum no cinema documentário tradicional. Começamos com os protagonistas se apresentando, falando um pouco de si, falando das abelhas e do mel produzido e, organicamente, começamos a ouvir relatos da guerra e o efeito devastador sobre eles, sobre suas famílias, sobre todo o Iêmen.

Ao contrário de *Sintonia Espacial*, em que dois planos sequências são costurados lado a lado, *Musalem* é uma experiência 360° de muitos planos e muitos cortes. Temos imagens do dia a dia de Amat Al-Lateef e Mohammed, especialmente em seus apiários domésticos, onde, em diversos momentos, a câmera é colocada em lugares apertados e os personagens parecem dois gigantes diante do público. Embora esse tipo de enquadramento em obras de *cinematic VR* cause estranheza e seja até mesmo condenado por alguns realizadores, no contexto do filme é bem curioso porque faz com que o espectador se sinta quase como uma pequena abelha naqueles ambientes. Ao mesmo tempo, apesar da profusão de imagens, a duração de cada plano é significativamente longa se comparada a um documentário tradicional, já que foi levado em consideração na edição o tempo que o público precisa para apreciar e mesmo entender cada imagem, cada ação, sem se perder. Por outro lado, cada corte também foi feito pensando algum encadeamento, seja visual, seja temático, com aquilo que é dito na narração pelos personagens.

Em suas primeiras versões, queria construir em *Musalem* uma dinâmica em que eu tentava deduzir o local para onde a maior parte dos espectadores estaria olhando, geralmente a partir da movimentação de algum personagem ou de algum elemento significativo na imagem, como um carro que passasse em cena. O corte seguinte levaria a uma nova imagem que, de certa forma, teria a continuidade do movimento iniciado no plano anterior mas já estaríamos em outro lugar, outro momento.

Essa tentativa de previsão do olhar foi feita a partir do que eu chamei de *montagem rotacional*, realizada com a ajuda de um efeito imersivo do *Adobe Premiere Pro* (software onde a edição foi conduzida) chamado *VR Rotate Sphere*, que permite manipular os eixos da esfera 360°, alinhando, assim, os diferentes pontos de atenção que eu queria usar para dar a sensação de continuidade. Foi esse mesmo efeito que me permitiu manipular cada um dos gomos de 180° de *Sintonia Espacial* e deixá-los lado a lado, no local onde eu queria que ficassem. Por mais que a ideia fosse válida, no fim acabou-se optando por uma abordagem mais cética e tradicional no filme, mantendo os principais pontos de atenção dos planos sempre centralizados frontalmente, para que o público pouco se mexesse e pudesse entender o documentário. A experiência, de fato, acaba sendo mais confortável para quem assiste. Ainda assim, diversos recursos da montagem rotacional se mantiveram, com o alinhamento de diferentes pontos de ação ao longo da obra. Isso permitiu, inclusive, criar situações equivalentes de cortes com continuidade de *raccord* de ação e movimento, *matchcuts* e outros tipos de justaposições consagradas no cinema narrativo clássico, que estamos acostumados a ver em obras audiovisuais tradicionais.

Musalem tenta cumprir uma tarefa que muitos acreditam ser um trunfo das experiências em realidade virtual que é a de transportar o público. No caso, o *espectador interator* é levado a um país distante, apresentado à cultura daquele local e também apresentado às dificuldades e horrores de uma guerra. Além dos protagonistas em seus apiários, o filme apresenta regiões destruídas por bombas, mostra a dificuldade da população com necessidades básicas como gasolina para abastecer seus veículos e gás para cozinhar. O filme talvez funcionasse também como um documentário tradicional, com o uso das entrevistas em *off* sobre imagens que ilustram o assunto. No entanto ao se optar por uma experiência em 360°, o público é levado ao centro da imagem, ele se vê inserido naquelas paisagens, naquelas situações, naquele país. Esse talvez seja realmente o maior poder de narrativas em *cinematic VR*, colocar o usuário em territórios e situações a quais ele não está acostumado e fazer com que ele entenda e sinta de forma mais viva aquela realidade. Não à toa, há quem diga que as experiências de realidade virtual são *máquinas de empatia*, justamente por esse poder de nos colocar no lugar do outro.

Além da proposta criativa, que é sempre o maior desafio em qualquer trabalho de montagem audiovisual, a prática da edição também traz consigo muitas questões técnicas, notadamente no caso da edição de experiências em 360°. Não entrarei em detalhes aprofundados, até porque não é o intuito deste artigo, mas citarei alguns desses desafios. Existe a questão da resolução das imagens e consequentemente o tamanho dos arquivos dos vídeos, que são muito pesados e demandam não só espaço físico nos *hard drives* como capacidade de processamento de computadores e suas placas de vídeo. Outra questão é sobre o *stitching* (costura) das imagens, uma etapa que não existe no audiovisual tradicional. Explicando, o *stich* é o processo em que as imagens das lentes da câmera 360° são juntadas (ou costuradas) para se criar a esfera. Tanto *Sintonia Espacial* como *Musalem*, foram gravados através de câmeras 360° monoscópicas, que captam o vídeo através de duas lentes grande-angulares (olho-de-peixe) e que têm suas imagens unificadas e processadas posteriormente no computador, criando a ilusão de uma esfera única. Dependendo das condições de captação, de luz ou mesmo da câmera, a linha de costura pode ficar aparente, o que demanda também muitos cuidados na hora da gravação. Em relação à edição propriamente dita, um dos maiores desafios técnicos diz respeito à visualização das imagens esféricas. Ambos os projetos foram editados no *Adobe Premiere Pro* e a lógica do software é a mesma como em qualquer produto audiovisual, com duas janelas de monitores e uma janela de *timeline* onde os cliques de imagem e som são manipulados, através de *mouse* e teclado. É possível escolher entre a visualização da imagem de forma planejada, ou seja, como se a esfera estivesse “aberta”, formando um retângulo largo, ou uma visualização VR, que permite navegar com o *mouse* pela imagens 360°, o que é muito útil, ainda que exija um grau de abstração para podermos imaginar o resultado em um *headset*. Seria ideal se essas imagens pudessem de alguma forma ser acessadas ou vistas em tempo real em *headsets* conectados ao computador, sem a necessidade de exportar os vídeos e jogá-los para dentro dos “óculos”, que é o que acaba ocorrendo.

Por fim, é importante salientar que, assim como no audiovisual tradicional, em ambas as experiências 360°, *Sintonia Espacial* e *Musalem*, a montagem é elemento fundamental na forma como as narrativas são construídas e apresentadas ao público. É a montagem que determina, em último caso, o sucesso (ou o fracasso) da imersão pretendida, que faz com que o espectador se sinta um observador privilegiado ou um viajante que se transporta para outra realidade. E mesmo se tratando de uma tecnologia recente, com suas questões técnicas e sua linguagem própria, é impossível negligenciar toda a história centenária da montagem no cinema e na TV. Ao contrário, é importante refletir como elementos, conceitos e ideias da edição de narrativas para telas com bordas podem ser aproveitados e mesmo adaptados para experiências em telas sem bordas e como a manipulação de imagem e som na edição é uma ferramenta poderosa. Talvez esses dois exemplos, um no campo da ficção outro no campo do documentário, sejam ainda casos muito recentes das possibilidades da montagem na realidade virtual. Há poucos anos, por exemplo, era comum ver experiências em *cinematic VR* que eram basicamente uma encenação em plano sequência, muitas simulando o ponto de vista de um person-

agem, e, mesmo quando havia necessidade de corte, estes eram feitos de maneira muito clara, em geral fusões longuíssimas ou com o uso de *fade out* e *fade in* entre planos, evidenciando a ruptura ao contrário de escondê-la, como acontece no cinema narrativo clássico. Rapidamente a linguagem vai se transformando e hoje já é comum ver experiências que apresentam uma montagem mais livre, assumindo certos riscos, que podem levar à desorientação momentânea do usuário mas também podem permitir contar histórias que só podem ser contadas pela justaposição de imagens e sons. Histórias, enfim, contadas pela montagem.

Referências

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Cambridge: The MIT Press, 2001.

MATEER, John. Directing for Cinematic Virtual Reality: how the traditional film director's craft applies to immersive environments and notions of presence, **Journal of Media Practice**, 18:1, 14-25, 2017.

MÜNSTERBERG, Hugo. A Atenção. In. **A Experiência do Cinema** (Antologia). XAVIER, Ismail (Org.). São Paulo: Paz e Terra, 2018.

MURCH, Walter. **Num Piscar de Olhos**: a edição de filmes sob a ótica de um mestre. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

PAUL, Christiane. **Digital Art**. Londres: Thames & Hudson, 2003.

SALLES, Julia; RUGGIERO, María Laura. Narrativas Imersivas: Imaginando Múltiplas Realidades. In. **BUG: Narrativas Interativas e Imersivas**. PAZ, André; GAUDEZZI, Sandra (Org.). Rio de Janeiro: Editora Automática. 2019.

TRICART, Celine. **Virtual Reality Filmmaking: Techniques & Best Practices for VR Filmmakers**. New York: Routledge, 2018.

Filmes

SINTONIA Espacial. J.C. Oliveira e João Pedro Martelletto, Brasil, 2020.

MUSALEM. Mariam Al-Dhubani, Iêmen-Catar, 2021.

Montagem sobreposta: de *Movie-Drome* (1965) a *3x3D* (2013) e *3X3D* (2015)

Fabiano Pereira de Souza

A sobreposição de imagens é um efeito de montagem habitual desde o início do cinema, em geral camuflado na construção de imagens impossíveis de se registrar com uma câmera, numa única tomada. Rara quando perceptível, se organizada em multitelas, configura exceção ainda maior. No filme *3x3D* (2013), de Peter Greenaway, Edgar Pêra e Jean-Luc Godard, todas as variações de montagem em sobreposição de imagens são empregadas em 3D. Composta de três segmentos, dirigidos cada um por um dos cineastas, a obra explora imagens 3D com proposta experimental e teve circulação restrita a festivais e raras salas de cinema, complementar à redescoberta desse formato, agora digital, como modo de revitalizar a exibição de filmes em ambiente coletivo. O filme não foi lançado em DVD, Blu-ray nem *streaming*.

Há aspectos intrínsecos a um espetáculo na exibição de *3x3D*. Entre os principais estão a tela distante e plana, a imagem envolvente, a imersão nas imagens que instiga a percepção tátil, a transparência do meio, a segmentação do filme composto de micronarrativas. Ainda que a filmagem tenha ocorrido na mesma época da produção homônima do americano Ken Jacobs, o filme europeu marca a identidade de cada um de seus realizadores em conformidade com algumas das sobreposições criadas em obras anteriores deles. Greenaway sobrepõe de maneira livre e surpreendente para contemplação crítica, “recriação e recreação”, Pêra funde campo e contra-campo a maior parte do tempo e Godard traz cenas fugazes ao estilo de sua série documental televisiva *Histoire(s) du cinéma* (História(s) do cinema, 1988-1998).

Lançado apenas dois anos depois, o disco de Blu-ray homônimo *3X3D* (2015), de Jacobs, seguiu a mesma proposta⁵², dividido em três médias-metragens, todos dirigidos por ele. O diretor atua mais no sentido de romper com a nitidez figurativa da imagem com sobreposições, exposição de luz, transparência, tratamento cromático, divisão de tela e congelamento ou retardamento da velocidade. Ele chega à abstração nos segmentos *Blankets for Indians* e *A primer in sky socialism*. Trata-se de um documentário poético e político combinado a um experimento em 3D. Por vir apenas no formato de *home video* (de baixa tiragem), o de Jacobs permite apenas imersão de sala de estar, ou seja, parcial, sem ambiente necessariamente escuro.

O cineasta vem do Expressionismo Abstrato, o que se percebe em trechos de sobreposição imagética de *Blankets for Indians*. Os três segmentos são muito distintos, como no filme europeu, e de fato foram criados avulsos. Boa parte do filme de Jacobs não tem estereoscopia. *A primer in sky socialism* traz efeito de exposição prolongada e dilatação de tempo, ao passo que o segmento *The guests* conta com imagens de dois momentos quase iguais unidas, gerando descolamento dos corpos em cena e alguma sensação tridimensional. “Acredito que as imagens são sempre claras; distorcidas como a natureza, mas claras enquanto imagem”, Jacobs afirma (SOUZA, 2020). O intuito do cineasta é explorar diferentes técnicas de efeito volumétrico. Ele “tem mostrado que tais dispositivos de des- e reorientação espaço-temporal do espectador estão longe de terem sido esgotados, tanto esteticamente quanto politicamente” (ELSAESSER, 2015, p. 87).

Como forma de investigar o eventual ineditismo dessa colagem de material filmado – excluindo-se, portanto, animações – em estereoscopia, pela perspectiva da montagem, uma terceira referência vem do Cinema Expandido. Trata-se da instalação *Movie-Drome* (1965), do americano Stan VanDerBeek, remontada em 2017 na exposição *Iluminados - Experiências Pioneiras em Cinema Expandido*, no SESC Belenzinho, em São Paulo. Na obra, sequências de imagens 2D (em movimento ou não) são projetadas simultaneamente em 360° no interior de uma abóbada semelhante em formato a um grande iglu. Heterogeneidade descontínua em superfície multitelas, elas formam tensões entre direções, planos, volumes, escalas e massas dos corpos, bem como abertura e fechamento de planos, profundidade, luz e escuridão (BIZZOCCHI, 2009, p. 3-4). Era um prenúncio da relação atual do público em geral com imagens que o alcançam pelas diversas formas de mídia.

Obras de arte que empregam imagens em movimento, independente de sua fonte, se tornaram envolvidas num fluxo midiático em constante mudança que trata as imagens tão iner-

52 Jacobs desconhecia o filme homônimo europeu até ter entrevista solicitada para falar a respeito em 2021 (SOUZA, 2020).

entamente variáveis, reprodutíveis e, nos casos mais benignos, quanto igualmente mutáveis em casa, no espaço da galeria ou numa *webpage*. (SUTTON, 2015, p. 192)

Um dos principais expoentes do Cinema Expandido, movimento que levava para museus e galerias uma abordagem de exibição para além da tela única numa sala escura, VanDerBeek fazia horas extras num canal de TV para produzir seus trabalhos autorais. *Movie-Drome* contava com uma tela física envolvente – um silo transformado na montagem original, também uma estrutura em formato de iglu, como no SESC –, que proporcionava uma imersão literal no ambiente da obra, só não nas imagens. Sempre se perdia parte da tela, mesmo pela visão periférica, pois projetores móveis dispostos por vários ângulos do perímetro interno da estrutura geravam imagens que cobriam todos os lados e o trânsito do público gerava sombras. Além da opacidade do meio, a obra permitia a autonomia de permanência, de tempo e de ângulo de visão.

