

Montagem fílmica e temporalidade na construção de sentido em uma obra cinematográfica¹

Hallita Amorim César Fernandes e AVELAR²

Luiz Antônio Mousinho MAGALHÃES³

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB

RESUMO

O cinema possui uma série de recursos capazes de delinear as mais diversas histórias de maneira criativa e inteligente. Os conceitos de montagem e temporalidade no universo cinematográfico, quando pensados adequadamente, são responsáveis pela construção de verdadeiras obras-primas, através da utilização de recursos como a não-linearidade dos acontecimentos e a introdução de elementos externos à diegese do filme. Procuraremos, portanto, analisar esses aspectos do ponto de vista da formação de sentidos variados graças às diferentes formas como a linguagem cinematográfica pode ser trabalhada.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Montagem; Tempo.

A montagem como elemento estético

Desde seu surgimento, o cinema tem passado por uma série de modificações, seja nas técnicas utilizadas em sua produção até no que diz respeito aos temas abordados. O cinema falado, por exemplo, era inimaginável no início do século passado, assim como o cinema em cores. Hoje, porém, temos à nossa disposição efeitos especiais espetaculares, capazes de criar universos cheios de fantasia e aventura.

A própria montagem evoluiu ao longo do tempo, se adaptando às necessidades e tendências de cada época. Será sobre essa trajetória do cinema, com foco especial à técnica da montagem de planos, que iremos falar neste momento.

Podemos atribuir a George Albert Smith o mérito de primeiro ter compreendido a montagem e como ela poderia ser usada em prol da construção de uma mensagem. No ano de 1900, em seus filmes *Grandma's reading glass* e *As seen through a telescope*, ele intercala o primeiro plano com os planos médio e geral, fato inédito na época, quando os cineastas ainda estavam muito presos à fixidez da câmera (MARTIN, 1990, p. 134).

No mesmo ano, James Williamson vai além, usando um recurso inconcebível no teatro e plenamente possível no cinema: a alternância de ações que se desenrolam em dois

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XIV Intercom Nordeste, realizado entre os dias 14 e 16 de junho.

² Recém-Graduada do curso de Comunicação Social – Jornalismo, da Universidade Federal da Paraíba, e-mail: hallita__@hotmail.com.

³ Orientador do trabalho. Professor Doutor do Curso de Comunicação Social - Jornalismo, UFPB, email: lmousinho@yahoo.com.br.

lugares afastados. Cabe, porém, a D. W. Griffith um dos avanços decisivos na linguagem cinematográfica até então. Em *The lonedale operator* e em *The musketeers of Pig Alley*, ele faz uso de montagem alternada e utiliza com destreza o primeiro plano. Finalmente, vemos essa técnica sendo usada como um meio de expressão (MARTIN, 1990, p. 135).

Em seu outro filme, *Enoch Arden*, ele inova mais uma vez ao colar cenas curtas que se passam em locais diferentes. Contrariamente ao modo como Williamson havia usado essa técnica, o vínculo entre os planos não está em sua sucessão temporal, mas sim com uma função dramática. Na passagem em questão, alternam-se na tela as imagens dos rostos de Enoch e sua noiva, separados fisicamente, num ritmo rápido que nos transmite a angústia de uma situação que ambos estão vivendo (MARTIN, 1990, p. 135-136).

Esse tipo de montagem, cujo objetivo é causar um choque psicológico no espectador e não apenas contar uma história, vai chegar ao apogeu com os soviéticos e sua *montagem das atrações*. Ela consiste justamente no uso das imagens com o intuito de provocar alguma reação psicológica, como Eisenstein faz em *A Greve* (1925), ao justapor o massacre dos operários pelo exército e uma cena de animais num matadouro (MARTIN, 1990, p. 136-137). Aliás, é por esse tipo recurso que Eisenstein fica conhecido mundialmente como o “pai” da *Teoria da Montagem*. A partir daí, já podemos deduzir que esses se tratam dos primeiros passos da *montagem ideológica*, que veremos com mais detalhes depois.

Outro grande teórico soviético que tratou o tema foi Lev Kuleshov, lembrado frequentemente pelo chamado *efeito Kuleshov*:

Temos a filmagem de um plano do ator Moujoskin com a expressão neutra sendo usada para a montagem de três sequências experimentais. Na primeira sequência, o plano do ator foi justaposto a um plano de um prato de sopa colocado sobre uma mesa; na segunda, o plano foi articulado ao de um ataúde, onde jazia uma mulher morta; e na terceira, ao plano de uma menina entretida com um brinquedo (LEONE; MOURÃO, 1993, p. 50).

