

## ESCULPIR O TEMPO: PENSAR A MONTAGEM NO CINEMA

LAUREN MATTIAZZI DILLI<sup>1</sup>; REBECA CUNHA RECUERO<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Universidade Federal de Pelotas – [laurenmdilli@hotmail.com](mailto:laurenmdilli@hotmail.com)

<sup>2</sup>Universidade Federal de Pelotas – [rebecarecuero@gmail.com](mailto:rebecarecuero@gmail.com)

### 1. INTRODUÇÃO

Para além de apenas uma questão técnica ou de uma nova forma de reproduzir o mundo, com o nascimento do cinema surgiu também um novo princípio estético: um modo de registrar uma impressão do tempo. Essa foi uma ideia central proposta por TARKOVSKI (2010, p.70-71), cineasta soviético (1932-1986) que reuniu suas reflexões quanto à prática cinematográfica, concepções de arte e de cinema em um livro com o título de *Esculpir o Tempo* (publicado originalmente em 1985). Em tal proposição basilar no pensamento sobre o cinema enquanto linguagem artística, o autor define a essência do trabalho de um diretor:

Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela — do mesmo modo o cineasta, a partir de um “bloco de tempo” constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica (TARKOVSKI, 2010, p.72).

Essa noção de Tarkovski está diretamente ligada a um dos fundamentos mais específicos da linguagem cinematográfica, a montagem, apresentada por AUMONT (1995) como “o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração” (p.62). É através da montagem que acontece a combinação entre imagens, sons e inscrições gráficas em certas condições de ordem e duração, criando relações rítmicas, espaciais e temporais em um filme. Ou seja, trata-se de uma técnica de produção de significações, importante para uma função narrativa, bem como essencial para a criação de certos efeitos expressivos em obras cinematográficas.

Ainda, essa justaposição de elementos fílmicos é pensada por outro cineasta soviético, de geração anterior a Tarkovski, como um produto entre dois fragmentos de filme, e não como uma soma entre as partes, criando um resultado qualitativamente diferente de cada elemento considerado de modo isolado (EISENSTEIN, 2002, p.16). Em *O Sentido do Filme* (livro publicado originalmente em 1942), Eisenstein desenvolve uma precursora perspectiva sobre um aspecto fundamental da montagem: quando dois pedaços de filme são justapostos, de acordo com a vontade do montador, eles engendram uma “terceira coisa” e se tornam correlatos (*Ibidem*, p.17). Portanto, “a imagem desejada não é fixa ou já pronta, mas surge — nasce” (*Ibidem*, p.28), sendo concretizada somente pela percepção do espectador, que reúne esses elementos de representação independentes dispostos em uma determinada composição. Nesse sentido, “A

força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador” (*Ibidem*, p.29).

Diante do exposto, tem-se como objetivo discutir a montagem em duas obras cinematográficas, *Duas Garotas Românticas* (Jacques Demy, 1967) e *As Garotas Românticas fizeram 25 anos* (Agnès Varda, 1993), analisando de que forma Jacques Demy e Agnès Varda “esculpem o tempo” nesses filmes escolhidos. Tratam-se de dois longas-metragens de cineastas com traços de estilo bastante singulares – respectivamente, uma comédia musical e um documentário – mas que, cada um à sua maneira, articulam o tempo de forma significativa.

## 2. METODOLOGIA

A escolha dos filmes de análise apresentados também parte de uma relação marcada pelo tempo: ambos foram realizados na cidade de Rochefort, na região portuária da costa oeste da França, sendo que o documentário de Varda rememora a superprodução de Demy feita 25 anos antes, o musical que transformou o local em um estúdio de cinema a céu aberto, marcando a vida dos habitantes que participaram dessa realização de maneira direta ou indireta. Na ficção de 1967, a cidade é movimentada pela chegada de uma trupe de artistas e por um festival na praça central; já no documentário de 1993, as imagens de arquivo dos bastidores do musical e da festa de aniversário do filme celebram a marca do cinema na história de Rochefort, assim como a memória do diretor da obra, Jacques Demy, que havia falecido dois anos antes da festividade.

Para este estudo, serão analisadas as sequências iniciais de ambos os filmes, de aproximadamente quatro minutos cada, cujos planos (os trechos contínuos de filme entre um corte e outro) compõem um conjunto unitário de sentido. Tal recorte de análise se justifica pela percepção de que esses momentos iniciais já sinalizam o “tom” das obras: apresentam-se como portas de entrada ao espectador, introduzindo o universo narrativo, a estética e o clima emocional dos filmes. Para tanto, serão consideradas nessas sequências de abertura as características formais e funcionais dos planos que as constituem e, principalmente, o que a articulação entre eles sugere, isto é, como a montagem modela a experiência de tempo nessas amostras.

## 3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

A cena inicial de *Duas Garotas Românticas* se passa na ponte transbordadora sobre o rio Charente em Rochefort, cuja estrutura com uma plataforma móvel transporta um comboio de motociclistas, cavalos brancos e caminhões azuis. Após embarcarem na plataforma, pouco a pouco os personagens saem dos veículos, alongando os corpos em um processo de despertar da viagem, na medida em que a estrutura portuária começa seu trajeto em direção à outra margem. Enquanto uma música discreta de jazz começa a tocar, os gestos cotidianos se transformam sutilmente em passos de dança: a leveza que reaviva esses corpos viajantes é entrecortada por uma pirueta que introduz um dos temas musicais mais emblemáticos da obra, o que contagia a trupe de artistas e torna o balé mais animado. Nessa travessia, os corpos entorpecidos que despertaram para a dança adentram em um mundo encantado, colorido e musical, cuja ponte que transporta os artistas até a cidade também leva o espectador a ingressar na trama junto com eles.