“Mosaico da mente”

Recortes de jornais e revistas em animações *stop-motion* em sobreposições constantes e fugazes eram combinados ao som de discursos políticos, noticiários, anúncios promocionais e faixas de música que colidiam uns com os outros, em relações audiovisuais aleatórias. Isso levou o compositor John Cage a considerar *Movie-Drome* como “renúncia da intenção” (SUTTON, 2003, p. 152) e o autor do livro inaugural sobre Cinema Expandido, Gene Youngblood, a chamar a obra de um mosaico da mente.

Pela mecanização da informação num circuito mais complexo e amplo de significação, VanDerBeek criou o protótipo de um sistema de comunicações global conectado a satélites transmissores de imagens em profusão, o que exporia de forma mais clara o impulso alienante da tecnologia. *Movie-Drome* propunha um novo tipo acentuadamente complexo e instável de colagem de imagens. Podemos prever dois estilos de montagem (MANOVICH, 2001, p. 158-159). A ontológica combina elementos ontologicamente incompatíveis no mesmo tempo e espaço, enquanto a estilística mescla diferentes formatos de mídia, como 35, 16 e 8 mm, vídeo e digitais antigos. *Movie-Drome* tem ambas.

“No sentido mais geral, a colagem é o inverso da série”, observa Jacques Aumont sobre a relação complexa dessa prática com o instantâneo. “Ela não procura capturar um momento, mas, de saída, vários. A diferença maior é, evidentemente, que esses instantes múltiplos são levados para o interior de uma única e mesma imagem” (AUMONT, 2007, p. 98). No audiovisual, a colagem e a sobreposição se adéquam ao conceito de montagem espacial, que – diferente da temporal, organizada linearmente – atua num sentido de adição e co-existência das imagens (MANOVICH, 2001, p. 325). O olhar não lida mais com intervalos como partes ocas entre elementos da obra, e sim como uma espécie de cintilação através da qual essas superfícies estilhaçadas ameaçam a unidade do olhar. Há alguma coisa de impossível no olhar lançado sobre uma colagem, no fato de ele próprio estar segmentado, continuamente em defasagem em relação a qualquer construção de um tempo pleno (AUMONT, 2007, p. 99-100).

O tempo na composição imagética só pode ser lido de modo intelectualizado. Há, para o espectador da colagem, uma distância a ser vencida, em termos a um só tempo perceptivos e cognitivos, e, com certeza, mais diretamente cognitivos do que diante da série: a espécie de incessante vaivém do olhar diante desta seria, em suma, na colagem, fixado de uma vez por todas. (AUMONT, 2007, p. 99-100)

Embora meio século distantes um do outro, *Movie-Drome* e o *3X3D* de 2015 se aproximam pelo contexto cultural muito próximo em que seus criadores desenvolveram suas carreiras, ainda que com propostas criativas bastante específica. A partir da década de 1960 cineastas e artistas plásticos começaram a experimentar com mais frequência a criação de formatos alternativos de exibição de filmes e de incluir material filmado e gravado em outros tipos de arte. Entre essas experiências, uma das mais complexas e envolventes foi *Movie-Drome*, originalmente apresentada no *New York Film Festival* de 1966. Os filmes experimentais de animação de VanDerBeek repercutiram bastante no circuito de arte dos Estados Unidos e fizeram dele um dos expoentes do *New American Cinema*, amparado por seus estudos de pintura, fotografia e arquitetura na *Black Mountain College* nos anos 1950. Os projetos de multimídia colaborativos produzidos nas duas décadas seguintes tinham em comum a transparência do processo.

Contemporâneo de VanDerBeek, Jacobs é um dos principais cineastas experimentais dos Estados Unidos há mais de cinco décadas. Um dos elementos imagéticos que ele desenvolveu ao longo de sua obra foi a tridimensionalidade, recurso que se intensificou na sua obra da primeira década do século XXI. Jacobs ficou particularmente atraído pelo Expressionismo Abstrato dos trabalhos de Hans Hofmann, Franz Kline e Willem de Kooning. Foi Hofmann que ofereceu ao cineasta uma bolsa de estudos na *Hans Hofmann School of Fine Arts*. Lá Jacobs encontrou um contexto e a confiança para explorar plasticamente ideias sobre o espaço, não só na pintura, como no cinema. “O maior desafio para Hofmann como artista era transformar o espaço em movimento, como a penetração de um momento

no outro: em uma palavra, em tempo” (PIERSON, 2011, p. 5). Seus primeiros registros fílmicos foram realizados em 1955, com cenas de *Orchard Street*, que seria complementado ao longo de 60 anos. Jacobs começou a produzir teatros de sombra em 3D em 1969.

Nos anos 2000, o artista passou a explorar técnicas mais tradicionais de efeito 3D, como a anaglífica. Jacobs acaba proporcionando com suas experimentações um tipo de experiência comparável às de fotografia estereoscópica em meados do século XIX. Ele se destaca pelas várias maneiras com que explora, entre outras técnicas artesanais consideradas obsoletas, a ilusão de profundidade espacial, por meio de efeitos como o estroboscópico, o *flicker*, e o Pulfrich (ELSAESSER, 2015, p. 85). Este último implica em alternar lentes mais claras e escuras, sucessivamente diante dos olhos, técnica criada pelo físico alemão Carl Pulfrich. A relação do tempo no espaço é crucial tanto em *Movie-Drome*, quanto nos três segmentos de 3X3D.

Blankets for Indians traz registros do movimento Occupy Wall Street em Nova York em 2013. Sobre as imagens, Jacobs sobrepõe legendas com comentários políticos. Há momentos de divisão da tela com imagens justapostas. Alguns trechos contam com as imagens documentais trabalhadas com excessos de cores e esvaziamento de volume dos corpos em cena, tornando-os quase que apenas contornos de retalhos multicoloridos. No segundo segmento, *A primer in sky socialism*, Jacobs altera as imagens – noturnas –, com efeito de exposição prolongada, inserção de cores e dilatação de tempo. É o segmento menos verossimilhante nas imagens, todo voltado para experimentação visual do conceito de paracinema, cunhado por Jacobs nos anos 1960 para escapar dos protocolos padronizados do cinema comercial. A estereoscopia pouco ou nada muda a expressividade das imagens desfocadas e borradas, geralmente perceptível na figura das pessoas registradas, às vezes com aspecto fantasmagórico.

O efeito estereoscópico também não é determinante no terceiro segmento, *The guests*, em que um filme de um minuto dos primórdios do cinema foi digitalizado e é repetido ao longo de 70 minutos para que o espectador busque a cada reinício detalhes que não tinha percebido. A proposta segue a linha do filme *Tom, Tom, the piper's son* (1969), também de Jacobs. Em vez da mesma cena filmada de dois ângulos quase iguais para forjar volumetria, o cineasta uniu imagens de dois momentos quase iguais, vistas mais para os lados que para a frente e o fundo.

Movie-Drome e os segmentos de 3X3D permitem observar como na imagem que ocupa um espaço (bi ou tridimensional), o tempo gera anamorfozes, espalhando corpos num outro topos, num crono-topos, portanto, num espaço-tempo (MACHADO, 2011, p. 56). Com sua atual redescoberta, o 3D implica numa nova configuração cultural para se “viver em e com “imagens”” (ELSAESSER, 2015, p. 74). Nesse sentido, Elsaesser cita o “contratualismo”, contexto em que as representações visuais também são convenções negociadas ou renegociadas e, em geral, bem compreendidas pelo público, que firma uma parceria nesse processo, como regras de um jogo (ELSAESSER, 2015, p. 42-43).

A insegurança perceptual usual no crono-topos gera uma dúvida ontológica mais direta, já que a obra pede uma “mudança cognitiva ou ajuste retroativo radical das nossas pressuposições mais fundamentais sobre o mundo diegético, de continuidade espaço-temporal” (ELSAESSER, 2015, p. 45). Entre os aspectos dessa nova relação no audiovisual está o estilo pós-continuidade, em que “uma preocupação com efeitos imediatos supera qualquer preocupação com uma continuidade mais ampla – seja no nível de tomada por tomada ou na narrativa geral” (SHAVIRO, 2016, p. 51). Nas imagens há ampla integração de gráficos, efeitos sonoros e misturas de imagens de diferentes estilos de filmagem (SHAVIRO, 2016, p. 62). A tridimensionalidade amplia e intensifica o efeito dessas relações.

Alegar que o 3D hoje deve ser considerado parte e sintoma de uma mudança mais ampla nos nossos valores-padrão sensoriais e de percepção também inclui uma consciência diferente da orientação corporal e localização física. Incorporado em espaços estratificados, navegando múltiplas temporalidades, e interagindo com ambientes ricos em dados, simulados e híbridos, tudo isso provavelmente exige a redefinição do que entendemos por “ver”, por “imagens”, e como diferenciá-las de “representações visuais”. (ELSAESSER, 2015, p. 88-89)

A complexidade é componente inevitável nesses casos. Ela representa a incerteza no seio de sistemas ricamente organizados, semi-aleatórios em que a ordem é inseparável dos acasos e da desordem (MORIN, 2005, p. 35). “A simplicidade vê o uno, ou o múltiplo, mas não consegue ver que o uno pode ser ao mesmo tempo múltiplo” (MORIN, 2005, p. 59). Giuliana Bruno retoma Eisenstein na relação entre montagem e arquitetura, que remete ao ambiente 3D:

Essa relação entre o filme e o conjunto arquitetônico envolve uma corporificação, pois é baseada na inscrição de um observador no campo. Esse observador não é um contemplador estático, um olhar fixo, um olho / eu (eye/I) desencarnado. Ela é uma entidade física, um espectador em movimento, um corpo que faz viagens no espaço. (BRUNO, 2018, p. 168-169)

Todo esse conteúdo imagético e sensorial que *Movie-Drome* e 3X3D ilustram e extrapolam distancia ainda mais a noção de montagem como apenas a prática da edição. Ela se desprende de definições puramente internas, descritivas ou prescritivas, bem como aspectos tecnológicos. A mon-

tagem se amplia em sua abrangência e diversidade, enquanto regime e política (ALBERA, 2010, p. 60-61). Desse modo, fica também datada a noção de uma única história da arte, em constante e linear processo evolutivo. “O progresso é trocado pela palavra de ordem *remake*” (BELTING, 2003, p. 46). Não se trata mais de aprimorar, mas de refletir sobre a antiga versão. É como o fim de uma narrativa histórica que se pode pensar o fim do cinema (como o conhecemos), para que uma nova era enquanto linguagem e experiência possa nascer.

Estereoscopia na colagem em sobreposição

Com tecnologia digital estereoscópica, a proposta de Jacobs de reorientação espaço-temporal não se furta, entretanto, como Godard faz no 3x3D europeu, de desfigurar e reconfigurar imagens ao ponto do quase ou do completo abstrato, por mais que se saiba de quais imagens ele partiu. Nesse aspecto, é com Greenaway e Pêra que o 3X3D do americano proporciona um diálogo mais próximo e recorrente, ainda que mais pautado por recursos básicos de cinematografia, como foco, temperatura das cores e, em *Blankets for Indians*, efeito de negativo (algo que Pêra também usa), divisão da tela em efeito espelhado, além de também explorar a montagem em sobreposição.

Pêra adota muito a sobreposição de imagens na maior parte do tempo do seu segmento *Cine-sapiens* no 3x3D de 2013. Cria as imagens dentro de uma moldura, chega a incluir outra menor dentro desta. Duplica imagens. Mas estabelece uma relação em que a tela de cinema no filme espelha a plateia diante dela. Sobreposição em simultaneidade assumida e duplicação de imagens. São efeitos conhecidos, mas agora em 3D, com a particularidade do campo fundido ao contracampo, como a vitrine que reflete a imagem do observador sobreposta à dos produtos expostos. Transparência das imagens por conta da sobreposição não implica necessariamente em materialidade fluída. Impressiona o uso de imagens em efeito de negativo fotográfico no início.

A carreira de Pêra começa ainda nos anos 1980 “com videocliques, instalações, performances e curtas-metragens (...) profundamente influenciados pela estética fragmentária de colagem punk” (MONTEIRO, 2016, p. 1). Pêra já se apropriava em seu filme *O barão* (2011) de alguns códigos do cinema de horror B, mas pendendo a uma desconstrução crítica que, em vez de despertar medo ou aversão a plateia, cause um “desconforto cognitivo, acentuado pela profusão de fusões, *jump cuts* e oscilações de ritmo”. São técnicas que ele repetiria em *Caminhos magnétykos* (2018), mas que só em 3x3D ele as explorou com volumetria. É com o 3D que formas mais abstratas surgem fundidas dessa sobreposição, como não existem fora do mundo ficcional.

A referência visual para as colagens de Godard no segmento *Les trois désastres* é sua série de documentários *Histoire(s) du cinéma*, que parece influenciar mais Greenaway em 3x3D do que seu próprio autor. A montagem por colagem nessa série de documentários se apóia bastante em material de arquivo, trechos de cenas de filmes do diretor e de terceiros. Em *Histoire(s) du cinéma*, visualmente Godard havia ousado mais, mesclando “todas as formas de expressão artística, os gêneros, as técnicas de produção de imagem, a história da arte, a história do cinema e a história em geral” (PARENTE, 2013, p. 94). Lembra o cinema de arquivo de Dziga Vertov em *Chelovek s kino-apparatom* (*Um homem com uma câmera*, 1930), até pelas reações entre as ações registradas na imagem (excluindo o extracampo, *hors-champs*).

Gilles Deleuze (1986), em seu prefácio ao livro de Serge Daney, *Ciné-journal*, delineia um terceiro tipo de imagem de cinema que difere do cinema da imagem-movimento e do cinema da imagem-tempo. Para esse terceiro tipo, que prenuncia a questão da sociedade de controle, a questão já não é “o que há por trás da imagem” nem tampouco “como ver a própria imagem”, mas como deslizar para dentro da imagem, pois cada imagem desliza sobre outras imagens”, de forma que a imagem parece ter perdido seu *hors-champ*. Deleuze evoca a televisão, a informação e, sobretudo, a mesa de edição”. Para ele, todo o problema está em como criar uma linha de fuga em um mundo capturado pela informação. (PARENTE, 2013, p. 95)

Na visão de Godard sobre a história, qualquer expectativa cronológica já é um mal-entendido. “O trabalho do historiador não difere de sua pesquisa formal: os princípios de dispersão e aproximação não são distintos de suas teses sobre história” (SCEMAMA, 2020, p. 87). Nesse sentido, o papel da montagem é primordial. A de *Histoire(s) du cinéma* convida à reflexão sobre seu próprio processo, com imagens – e sons – que deslizam constantemente umas sobre as outras, desvirtuadas de seu contexto original, o que o *Les trois désastres* explora apenas em cenas pontuais. Ela é exemplo de como o vídeo pode levar além a montagem fílmica – e, após o digital, vice-versa –, bem como da emergência da imagem-informação, ideia bastante análoga à do banco de dados de Manovich (2001, p. 218-221). Godard se apropria de um monumental arquivo de imagens, sons e textos. Sobreimpressões, fusões, variações de velocidade, montagem paralela, textos falados e escritos, citações, intertítulos e sons misturados fazem parte do enorme repertório de recursos por meio dos quais o cineasta resignifica as imagens que utiliza, retirando-as dos seus contextos originais e atribuindo-lhes sentidos diversos, que gravitam em torno de alguns temas recorrentes em sua reflexão metalinguística.