O experimento do soviético, feito em parceria com Pudovkin, provou com simplicidade o papel da montagem na construção de sentidos. O mesmo plano do ator dava as ideias de fome, tristeza e divertimento, sendo que cada uma dessas sensações era captada pela plateia graças ao trabalho da colagem dos planos (SARAIVA, 2006, p. 116).

O cinema soviético foi, portanto, ponto-chave na construção da linguagem cinematográfica como a conhecemos hoje, mas muita coisa se passou desde a época áurea de Eisenstein ou Pudovkin. Durante muito tempo, houve uma predominância evidente de

um cinema mais realista e o aprimoramento de técnicas como a profundidade de campo ajudou a obter tal efeito. Tentava-se ao máximo evitar mudanças de planos, priorizando os planos-sequência e o uso do espaço (BAZIN *apud* LEONE; MOURÃO, 1993, p. 62).

Cidadão Kane (1941) é referência quanto a esse aspecto, com planos longos e bastante descritivos. O filme de Orson Welles ainda vem com outra novidade: o uso do *flashback*. Apesar de não ter sido o pioneiro, foi o que melhor explorou os regressos ao passado naquela época, através de uma série de depoimentos sobre o protagonista, remetendo lembranças de um passado distante àqueles que falavam. Sobre a organização da cena em *Cidadão Kane*, Leone e Mourão (1993) comentam:

A preocupação com o quadro sempre foi tão grande, que Orson Welles, na década de 40, em *Cidadão Kane*, usou um enorme aparato de luz para obter uma maior profundidade de campo, isto é, maior quantidade de elementos em foco: desde aqueles em primeiro plano até os mais gerais, abrindo assim a perspectiva de valorização das relações internas, e, portanto, a montagem das ações dentro do plano. É justamente com Orson Welles que a montagem interna se apresenta com toda a sua força (LEONE; MOURÃO, 1993, p. 34-35).

A justaposição de planos com o objetivo de criar passeios no tempo, seja em direção ao passado ou ao futuro, voltou a ser usada várias outras vezes no cinema. O próprio Welles permanece explorando a técnica e Joseph L. Mankiewicz a usa com maestria em *A malvada* (1950). Mais recentemente, encontramos casos bastante ousados de *montagem invertida*, efeito próprio de diretores como Gaspar Noé e Christopher Nolan.

Esse tipo de cinema que abusa de suas próprias técnicas para construir uma narrativa pode até parecer muito arriscado, mas, de fato, é um cinema feito para se pensar. As histórias não são mais entregues de bandeja ao público, mas sim elaboradas para uma plateia refinada, que opina e critica. Para entender um pouco mais dessa tendência, abordaremos agora algumas definições a respeito dos conceitos de temporalidade e montagem.

A flexibilidade do tempo no cinema

No universo da linguagem cinematográfica, podemos identificar uma série de conceitos que, juntos, formam o todo do filme. A maneira como as cenas são montadas, a intervenção da trilha sonora neste ou naquele momento, os movimentos de câmera e a focalização são alguns dos aspectos que o cineasta deve considerar ao planejar sua obra.

Trataremos aqui, portanto, de um dos pontos cruciais a serem pensados na elaboração de um filme: a *temporalidade*.

Diferentemente da vida real, o tempo pode ser bastante flexível em uma obra cinematográfica, atendendo às necessidades e desejos do diretor. Não podemos, é claro, dizer que tais alterações no tempo são feitas de forma gratuita. Cada efeito realizado numa obra deve ter um papel bem definido no desenrolar da trama. Para discutir esse recurso, vamos primeiramente fazer uma breve distinção entre *isocronia* e *anisocronia*.

Segundo Genette (1980, p. 87), “a narrativa isócrona (...) seria, pois, uma narrativa de velocidade igual, sem acelerações nem abrandamentos, em que a relação duração de história/extensão de narrativa permanecesse constante”. Ora, é fácil compreender o conceito, mas na prática, a *isocronia* é bastante utópica. Imaginemos um filme que dure duas horas (tempo do discurso) apresentando fatos que ocorreram num espaço das mesmas duas horas (tempo da história).

