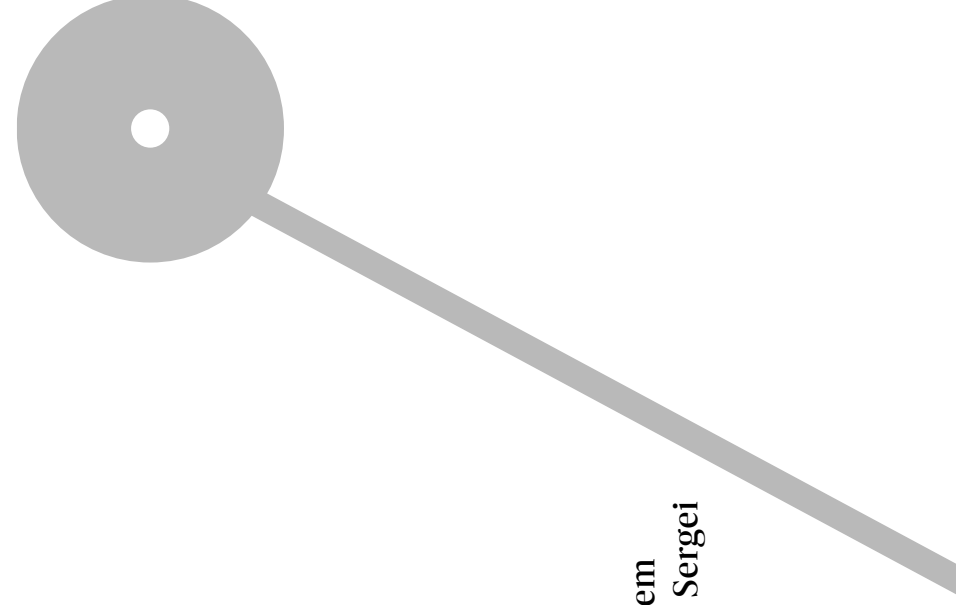


Influências das Teorias da Montagem
Cinematográfica de André Bazin e Sergei
Eisenstein no filme 3 Marias
Soraia Filipa de Sousa Pedro Maia



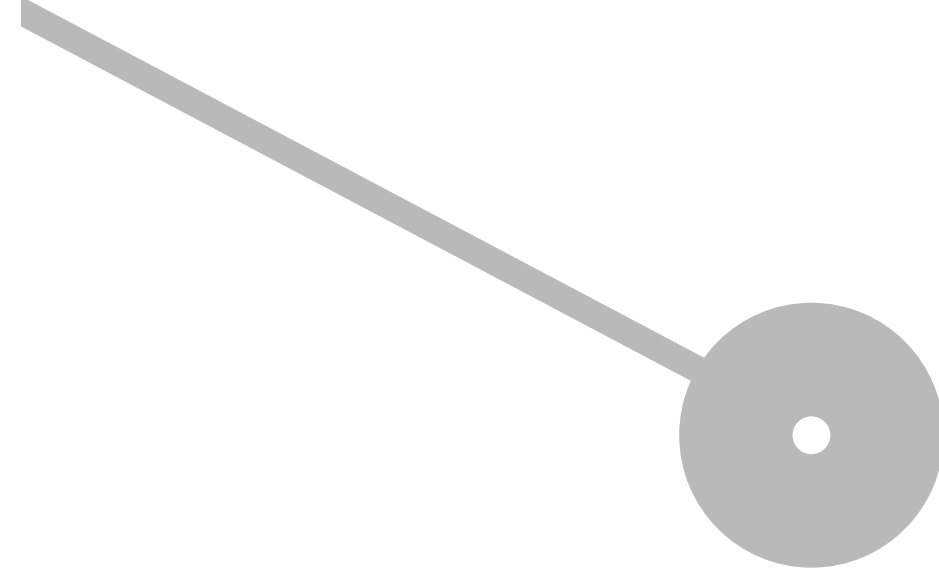
09/2021

Soraia Filipa de Sousa Pedro Maia. **Influências das Teorias da Montagem
Cinematográfica de André Bazin e Sergei Eisenstein no filme 3 Marias**

Influências das Teorias da Montagem Cinematográfica de André Bazin e Sergei Eisenstein no filme 3 Marias