Assim como Godard, Greenaway proclama a “morte” do cinema como o conhecemos, modo de apontar a mudança ou ruptura essencial pela qual o meio passa. “Na vanguarda de tais ‘momentos’ - dos quais o recente renascimento do 3D pode ser considerado um, pelo menos em combinação com outros fatores” (UTTERSON, 2016, p. 3), a tecnologia é só uma das questões a se considerar numa nova elaboração estética. A história mais genérica do cinema é reenquadrada para incluir o cinema 3D, uma historiografia espacializada de relações de perspectiva que são ampliadas e destacadas quando as imagens contam com esse efeito, negociando dinamicamente passado e presente, bem como o primeiro e o segundo plano (UTTERSON, 2016, p. 14). Esse reenquadramento também ressignifica simbolicamente as formas com que o 3D atual existe no contexto do cinema 2D que o precedeu.

Coube a Pêra, mas, principalmente, a Greenaway, fundir uma montagem espacial complexa à estereoscopia para experimentar essa revisão ocular ou rearticulação linguística. É nesse nível de contribuição híbrida de Greenaway que vale se pensar no fim da história da arte, o fim de uma tradição de um meio que vem desde a modernidade, não o fim dele em si, o que o cineasta inglês tanto defende. Afinal, como Belting compreende, a narrativa histórica passa por uma troca da perspectiva de progresso pela de um refazer cíclico de viés reflexivo, não evolutivo. É nesse contexto que Greenaway manifesta há anos seu desejo de fazer cada vez menos filmes e cada vez mais exposições - além de afirmar que a história não existe, mas é construída pelos historiadores. Enquanto se cogita a “morte” do cinema, sua reconfiguração como meio expressivo, também se revisa a noção de uma história da arte autônoma, com sua lógica interna evolutiva, segmentada e sequencial, dissolvida na cultura e na sociedade (BELTING, 2003, p. 34). É a chamada cultura da pós-história (BELTING, 2003, p. 46). Entre outras histórias consideradas possíveis, a evolução é entendida como *remake*, reflexões - não aprimoramentos - sobre a antiga narrativa histórica única.

Com essa perspectiva de fim e renascimento do cinema, uma nova teoria da montagem pode se voltar ao que se passa essencialmente entre as imagens. “Antes mesmo de cortar, montar significa ouvir as imagens, descobrir como funcionam, apreender sua respiração, pulsação, ritmo” (FAUCON, 2017, p. 15), o que leva a uma abordagem que prioriza a ação fisiológica e intuitiva dessa combinação de segmentos filmicos. Nessa hipótese, as imagens seriam portadoras de uma energia de diversas manifestações, de que a montagem deveria se encarregar, ativar, polarizar e atualizar. Para tanto, é necessária uma análise do jogo de forças na ação que os planos registram, bem como das metamorfoses que deles decorrem (FAUCON, 2017, p. 15).

Quando a complexidade da montagem se dá de modo vertical, como é o caso da montagem espacial, o espectador atualiza os fragmentos temporais das imagens reunidas no quadro tanto quanto o faz em relação ao tempo da criação desses elos simultâneos que elas acabam por estabelecer. Nessa heterogeneidade descontínua, a vertente multitelas explicita as tensões citadas por Bizzocchi (2009, p. 3-4). O vídeo e o digital permitem ampliar o processo de colagem de imagens, com janelas, incrustação, sobreimpressão e inscrição na imagem. Greenaway orchestra o choque dessas diferentes tensões com estruturas arbitrárias e vertiginosas (BENTES, 2004, p. 27), métrica musical (NOVA, 2014, p. 161) e a organização de um fractal, portanto em ritmo e arquitetura de polifonia multidimensional (NOVA, 2014, p. 182) maneirista, ornamental e complexa. Em produções como *Just in time*, seu cinema é proto-multimídia (GREENAWAY, 2014, p. 191).

Considerados todos esses aspectos, *Just in time* apresenta ao menos quatro momentos-chave para se entender como a montagem espacial proporciona efeitos complexos cognitiva e sensorialmente por meio da estereoscopia. São eles a presença recorrente, simultaneamente e não raro dançante de *letterings* e *motion graphics*, inclusive por meio do esvaziamento das superfícies sólidas do ambiente em efeito de transparência (relacionável à estética da fantasmagoria), as cortinas estampadas com textos que levam a transições espaço-temporais, a multitelas que conciliam diferentes tempos e ângulos de um mesmo espaço, a decomposição de parte de uma imagem em movimento em uma sequência de *stills*.

Elementos textuais sobrepostos têm muito pouca relação com apelo à leitura, pois apenas reiteram o que as imagens e a narração já informam. No jardim interno de um museu, pilares que o circundam e todas as demais paredes se tornam transparentes, mantendo a forma reconhecível apenas por meio de textos luminosos que passam do vermelho ao verde, em profunda sensação imersiva. Textos são tratados como um entre vários elementos visuais, de variadas maneiras, com diferentes tipologias, ângulos e até movimento. A montagem opera por transplante, germinação e estratificação, ainda mais quando conecta imagens nunca reunidas antes (FAUCON, 2017, p. 266), conciliando propostas teóricas ao aspecto intuitivo e sensorial do espectador (FAUCON, 2017, p. 402) diante de um complexo visual que nunca se assimila por completo.

Ainda que não sejam os únicos, há dois momentos em *Just in time* em que uma cortina, visível apenas por sua estampa de textos, leva a outro tempo do mesmo espaço. Eles deixam claro que a locação continua a mesma, mas em momentos distintos, conforme a câmera se aproxima de um segmento da estampa e é feito o corte para a outra tomada de uma praça interna de um conjunto de prédios históricos, um tipo de disposição ao estilo da Piazza San Marco, em Veneza. Diferente de Pêra e Godard,

Greenaway usa amplamente cenários externos e internos reais da cidade de Guimarães – que produziu 3x3D –, de seu Centro Histórico, onde ficam a praça em frente à Igreja de Nossa Senhora da Oliveira, na verdade chamada de Largo da Oliveira, e o Museu de Alberto Sampaio, logo ao lado da igreja.

Paradoxos, ironias, exageros e contradições marcam as sobreposições da montagem espacial de Greenaway, um estilo que pode se chamar de neobarroco (DI STEFANO, 2008, p. 51). Esse mosaico midiático, com que ele chega a explorar as qualidades híbridas do *crossover* dos meios, não acontece no seu segmento de 3x3D. No entanto, *Just in time* expande essa estética volumetricamente de modo a simular uma irrealidade virtual (GREENAWAY, 2003, p. 1). Não é o pano de fundo da história de Portugal sua matéria-prima, mas sim esse novo modo de evocar esse passado histórico no filme, atualizado na ilusão presencial de seu espetáculo, numa linha do tempo rizomática. Assim, Greenaway também subverte a expectativa de uma suposta qualidade mimética da estereoscopia.

No que tange à montagem na sua justaposição de segmentos, o plano-sequência quase contínuo de *Just in time* valoriza os desvios, bifurcações e as rupturas de suas micro-continuidades, em meio a diversas camadas de tempos. Essa abordagem reflete o entendimento godardiano de que qualquer expectativa cronológica histórica já é um mal-entendido, pelos princípios de dispersão e aproximação inerentes ao trabalho do historiador (SCEMAMA, 2020, p. 87). Trata-se de uma montagem que instiga a reflexão metalinguística sobre ela mesma enquanto processo. É como um trabalho de VJs (*videojockeys*) (PARENTE, 2013, p. 95), ainda que sem a sincronia da exibição.

Considerações finais

Assim que o formato de exibição coletiva do cinema se estabeleceu, no início do século XX, a estereoscopia passou a ser reprimida. O paradigma pictórico da ilusão de um espaço 3D numa superfície 2D se pautou por uma organização espacial trazida dos códigos de composição do teatro e da pintura. O chamado retorno do cinema 3D, agora digital, nos últimos 15 anos é parte de uma revisão mais ampla nos padrões sensoriais e perceptivos que incluem uma consciência corporal mais nítida por parte do espectador. Com uma montagem audiovisual que mescla espaços e tempos múltiplos, a saturação de dados, não raro simulados e híbridos, acaba por atualizar conceitos como “visão”, “imagens” e “representações visuais”, conforme destaca Elsaesser (2015, p. 88-89).

A partir das três obras aqui consideradas, pode-se traçar um elo de desconfiguração de imagens pela sua soma e multiplicação, instáveis na montagem enquanto colagem sobreposta. A colagem de projeções de *Movie-Drome* envolvia o espaço ainda dependente de sua tela côncava. A volumetria de 3x3D e 3X3D explora e espalha espacialmente o que são fragmentos visuais de várias temporalidades a partir de uma tela tradicional. Supera o envolvimento pelas imagens em que só se experienciava uma interposição do corpo na imagem, pela própria sombra na superfície côncava de projeção. Proporciona imersão em espacialidades imagéticas ocas, mas sobrepostas, o que cria volumes abstratos, inexistentes no mundo mimético que o 3D costuma simular.

De um espetáculo de projeções que se multiplicam, que movem e interagem pela sobreposição, temos um tipo de imersão na própria projeção, não só no ambiente em que ela é realizada, para além dos sons. *Movie Drome* é desconfigurativo e complexo pela projeção. Um planetário que flerta com o abstrato pelas imagens. A volumetria de 3x3D e 3X3D proporciona um mergulho na imagem de fato, condizente com o som estéreo e múltiplo. Os corpos projetados da imagem mantêm sua qualidade figurativa em parte. Quando sobrepostos, geram projeções de volumes que se desprendem do verossímil, qualidade híbrida que a imagem digital costuma camuflar. Corpos, espaços e fragmentos que compõem um potencial visualmente caleidoscópico e tempos diversos num mosaico pluricronotópico. A instalação imersiva agora pode ser simplesmente a sala de cinema.

Há, portanto, nos filmes de 2013 e 2015, qualidades de composições de imagem em que, pela montagem por sobreposição de imagens, novas relações sensoriais e conceituais atualizam relações históricas de perspectiva e espacialidade no contato com esse tipo de imagem complexa que, no entanto, não configura exatamente novidade. VanDerBeek e Godard utilizam sobreposições simples para criar imagens complexas. Pêra, Jacobs e especialmente Greenaway as levam a um maior distanciamento do valor figurativo e inter-relacional das imagens originais ali reunidas, para além de potenciais zonas de interseção entre imagens que propiciem leituras formalmente abstratas e de sentidos diversos. Perceber esse acréscimo de recursos mais uma vez marca a evolução da linguagem fílmica como um processo paradoxal em que, ao mesmo tempo, tanto se expande o alcance e a complexidade de certos efeitos, quanto se reitera sua operação por ciclos de ressurgimento e resgate histórico, mesmo que, como nos casos aqui reunidos, pontuais e de exceção.

Referências

ALMEIDA, G. **Ensaio, montagem e arqueologia crítica das imagens**: um olhar à série História(s) do

- Cinema, de Jean-Luc Godard. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.
- ALBERA, F TORTAJADA, M. **Cinema beyond film**: media epistemology in the modern era. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
- AUMONT, J. **O olho interminável** [cinema e pintura]. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BELTING, H. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- BENTES, I. Greenaway, a estilização do caos. In: MACIEL, M. O cinema enciclopédico de Peter Greenaway. São Paulo: Unimarco Editora, 2004, p. 17-29.
- BIZZOCCHI, J. “**The fragmented frame**: the poetics of the split-screen”. 2009. Disponível em: <<http://web.mit.edu/comm-forum/mit6/papers/Bizzocchi.pdf>>. Acesso em 16 set. 2020.
- BRUNO, G. **Atlas of Emotion**: Journeys in Art, Architecture, and Film. Nova York: Verso, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, G. A **imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DI STEFANO, J. Peter Greenaway and the Failure of Cinema In: ALEMANY-GALWAY, M.; WILLOQUET-MARICONDI, P. Peter Greenaway’s postmodern/poststructuralist cinema. Lanham: Scarecrow Press, 2008, p. 37-50.
- ELSAESSER, T. Cinema mundial: realismo, evidência, presença. In: MELLO, C (org.). Realismo Fantasmagórico. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015, p. 37-60.
- FAUCON, T. “Théorie du montage: Energie des images (Cinéma / Arts Visuels) (French Edition). Malakoff: Armand Colin, 2017.
- GREENAWAY, P. Entrevista. In: SOBRINHO, G. O autor multiplicado: em busca dos artifícios de Peter Greenaway. 194 p. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2014.
- Toward a re-invention of cinema. 2003. Disponível em: <https://variety.com/2003/voices/columns/toward-a-re-invention-of-cinema-1117893306/>. Acesso em: 6 abr. 2021.
- MACHADO, A. Pré-cinemas & pós-cinemas. Campinas: Papyrus Editora, 2011.
- MANOVICH, .L. The Language of New Media. Cambridge: MIT Press, 2001.
- MONTEIRO, T J. L. Terror de autor: cinema de gênero e metalinguagem no longa “O Barão”. Resumo expandido. Anais digitais do encontro 2016 da SOCINE. Disponível em: <<https://www.socine.org/encontros/aprovados-2016/?id=16036>>. Acesso em: 8 mar. 2019.
- MORIN, E. Introdução ao pensamento complexo. Porto Alegre: Editora Meridional/Sulina, 2005.
- NOVA, J.. A dramaturgia da forma das trucagens eletrônicas digitais em Peter Greenaway. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-14092009-151516/pt-br.php>. Acesso em: 01 nov. 2016.
- PARENTE, A. Os três regimes deleuzianos da imagem cinematográfica em Alphaville. In: PARENTE, André (org.). Cinema/Deleuze. Campinas: Papyrus, 2013, p. 87-96.
- SCEMAMA, C. Jean-Luc Godard’s Histoire(s) du cinéma or cinema surpasses itself. In: CHATEAU, D.; MOURE, J. Post-cinema Cinema in the post-art era. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020, p. 85-98.
- SHAVIRO, . Post-continuity: an introduction. In: DENSON, S.; LEYDA, J.. Post-cinema: theorizing 21st-century film. Sussex: Reframe Books, 2016.
- SOUZA, F. Entrevista com Ken Jacobs. Realizada em 29 out. 2020.
- SUTTON, G The experience machine – Stan VanDerBeek’s Movie-Drome and Expanded Cinema. Cambridge: MIT Press, 2015.
- UTTERSON, A Goodbye to cinema? Jean-Luc Godard’s Adieu au langage (2014) as 3D images at the edge of history. In: Studies in French cinema, 2016. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14715880.2016.1242045>. Acesso em 18 abr. 2021.