Se assim fosse, teríamos que acompanhar o personagem em trajetos ou afazeres inúteis para o andar da narrativa. Se, em um filme, vemos um homem em casa e na cena seguinte ele já está no trabalho, é fácil inferir que ele saiu de casa, pegou o carro e chegou ao trabalho. Não precisamos que as imagens nos mostrem cada detalhe da vida dos personagens se, graças à montagem dos planos, podemos deduzir fatos de menor importância (GAUDREAU; JOST, 2009, p. 151).

A *anisocronia* é justamente o sentido oposto. “Por *anisocronia* entende-se toda a alteração, no discurso, da duração da história, aferindo-se essa alteração em função do tempo da leitura que de certo modo concretiza o tempo da narrativa e determina a sua efetiva duração” (LOPES e REIS, 1988, p. 232). Sendo assim, o cineasta tem à mão uma série de recursos através dos quais ele pode desenvolver um discurso com um tempo mais prolongado que a história (no caso de longas digressões ou descrições) ou produzir um discurso num tempo mais reduzido que o da história (quando um longo período de tempo é representado simbolicamente por uma imagem ou movimento de câmera).

Efeitos como *elipses*, *pausas* ou *sumários* são tão presentes no cinema que nem ao menos os notamos normalmente. O primeiro caso trata-se de elementos da diegese fílmica que são omitidos (temporariamente ou não) com o objetivo de gerar suspense, para evitar cenas fortes ou simplesmente deixar de fora aquilo que não acrescenta em nada à narrativa (como o trajeto do personagem de um ponto a outro, exemplo dado anteriormente)

(GENETTE, 1980, p. 106). Marcel Martin (1990) cita um caso de elipse no qual o fato é deixado subentendido por seu caráter violento.

A descoberta da elipse representa um passo importante no processo da linguagem cinematográfica. O mais antigo exemplo que encontrei está num filme dinamarquês de 1911: uma trapezista ciumenta causa a morte de seu parceiro infiel não o segurando durante um salto, mas tudo o que vemos do drama é o trapézio a se balançar no vazio (MARTIN, 1990, p. 76).

Já a pausa consiste na suspensão temporária do desenrolar das ações em uma cena para que seja feita uma passagem meramente descritiva. É o que ocorre quando, em determinado momento, passamos a acompanhar o que um personagem está vendo, pelo uso da câmera subjetiva (GENETTE, 1980, p. 99-100). Esse retardo no desenrolar da narrativa se faz necessário, pois pode ser usado para apresentar um novo ambiente ao espectador ou até indicar o que está por vir na história.

Por outro lado, o sumário é uma aceleração no discurso. Como explicam Lopes e Reis (1988, p. 293), “sumário designa toda a forma de resumo da história, de tal modo que o tempo deste aparece reduzido, no discurso, a um lapso durativo sensivelmente menor do que aquele que a sua ocorrência exigiria”. Podemos assim, num filme, abranger anos e até uma vida inteira sintetizando informações através da descrição feita por um narrador ou pela simples montagem de planos.

Após tratarmos de aspectos da duração do tempo em uma obra, partiremos agora para os recursos que determinam a ordem de apresentação dos fatos narrados. Além das necessárias reduções ou prolongamentos de tempo, o cinema tem apostado ultimamente em abusar dos efeitos de ordem, quebrando o tradicionalismo de trazer as informações de maneira completamente linear, como se fosse vida real.

Para introduzir esse assunto, devemos primeiramente definir o que é uma *anacronia*. Lopes e Reis (1988, p. 229) afirmam, resumidamente, que “anacronia designa todo o tipo de alteração da ordem dos eventos da história, quando da sua apresentação pelo discurso”. A *anacronia* é, provavelmente, o conceito de tempo que mais nos interessará na análise do *corpus*, já que os filmes escolhidos abusam das alterações cronológicas ao longo do discurso.

Temos dois tipos básicos de *anacronia*: a *analepse*, mais conhecida como *flashback*, e a *prolepse*, ou *flashforward*. O *flashback* é a base do chamado *tempo revertido*, consistindo na “volta ao passado” em determinados momentos do discurso. Benedito Nunes

(1988, p. 32) diz que “a narrativa pode desenvolver-se na ordem inversa à cronológica, deixando em aberto sequências posteriormente completadas num movimento para trás, à semelhança do procedimento usado por Joseph Conrad, em *Nostramo*”.