Soraia Filipa de Sousa Pedro Maia

09/2021



Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Soraia Filipa de Sousa Pedro Maia

**Influências das Teorias da Montagem Cinematográfica de André Bazin e Sergei
Eisenstein no filme 3 Marias**

Trabalho de Projeto

Mestrado em Comunicação Audiovisual – Especialização em Cinema Documental

Orientação: Prof. Doutor Filipe Lopes

Coorientação: Mestre António Morais

Vila do Conde, setembro de 2021

Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Soraia Filipa de Sousa Pedro Maia

**Influências das Teorias da Montagem Cinematográfica de André Bazin e Sergei
Eisenstein no filme 3 Marias**

Trabalho de Projeto

Mestrado em Comunicação Audiovisual – Especialização em Cinema Documental

Orientação: Prof. Doutor Filipe Lopes

Coorientação: Mestre António Morais

Vila do Conde, setembro de 2021

Soraia Filipa de Sousa Pedro Maia

**Influências das Teorias da Montagem Cinematográfica de André Bazin e
Sergei Eisenstein no filme 3 Marias**

Trabalho de Projeto

Mestrado em Comunicação Audiovisual – Especialização em Cinema Documental

Membros do Júri

Presidente

Prof. Doutor João Pedro Ferreira Leal

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Prof. Doutor Filipe Cunha Monteiro Lopes

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Prof.^(a) Doutor(a) Liliana Cristina Vidais Rosa

Escola Superior Artística do Porto

RESUMO

Num diálogo entre a teoria e a prática, tendo como principal objeto de estudo dois grandes teóricos do cinema, André Bazin e Sergei Eisenstein, este ensaio pretende refletir sobre duas teorias da montagem cinematográfica com ideias divergentes, e explora de que forma estas podem dialogar no filme 3 Marias.

3 Marias é um documentário realizado por Gabriella Florenzano no qual assumi a função de montagem, assim, este ensaio aborda as opções criativas que tomei ao longo do período de montagem e de que forma as mesmas foram influenciadas pela pesquisa teórica.

Palavras-chave: Montagem; Realismo; Formalismo; André Bazin; Sergei Eisenstein

ABSTRACT

In a dialogue between theory and practice, having as main object of study two great cinema theorists, André Bazin and Sergei Eisenstein, this essay aims to reflect on two theories of cinematographic montage with divergent ideas, and explores how they can dialogue in the movie “3 Marias”.

“3 Marias” is a documentary made by Gabriella Florenzano in which I assumed the editing function, thus, this essay addresses the creative choices I took during the editing period and how they were influenced by theoretical research.

Keywords: Montage; Realism; Formalism; André Bazin; Sergei Eisenstein.

SUMÁRIO

ÍNDICE DE FIGURAS.....	9
INTRODUÇÃO.....	10
PARTE I – TEORIAS DA MONTAGEM CINEMATOGRAFICA.....	12
1. INTRODUÇÃO À MONTAGEM	13
1.1 Escola Americana	14
1.2 Escola Soviética.....	19
2. REALISMO VS. FORMALISMO	25
2.1 Sergei Eisenstein – Montagem De Atrações.....	26
2.2 André Bazin – Montagem Proibida	28
3. CONCLUSÃO	30
PARTE II – 3 MARIAS.....	31
4. ENQUADRAMENTO.....	32
5. NOTA DE INTENÇÕES.....	34
6. CONTEXTO DE RODAGEM.....	36
7. PÓS-PRODUÇÃO	37
7.1 Dificuldades técnicas	37
7.2 Montagem do filme “3 Marias”	41
8. Diário da montagem.....	47
9. CONCLUSÃO	49
10. REFERÊNCIAS	51
Bibliografia.....	51
Filmografia.....	52
ANEXOS.....	53