Filmes

- 3X3D. Peter Greenaway, Edgar Pêra, Jean-Luc Godard, França/Portugal, 2013.
- 3X3D. Ken Jacobs, Estados Unidos, 2015.

CAMINHOS magnétykos. Edgar Pêra, Portugal, 2018.

CHELOVEK s kino-apparatom (O homem da câmara). Dziga Vertov, União Soviética, 1930.

HISTOIRE(S) du cinéma (História(s) do cinema). Jean-Luc Godard, França, 1988-1998.

MOVIE-DROME. Stan VanDerBeek, Estados Unidos, 1965.

O BARÃO. Edgar Pêra, Portugal, 2011.

TOM, Tom, the piper's son. Ken Jacobs, Estados Unidos, 1969.

Nostalgia em Hollywood: da montagem espacial à análise histórica

Fabiano Pereira de Souza

Expandir o conceito de montagem espacial (MANOVICH, 2001, p. 323) dos aspectos formais para a estrutura de metodologia de pesquisa histórica é o desafio deste trabalho. Com as articulações de sentido proporcionadas por esse conceito como inspiração e a observação do retorno da nostalgia (dos anos 1980) em diversos filmes hollywoodianos dos anos 2010, a proposta parte de representações artísticas da primeira onda nostálgica no cinema americano – maturada também na década de 1980 pelo saudosismo dos anos 1950 – em busca de balizas formais e históricas desse processo. Considerando-se as diversas camadas de leitura que compõem a imagem fílmica montada a partir de outras, observa-se o imaginário nostálgico de um tempo histórico para a investigação de seus precedentes e ecos, de modo a permitir traçar paralelos mais amplos de cunho cultural, social e político.

Um tipo de filme que permite elaborar análises nesse sentido, pautadas pelas múltiplas temporalidades que a montagem espacial permite mesclar, são os filmes de temática nostálgica que não se restringem ao contexto dos filmes de época. Um período histórico se referindo ou resgatando outro numa determinada trama proporciona relações comparáveis de mescla e potencial imprecisão dessas temporalidades. É um efeito equivalente ao que a montagem espacial propõe, com diferentes cenas exibidas em simultaneidade num único quadro, ao contrário da tradicional sucessão ordenada e sequencial de imagens. Entretanto, é raro ela deixar entrever suas imagens como elementos avulsos ali reunidos – só efeitos visuais de camuflagem, como *chroma key*, são habituais. Numa trama nostálgica, a representação de um tempo é filtrada pela perspectiva de outro. A *mise-en-scène* tem ao menos um descolamento histórico que mescla essas duas premissas temporais na concepção das cenas. Considerando-se, mais que diferentes imagens, essas diversas temporalidades que a montagem espacial permite exibir em simultaneidade, cabe conceituar a perspectiva de nostalgia aqui adotada.

[...] é o passado imaginado, idealizado pela memória e pelo desejo. Nesse sentido, no entanto, a nostalgia é menos sobre o passado do que sobre o presente. Ele opera por meio do que Mikhail Bakhtin chamou de “inversão histórica” (1981, 147): o ideal que não está sendo vivido agora é projetado no passado. É “memorializado” como passado, cristalizado em momentos preciosos selecionados pela memória, mas também pelo esquecimento e pelas distorções e reorganizações do desejo (Phillips 1985, 66). Simultaneamente distanciando e aproximando, a nostalgia nos exila do presente ao aproximar o passado imaginado. O passado simples, puro, ordenado, fácil, belo ou harmonioso é construído (e então vivenciado emocionalmente) em conjunto com o presente – que, por sua vez, é construído como complicado, contaminado, anárquico, difícil, feio e conflituoso. O distanciamento nostálgico higieniza conforme seleciona [...] (HUTCHEON, VALDÉS, 2000, p. 19-20)

Fredric Jameson destaca o quanto essa idealização é estereotipada. “Mas certamente já se trata aqui de uma mudança da realidade dos anos 50 para a representação de uma coisa bem diferente, os “anos 50”” (JAMESON, 1997, p. 287), ele indica, distinguindo entre a história e as elaborações pautadas por fontes culturais, como programas de televisão da época. Ou seja, a nostalgia que estipula a *mise-en-scène* aqui analisada é uma representação de época posterior baseada em uma representação contemporânea daquela própria época. Ela está, portanto, deslocada e parcial, mais ligada ao resgate de parte da história cultural, que a social em si. Resta compreender como a montagem espacial, relacionada a diferentes imagens reunidas num único quadro, se relaciona enquanto metodologia de análise com uma amostragem de filmes que, a rigor, se estrutura em planos únicos e sequenciais. A primeira chave dessa resposta é técnica, e diz respeito a como enxergamos a imagem fílmica.

A respeito da sobreposição de imagens, premissa da montagem espacial, David Bordwell e Kristin Thompson lembram que não haveria mídias de imagens em movimento, se a visão humana fosse perfeita, sem brechas no seu funcionamento, por meio das quais pode ser enganada. Os olhos humanos não percebem os quadros separados de um filme em película, enxergam luz e movimento contínuos. Por muito tempo, isso foi explicado como consequência do fenômeno da “persistência da visão”, o modo como a retina mantém um pouco o registro de cada imagem individual vista. “No entanto, se essa fosse a causa, veríamos um borrão desconcertante de fotos sobrepostas em vez de uma ação suave” (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 9), mas acender uma luz cada mais rápido faz o olho humano ver um feixe contínuo, a fusão crítica.

Outro processo psicológico, o movimento aparente tem a ver com a rapidez de uma exibição vi-

sual alterada de modo a ludibriar os olhos humanos para que registrem o movimento. “Os letreiros de néon publicitários muitas vezes parecem mostrar uma flecha em movimento, mas essa ilusão é criada simplesmente por luzes estáticas acendendo e apagando em uma determinada velocidade”, lembra a dupla de autores (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 9). As células oculares e cerebrais que analisam o movimento são facilmente enganadas por qualquer estímulo que pareça um movimento e o registro que o organismo humano consegue processar o toma como tal. O que Bordwell e Thompson indicam é que toda imagem fílmica é uma sobreposição, o que Sergei Eisenstein já defendia.

No cinema, a noção de instantâneo não condensa, portanto, por mais breve e imóvel que seja um plano, nenhum momento único. O filme expõe a impressão de uma certa duração. Os elementos do cinema, como o plano, a produção, a exibição, são tempo em estado puro, quase sempre em relações paradoxais. Os elementos que compõem a imagem fílmica se desdobram em movimentos e durações no plano. Pode-se levar meses até anos para se produzir um filme de duas horas, repetidas a cada sessão. Ao prolongar ou retomar a pintura e a fotografia, o cinema busca uma síntese temporal, de que a montagem é instrumento. Jacques Aumont resgata a oposição entre André Bazin, que valorizava o mínimo de edição em prol da integralidade do plano, e Sergei Eisenstein, um dos principais teóricos da montagem russa dos anos 1920. Tal dicotomia ficou datada com procedimentos como o *zoom* rápido, que evita cortes, ou mudanças abruptas de plano em continuidade fluída absoluta graças à possibilidade da filmagem com várias câmeras (AUMONT, 2007, p. 101).

Cada tomada pode captar uma ação dramática completa, mas é muito mais comum desde a decupagem clássica que esta unidade de ação seja registrada por meio de várias tomadas em sequência, cada qual com sua própria forma, lógica e duração. Baseando-se em Pudovkin, Aumont considera o plano um ponto de vista momentâneo, criado para oferecer informações fatuais, mas também sensoriais e afetivas. Basicamente, a montagem reproduz um processo mental equivalente ao da nossa atenção na vida cotidiana, em que o aspecto fragmentário é premissa. Ela resulta de uma interpretação desse processo mental pelo qual vemos o mundo. A conexão entre as partes soltas dessa atenção é pensada em termos de continuidade. Já a questão da sequencialidade linear, um quadro contíguo após o outro, não era um entendimento unânime. Eisenstein compreendia que o fluxo que a montagem proporciona é uma estrutura de sobreposições.

Eisenstein, juntamente com o cineasta experimental Werner Nekes em uma data posterior, objetou à terminologia de ligação ou mesmo substituição, e falou de ‘superposição’ - ‘cada elemento sucessivo não está posicionado próximo ao anterior, mas acima’ - a superposição cria uma certa tensão, contradição, não congruência, etc. dos elementos colocados em jogo (ver ‘Dramaturgie der film-form’ em F. Albera, Eisenstein et le constructivisme, Lausanne: L’Age d’Homme, 1989, p. 68). Uma série de inferências poderia ser tirada da inscrição da ‘montagem’ em um quadro conceitual como o da ‘sobreposição’, partindo do fato de que este tipo de articulação pertence a outras ‘séries’ de imagens em movimento - em particular a lanterna mágica e brinquedos ópticos. Cf. a ‘lanterna’ ou metáfora ‘cinematográfica usada por Marcel Proust, que faz uma distinção clara entre sobre(im)posição (na percepção) e sucessão (no material) [...]’. (ALBERA, 2010, p. 71)

O fenômeno do movimento no cinema advém de duas fotografias estáticas de um corpo em movimento, exibidas em sequência e assim gerando o que se acredita ser uma fusão visual na percepção humana, uma ilusão de movimento. “Colocadas próximas uma da outra, duas imagens fotografadas imóveis dão a sensação de movimento. Isto está certo?”, Eisenstein questiona. “Pictoricamente - e fraseologicamente, sim. Mas mecanicamente, não” (EISENSTEIN, 2002, p. 53). Para o teórico e cineasta russo, cada elemento visual sequencial é percebido um em cima do outro, não um seguido ao outro. O caso da estereoscopia ilustra bem essa percepção. Porque a ideia (ou sensação) de movimento nasce do processo da superposição, sobre o sinal, conservado na memória, da primeira posição do objeto, da recém-visível posição posterior do mesmo objeto (EISENSTEIN, 2002, p. 53).

Ao conceito de plano cinematográfico é importante se somar o de *mise-en-scène* no cinema (ou, ao menos, na visão de cinema aqui trabalhada). Este leva em conta uma complexa dinâmica em que todos os elementos intervêm: uma concepção global do filme ancorada em dados tão técnicos e pragmáticos quanto abstratos e, não raro, líricos. Colocar em cena no cinema não se resume, no mais das vezes, a nenhuma operação isolável. “Devemos analisar a função da *mise-en-scène* no filme como um todo: como é motivada, como varia ou se desenvolve, como funciona em relação às outras técnicas cinematográficas” (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 15). Trata-se da ideia por trás daquela composição, das motivações artísticas, culturais e sociais que se podem desprender dela. Neste capítulo, essa qualidade de dar a uma ideia uma forma de narrativa em movimento é observada pela contribuição da montagem.

Das relações formais que estruturam a *mise-en-scène*, André Gaudreault ainda cita a *mise-en-cadre* (assim como Sergei Eisenstein), composição do que faz parte do enquadramento, e a *mise-en-chaîne* (GAUDREULT, 2008), encadeamento narrativo da montagem temporal, sequência linear de cenas ao longo da duração do filme. Cenas que se repetem ao longo da obra podem ser descritas

por essas duas chaves, que levam a uma possível terceira, de viés histórico, a ser aqui chamada de *mise-en-contexte*, pela afinidade com o que as imagens representam em termos de reflexos da realidade social em que o filme foi produzido, bem como da época em que ele se situa, quando passada, e com dados históricos para se estabelecer comparações. Estas podem se dar num embate entre a história social das duas épocas, a da produção e a retratada na obra, como também entre história social X história cultural (leia-se artística).

A repetição de cenas – ou mesmo do elemento principal de uma certa *mise-en-scène* e de uma *mise-en-cadre* ao longo da *mise-en-chaine* – em um filme de temática nostálgica reforça essa afinidade e os sentidos que se pode reconhecer nela. Ainda que não literalmente sobrepostas, como previsto na montagem espacial, essas imagens passam a nortear as demais, que são vistas pelo prisma delas. Tal filtro de interpretação das demais imagens configura um modo indireto de sobreposição na leitura dessas cenas, de modo que a *mise-en-cadre* das cenas reiteradas passa a influenciar o fluxo da *mise-en-chaine* e este, nos retornos de sua estrutura espiral, influencia as demais cenas. É a partir dessa compreensão e da busca por suas motivações e efeitos que se estipula tanto o critério de seleção de filmes aqui reunidos – que contenham essa estratégia de montagem – quanto a metodologia de análise dessas obras.

A montagem espacial não é aqui uma referência esvaziada enquanto procedimento, na medida em que ela de fato é empregada enquanto técnica de edição por incrustação de imagens em filmes dos anos 2010 que reconfiguram a questão da nostalgia, desta vez um resgate da história cultural dos anos 1980. Para essa atualização ser justificada em sua relevância, há, no entanto, de se compreender os termos e potencialidades com que a nostalgia cinquentista se estabeleceu em Hollywood 30 anos antes, pois é nesse contexto que as duas ondas nostálgicas podem ter suas semelhanças e particularidades parametrizadas. Neste capítulo cabe analisar como essa primeira onda nostálgica se deu em exemplos mais flagrantes do quanto essas obras podiam de fato refletir e elaborar aspectos cruciais da história social de seus dias.

A reiteração temporal cíclica de imagens na montagem – ainda que não exatamente as mesmas, mas análogas – opera num sentido oposto ao do efeito Kuleshov. Enquanto este demonstra que uma mesma imagem associada em pares a outras leva a diferentes interpretações que a segunda imagem proporciona, formando uma síntese, a repetição atua como reafirmação do que a imagem mostra ou representa. Trata-se de uma espécie de *leitmotif* visual, que não abre seu sentido original a outros possíveis pela soma de partes, mas leva um contexto da narrativa – e de um quadro – a se perpetuar na trama. O desenvolvimento retrospectivo entre cada repetição reforça não só a ideia contida na imagem, como também o processo cíclico do qual não se pode escapar na obra. Ele pode ser estético, mas é invariavelmente de uma perspectiva temática da obra. É uma síntese de sentido narrativo, como também histórico.

Leitmotif visual

Os resultados podem ser bem díspares em filmes com *leitmotif* visual⁵³. Porém, se há nostalgia nessas obras, ela costuma ser de cunho individual das personagens. Um caráter coletivo de ressonância social na época de lançamento pede uma triagem. Nesse sentido, a representação da mulher em personagens femininas durante períodos de ascensão conservadora nos Estados Unidos pode revelar estratégias de revalidação de valores reacionários em Washington, que se refletem em Hollywood. Para se demarcar mais claramente premissas da representação feminina nesse contexto, algumas obras que repercutiram na era Reagan, ao resgatarem a década de 1950, apontam um processo amadurecido, complexo e exemplar para futuras produções de temática nostálgica. A nostalgia nas representações femininas não se iniciou, mas se sofisticou nos anos 1980.