Esse percurso é representado por uma série de planos com diversidade de enquadramentos e de movimentações de câmera, o que confere um dinamismo à ação ainda que a ideia de tempo dilatado permaneça, pois o número musical só acontece durante esse período de transporte, como um tempo em suspensão, que se encerra quando a plataforma chega no seu destino. Mais especificamente, a sequência é desenvolvida em 18 planos, mesclados entre Planos Gerais (que englobam todo o grupo de personagens e partes do cenário) e Planos Médios (mais aproximados), intercalados entre planos fixos e com movimentações fluidas de modo a acompanhar as ações dos artistas em cena. A variação de quadros também propõe movimento à estrutura da sequência (o que no cinema é chamado de decupagem), característica típica de narrativas musicais com cenas dançantes, cujo efeito produzido é diferente do que seria criado no caso de um plano único e fixo ao longo desses quatro minutos de cena, por exemplo.

Além disso, os cortes entre os planos da sequência inicial do filme de Demy demonstram um cuidado quanto à continuidade visual da decupagem, fazendo com que duas imagens sucessivas criem relações gráficas de compatibilidade acerca do posicionamento dos personagens no quadro fílmico e das ações representadas. Através de uma decupagem e montagem em continuidade, cria-se um mundo diegético<sup>1</sup>, com a impressão de uma realidade contínua e homogênea: um universo “consistente em si mesmo, responsável pelos acontecimentos que o espectador acompanha e motivador dos procedimentos utilizados pelo narrador” (XAVIER, 2005, p.62). Por conta disso, a sensação de suavidade produzida pela continuidade visual entre os cortes dos planos faz com que a montagem se passe despercebida ao espectador em prol da integridade narrativa do filme: tudo flui de modo tão natural que o tempo de espera na ponte transbordadora, ocupado pelos personagens com a música e a dança, parece ser bastante plausível em comparação com o tempo da mesma ação no mundo real (embora, muito provavelmente, não sejam correspondentes). Logo, a decupagem e a montagem atuam de forma integrada, “de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível” (*Ibidem*, p.32).

O encadeamento dos elementos fílmicos em uma montagem invisível demonstrou ser um método bastante eficaz para a construção narrativa no cinema, sendo predominantemente reproduzido desde o período clássico até a contemporaneidade. No entanto, narrativas que apostam na descontinuidade e enfatizam a montagem também configuram um caminho criativo possível, o que expande os efeitos que a montagem pode produzir. Em *As Garotas Românticas fizeram 25 anos*, há uma diversidade de materiais que rememoram a obra de Jacques Demy: imagens em movimento e fotografias estáticas, coloridas e em preto e branco, filmagens em película e em vídeo – arquivos de variados tempos, dispositivos de registro e aspectos estéticos. Esse conjunto heterogêneo de materiais reunidos pela montagem assume uma estrutura fragmentada como unidade estética, tal como uma colcha de retalhos criada pelas costuras entre as imagens. À vista disso, a integridade narrativa do documentário de Varda está muito mais ligada ao encadeamento de todos esses elementos na construção de um discurso do que a uma montagem que esconde a si mesma.

---

<sup>1</sup>“É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira” (AUMONT; MARIE, 2012, p.77).

A sequência de abertura do filme de 1993 é composta por mais de 30 planos, cuja articulação tem como fio condutor uma narração em voz *off* que apresenta *Duas Garotas Românticas* e a ocasião da festa de seu aniversário em Rochefort. O documentário também inicia com imagens da ponte transbordadora, em movimento e em cartões postais, interligadas com fotografias *still* do musical e de seus bastidores, até com os registros da chegada dos convidados para a festividade 25 anos depois e *inserts* do próprio filme de Demy: todos esses planos só constroem um sentido por estarem em conjunto, concebendo um produto entre as partes, em concordância com a ideia de Eisenstein. E o produto que surge dessa miscelânea de imagens justapostas evoca, com afeto e admiração, a arte capaz de transformar lugares e pessoas, e, especialmente, homenageia o trabalho de alguém querido pela própria cineasta. Dessa forma, Varda cria e ressignifica certas imagens já existentes no mundo, aproximando dois tempos em uma composição cuja montagem revela ser substancial para a poética da obra.

#### 4. CONCLUSÕES

Considerando o que foi apresentado, observa-se que tanto as concepções de cena quanto as de montagem moldam uma experiência de tempo no cinema, que partem das intenções do cineasta para a obra, mas que só se efetivam com a percepção do espectador. Na amostra analisada do filme de Jacques Demy, o número musical acontece durante o tempo de uma determinada ação (o transporte dos personagens através da ponte transbordadora), cuja fluidez na articulação entre cada plano da sequência decorre de uma decupagem e montagem em continuidade. Já na abertura do filme de Agnès Varda, o tempo não é orientado pelo decurso de uma ação em específico, e sim por um fluxo de associações de imagens com aspectos diversos na elaboração do discurso introdutório do documentário, assumindo uma estrutura fragmentada e descontínua, ainda assim capaz de produzir sentido. Isto posto, esta análise indica caminhos para pensar sobre como o tempo é esculpido de uma forma particular em cada obra, visando o desenvolvimento das narrativas e a criação de uma experiência ao espectador. No estudo acerca da arte do cinema, considerar a montagem como ponto de investigação contribui não somente para uma formação técnica no campo, mas sobretudo atua no desenvolvimento de uma sensibilidade para a fruição artística.

#### 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, J. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.