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Exemplo de contraste na montagem. The Godfather (1972) Francis Ford Coppola.....	21
Figura 2 - Exemplo de paralelismo na montagem. Hugo (2011) Martin Scorsese.....	21
Figura 3 - Exemplo de simbolismo na montagem. Strike (1925) Sergei Eisenstein	22
Figura 4 - Exemplo de simultaneidade na montagem. Intolerance (1917) D. W. Griffith	23
Figura 5 - Antes e depois da correção de cor	40
Figura 6 - Blocos de Cenas do filme 3 Marias	42
Figura 7 - Divisão da Narrativa	43
Figura 8 - Montagem das cenas no filme 3 Marias.....	44
Figura 9 - Momentos simbólicos do filme 3 Marias.....	45

INTRODUÇÃO

Este ensaio é uma investigação teórica sobre a história da montagem onde abordo as diferenças entre os principais teóricos da montagem cinematográfica, inseridos no movimento formalista e realista do cinema, de forma a expor os principais contributos de cada um nesta área. Baseei-me essencialmente no formalismo de Sergei Eisenstein e os seus ensaios sobre montagem cinematográfica, inspirados pela escola soviética, em contraste com as teorias de André Bazin, que se enquadram dentro do movimento do realismo cinematográfico, inspirado pela escola americana.

André Bazin e Sergei Eisenstein tiveram um impacto indubitável na história do cinema e na história da montagem, potenciados pelas diferenças substanciais que cada abordagem acarreta: O primeiro, defende que a montagem deve ser invisível e o sentido do filme deve ser dado apenas através da narrativa, o segundo defende o uso da montagem como um recurso artístico e criador de sentidos.

Nestes dois extremos da teoria da montagem temos então, por um lado a tradição cinematográfica da escola soviética e dos filmes dos anos 20, em que a montagem era considerada o recurso mais importante para a criação de filmes e do outro lado, o oposto, a desvalorização total da montagem como um recurso artístico, e apenas como meio da construção narrativa, em que a escola americana é pioneira. Existem desta forma, duas grandes correntes ideológicas da montagem, que até aos dias de hoje continuam a influenciar a forma como é compreendido o cinema.

Irei então falar na primeira parte deste ensaio, sobre a história e teoria da montagem cinematográfica, aos olhos de André Bazin e Sergei Eisenstein, onde esclareço as semelhanças e diferenças das suas teorias. Na segunda parte desta tese irei falar do meu papel na construção do filme *3 Marias*, em que a minha participação se baseia na pós-produção do mesmo, desde montagem até pós-produção de som e imagem, *color grading*, entre outros. Além do relato das diversas etapas da pós-produção que conduzi, irei abordar de forma crítica o meu trabalho de montagem à luz dos conteúdos investigados na primeira parte deste ensaio. Farei também uma

descrição diarística de todas as etapas de desenvolvimento deste projeto e respetiva investigação.

PARTE I – TEORIAS DA MONTAGEM CINEMATOGRAFICA

1. INTRODUÇÃO À MONTAGEM

(...) montage can not only produce poetry it can also fake and falsify things more completely than any other human means of expression. (Balázs, 1952, p.119)

Chama-se “montagem” ao processo técnico de selecionar, editar e juntar sequencialmente imagens soltas, de modo a criar uma história.

Nos primórdios do cinema, um filme consistia numa cena¹ ou numa ação captada num só plano². Com a descoberta da montagem, este recurso era utilizado apenas para junção de planos longos uns a seguir aos outros, onde a ação decorria numa ordem cronológica, e a montagem passava despercebida pois o seu objetivo era apenas servir como um auxiliar à continuidade das ações e da narrativa. Apenas mais tarde a montagem começou a ser pensada e feita de forma criativa.

No século XX surgiram duas teorias que adquiriram um significado especial sobre qual deve ser a função principal da montagem num filme. Estas dividem-se em duas tendências ideológicas divergentes: a montagem narrativa e a montagem intelectual.

A montagem narrativa foi desenvolvida pelos norte-americanos Edwin Porter e D. W. Griffith, sobretudo através dos seus filmes, e mais tarde veio a ser aprofundada teoricamente e defendida por André Bazin à luz da análise de filmes como *Intolerance* (1916) realizado por D. W. Griffith. A principal ideia em que assenta esta teoria é a possibilidade da utilização da montagem por forma a que favoreça a narrativa. A

¹ Cena: Segmento da narrativa fílmica que transcorre num tempo e espaço determinado ou que usa montagem paralela para mostrar duas ou mais ações simultâneas. (Bordwell e Thompson: 2013)

<https://pnc.gov.pt/glossario>

² Plano: Imagem ininterrupta no filme quer haja enquadramento móvel ou não. (Bordwell e Thompson: 2013)

Distingue-se do take ou da toma que significam o processo de gravar um plano (e que pode repetir-se).