Para base de análise comparativa considere-se *Christine* (*Christine: o carro assassino*, 1983), de John Carpenter, *Back to the future* (*De volta para o futuro*, 1985), de Robert Zemeckis, bem como *Vertigo* (*Um corpo que cai*, 1958), assinado por Alfred Hitchcock e relançado em 1983 com repercussão e prestígio muito maior. As personagens analisadas são, respectivamente, Christine, Lorraine Baines e Judy Barton. A partir das estratégias adotadas nesses filmes, pode-se posteriormente avaliar melhor as adotadas em filmes com qualidades nostálgicas dos anos 2010 que se passem ou abordem os anos 1980 e tenham na montagem espacial um recurso essencial⁵⁴.

Nos casos aqui analisados, apenas Hitchcock alcançou uma síntese de fato plástica. Helicoidal,

53 Entre exemplos mais acessíveis estão a metáfora da mulher junto ao berço em *Intolerance: love's struggle throughout the ages* (*Intolerância*, 1916), de D.W. Griffith; os casais dançando valsa que surgem em longas dissoluções durante cenas tensas em *Shadow of a doubt* (*A sombra de uma dúvida*, 1943), de Alfred Hitchcock; os *travelings* das idas e vindas obsessivas da memória das personagens em *L'année dernière à Marienbad* (*O ano passado em Marienbad*, 1961), de Alain Resnais; e o dia que nasce sempre o mesmo em *Groundhog day* (*Feitiço do tempo*, 1993), de Harold Ramis.

54 Pense-se, a título de referência, nas cenas em que as figuras femininas têm partes dos corpos das atrizes substituídos por meio de efeitos de computação gráfica nas continuações de sucessos dos anos 1980 *Tron: legacy* (*Tron: o legado*, 2010), de Joseph Kosinski, *Blade Runner 2049* (2017), de Denis Villeneuve, e *Terminator: dark fate* (*O exterminador do futuro: destino sombrio*, 2019), de Tim Miller.

explicitada desde os créditos de abertura e em diversos momentos da trama, nas imagens e na trilha musical, essa forma é também indireta e involuntariamente capaz de refletir *Christine* e *Back to the future* como arquitetura narrativa. Christine – que nem mulher é, mas uma suposta entidade sobrenatural corporificada num automóvel – reiteradamente lança um clarão com seus faróis altos, que reverte a simbologia do ato de dar à luz. Quando acontece, é ela mesma que volta à vida. Com o mesmo gesto luminoso, a personagem anuncia quando está pronta para matar, de modo aterrorizante, cruel e aflitivo. Além do clarão, a música *pop* dos anos 1950 que seu rádio executa espontaneamente sempre tem um tom de chacota por conta da ameaça que ela tenta comunicar às pessoas próximas ou dentro do veículo.

Além disso, Christine consegue a proeza mais flagrantemente simbólica enquanto representação feminina que não se pauta por leis naturais. Em diversos planos de detalhe, ela reverte seu próprio envelhecimento, suas avarias e agressões sofridas –inclusive as causadas por ela mesma em sua fúria de vingança –, com as chapas de aço de sua lataria voltando ao ponto original. Da perspectiva da produção, novo regresso no tempo: vários exemplares originais do clássico cupê Plymouth *hardtop* de 1958 foram amassados e torcidos durante as filmagens e as cenas montadas em reverso. Ao recobrar sua perfeição estética de nova, em sequências de planos de detalhe de metal retorcido de volta ao ponto original, Christine transmuta o ideal humanamente inalcançável e a pressão sofrida pelas mulheres para manterem intacta sua juventude (e fertilidade), o que Hollywood tanto reforça com seus padrões de beleza tão frequentemente artificiais.

Quando o protagonista Marty McFly (Michael J. Fox) chega a 1955 em *Back to the future* após uma viagem no tempo direto de 30 anos adiante, sabe-se que sua mãe Lorraine (Lea Thompson), ainda adolescente, só se interessa pelo rapaz que viria a ser o pai do jovem, George (Crispin Glover), após ele ser atropelado pelo pai dela e precisar dos cuidados da moça. Já é sabida a frustração dela em 1985 com o fracasso profissional do marido, expressa por uma sugestão de alcoolismo. No instinto de salvar seu então jovem pai do acidente, é Marty que desperta o interesse de sua futura mãe, mudando o futuro da família e colocando em risco sua própria existência. A partir daí, o desejo da moça pelo rapaz que viria a ser seu filho já tem no tabu do incesto um entrave pelas normas morais. Mas a atitude da moça contradiz seu discurso moralista de meia idade. Ela persegue o rapaz para realizar seu desejo, toma iniciativa, ousa.

Ao precisar salvar sua própria existência, justificativa narrativa, é pela reputação de Lorraine que seu filho também passa a ter que zelar, justificativa comportamental de subtexto. O *leitmotif* visual que explicita esse conflito através da montagem cíclica é uma fotografia de Marty e de seus irmãos, que funciona como uma espécie de termômetro do sucesso de sua empreitada no passado. A cada risco de Lorraine se afastar e se desinteressar por George ao longo da trama, a imagem dos três gradualmente se apaga. Ou seja, Marty pode simplesmente desaparecer sem que Lorraine jamais tenha algum evento que a aproxime de George. Se sua prole corre risco de não existir, ela corre risco de não cumprir com a função maior, senão única, da mulher pela expectativa conservadora: a procriação e posterior criação dos filhos.

Já Judy (Kim Novak) é convencida a se anular duas vezes ao se transformar em outra mulher, um ideal, uma fantasia, conforme o desejo dos homens com quem se relaciona. Ela representa um tipo específico de desejo masculino, o do controle da aparência e do comportamento femininos. Com outra cor de cabelo, penteado, maquiagem e gestual, ela é convencida pelo amante Gavin Elster (Tom Helmore) a ludibriar um policial (James Stewart). Ela assume a aparência e a suposta personalidade de Madeleine Elster, esposa de Gavin, que em *Vertigo* só aparece desacordada numa breve cena, arrepassada por ele para a morte do alto da torre do sino de uma igreja. Judy é feita cúmplice desse assassinato. Seu coque do cabelo em plano de detalhe reitera a forma helicoidal já introduzida na abertura da obra. Lembra o penteado da tataravó de Madeleine, Carlotta, vista apenas num quadro pintado no século XIX. A trama falsa criada por Gavin faz parecer que a Madeleine que Judy personifica é assombrada e possuída pela antepassada morta.

Ao tentar ajudá-la e salvá-la do que parecem tentativas de suicídio, o policial se apaixona por ela, mas não consegue evitar o suposto derradeiro salto para a morte, pois ele sofre de acrofobia. Tempos depois, com Judy de volta à sua própria aparência, ele a encontra por acaso na rua sem desconfiar da trama. Graças ao afeto e a culpa pelo homem que enganou, ela aceita a súplica por mudar sua aparência para a mesma de sua imitação de Madeleine. Primeiros planos cíclicos do perfil de Judy já dão a sensação de mulher misteriosa, que só se conhece parcialmente, seja como Madeleine ou ela mesma. A trama de *Vertigo* é cíclica e a forma helicoidal a reitera em diferentes aspectos da *mise-en-scène*: na perseguição pelas ruas de São Francisco (trânsito de veículos filmados), na escada da torre do crime (cenário), no beijo após Judy se transformar mais uma vez em Madeleine (movimento de câmera) e na música de Bernard Herrman.

A partir dessas estratégias narrativas, cabe avaliar o que a repercussão desses filmes indica sobre aspectos culturais e sociais vividos pelas mulheres nos Estados Unidos da era Reagan (1981-1988), que o governo Trump (2017-2021) resgatou e acentuou. Há dois grandes paradigmas na historiografia nos

últimos 50 anos, a História científica e racional de uma realidade social global, e outra pós-moderna, com ênfases nas representações construídas historicamente (SAMARA; TUPY, 2007). Na representação artística da história social no cinema ficcional, a imagem enquanto registro frio e objetivo cede espaço ao simulacro (AUMONT, 2002) de uma época desdobrado, não só em temporalidades que ele intrinsecamente conecta, mas em recorrentes marcadores sócio-culturais e políticos presentes e passados.

As estratégias de criação de imaginário nostálgico no cinema hollywoodiano ao longo dos últimos 50 anos, amadurecidas nos anos 1980 e atualizadas na década de 2010, ainda têm efeitos na atual. Elas permitem ligar, por meio de aspectos sociais fortemente atrelados a contextos políticos, a recente nostalgia dos anos 1980 àquela que os anos 1950 despertaram depois de trinta anos. São desenvolvimentos pós-modernos do *soft power* de Washington (BEASLEY; BROOK, 2019), que faz de Hollywood seu braço cultural, especialmente em momentos de conservadorismo acentuado, caso dos governos Reagan e Trump.

Nostalgia enquanto História

Na nostalgia coletiva, um certo momento passado é resgatado com cores leves e idílicas para se recuperar valores culturais e proposições políticas em épocas de desilusões sociais recentes. “Enquanto dirige as emoções, o filme convencional propicia uma oportunidade de estimular e dirigir todo o processo do pensamento” (EISENSTEIN, 2002, p. 69). Ao se abordar nostalgia nesse simulacro, construções espirais combinam repetição e generalidade, esta na sua ordem qualitativa das semelhanças e a ordem quantitativa das equivalências (DELEUZE, 1995). Nenhum dos três filmes se qualifica para filme de época. Em suas diferentes construções da figura feminina -- a partir das estruturas cíclicas formais, narrativas que as cenas criam em função de algum *leitmotif* visual --, refletem-se questões sociais em dia com o conservadorismo daquelas duas décadas – como cortes em programas assistenciais voltados à mulher –, retomadas desde os anos 2010, como confirma o processo que levou à anulação da legalização do aborto a partir do caso Roe X Wade, em 2022.

Os diferentes tempos e espaços que a montagem espacial permite mesclar geram uma múltipla composição visual. Ao se pensar a imagem num sentido de combinação de “imagens parciais que reproduzem da maneira mais literal possível esquemas típicos convencionalmente vinculados a seu referente real” (AUMONT, 2002, p. 84), podemos entender quais camadas estéticas, culturais, históricas e políticas a nostalgia hollywoodiana consegue articular enquanto imaginário. Os televangelistas, por exemplo, apoiaram as eleições de Reagan e George Bush, desempenhando papel significativo na agenda social da década de 1980 (HADDEN, 1993). “O Congresso e muitos estados também proibiram o uso de dinheiro público para custear abortos nos anos 1970 e 1980, reduzindo o acesso de mulheres pobres a esse serviço” (FERNANDES et al, p. 375-376).

Em meados dos anos 80, vários estudos epidemiológicos de saúde mental notaram um aumento da depressão mental entre as baby boomers, um fenômeno que logo inspirou escritores de psicologia popular a apelidarem a era de “A Era da Melancolia”. Procurando uma explicação para a melancolia da geração, terapeutas e jornalistas rapidamente a atrelaram ao movimento das mulheres. Se as mulheres do baby-boom não tivessem conquistado sua independência, diziam suas teorias, então as solteiras estariam casadas e as com carreiras estariam em casa com seus filhos – em ambos os casos, sentindo-se mais calmas, saudáveis e sãs. (FALUDI, 1991, p. 50)

São vários os indícios históricos de que um ideal cultural de mulher a ser cultuado nos anos 1980 refletia aquele dos anos 1950, quando as mulheres haviam voltado das fábricas depois dos esforços de guerra para a vida doméstica, repleta de eletrodomésticos e filhos em novos subúrbios. Evangélicos criticavam o feminismo, o divórcio, a homossexualidade, “a falta geral de autoridade social” e o ensino da teoria da evolução nas escolas. Campanhas contra o aborto também eram parte incontornável dessa cruzada moral na era Reagan (FERNANDES et al, 2007), que dura até hoje.

Com os novos subúrbios residenciais planejados, cabia às jovens mães americanas dos anos 1950 se readequarem a um lar repleto de eletrodomésticos e utensílios que deveriam preencher seus dias, incluindo-se aí o televisor como difusor cultural desses propósitos. Carreiras tipicamente reservadas às mulheres eram exceções, como professoras, enfermeiras e secretárias, o que não impediu um descontentamento profissional que ganharia força e maior repercussão no movimento feminista dos anos 1960. Mais que regras de etiqueta, o padrão comportamental esperado das mulheres implicou até em medidas drásticas de saúde pública. “Em 1952, cerca de 50.000 pacientes nos Estados Unidos e Canadá haviam sido lobotomizados, em maioria mulheres” (KOZIOL; TONE, 2018, p. 1). O tranquilizante clorpromazina surgiu em 1954 com enorme sucesso entre o público feminino.

Não é por acaso que os anos 1950 foram o auge do Código Hays⁵⁵, pois a ele se somou a caça às

55 Código que vigorou de 1930 a 1966, criado pelo político republicano Will H. Hays, que presidia a MPA (Motion Picture Association of America) para delimitar quais conteúdos eram moralmente aceitáveis, num tipo evidente de censura prévia.

bruxas⁵⁶ contra artistas e servidores públicos considerados comunistas e anti-americanos no auge da Guerra Fria. Na Hollywood dos anos 1950, a imagem da feminilidade rendida venceu e Marilyn Monroe era o maior exemplo, em papéis motivados por metas como a de busca por um marido. Mulheres fortes foram substituídas por “boas garotas” como Debbie Reynolds e Sandra Dee. “Havia não só menos filmes sobre mulheres emancipadas do que nos anos 1930 e 1940, como havia menos filmes sobre mulheres” (FALUDI, 2006, p. 128). Na Hollywood do final dos anos 1980, esse padrão de representação da figura feminina retornou em nova roupagem. Havia nas telas de TV um contexto a mais para a mídia americana pender para o conservadorismo nos anos 1980, o televangelismo. Esse fenômeno forneceu apoio eleitoral a Ronald Reagan e George Bush e desempenhou um papel significativo na definição da agenda social da década (HADDEN, 1993, p. 113).

A ascensão de Reagan foi decisiva para a expansão midiática das igrejas neopentecostais nos Estados Unidos. Foi em Washington o encontro que reuniu em 1981 a National Association of Evangelicals e a National Religious Broadcasters com esse propósito. “Orador após orador retratou os anos 80 como “a década dos evangélicos”, uma época de crescimento para os conservadores em geral e em especial para aqueles preocupados com um retorno à moralidade tradicional” (HYER, 1981, p. 1). A relação simbiótica entre Reagan e essas lideranças religiosas foi simultânea à transferência dos programas televisivos destas das manhãs de domingo para o horário nobre de canais a cabo (GOFF, 2006, p. 1). Embora Hollywood, de que o ex-ator de cinema Reagan era cria, costume figurar como alvo das críticas do conservadorismo cristão – e de Trump em sua empreitada pela gestão pública –, é histórico seu ajuste mercadológico em momentos de retrocesso de liberdades sociais e expressivas, quando suas produções costumam dosar ou até limar temas, abordagens e grau de exposição de questões sensíveis aos ânimos conservadores, como foi o Código Hays.