Esse procedimento, claro, deve ser feito com um propósito específico. Tal recurso é comumente usado para representar lembranças de personagens ou depoimentos de pessoas sobre um mesmo acontecimento, por exemplo. Esses casos exigem a evocação de imagens que, na diegese do filme, se encaixariam cronologicamente antes do momento presente. Ainda, podemos incluir um *flashback* para criar mistério, apresentando algum fato omitindo o que o gerou e, só após algum tempo de projeção do filme, fazemos uma volta ao passado explicando aquilo que ainda não estava claro.

Ao invés de mostrar as origens do drama e em seguida sua conclusão vinte ou trinta anos depois, o filme começará nesse segundo período, voltando atrás para expor o passado e então retomar o presente para o desfecho do drama; com isso a obra fecha-se sobre si mesma conforme uma simetria estrutural, muito satisfatória do ponto de vista estético, e simultaneamente uma simetria temporal que lhe confere uma unidade centrada no presente, que é o tempo *participável* por excelência, como já mostramos diversas vezes (MARTIN, 1990, p. 226).

Ainda sobre esse conceito, Genette (1980, p. 47-48) faz uma distinção entre as analepses *externas*, *internas* e *mistas*, classificação que leva em conta os pontos de início e fim de um retorno ao passado dentro da narrativa. Sendo assim, quando o lapso temporal é completamente exterior à ação da narrativa primeira (o “presente”, de onde partimos para o *flashback*), temos uma *analepse externa*. Ou seja, a volta ao passado mostra um acontecimento anterior àqueles que já vimos no filme e também acaba anteriormente ao início da projeção.

Similarmente, uma *analepse interna* ocorre quando o acontecimento que ela mostra tem início e fim dentro da narrativa primeira. A *mista*, como o próprio nome sugere, é uma mistura dos dois conceitos: tem início antes da narrativa primeira e termina naquilo que é o presente para o espectador (GENETTE, 1980, p. 47-48).

Levando adiante os tipos de *anacronia*, vale a pena ressaltar a definição de *prolepse* de João Batista de Brito (1995):

Denominado de “prolepse” pela teoria da narrativa, este curioso fato estilístico nos informa sobre o futuro do enredo do filme, num momento em que ainda não temos condição semiótica de conhecer o seu desenvolvimento ou desenlace. Em *A bela da tarde*, o marido traído pela “bela” do título termina os seus dias paralisado numa cadeira de rodas, e

essa “dica” já nos é dada bem no início do filme, numa cena em que, caminhando numa das ruas da cidade, ele acidentalmente tropeça num paraplégico que vinha guiando calmamente a sua cadeira (BRITO, 1995, p. 189).

O exemplo citado acima é bastante explicativo com relação a esse conceito. Podemos, então, deduzir que a *prolepse* (ou *flashforward*) é como uma dica que o cineasta introduz no filme daquilo que irá acontecer minutos ou horas depois. Quase sempre, a *prolepse* passa despercebida ao primeiro olhar, mas, quando vemos um filme duas ou três vezes, começamos a notar elementos significativos aqui ou ali ao longo da história.

Brito (1995, p. 190-191) ainda classifica a *prolepse* em três tipos: a do roteiro, da trilha sonora e da imagem visual. Ele cita trechos do filme *Um lugar ao sol* (1951), de George Stevens, para ilustrar essa divisão. Quanto ao primeiro caso, ele diz:

Logo que George e Alice se conhecem e começam seu caso, ela lhe faz ver que, sendo ele um Eastman, existe necessariamente uma situação de desigualdade entre os dois. (...) Diz ele: “Nós estamos no mesmo barco”. (...) Esta instância da fala é profundamente proléptica, remetendo o espectador – com uma pesada carga de ironia, é verdade – à cena futura do crime, cometida dentro de um barco (BRITO, 1995, p.190).

Logo em seguida, ele nos dá um exemplo bastante sutil de *prolepse* na trilha sonora. Em determinado momento do filme, quando os dois protagonistas conversam pelo telefone, ouvimos bem vagamente o som de uma sirene de polícia. Não notamos nada no momento, claro, mas trata-se aí de uma “dica” do final trágico e criminoso que será dada à história (BRITO, 1995, p. 190-191).