<https://pnc.gov.pt/glossario>

montagem intelectual nasceu na escola soviética, berço cinematográfico de nomes como Lev Kulechov, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov e Sergei Eisenstein. Esta técnica criativa veio permitir aos cineastas transmitir mais informação num espaço mais curto de tempo, por exemplo através de sobreposição de imagens, ou a utilização de cortes para justapor imagens diferentes para a criação de reações e novos sentidos ou significados à narrativa apresentada.

Antes de Porter e de Griffith, George Méliès, realizador conhecido por ter realizado filmes como *A Trip to The Moon* (1902) já tinha colocado em prática alguns princípios técnicos de montagem nos seus filmes, mas de forma exclusivamente prática e intuitiva, ou seja, sem suporte ou conhecimento teórico já que essa teoria ainda não existia. A montagem que Méliès utilizava servia a linearidade narrativa das suas histórias e também auxiliava a criação de ilusões e efeitos especiais, uma linha de criação artística que advém do seu conhecimento prévio enquanto ilusionista adquirido no mundo da magia.

Para além dos teóricos e cineastas referidos até agora, destacam-se outras figuras que também foram importantes para o desenvolvimento da teoria e da prática da montagem cinematográfica tais como Béla Balázs, Christian Metz, Gilles Deleuze, Marcel Martin, Andrei Tarkovski, Pier-Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard, entre outros que refletiram sobre a sua importância, interpretação e função no cinema, contudo não vão ser analisado neste ensaio.

A forma como se aplica a montagem num filme pode variar conforme o género cinematográfico, ou com a informação que se quer transmitir ao espectador. Nos subcapítulos seguintes passo a explicar alguns métodos de montagem e em que situações em são utilizados.

Escola Americana

Um dos pioneiros dos princípios da montagem narrativa foi Edwin S. Porter, que realizou filmes como *The Great Train Robbery* (1903) e *Life of an American Fireman* (1903). Porter percebeu que dois planos aparentemente distintos, por serem captados em várias localizações e com objetivos diferentes, quando unidos sequencialmente, poderiam ganhar um novo significado. *Life of na American Fireman* (1903) é exemplo disso mesmo. Nesse

filme Porter percebeu as potencialidades que a montagem tinha para oferecer e concluiu que poderia criar uma nova realidade através da justaposição de duas ou mais imagens.

Ainda que este não tenha inventado a montagem propriamente dita, Porter foi dos primeiros a dar sentido à montagem, muito influenciado pelos trabalhos de Georges Méliès que já utilizava este recurso para a construção dos seus filmes. Porter conseguiu descobrir outras possibilidades do uso da montagem com o filme *The Great Train Robbery* (1903), considerado uma das primeiras obras cinematográficas pela sua “fluidez e coerência narrativa”. Nesse filme Porter conseguiu inculcar um novo significado de construção e continuidade narrativa, explorando ainda que de forma inconsciente alguns princípios da montagem paralela³, ou seja, para além de explorar a continuidade narrativa dentro de uma cena ou ação, percebeu que poderia organizar de forma diferente essas mesmas ações, de maneira a obter uma sequência lógica de cenas sem ter de se prender à quase inexistência da montagem, criando assim uma nova realidade através dessa quebra na continuidade temporal e espacial, sem descurar a continuidade narrativa. Porter veio, portanto, oferecer um outro dinamismo através da exploração das suas possibilidades técnicas, mas também através da exploração dos espaços dentro de um mesmo cenário, recurso a movimentos de câmara, mudança de escala de planos e diferentes ângulos de câmara.

Apesar da montagem narrativa ter sido criada por Porter, esta foi sistematizada por D. W. Griffith. Os seus filmes tiveram uma grande influência não só no cinema de Hollywood, mas também no cinema soviético do séc. XX. Griffith não foi primeiro cineasta a explorar as potencialidades da montagem e das escalas de planos para mostrar detalhes dentro de uma mesma cena, mas segundo Marcel Martin (2005), foi o primeiro a saber como os organizar e fazer destes recursos um “meio de expressão”, tornando-se assim um impulsionador da montagem narrativa.