Capitaneadas pelas conquistas em direitos reprodutivos trazidas pelo lançamento da pílula anticoncepcional, as mudanças trazidas pelo ativismo político dos anos 1960 beneficiaram as mulheres em especial e foram aceitas em boa medida pela população em geral. “Em 1980, mais da metade das mulheres casadas trabalhavam fora de casa, a taxa de divórcio aumentara e atitudes mais liberais com relação à sexualidade prevaleciam” (FERNANDES et al, 2007, p. 376). A renda média das mulheres melhorou, mas em parte porque a dos homens havia sido reduzida. Cortes nos serviços públicos, no entanto, afetariam essas conquistas e a questão do aborto foi novamente um indicador dessa política. “O Congresso e muitos estados também proibiram o uso de dinheiro público para custear abortos nos anos 1970 e 1980, reduzindo o acesso de mulheres pobres a esse serviço” (FERNANDES et al, 2007, p. 376). A mídia conservadora neopentecostal foi instrumental no convencimento público da necessidade dessas decisões como parte dos valores familiares tradicionais do jeito americano de viver, algo atualizado e expandindo com Trump. E também exportado para o Brasil.

Considerações finais

Por trás da perspectiva meramente compositiva e narrativa da imagem, o contexto histórico permite desconstruir a imagem nostálgica tal qual a análise da montagem espacial permite observar quais imagens compõem o todo do quadro, como e com qual efeito. A noção de imagens sobrepostas é mais ampla que apenas a elaboração de colagens e há base teórica para essa expansão do que se pode deprender de uma imagem que opera mesclas de temporalidades e ressignificações de sentidos, mesmo quando (se não principalmente) quando o contexto é conservador.

Com o aporte de Gaudreault, dividindo-se filmes nas instâncias de *mise-en-cadre*, *mise-en-scène* e *mise-en-chaîne*, fica mais fácil compreender a possibilidade de uma busca por *mise-en-contexte* como forma de reconhecer reflexos sociais na imagem fílmica de cunho nostálgico por meio da montagem. Nesse sentido, com a reiteração cíclica de imagens que atuam como *leitmotif* na linearidade narrativa, cria-se uma variação da montagem espacial em que as imagens são compostas por aspectos de um imaginário para além do que elas mostram objetivamente. A chave dessa percepção está numa análise histórica pautada no que tais imagens buscam resgatar e por quais relações de temporalidade. O *leitmotif* visual propicia uma montagem em que interferências recíprocas se estabelecem entre *mise-en-cadre* e *mise-en-chaîne*.

Em *Christine*, *Back to the future* e *Vertigo*, representações femininas de um momento histórico de retrocessos conservadores, os anos 1950, alimentam com uma série de aspectos comportamentais e estéticos o imaginário cultural de outro, a década de 1980. É esta a época que, ciclicamente, ressurgiu como tema ou pano de fundo de uma série de produções dos anos 2010. E é a partir de estratégias como a da montagem cíclica que se deve observar o quanto do imaginário nostálgico a cultura hegemônica de Hollywood traduziu, formal e ideologicamente, ao naturalizar processos sociais pelo seu *soft power* em momentos de contrafluxo de direitos civis. As três personagens atendem a todas as

56 Também conhecido como mccarthismo, foi um movimento respaldado na paranoia anticomunista, liderado pelo senador republicano Joseph McCarthy, que perseguiu e violou direitos civis de defesa penal de indivíduos acusados de serem adeptos do comunismo.

expectativas masculinas ao seu redor, por trás e diante das câmeras. Ainda que com temporalidades dispersas, a recorrência de padrões imagéticos na montagem filtra a leitura das demais cenas, em sínteses formais e de sentido análogas às de diferentes imagens reunidas num único quadro por meio da montagem espacial.

Referências

- ALBERA, F.. The case for an epistemography of montage - The Marey moment. In: ALBERA, F.; T, Maria. **Cinema beyond film: media epistemology in the modern era**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010, p. 59-78.
- AUMONT, J.. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2004.
- BEASLEY, C., BROOK, H.. **The cultural politics of contemporary Hollywood film: power, culture, and society**. Manchester: Manchester University Press, 2019.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas/São Paulo: Editora da Unicamp/Editora da USP, 2013.
- DELEUZE, G.. **Difference and repetition**. Nova York: Columbia University Press, 1994.
- EISENSTEIN, S.. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FALUDI, S.. **Backlash: the underclared war against American women**. Nova York: Three Rivers Press, 2006.
- FERNANDES, L. E.; KARNAL, L.; MORAIS, M.; PURDY, S. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007.
- GAUDREAU, A.. **Cinéma et attraction**. Paris: CNRS Éditions, 2008.
- GOFF, P. TV's healing powers. In: The Wall Street Journal. 15 set. 2006. Disponível em: <https://www.wsj.com/articles/SB115828706969163975>. Acesso em: 14 set. 2022.
- HADDEN, J. K.. The rise and fall of American televangelism. In: **The annals of the American Academy of Political and Social Science**, Vol. 527, Religion in the Nineties (May, 1993), pp. 113-130. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1048680>. Acesso em: 14 set. 2022.
- HUTCHEON, L., VÁLDES, M.. **Irony, nostalgia, and the postmodern: a dialogue**. In: Poligrafias. Revista de Literatura Comparada, n. 3, 2000, p. 18-41.
- HYER, M. Evangelical christians meet to develop strategy for 1980s. In: Washington Post, 30 jan. 1981. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/archive/local/1981/01/30/evangelical-christians-meet-to-develop-strategy-for-1980s/3ee92602-35a7-413a-ae2a-bb786fb3b396/>. Acesso em: 14 set. 2022.
- JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- KOZIOL, M.; TONE, A. (F)ailing women in psychiatry: lessons from a painful past. In: Canadian Medical Association Journal, v.190(20); 22 mai. 2018. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5962395/>. Acesso em: 14 set. 2022.
- MANOVICH, L.. **The language of new media**. Cambridge: MIT Press, 2001.
- SAMARA, E. de M.; TUPY, I. S. S. T.. **História & documento e metodologia de pesquisa**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

Filmes

- BACK to the future (De volta para o futuro). Robert Zemeckis, EUA, 1985.
- CHRISTINE (Christine: o carro assassino). John Carpenter, EUA, 1983.
- GROUNDHOG day (Feitiço do tempo). Harold Ramis, EUA, 1993.
- INTOLERANCE: love's struggle throughout the ages (Intolerância). D.W. Griffith, EUA, 1916.
- L'ANNÉE dernière à Marienbad (O ano passado em Marienbad). Alain Resnais, França, 1961.
- SHADOW of a doubt (A sombra de uma dúvida). Alfred Hitchcock, EUA, 1943.
- VERTIGO (Um corpo que cai). Alfred Hitchcock, EUA, 1958.

O cinema de pós-continuidade(s) e a montagem fílmica

Márcia Bessa

“Ela puxa os fios das filmagens”
(François Truffaut, 1973).

A citação acima se refere à função da continuísta em um set de filmagem. Para Truffaut, a continuidade possibilita a junção dos planos⁵⁷ filmados em uma espécie de costura fílmica ultimada na montagem. O conceito de continuidade está intimamente atrelado à linguagem e a especificidades do fazer cinematográfico. É preciso um certo conhecimento prévio de peculiaridades do cinema para se entender o significado e a importância da continuidade dentro do filme. Podemos definir a continuidade apenas como a “técnica responsável pela anotação dos detalhes de cada tomada durante a filmagem, a fim de evitarem-se discrepâncias entre os diversos planos por ocasião da montagem do material”, como querem Reisz e Millar (1978, p. 50). Ou oferecemos a explicação de Antonio Costa (1987, p. 159), para quem a continuidade “tem por função primeira manter uma espécie de ‘diário de bordo’, que contém os detalhes estritamente operacionais da confecção de uma obra cinematográfica”. Dizendo que seu “[...] objetivo é estabelecer entre as imagens exibidas em dois planos consecutivos uma relação que reproduz a ‘lógica natural dos fatos’ e, no nível da percepção, buscar a neutralização da descontinuidade elementar”, sintetiza os fundamentos da atividade do professor Ismail Xavier (2005, p. 32). Vem também de Xavier a especificação das pontes estabelecidas entre a importância da continuidade e um modelo específico de produção – o cinema clássico narrativo hollywoodiano –, tido por muitos como um sinônimo do próprio cinema:

[...] o interesse segundo o qual, em cada detalhe, tudo pareça real torna obrigatórios os cuidados ligados à coerência na evolução dos movimentos em sua dimensão puramente física. [...] Todos os objetos e as posições dos vários elementos presentes são rigorosamente observados e anotados para que uma compatibilidade precisa seja mantida dentro da sequência. As entradas e saídas (de quadro) das personagens são reguladas de modo a que haja lógica nos seus movimentos e o espectador possa mentalmente construir uma imagem do espaço da representação em suas coordenadas básicas. As direções de olhares das personagens desenvolvem-se segundo uma aplicação sistemática de regras de coerência. Dentro desta orientação, a *decupagem* será feita de modo a que os diversos pontos de vista respeitem determinadas regras de equilíbrio e compatibilidade, em termos da denotação de um espaço semelhante ao real, produzindo a impressão de que a ação desenvolveu-se por si mesma e o trabalho da câmera foi apenas “captá-la” (XAVIER, 2005, p. 32-33).

Mas, na verdade, a explicação mais óbvia, mas não menos complexa, vem do fato da filmagem de um roteiro cinematográfico não obedecer a ordem lógica e cronológica descrita em sua literatura. Os diversos planos – elaborados pelo diretor na decupagem técnica das cenas do roteiro literário a ser realizado – são filmados de acordo com os ditames, restrições e facilidades impostas pelo planejamento do departamento de produção. Eis aqui o motivo mais claro para precisarmos de um profissional que cuide de todos os detalhes da confecção dos planos e da viabilização da montagem do material por ocasião da finalização. Na realização fílmica, a filmagem “é o lugar da descontinuidade, da repetição, do erro, da desordem e de tudo aquilo que pode ser dissolvido, transformado ou eliminado na montagem” (XAVIER, 2005, p. 29). Por todas essas características inerentes ao momento da produção de um filme, tornou-se indispensável a criação de um cargo de extrema importância para a *mise-en-scène*: o de continuísta.

A continuísta ou supervisora de roteiro – nas indústrias cinematográficas bem desenvolvidas – tem por função primeira manter um fichário de continuidade, que contém os detalhes estritamente operacionais da confecção de uma obra cinematográfica. “É graças ao seu trabalho que se pode saber em que fase da produção se está em relação ao roteiro, os tempos cronometrados pelas filmagens realizadas, as características exatas das cenas rodadas, a quantidade de película⁵⁸ já impressa, ou seja, todas as informações que são indispensáveis ao diretor”, ao diretor de fotografia, ao diretor de arte, ao montador, ao produtor e aos atores (COSTA, 1990, p. 159-160). Figura essencial na realização cinematográfica – sobretudo nos filmes narrativos com começo, meio e fim, onde tudo é muito bem definido pelo modelo clássico dominante –, seu trabalho serve à organização prática do material, que

⁵⁷ As menores unidades fílmicas, delimitadas entre o ação e o corta do diretor.

⁵⁸ A película fotográfica foi a tecnologia mais duradoura na produção cinematográfica, mas foi gradualmente substituída pelo cinema digital desde a primeira década do Século XXI. Hoje, nosso circuito exibidor comercial é totalmente digital.

auxilia tanto aos controles de produção como à montagem do produto final. Técnica e estética seguem alinhadas na função que se encarrega de tomar nota de todas as circunstâncias da encenação. Em primeiro lugar, compete à continuísta manter em dia relatórios minuciosos de tudo que se passa no set de filmagem: o tempo gasto na preparação dos planos, o número de *takes* de um mesmo plano, informações de câmera, erros ocorridos nos *takes*, observações a respeito dos *takes*, acessórios e detalhes utilizados – tanto pela equipe técnica, quanto pelos atores –, além do gestual, movimentação, direção de olhares, diálogos e estado emocional das personagens. Tudo é anotado e cronometrado. E, baseada nessas anotações, elabora cotidianamente as folhas de continuidade, nas quais especifica quantos e quais planos foram efetivamente realizados naquele dia de trabalho; que vão orientar ainda o preenchimento dos boletins de câmera, destinados aos laboratórios audiovisuais e às ilhas de edição. As folhas de continuidade lembram, também, que um dia de trabalho corresponde, em média, a 02 minutos de filme pronto. Em dias rendosos, pode-se atingir 5 minutos (MARQUES, 2007).

Finalmente, a atribuição essencial da continuísta reside no seguinte fator fundamental: em regra geral, as sequências e planos de um roteiro literário em fase de filmagem não seguem a ordem lógica e cronológica diegética. E para que toda essa desordem produzida na realização dos planos possa vir a resultar em um conjunto racional e fluente de imagens é necessário um trabalho acurado, de vigilância constante aos mais ínfimos detalhes da produção. Assim, com a continuísta exercendo controle sobre todos os pormenores das cenas, um plano pode juntar-se aos seus adjacentes formando uma série coerente e, sobretudo, convincente sob o ponto de vista de uma narrativa que se propõe apresentar um mundo à imagem do real e que se pretende mostrar como verdadeira aos olhos do espectador. E tudo isso, no final das contas, vai acabar dependendo muito mais das escolhas feitas na montagem do filme do que propriamente pela laboração continuística no set de filmagem.

Continuidade e exibição filmicas

A partir de definições e especificidades que envolvem o estabelecimento das bases da psicologia da experiência cinematográfica de Hugo Mauerhofer, através de seu conceito chave “situação cinema” (1983, p. 375) – o “isolamento mais completo possível do mundo exterior e de suas fontes de perturbação visual e auditiva”, acrescida da escuridão, de alterações nas sensações espaço-temporais, da passividade e receptividade voluntárias, do conforto físico, do anonimato, da realidade diferenciada do filme, da imaginação exacerbada, do efeito individual e privado (em meio a uma massa pública difusa) –, depreendemos que arquiteturas e projeções cinematográficas levam o espectador comum a uma outra ambiência apartada de sua rotina e que pode viabilizar uma mudança em seu estado de consciência – na fronteira entre vigília e sono, espécie de sonhar acordado, temática também cara a Christian Metz (1972) –; ativando subjetivamente uma busca por distração, entretenimento ou instrução. Esses aspectos legitimam feições dominantes e estratificadas tanto para sala de cinema como para a própria representação cinematográfica desde a década de 1910 até os dias atuais, mesmo com filmes que desafiam o nosso olhar, convidando-nos a experiências radicais que vão além das convenções da linguagem cinematográfica; entendendo com Steven Shaviro que também “o cinema hoje é pós-continuidade⁵⁹, assim como nossa cultura em geral é pós-moderna” (2021).