Quanto à *prolepse* de imagem visual, quando vemos o casal protagonista deixando o prédio do cartório onde tinham tentado se casar, a câmera se detém alguns segundos mostrando uma sala de tribunal de júri, mesmo com os dois personagens fora de quadro (BRITO, 1995, p. 191). Os mais observadores já perceberão o que está por vir na história do filme. Quando começarmos a analisar o *corpus* do trabalho, veremos alguns casos de *anacronia* bem parecidos com os exemplos citados.

Pudemos, neste momento, entender um pouco mais a temporalidade fílmica, alguns conceitos e modos de inovar uma obra cinematográfica graças a pequenos recursos. O cinema, assim como a literatura, tem a liberdade de dar saltos temporais ou modificar a ordem dos acontecimentos sem perder sua verossimilhança. Outro fator determinante na construção de uma narrativa fílmica e que está intimamente ligado ao tempo é a montagem.

Ao longo dos anos, notamos no cinema uma ousadia maior no que diz respeito ao uso dessa técnica, de modo que os filmes obtenham efeitos diversos. Estudaremos agora esse tema.

O uso da montagem na obra filmica

Como já vimos, o tempo é uma ferramenta bastante flexível quando se trata de cinema. Podemos reduzi-lo, estendê-lo e até apresentar os fatos desrespeitando sua ordem cronológica. Apresentaremos agora a *montagem*, aspecto que permite que essas variações sejam, de fato, possíveis.

Podemos simplesmente defini-la como “a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração” (MARTIN, 1990, p. 132). Neste primeiro momento, vamos estabelecer uma breve distinção entre *montagem narrativa e expressiva* (MARTIN, 1990, p. 132).

A colagem de cenas pode ser feita de modo a contar uma história pura e simplesmente, com início, meio e fim comumente bem definidos. A justaposição leva em conta uma relação de causalidade no encadeamento das ações, estando enquadrada, portanto, no tipo narrativo. Por outro lado, quando falamos em montagem expressiva estamos nos referindo à justaposição feita com o objetivo de exprimir uma ideia, através do choque de duas imagens. Mais claramente, não é apenas a colagem de planos numa sequência lógica, mas pretende, acima de tudo, fazer o espectador raciocinar, acompanhando os saltos temporais ou os simbolismos idealizados pelo diretor.

Tal distinção, destacada por Marcel Martin (1990, p. 132) em *A linguagem cinematográfica*, faz parte de uma série de estudos dedicados a traçar os tipos de montagem filmica explorados no cinema ao longo dos anos. Grandes autores como Sergei Eisenstein, Bela Balazs e Pudovkin deram suas contribuições e, a partir desses estudos, apresentaremos aqui a classificação mais amplamente aceita pelos teóricos do cinema (MARTIN, 1990, p. 146).

Resumidamente, a montagem pode ser dividida em *rítmica, ideológica e narrativa*. Quanto à primeira, podemos dizer que ela diz respeito à duração dos planos, que deve ser proporcional ao grau de interesse do espectador por aquela cena. O que chamamos de ritmo cinematográfico é, portanto, “a coincidência entre a duração de cada plano e os movimentos de atenção que desperta e satisfaz. Não se trata de um ritmo temporal abstrato, mas de um ritmo de atenção” (MARTIN, 1990, p. 148). É, então, a escolha de planos, da ordem de sua

montagem e de fatores como duração das cenas, composição da imagem e trilha sonora que vão ditar o ritmo de um filme.

Planos curtos, por exemplo, dão um ritmo mais rápido, podendo dar a sensação de nervosismo, violência, ação, etc., sendo um recurso amplamente utilizado em filmes de perseguição. Essa rapidez na mudança de planos acaba prendendo a atenção do espectador, que aguarda uma surpresa a qualquer momento. Já um filme mais “psicológico” é caracterizado por uma narrativa lenta, com planos muito longos, descritivos e que, muitas vezes, dão espaço ao silêncio. O espectador acaba tendo uma impressão de monotonia, tristeza e reflexão (MARTIN, 1990, p. 149).

Sendo assim, no momento de se montar um filme, deve-se ter a preocupação em criar um ritmo adequado àquele tipo de história, evitando que a atenção do espectador se perca entre um plano e outro.