Um dos maiores contributos de Griffith para o cinema foi, portanto, a montagem narrativa de onde nasceu a montagem paralela e alternada, “Ao criar a

³ Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética

montagem paralela, Griffith conseguiu transmitir uma sensação de simultaneidade de duas ações que ocorrem a uma distância geográfica por meio de planos alternados de cada uma” (Bazin, 2005, p.24). Os filmes *The Birth of a Nation* (1915) e *Intolerance* (1916), são dois grandes exemplos disso, apesar de este já ter explorado em obras anteriores estes métodos de montagem, no entanto, foi com estas duas obras que se tornaram em marcos importantes da história da montagem cinematográfica que Griffith conseguiu colocar em prática todos os métodos explorados até então.

Em suma, a montagem paralela, serve para mostrar duas ou mais ações diferentes que podem ocorrer ou não num mesmo local, criando a ilusão de se passarem em simultâneo. No filme *The Birth Of A Nation* (1916), para além de utilizar diferentes escalas de planos, faz uso da montagem paralela para mostrar duas ações em simultâneo, recorre também a planos *insert*, onde corta abruptamente de planos gerais para detalhes da cena de forma a aumentar o dramatismo das cenas, criando tensão e acentuando a reação do espectador. A título de exemplo, temos sequência do assassinato de Abraham Lincoln, onde Griffith usa várias técnicas para dramatizar um evento histórico de grande importância e torná-lo vivo mais uma vez. Griffith usa Lincoln para dar ao seu filme também um lugar na história. Usa este evento factual de modo que o público se conecte com a narrativa do filme. As opções artísticas e técnicas usadas por Griffith, concedem a esta cena um dramatismo e suspense incutido através do recurso a diferentes escalas de planos, a montagem alternada entre diferentes ações: o guarda-costas, Lincoln, o assassino, a peça e as personagens principais na plateia, Elsie e Phil; em conjunto com os efeitos sonoros e a música que muda abruptamente de tom quando o guarda-costas deixa seu posto de vigia para conseguir ver a peça de teatro, são elementos que ajudam a criar tensão no espectador, apesar de este já saber o que vai acontecer por ser a representação de um evento real, esta técnica de montagem paralela, ajuda a manipular a reação do público.

As potencialidades da montagem narrativa de Porter e a montagem expressiva de Griffith, influenciaram o cinema até aos dias de hoje. Alguns exemplos de como a montagem é utilizada de forma a manipular a forma como percebemos a narrativa são, por exemplo, a passagem de tempo, a contextualização da evolução de um personagem, aumentar a tensão ou o dramatismo de uma cena, a simultaneidade de ações e o contraste.

Para demonstrar a passagem do tempo, a montagem pode ser usada de modo que narrativa represente horas, dias, semanas ou até mesmo anos, desde que continue a fazer sentido para o público e permaneça fiel à história. Pode ser conseguido, por exemplo, através de cortes rápidos de uma sequência; elipses temporais; efeitos sonoros ou visuais; entre outros.

Um exemplo de uma sequência que ilustra a influência da montagem expressiva de Griffith na história do cinema, é o filme *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles, onde é exemplo a cena em que Charles conta a história de como o seu casamento se degradou ao longo dos anos. Charles começa a contar a história e através de efeitos visuais (i.e., sobreposição de imagens), ocorre uma elipse temporal e nesse momento, muda de cena, voltando ao passado onde vemos Kane e Emily sentados à mesa a tomar o pequeno-almoço. Através da utilização do campo/contra-campo⁴, alternando entre Emily e Kane, o diálogo entre os dois vai-se intensificando, e através da sobreposição de uma imagem em movimento entre um momento e outro e da mudança das roupas dos personagens, é então criada essa ilusão de passagem temporal.