Como nos diz Mauerhofer, o cinema “alivia o fardo da vida cotidiana e serve de alimento à nossa imaginação empobrecida” (1983, p. 380). Esses aspectos evocam evidentemente o *locus* do cinema como espaço consolidado, para lembrar a sala de cinema. Necessário aqui destarte apontar que essa fuga sofre revezes, ao longo dos tempos, devido à chegada de outras mídias, às drásticas mudanças estruturais e às transformações urbanas. A concorrência inicialmente para com a televisão e hoje com os celulares traz alterações na forma como percebemos o filme. Nosso intuito é insistir que a experiência vivida na sala de exibição cinematográfica tradicional contribui para uma imersão que dificulta, no âmbito do filme clássico narrativo, mas também em outros modelos não dominantes, relevarmos descontinuidades e outros equívocos na continuidade fílmica.

A continuidade se tornou fundamental desde os primeiros passos da arte cinematográfica, refletindo-se, particularmente, no cinema chamado dominante – o sistema de representação naturalista hollywoodiano: decupagem clássica, interpretação de atores e cenários realistas e narratividades estratificadas –, consolidado após 1914 nos Estados Unidos da América e difundido rapidamente pelo mundo. O cinema efetivamente dominante ainda é o mais difundido mundialmente e sua produção cinematográfica – aquela mais ancorada em preceitos clássicos narrativos – até agora ocupa a maior parcela dos circuitos exibidores comerciais globais, insistindo em tentar estabelecer a ilusão de que a plateia está em contato direto com a vida representada na tela, sem mediações; como se toda a parafernália utilizada na preparação, filmagem e montagem cinematográficas, da concepção artística do diretor aos efeitos visuais viabilizados pelas cada vez mais novas tecnologias audiovisuais, pudesse se transformar em uma cortina transparente e imperceptível aos olhos do espectador comum.

59 O cinema de pós-continuidade aparece em blockbusters hollywoodianos contemporâneos e privilegia, acima de tudo, o imediatismo e a sensorialidade ilimitados.

O conceito, que lida com a fragmentação, cria ao mesmo tempo uma espécie de sistema. Ainda complementando a citação anterior do mestre Ismail Xavier, as já conhecidas regras de continuidade “funcionam justamente para estabelecer uma combinação de planos de modo que resulte uma seqüência fluente de imagens, tendente a dissolver a ‘descontinuidade visual elementar’ numa continuidade espaço-temporal reconstruída” (2005, p. 32-33). Essa combinação intrafílmica se dá, como tentamos aqui esboçar também, na sua relação para com o *locus* exibidor. Existe um tácito acordo entre o público e a obra que se efetiva na sala de cinema, levando o espectador a compactuar e assentir as descontinuidades ou, pelo menos, conceder-lhes menos relevância. Deve haver uma cumplicidade entre o público e a obra ficcional projetada na tela grande, para que o espetáculo cinematográfico aconteça e seja compreensível. Nesse sentido, todo filme é como um ambiente em si ou um *topos* midiático-ecológico⁶⁰, podendo ser encarado como pura transparência.

Das vanguardas audiovisuais ao cinema de pós-continuidade, discursos dissonantes e rupturas propostas, que possibilitaram reflexões e avanços essenciais à evolução e sobrevivência da produção cinematográfica, não romperam completamente com os ditames do sistema de continuidade, através da manutenção de certos princípios que consolidaram o cinema clássico narrativo. A essência do paradigma clássico permanece viva nos *raccords* centrados nos eixos de ação e olhar e na montagem que respeita a intenção dramática e a causalidade (BORDWELL, 2006). E como para transgredir qualquer regra é necessário conhecê-la profundamente, o cinema dominante absorve muitas dessas inovações, incorporando-as ao seu próprio sistema e garantindo sua permanência. Assim, podemos dizer que a continuidade se faz presente em sua essência de manutenção da coerência e coesão em diversas propostas fílmicas contemporâneas. E isso acontece em síntese revisando a noção de continuidade intensificada, como propõe David Bordwell:

As novas técnicas que considerarei não desafiam todo esse sistema; elas revisam isso. Longe de rejeitar a continuidade tradicional em nome da fragmentação e da incoerência, o novo estilo equivale a uma intensificação das técnicas estabelecidas. A continuidade intensificada é a continuidade tradicional aumentada, elevada a um nível maior de ênfase. É o estilo dominante dos filmes americanos de audiência de massa hoje” (2006, p. 120).

Os recursos utilizados em prol de uma experiência cinematográfica mais imersiva não são propriamente a negação do paradigma clássico, que permanece transmutado em novos estilos predominantes no cinema dominante hollywoodiano contemporâneo e influenciam a produção comercial de uma maneira geral. Como já afirmava Béla Balázs (1952, p. 50), “Hollywood inventou uma arte que não observa o princípio da composição contida em si mesma e que, não apenas elimina a distância entre o espectador e a obra de arte, mas deliberadamente cria a ilusão, no espectador, de que ele está no interior da ação reproduzida no espaço ficcional do filme”. A aceitação desses processos narrativos e a cumplicidade dos espectadores podem explicar o domínio quase que total que essas obras exercem sobre a representação cinematográfica até os dias atuais. Como bem observa Vincent Amiel, a historiografia do cinema, assenta-se no próprio princípio da decupagem clássica. “E ainda hoje, evidentemente, a maioria dos filmes utiliza esta convenção, segundo a qual as imagens devem contar uma história, participar num projecto de narrativa” (2007, p. 22). A história mantém o espectador em suspenso e impõe uma escrita fílmica que liga os planos entre si, dando-lhes equilíbrio individual para que só possam ser apreciados e entendidos em sua sucessão contínua. Qualquer elemento estranho a esse processo ou que o rompa de alguma forma pode vir a ser considerado um erro de continuidade. E, nos parece bem mais difícil a mobilização espectral na busca e identificação dessas falhas quando se está assistindo a um filme pela primeira (e única) vez e plenamente envolto nos meandros da “situação cinema”. Um espectador distraído está muito mais propenso a notar descontinuidades do que aquele concentrado na experiência cinematográfica convencional⁶¹. Consequentemente, poder assistir ao filme por mais de uma vez – parando, retrocedendo e avançando a mídia de suporte –, fora da sala de cinema tradicional, em um ambiente menos imersivo e em telas diversas, amplia as possibilidades de detecção de falhas de *raccord* e de enredo.

É devido ao facto do espectador esperar instintivamente um desenrolar linear e contínuo dos acontecimentos da diegese que a mínima informação em ruptura com esta convenção assume um significado manifesto. [...] série contínua e série descontínua são os princípios organizadores da trama do filme. As primeiras são para o espectador como um guia decisivo; as segundas, ao contrário, detêm-no, afastam-no, obrigam-no a intervir (AMIEL, 2007, p. 33).

Falhas na continuidade são inerentes ao processo de realização cinematográfica, que prima pela ruptura, desordem e descontinuidade (XAVIER, 2005). Dos mais brandos aos mais explícitos, as suas repercussões no espectador podem ir de um simples estranhamento ao seu completo deslocamento para fora da história. Erros sutis podem passar despercebidos, mas o somatório deles, inconsciente-

⁶⁰ Aqui nos aproximamos de uma proposta que estamos tentando desenvolver, que relaciona o Cinema à Ecologia das Mídias.

⁶¹ As salas de exibição VIPs dos shoppings centers da atualidade, com suas ofertas múltiplas de comodidades e serviços, nos parecem também contribuir para uma dispersão audiente e um afastamento dos envolvimentos sensoriais que a “situação cinema” proporciona.

mente (ou conscientemente), podem causar um estranhamento na audiência e ir aos poucos distanciando-a da narrativa fílmica, sublinhando toda a construção ali envolvida e fazendo-a questionar a qualidade do filme. As grandes falhas podem prejudicar até mesmo a compreensão e coesão da obra, dando a nítida impressão de que saltam da tela para a plateia.

Há anos nos deparamos com uma verdadeira obsessão pela caça ao erro de continuidade, da qual o livro “Falha nossa: as maiores gafes do cinema” (2004) e o site da internet *Movie Mistakes* (2021) são apenas dois exemplos. Buscar essas falhas nos filmes e denunciar os bastidores das produções cinematográficas podem ter, de certa forma, naturalizado as descontinuidades ao mesmo tempo em que podem ter também preparado o grande público para receber espontaneamente determinadas características do cinema de pós-continuidade.

Pós-continuidade(s) e montagem fílmica

As regras de continuidade fundamentaram as bases do cinema clássico narrativo, refletindo-se, particularmente, no sistema de representação naturalista hollywoodiano. E as transformações pelas quais vem passando o cinema dominante ao longo de sua trajetória de existência vêm servindo de sustentáculo para a reafirmação do cinema Hollywoodiano como a forma mais eficiente de contar histórias audiovisuais pela continuidade de fatos e pela contiguidade da lógica espaço-temporal fílmica.

Analisando os conceitos de continuidade intensificada – como sendo “a continuidade tradicional aumentada, elevada a um nível maior de ênfase” (BORDWELL, 2006, p. 120) – e de pós-continuidade (SHAVIRO, 2012) – que privilegia o imediatismo e a sensorialidade ilimitados –, e seus reflexos formais no *blockbuster* hollywoodiano contemporâneo, depreendemos uma vez mais que o cerne do modelo clássico continua presente sobretudo na montagem que respeita a dramaticidade e a causalidade e nos *raccords* centrados nos eixos de ação e olhar. A classificação de pós-continuidade, lançada por Steven Shaviro (2011), deriva diretamente do conceito de continuidade intensificada, proposto por David Bordwell (2002), e se refere sobretudo a tendências observadas nos últimos vinte anos, em que o cinema hollywoodiano tem presenciado a produção de alguns filmes que parecem não se preocupar tanto com o desenvolvimento de uma continuidade lógica de fatos e de uma narrativa plenamente coerente e inteligível. Diretores como Michael Bay, Christopher Nolan, Tony Scott, Mark Neveldine e Brian Taylor dentre outros parecem sublimar a predisposição clássica narrativa; privilegiando a estimulação sensorial do público. Porém, os padrões tecno-estéticos e os recursos tecnológicos utilizados em prol de uma experiência cinematográfica mais imersiva não renegam completamente o modelo dominante, que permanece transmutado em novos e singulares estilos fílmicos das últimas duas décadas do cinema e influencia longas-metragens comerciais de uma maneira geral.

Inserida na hiper aceleração informacional e cotidiana da contemporaneidade, uma importante parcela do cinema comercial hollywoodiano vai procurar refletir essas características dentro do filão de seus “filmes diversão” (JULLIER: MARIE, 2009, p. 214), em uma busca de soluções para a crise de público nos espaços de exibição tradicionais. À vista disso, o grande êxito de *Star Wars* (1977) nas bilheterias já se torna um divisor de águas e consagra um estilo fílmico que se pauta em roteiros simples e de fácil entendimento, em muitos efeitos especiais, estímulos sensoriais intensos e reações emocionais do público. Mas a narrativa clássica não chega a ser ameaçada nesse momento. Com David Bordwell (2002), entendemos que o sistema de continuidade, sedimentado pelo modelo naturalista de Hollywood, não sofre nenhuma mudança estrutural e se submete somente a uma aceleração rítmica e intensificação espetacular.

Segundo Jullier e Marie (2009, p. 216), a partir das tecnologias digitais, e seus incessantes avanços e possibilidades, se viabiliza a transição de um cinema teatral (do quadro-palco) para um outro pictórico (do quadro-mutante). “Seres criados inteiramente de forma digital como os velociraptors de Jurassic Park interagem com personagens interpretados por atores de forma natural e realista, mesmo sendo compostos por códigos alfanuméricos. Mesmo cenas inteiras são produzidas em linguagem de computador” (RODRIGUES JÚNIOR, 2015), constituídas por camadas justapostas nos “planos-telas” preconizados pelos autores franceses e por imagens hiper-realistas. Esse tipo de plano permite uma ampliação dos limites na composição das cenas. Algo disruptivo e inédito em variados sentidos ocorre com a realização de *Jurassic Park* (1994), a ponto de Steven Spielberg (FILMES, 2021) ser categórico ao afirmar que ali começava o futuro do cinema e seria assim que os filmes aconteceriam dali por diante. Naquele momento, havia muitas dúvidas de que aqueles “computassauros” pudessem parecer vivos, mas isso não só aconteceu como modificou a forma de se fazer cinema comercial e a própria indústria cinematográfica. Na semana de sua estreia, a película bateu todos os recordes de público e renda, além de inaugurar um filão de obras semelhantes e mais à frente.

A partir da primeira década do século XXI, a chamada pós-continuidade (SHAVIRO, 2011) intensifica uma maior liberdade na montagem, que passa a ser canalizada prioritariamente para o intuito de impactar o espectador. Histórias ainda são contadas à maneira clássica, mas essa não parece ser mais a principal preocupação do segmento fílmico de massa hollywoodiano. O privilégio da sensorialidade

suplanta a preocupação com a inteligibilidade e naturalidade da linguagem clássica narrativa. “Nesse caso, os cortes na edição são utilizados para criar um ritmo que afeta o público o mais intensamente possível” (RODRIGUES JÚNIOR, 2015). E talvez produza novos dogmas aos quais a edição cinematográfica terá que se submeter. O cinema dominante absorve muitas dessas inovações, incorporando-as ao seu próprio sistema e garantindo a sua manutenção (PONTUAL, 2016). E isso acontece em síntese revisando e ramificando a noção de continuidade intensificada – filmes de caráter espetacular, de atração quase circense, experiência cada vez mais imersiva, montagem frenética dos planos e conceito de espaço-tempo reconfigurado –, como já propunha David Bordwell (2006).

Para Steven Shaviro (2011), o apelo ao imediatismo e à sensorialidade supera em muito a preocupação com os ditames da continuidade cinematográfica, seja em relação ao encadeamento dos planos seja na narrativa cênica como um todo. O filósofo americano, então, entende que há uma mudança significativa – notada, por exemplo, em filmes da franquia *Transformers* (2007; 2009; 2011) – ou pelo menos uma ramificação do que Bordwell (2006) chamou de continuidade intensificada; resultando em uma série distinta de *blockbusters*, aos quais ele atribui a alcunha de cinema de pós-continuidade. Esse modelo parece aflorar em decorrência das acentuadas mudanças tecnológicas – da revolução digital, do digitalismo (TERCEIRO; MATÍAS, 2001), da computação gráfica, da internet, da robótica, das tecnologias da informação e comunicação – e das transmutações ocorridas nas condições socioeconômicas e políticas – do neoliberalismo, da globalização, dos modos de produção, das guerras assimétricas – contemporâneas globais. Estendendo o entendimento de Bordwell (2006), em Shaviro (2011) a narrativa não pode mais ser definida por quantidade ou intensificação, mas pela forma de sua construção. Nesse sentido, já não se pensa em quebrar as regras de continuidade e muito menos em segui-las sistematicamente, elas são mesmo colocadas em segundo plano em prol de uma estimulação sensorial intensa e constante do público. O objetivo é chocar mais e mais o espectador, empenhando-se em conseguir sua reação física e sua atenção fisiológica mental, culminando no chamado neurocinema (SHAVIRO, 2011) – ressaltando novamente o processo iniciado na Hollywood de fins dos anos 1970, que procura progressivamente minimizar a subjetividade e privilegiar a pura sensação.