Passemos agora para o conceito de montagem *ideológica* ou *intelectual*. Esse tipo consiste na aproximação de planos feita com o objetivo claro de passar uma ideia ou comunicar um ponto de vista ao espectador. “A montagem pode criar ou evidenciar relações puramente intelectuais, conceituais, de valor simbólico: relações de tempo, de lugar, de causa e consequência. Pode fazer um paralelo entre operários fuzilados e animais degolados (*A greve*)” (BETTON, 1987, p. 76).

Em *Estética do cinema*, Gérard Betton (1987, p. 76) ainda traz outro exemplo desse tipo peculiar de montagem, quando cita o filme *Zuyderzee*. O cineasta Joris Ivens aproxima, em vários momentos, cenas de cereais sendo incendiados ou jogados ao mar com a imagem de uma criança faminta. Os dois exemplos citados mostram claramente casos de analogia e de contraste com o simples objetivo de fazer com que o espectador faça a ligação entre os planos, absorvendo a opinião do diretor. No caso de Joris Ivens, é fácil observar o caráter crítico por trás dessa colagem de planos, o que nos faz também refletir sobre o tema.

Seguindo adiante com nossa classificação, chegamos à montagem *narrativa*, que ainda pode ser sub-dividida em quatro tipos: *linear*, *invertida*, *alternada* e *paralela*, que são definidos tendo como critério principal o tempo, ou melhor, a ordem das sucessões de planos (MARTIN, 1990, p. 155-159). Como já visto anteriormente, a *montagem narrativa* tem um papel descritivo, reunindo fragmentos de realidade de modo a formar sequências lógicas e significativas. Por outro lado, a *rítmica* e *ideológica*, como já observado, afastam-se da descrição, se prendendo essencialmente ao plano das ideias.

A *linear* designa a organização do filme da forma mais clássica, seguindo uma ordem lógica e cronológica (MARTIN, 1990, p. 155). A *invertida*, profundamente relacionada ao que tratamos anteriormente a respeito do tempo, consiste no desrespeito à ordem cronológica. O filme é construído com uma ou várias “viagens no tempo” (*flashbacks* e *flashforwards*), tendendo a misturar o passado com o presente (MARTIN, 1990, p. 155-156). Abordaremos esse tipo de montagem quando fizermos a análise do *corpus*.

Quanto à *alternada*, ela “baseia-se no paralelismo entre duas ou várias ações contemporâneas” (BETTON, 1987, p. 79). Lopes e Reis (1988, p. 148) definem *alternância* como “quando duas histórias são contadas de forma intercalada, uma sequência interrompe-se para dar lugar a outra, revezando-se assim sequências de origem diversa”.

Essa técnica, claro, deve formar algum sentido, descoberto geralmente no desfecho da narrativa, onde aquelas ações paralelas desembocam em um resultado.

Encontramos um exemplo famoso no episódio de *Intolerância* (Griffith) em que a montagem mostra alternadamente o herói sendo levado à força e sua mulher vindo num carro com a carta que irá salvá-lo; as duas ações encontram-se no momento derradeiro antes da execução (MARTIN, 1990, p. 156).

Para finalizar nossa classificação, entendamos o conceito de montagem *paralela*. Para Betton (1987, p. 80), ela “baseia-se na aproximação simbólica de várias ações com o objetivo de fazer surgir uma significação de sua justaposição. A simultaneidade temporal das ações não é absolutamente necessária”. Como exemplo, ele cita o mesmo filme de Griffith:

Quatro episódios – a tomada de Babilônia por Ciro, o massacre de São Bartolomeu, a Paixão de Cristo, e um drama moderno, a condenação à morte de um inocente nos Estados Unidos – tudo conduz a um único tema: a intolerância social e religiosa através das eras (BETTON, 1987, p. 80).

Podemos concluir que a *montagem paralela* faz uso de simbolismos, aproximando dois (ou mais) planos sem aparente relação entre si através de uma metáfora pensada pelo diretor e assimilada, com maior ou menor dificuldade, por quem assistir à obra (BETTON, 1987, p. 81).