Por vezes, para desenvolver uma história podem existir detalhes cruciais sobre a vida de um personagem que necessitam ser mostrados, para entendermos melhor o propósito ou objetivo do mesmo, mas esses detalhes podem não necessitar que se dedique muito tempo a explicá-los. A montagem pode acelerar esse processo de forma que o público receba e entenda a informação que se quer transmitir numa questão de segundos. Um exemplo muito famoso do uso da montagem neste sentido, é a sequência do treino no filme *Rocky* (1976) de John G. Avildsen, em que vemos a evolução do personagem principal, através de cortes rápidos entre cenas. Para além de termos a ilusão da passagem temporal, vemos também a evolução deste personagem de forma a atingir o seu objetivo final.

Podemos também utilizar a montagem de forma a aumentar a tensão de uma cena, muitas vezes usada em filmes de suspense, com recurso a cortes rápidos, intercalando por vezes várias escalas de planos, e efeitos sonoros que se vão

⁴ Campo/Contra-ampo: Técnica cinematográfica do cinema clássico que contrapõe alternadamente dois planos, mantendo a continuidade visual e a coerência espaço-temporal das imagens, mas vincando um sentido narrativo de oposição entre dois pontos de vista, criando uma ilusão convincente de imersão do espectador na narrativa.

intensificando. A título de exemplo, temos o filme *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock, na cena em que Marion é assassinada enquanto toma banho. Nesta cena, podemos observar todo este conjunto de recursos supramencionado.

No filme *The Shining* (1980), de Stanley Kubrik, na sequência do labirinto, temos um exemplo da simultaneidade de ações, ligadas a partir de um elemento visual. A cena começa com Jack na sala a atirar uma bola contra a parede, corta para o exterior onde vemos a sua mulher e o seu filho Danny a correrem em direção ao labirinto, corta novamente para Jack, este dirige-se para uma maquete do labirinto e fica a observá-lo, corta novamente para o labirinto, desta vez num plano aéreo que num primeiro momento alude ao ponto de vista de Jack, mas quando observamos mais atentamente, vemos a câmara aproximar do onde se vê Danny e Wendy a correr. Para além da simultaneidade de ações, esta cena ganha todo um significado metafórico da dominância de Jack sobre eles.

1.2 Escola Soviética

Após a revolução de 1917, Lenin assumiu o poder da URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, ou União Soviética) e da Rússia Soviética e começou a perceber a importância e potencialidades do cinema na influência das massas, como um instrumento de propaganda e de educação da população.

Como mencionei anteriormente, os filmes de Griffith tiveram uma grande influência no cinema Soviético do séc. XX. Os princípios da montagem expressiva foram impulsionados por Griffith e explorados por cineastas soviéticos resultando numa das experiências mais conhecidas na história do cinema: o “Efeito Kuleshov” desenvolvido por Lev Kuleshov, um teórico, professor e cineasta russo, que acreditava que o aspecto mais importante na criação de um filme era a montagem. Foi uma das figuras mais importantes para o movimento cinematográfico soviético, e criou então uma experiência que consistia na justaposição de uma imagem em grande plano da cara de um homem, o ator Ivan Mouzzhukin, apresentando uma expressão neutra, intercalado com um dos seguintes planos isoladamente: prato de sopa; uma criança morta; uma mulher.

Posteriormente, Kuleshov apresentou essa experiência a diferentes grupos de pessoas, mostrando apenas uma das montagens e conseguiu concluir que conforme a imagem que precedia o rosto de Ivan a sua expressão parecia mudar. Em suma a sua inexpressão ganhava um novo significado emocional percebido pelo espectador conforme a imagem que o precedia. A partir do resultado desta experiência, Kuleshov concluiu que dois planos, (a+b) que aparentemente não têm qualquer significado quando vistos isoladamente, através da sua justaposição podia criar uma nova realidade (a+b=c).

Um dos seus alunos, Vsevolod Pudovkin, tinha como base muitas das suas referências, teve grande uma grande influência no desenvolvimento das teorias da montagem cinematográfica.