Em outras palavras, não é que a continuidade comande – seja em sua forma clássica ou “intensificada” – ela foi abandonada, ela nem mesmo é violada de forma combinada. Em vez disso, embora essas regras continuem a funcionar mais ou menos, perderam a sua sistemática; e – mais ainda – perderam sua centralidade e importância. E isso marca o limite da afirmação de Bordwell, em seu artigo “Intensified Continuity”, que mesmo os movimentos de câmera extravagantes, edições ostensivas e efeitos especiais do estilo “intensificado” ainda servem ao mesmo objetivo final da narração clássica: colocar o público na posição de “compreender a história” e “render-se à ressaca expressiva da história”. Estruturas de continuidade, no entanto, não são apenas para articular a narrativa. Ainda mais importante, talvez, seja elas trabalharem para fornecer um certo senso de orientação espacial e para regularizar o fluxo de tempo. Onde Bordwell vê o estabelecimento de relações espaço-temporais como cruciais para a articulação da narrativa, eu estou inclinado a achar que a situação real é a contrária. Mesmo em filmes clássicos-narrativos, seguir a história não é importante em si. É apenas mais uma das maneiras que somos conduzidos à matriz espaço-tempo do filme; pois é através desta matriz que experimentamos o filme em múltiplos níveis sensoriais e afetivos (SHAVIRO, 2011, p. 10).

Com o surgimento de diversas outras mídias, o cinema comercial hollywoodiano precisou se reinventar para não perder seu público. Nessa era pós-cinematográfica (SHAVIRO, 2011), situamos o cinema de pós-continuidade – linguagem do videogame, estímulo sensorial, panorama emocional, reações constantes, imediatismo e intensidade – como o principal trunfo de Hollywood para tentar recuperar o sucesso massivo de seus filmes. Nesse cinema, o espectador passa a ser uma testemunha próxima das ações que se desenrolam na tela. A câmera é nervosa, inquieta, se movimenta incessantemente pelo cenário e acompanha o espetáculo bem de perto; colocando o público no interior da cena. Os personagens são vistos objetiva e proximamente em toda a sua movimentação e intensidade. “É como se essa câmera se tornasse um corpo e esse corpo fizesse o papel do público, sempre o posicionado no meio da ação” (RODRIGUES JÚNIOR, 2015).

Um filme de pós-continuidade talvez funcione como algo mais próximo das atrações sensacionalistas (das variedades e fantasmagorias dos primórdios do cinema), dos brinquedos eletrizantes dos parques de diversões ou dos mais perigosos números circenses. Assim, o cinema comercial hollywoodiano permanece produzindo e lucrando com seus filmes. Mas percebemos que esse sucesso renovado parece surgir de transformações cinematográficas viabilizadas nos anos em que o cinema fez sua transição e consolidação digital. E, se formos analisar bem, os primeiros indícios dessas significativas mudanças já podem ser vistos efetivamente em filmes da última década do século passado, como *Jurassic Park* (1994), já anteriormente mencionado. Podemos afirmar que a adoção de tecnologias digitais, cada vez mais avançadas e diversificadas, delinearam um tipo de cinema não contemplativo, hiper-realista, de montagem acelerada, de afetação física e contornos espetaculares. Esses recursos, que possibilitam a produção de cenas tecnológicas, acabam também por influenciar a linguagem dos

filmes e mais ainda quando trabalham na intersecção com outras mídias pós-cinema (MACHADO, 1997; SHAVIRO, 2010) – como os jogos de videogame, mas também as redes sociais, plataformas de vídeo conferências, aplicativos *mobile* etc.

Considerações finais

A historiografia do cinema é marcada por experimentações e transgressões essenciais à evolução e sobrevivência da produção cinematográfica, mas que não romperam completamente com os ditames do sistema de continuidade, mantendo o cinema clássico narrativo ainda como o modelo dominante nos circuitos comerciais ocidentais. Pensando na máxima matemática, parece que aqui também as exceções sirvam para confirmar as regras. Sendo assim, quais seriam as consequências para a montagem fílmica dos apelos sensoriais, espetaculares, hiperativos e computacionais levados ao extremo? Esse cinema de excessos de sensações não impõe certos limites à montagem audiovisual, que fica presa ao objetivo primordial de emocionar forte e imediatamente? A edição frenética e espetacular desse neurocinema (SHAVIRO, 2011, p. 153) eliminará totalmente a subjetividade em prol de um envolvimento intenso, contínuo e quase físico do espectador? O filme tradicionalmente narrativo está fadado a desaparecer no Século XXI? Em que medida as transformações na espetatorialidade, nas salas de cinema e nas cada vez mais novas tecnologias audiovisuais podem influir na evolução da técnica e estética fílmicas? Quem sabe a pós-continuidade nos aproxime mais das fantásticas curiosidades pré-cinema e do espantoso “cinema de atrações” (GUNNING, 1995, p. 56) do que propriamente dos filmes da Era de Ouro de Hollywood? Acreditamos que as potencialidades do(s) cinema(s) de pós-continuidade(s), em suas relações com a montagem fílmica e com as distintas janelas de exibição, possam trazer respostas a esses e a outros questionamentos.

Referências

- AMIEL, V. **A estética da montagem**. Lisboa, PT: Edições Texto & Grafia, 2007.
- BATTLEFIELD. Criação: Johan Persson. Desenvolvimento: Electronic Arts, DICE, Visceral Games, Newowiz Games, Coldwood Interactive AB, Industrial Toys e Easy Studios. Estados Unidos: Electronic Arts e DICE, 2002. Série de Videogames.
- BORDWELL, D. *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006.
- _____; THOMPSON, K. **A Arte do Cinema: uma Introdução**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.
- COSTA, Antonio. **Comprender o cinema**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.
- DUBOIS, P.; FURTADO, B. (Org.). **Pós-fotografia, pós-cinema: novas configurações das imagens**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.
- GUNNING, T. Uma estética do espanto: O cinema das origens e o espectador (in)crédulo. **Revista Imagens**, São Paulo: Editora da Unicamp, n.º 5, ago. / dez. 1995.
- JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora SENAC, 2009.
- KOS, C. **Falha nossa: as maiores gafes do cinema**. São Paulo: Panda Books, 2004.
- MACHADO, A. **Pré-Cinemas & Pós-Cinemas**. 6ed. SP, Campinas: Papirus, 1997.
- MAUERHOFER, H. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, I. (org.). **A experiência cinematográfica: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983. p. 373-380.
- METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- PONTUAL, A. Continuidade cinematográfica e narrativas contemporâneas. Academia, 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/33686473/Continuidade_Cinematografica_e_Narrativas_Contemporaneas. Acesso em: 06 Dez. 2019.
- REIZ, K.; MILLAR, G. **A técnica da montagem cinematográfica**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.
- RODRIGUES JÚNIOR., R. R. Pós-modernidade e o cinema de pós-continuidade. *Revista Arte Contexto*, v. 3, n. 8, nov., 2015. Disponível em: http://artcontexto.com.br/artigo-edicao08_radael-rezende.html. Acesso em: 20 Mai. 2022.
- _____. *Transformers: um novo cinema de atrações? Pós-continuidade e visualidade neobarroca como espetáculo no cinema de ação contemporâneo*. 2016. **Dissertação** (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, 2016.

_____. Transformers: Pós-Continuidade e Cinema de Atrações nos filmes de ação. **Anais digitais** do XIX Encontro da SOCINE, UNICAMP – Campinas/SP, 2015.

SHAVIRO, S. Post-continuity: full text of my talk, 2012. In: **The Pinocchio Theory**. Disponível em: <http://www.shaviro.com/Blog/?p=1034>. Acesso em: 31 dez. 2021.

_____. **The cinematic body: theory out of bounds**. Minnesota, US: University of Minnesota Press, 2011.

_____. **Post Cinematic Affect**. London, UK: John Hunt Publishing, 2010.

SUNDERLAND, P. The virtual worlds of cinema: visual effects, simulation, and the aestheticsof cinematic immersion. 2019. **Thesis** (Doctor of Philosophy) – University of Sydney, 2019.

TERCEIRO; . B.; MATÍAS, G. **Digitalismo: El nuevo horizonte sociocultural**. ES, Madrid: Taurus, 2001.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Filmes

FILMES que marcam época (série documental). Criação: Brian Volk-Weiss. Estados Unidos: Netflix (*Streaming*), 2021.

GAMER. Direção: de Mark Neveldine e Brian Taylor. Produção: Gary Lucchesi; Tom Rosenberg; Richard S. Wright & Skip Williamson. Estados Unidos: Lakeshore Entertainment, 2009. 1 DVD.

JURASSIC PARK. Direção: Steven Spielberg. Produção: Gerald R. Molen; Kathleen Kennedy. Estados Unidos: Universal Pictures, 1993. 1 DVD.

MOVIEMISTAKES.COM (Best movie mistakes of all time), Site da web. Jon Sandys. Disponível em: <https://www.moviemistakes.com/best>. Acesso em: 12 jan. 2022.

A NOITE americana. Direção: François Truffaut. Produção: Marcel Berbert. França: Les Films Du Carrosse, 1973. 1 DVD.

STAR WARS. Direção: George Lucas. Produção: Rick McCallum. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1977. 1 DVD.

TRANSFORMERS – O filme. Direção: Michael Bay. Produção: Steven Spielberg, Michael Bay, Brian Goldner e Mark Vahradian. Estados Unidos: Paramount Pictures/Dreamworks, 2007. 1 DVD.

TRANSFORMERS: a vingança dos derrotados. Direção: Michael Bay. Produção: Steven Spielberg. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2009. 1 DVD.

TRANSFORMERS: o lado oculto da lua. Direção: Michael Bay. Produção: Lorenzo di Bonaventura; Tom DeSanto; Don Murphy & Ian Bryce. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2011. 1 DVD.

Sobre as organizadoras

Ana Rosa Marques é professora do Curso de Cinema e Audiovisual da UFRB. Foi uma das coordenadoras e curadoras do CachoeiraDoc – Festival de Documentários de Cachoeira. Foi coordenadora do ST de Montagem na Socine (2020-2022). Bacharel em Comunicação (UFBa), mestre em Comunicação (UFF), doutora em Comunicação (UFBa) com estágio sanduíche em Paris 1 (Sorbonne) e atualmente é pós-doutoranda (UFF).

Elianne Ivo Barroso é professora do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF) desde 2006. É responsável pela disciplina de Montagem. Atua no PPGCINE/UFF e no mestrado profissional PPGMC da UFRJ. No momento, trabalha em três pesquisas: Montadores Brasileiros, Estética e Montagem das Cartografias Audiovisuais e Ilha de Edição Remota.

Silvia Hayashi é mestre em Ciências da Comunicação (ECA/USP). Doutora em Meios e Processos Audiovisuais (ECA/USP). Foi bolsista da CAPES, pesquisadora visitante na York University (Toronto, Canadá). É professora de montagem do curso de Cinema do Centro Universitário FAAP. Atua profissionalmente como montadora.

Sobre os autores

Ana Galizia (São Paulo, 1993) é diretora de fotografia e realizadora audiovisual. Mestranda em Comunicação e Cultura (UFRJ) e bacharel em Cinema e Audiovisual (UFF). Dirigiu os filmes “Inconfissões” (22 min., 2018) e “Quem de direito” (21 min., 2022), exibidos em festivais e espaços como San Sebastián, Visions du Réel, Sheffield, Forumdoc.bh, É Tudo Verdade, Anthology Film Archives e Cinemateca do MAM.

Rafael de Campos é graduado em Realização Audiovisual pela UNISINOS e atualmente desenvolve uma pesquisa de mestrado no PPG em Comunicação da UFRGS. É pesquisador-membro do Núcleo Corporalidades do Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC).

Fernanda Bastos é mestre (2016) e doutora (2021) em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Editora audiovisual desde 1999, tendo editado videoarte, programas de TV, curtas-metragens e videocliques, em produtoras como Conspiração Filmes, TvZero e Giros. Pesquisadora independente, integra a coordenação do GT O cinema e as outras artes, da AIM – Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento, em Portugal, e preside o Conselho Consultivo da edt. – Associação de Profissionais de Edição Audiovisual.

Alex Damasceno é professor do Programa de Pós-Graduação em Artes e do Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual da UFPA. Doutor em Comunicação pela UFRGS, com estágio sanduíche na Universidade Autônoma de Barcelona. Mestre em Ciências da Comunicação pela UNISINOS. Desenvolve pesquisas sobre estéticas audiovisuais contemporâneas, teorias do cinema e do audiovisual, análise fílmica neoforalista, semiótica, cognitivismo, narratologia e sobre as relações de fronteira entre cinema e outras artes.

Vinicius Carvalho é doutorando em Cinema e Audiovisual pelo PPGCINE da UFF com mestrado em Economia Criativa, Estratégia e Inovação (ESPM) e especialização em TV Digital, Radiodifusão e Novas Mídias de Comunicação Eletrônica (UFF). Atua como jornalista (graduado pela UFSC), professor nos cursos de Jornalismo e Cinema e Audiovisual na ESPM-Rio e montador de peças audiovisuais de comunicação para a Netflix. Experiência de 13 anos na TV Globo como editor e finalizador de conteúdos audiovisuais jornalísticos e de entretenimento. Co-diretor do curta-metragem *O Colecionador* (2021) e autor do livro *Efeitos Visuais de Transição na Montagem Cinematográfica*.

JC Oliveira é realizador, editor e artista audiovisual. Mestre em Mídias Criativas pela ECO-UFRJ, formado em Cinema pela UFF, com extensão em Roteiro para TV, Cinema e Novas Mídias pela PUC-Rio. Trabalha em cinema, TV e realidade virtual, com projetos de ficção, documentários, além de artes visuais imersivas.

Fabiano Pereira é pesquisador da montagem cinematográfica, com mestrado e doutorado em Comunicação Audiovisual pela linha de pesquisa Análises de Produtos Audiovisuais no PPG da Universidade Anhembi Morumbi. Jornalista com especialização em Cinema, Vídeo e Fotografia - Criação em Multimeios (UAM), atualmente desenvolve pesquisa de Pós-Doutorado no Departamento de História da FFLCH-USP, expandindo aspectos estéticos e conceituais da montagem fílmica para relações com as histórias cultural e social.

Márcia Bessa é Doutora em Memória Social (UNIRIO/UChicago), Mestre em Ciência da Arte e Bacharel em Cinema e Vídeo (UFF) e Licenciada em Artes Visuais (FAMOSP). Foi pesquisadora-residente PNAP-R/FBN. Em 2018, concluiu seu primeiro estágio pós-doutoral na ECO/UFRJ. Participa como pesquisadora associada no GP-CNPq, CIEC/UFRJ. Atualmente é Pós-Doutoranda no PPGCINE/UFF, produtora e artista A/v no Coletivo DUO2X4 e docente na Pós-CAL.