Vistos esses pontos, não há mais como duvidar da função fundamental da montagem na realização de uma obra cinematográfica. O roteiro e a própria produção do filme são de vital importância, mas é na edição das imagens que o cineasta finalizará a obra, usando os

recursos de sua preferência e criando uma marca só sua. É evidente que um filme de narrativa clássica, com início, meio e fim tem seu valor, mas as inovações nos tipos de montagem que o cinema adquiriu ao longo dos anos podem transformar um filme comum em uma verdadeira obra de arte.

O corte, além de ser o elemento conciliador (ou deflagrador) na concatenação dos planos, é também o mediador, que poderá intensificar as significações na expressão cinematográfica (tanto a nível estético quanto ideológico). Desse modo, cria-se o campo propício ao desenvolvimento da narrativa (LEONE; MOURÃO, 1993, p. 57).

O uso de montagens mais ousadas, como a invertida, ainda é minoria. Até encontramos em alguns filmes exemplos de *anacronias*, mas poucos são aqueles que têm seu discurso baseado nessas idas ao passado ou ao futuro. O cinema clássico, de montagem linear, foi, aos poucos, dando espaço a passagens entrecortadas que, às vezes, podem parecer não fazer sentido.

Para falar do cinema contemporâneo, podemos citar *Amnésia* (2000), *Irreversível* (2002) e *Corra, Lola, corra* (1998) como filmes construídos em torno de suas variações temporais. Nos três casos, acompanhamos os protagonistas em um sem-número de *analepses*, o que os torna tão confusos quanto geniais.

Irreversível, por exemplo, como o próprio nome sugere, é contado inteiramente do fim ao começo. Trata-se da história de um homem à procura do acusado de ter estuprado sua esposa. Acabamos por acompanhá-lo da prisão, a um assassinato que comete, o estupro da mulher na França e, por fim, à vida calma e feliz do casal, antes de saber o que viria a acontecer.

Após observarmos esses exemplos, fica óbvia a ligação íntima que existe entre a montagem e a temporalidade narrativa de um filme. É graças à escolha que fazemos de como ordenar os planos que vamos determinar como será o tempo da obra, se linear ou invertido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base no levantamento teórico efetuado no presente artigo, concluímos que, no que diz respeito à linguagem cinematográfica, podemos identificar uma vastidão de recursos possíveis de serem aplicados num filme visando à produção de sentidos.

Procuramos esmiuçar especialmente os conceitos de *tempo* e *montagem*, e como esses aspectos agem na construção de um discurso.

Com a evolução da estética do cinema, os diretores de cinema ganharam mais liberdade discursiva, podendo usar e abusar de alterações no tempo (sejam elas de *ordem*, *duração* ou *frequência*). Além disso, essa liberdade está presente nos diferentes modos de montar os planos, em que focalização situar a história, na utilização de uma trilha sonora adequada para cada momento, na variação nos movimentos de câmera, entre outros recursos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2002.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRITO, João Batista de. **Imagens amadas: ensaios de crítica e teoria do cinema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

CARNEIRO, Eduardo de Araújo; CARNEIRO, Egina Carla de Araújo Rodrigues. **Notas introdutórias sobre a análise do discurso**. Rio Branco: UFAC, 2007. Disponível em: <<http://www.duplipensar.net/artigos/2007s1/notas-introdutorias-analise-do-discurso-fundacao.html>>. Acesso em: 28 jun. 2011.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

EISENSTEIN, Sergei. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, Haroldo de (Org.). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 149-166.

GARDNIER, Ruy. **Breve histórico das concepções de montagem no cinema**. Disponível em: <<http://politecnia.wordpress.com/2011/08/10/breve-historico-das-concepcoes-da-montagem-no-cinema>>. Acesso em: 28 jun. 2011.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1980.

HENRIQUES, Aline de Souza. **Tempos de acaso: a temporalidade descontínua e a tematização do acaso no cinema contemporâneo**. Disponível em:

<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=9165@1>. Acesso em: 3 out 2011.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e montagem**. São Paulo: Ática, 1987.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

PILLA, Armando; QUADROS, Cynthia Boos de. **A Montagem Paralela como Elemento da Linguagem Cinematográfica**. Blumenau: FURB, 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2010/resumos/R20-0050-1.pdf>>. Acesso em: 1 jun. 2011.

SARAIVA, Leandro. Montagem Soviética. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 109-141.

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. **Manual de roteiro – ou Manuel, o primo pobre dos roteiros de cinema e TV**. São Paulo: Conrad, 2004.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. Campinas: Papirus, 1994.