No livro *Film Technique & Film Acting* (1957), Pudovkin explica as suas teorias sobre encenação, realização, atuação e edição, que influenciaram o trabalho de vários cineastas. Além destas, afirma ainda que a montagem não é apenas um método de junção de sequências de cenas ou planos, mas sim uma forma de guiar o

psicológico do espectador, acrescentando que existem cinco técnicas essenciais para o uso da montagem: contraste; paralelismo; simbolismo; simultaneidade e *leit-motif*, onde dá também uma definição e exemplo para cada uma (Pudovkin, 1960). Esta abordagem em relação à montagem designa um tipo de articulação entre os planos baseado no conceito de intervalo, a modo que para criar uma continuidade narrativa, o espectador é obrigado a ter um papel mais ativo para conseguir produzir novos sentidos e significados. Em suma, o papel da montagem para Pudovkin era conduzir psicologicamente o espectador através do tempo do discurso audiovisual.

Define contraste, como corte entre dois cenários diferentes, criando assim uma relação entre eles, para evidenciar diferenças entre duas situações que ganham um novo significado quando apresentadas juntas. Exemplo de um filme que se inspirou nas suas técnicas de edição, contraste, foi o filme *The Godfather* (1972) de Francis Ford Coppola, na cena do batismo do sobrinho de Michael Corleone, onde através da montagem paralela entre ações distintas que ocorrem em simultâneo, mostram constantemente imagens do bebé, fazendo alusões visuais às cenas onde aparecem tanto os seus homens como os seus rivais, a música vai-se intensificando, enquanto continua com cortes entre as várias ações, e quando o padre pergunta a Michael sobre a aceitação de Deus e se renuncia a Satanás e a todos os seus trabalhos, a cena é intercalada com várias cenas dos seus rivais a serem assassinados a seu pedido. A junção destas cenas que são o oposto uma da outra, de um lado a inocência de um bebé, a sua purificação através do batismo, com cenas brutais, obriga o espectador a criar uma comparação simbólica entre elas, criando um significado muito mais forte do que se fossem apresentadas em separado.



Figura 1 - Exemplo de contraste na montagem. The Godfather (1972) Francis Ford Coppola

Duas cenas aparentemente não relacionadas, podem ser ligadas através de certos elementos visuais ou sonoros existentes em duas ou mais cenas, através da justaposição das mesmas, de forma a se complementarem. A esta técnica, Pudovkin dá o nome de paralelismo, muitas vezes utilizada para saltar de um local para o outro, ou de um tempo para o outro criando uma ligação espacial ou temporal. A título de exemplo de uma sequência que utiliza esta técnica, no filme Hugo (2011), onde se vê numa cena elementos constituintes de um relógio, corta num *fade* cruzado para a cidade de Paris de 1930 e as duas imagens complementam-se, encaixam perfeitamente uma na outra, através dos elementos visuais que as constituem. Esta justaposição liga duas cenas distintas, incentivando dessa forma o espectador a criar uma ligação entre elas.



Figura 2 - Exemplo de paralelismo na montagem. Hugo (2011) Martin Scorsese

Define simbolismo como uma técnica que cria uma conexão simbólica entre duas cenas diferentes, através da alternância entre as duas. Pudovkin explica dando o exemplo de uma das cenas finais em *Strike* (1925), de Eisenstein que intercala a cena dos trabalhadores a correrem e a serem mortos a tiro, com planos de uma vaca ser morta num matadouro. A sucessão cada vez mais rápida dos cortes, conforme vai chegando ao clímax da ação, e a utilização de diferentes escalas de planos e pontos de vista, de ambas as ações, acaba por lhes inculcar um valor simbólico. No final da cena, vemos a vaca a morrer, e os corpos dos trabalhadores espalhados e empilhados no chão, como se fossem gado. Concluiu que “este método é particularmente interessante, porque através do processo de montagem, introduz um conceito abstrato na consciência do espectador” (PUDOVKIN, 1960, p.77).



Figura 3 - Exemplo de simbolismo na montagem. *Strike* (1925) Sergei Eisenstein

Com simultaneidade, Pudovkin quer designar o corte entre duas ou mais ações que ocorrem em simultâneo, de modo a criar tensão e gerar uma reação. Dá como exemplo do filme *Intolerance* (1916) de Griffith. No excerto da queda da Babilónia, temos um exemplo perfeito da criação de ilusão de simultaneidade, através do corte entre várias ações secundárias diferentes, alternadas com planos gerais da ação principal.



Figura 4 - Exemplo de simultaneidade na montagem. *Intolerance* (1917) D. W. Griffith

Por último, defino o conceito de *leit-motif*, usado para designar um tema musical ou efeito sonoro recorrente, associado a uma determinada personagem, ideia ou situação, ou então repetir uma cena ou sequência específica, em momentos-chave do filme.

Um outro realizador desta escola do cinema, e objeto de estudo de Bazin pelos seus contributos à montagem cinematográfica, foi Dziga Vertov, um realizador da escola soviética que ficou conhecido pelo movimento *Kino-Pravda* (cinema-verdade). Vertov foi também uma das maiores inspirações do *cinema-verité* nascido em França nos anos 60, tendo influenciado dois grandes pioneiros deste movimento, Jean Rouch e Edgar Morin (Hicks, 2007). Insere-se dentro do movimento construtivista russo

(movimento estético-político), que surge a partir de 1913, na Rússia, e que tentava aproximar a arte ao mundo cotidiano. Um dos exemplos desta teoria colocada em prática, foi o seu filme *Kino-eye* (1924), onde procurava aproximar a arte e a criação artística do cidadão comum. Esta teoria defendia que a câmara de filmar era um instrumento de observação e exploração do mundo real, tal como o olho humano, sem artifícios e que mostra uma visão do mundo tal como ele é percebido. (Hicks, 2007)

Vertov assumia a câmara como uma ferramenta científica e mecânica ao serviço da verdade. O cinema-verdade, inseria-se no movimento do construtivismo russo, que era uma expressão artística com uma forte influência nos ideais Marxistas e estava ligada ao processo revolucionário que se vivia na URSS e na Alemanha, inspirando-se nos ideais do Futurismo, ou seja, a exaltação e adoração da máquina a serviço do Homem e também como um meio essencial para o progresso. Tentou salientar a singularidade do cinema exaltando a montagem e permitiu criar uma nova expressão não-teatral, através da mesma. A montagem para Vertov, baseava-se nos intervalos entre cada movimento. Os intervalos, para Vertov, eram a parte essencial da montagem, a ligação entre cada movimento.

Sergei Eisenstein, outro cineasta desta escola do cinema, não procurava contar histórias a partir das imagens, mas sim encontrar nas imagens um sentido próprio e através delas criar uma série de emoções e ideias. Desenvolveu diversos ensaios sobre cinema e foi um dos mais importantes teóricos da montagem cinematográfica e é por isso um dos autores em foco no capítulo 2 deste ensaio.

As inovações teóricas e técnicas dos realizadores da escola soviética, que desenvolveram vários filmes com fins educativos, destinados principalmente ao público iletrado, por serem da mesma época e terem influências semelhantes e viverem num mesmo contexto político e sociocultural, a sua visão sobre a expressão artística diverge entre o realismo e o formalismo.

2. REALISMO VS. FORMALISMO

Na história o movimento realista manifesta-se em meados de 1850, em França e aparece inicialmente na literatura e posteriormente em diversas formas de arte, tais como a pintura a fotografia e o cinema. Nasce em oposição ao romantismo que dominava a literatura desde os finais do século XVIII que tinha como mote o exagero das emoções e do real. Os realistas revoltaram-se contra este movimento e procuraram retratar pessoas e situações “reais” do quotidiano da época com a maior veracidade e precisão possível. O termo realismo no cinema é uma questão complexa, normalmente é utilizado para definir filmes que representam situações que de alguma forma se assemelham à realidade.

O formalismo começou a ganhar forma nos anos 20 na União Soviética, e os seus dois teóricos mais importantes do formalismo cinematográfico foram Sergei Eisenstein e Rudolf Arnheim. Este movimento dá mais importância ao filme como um meio de expressão. A abordagem técnica assume um papel essencial, através da exploração da câmara, da iluminação e da montagem. Para os formalistas, um filme não deve apenas tentar captar ou imitar a realidade que é apresentada diante da câmara, mas sim produzir um novo sentido, assim criando novas realidades.

O cinema está intimamente ligado a duas abordagens diferentes, o realismo e o formalismo cinematográfico. Cada uma tem uma visão particular sobre o que deve ser o filme e como pode este atingir o seu objetivo.

Embora o debate entre estas perspetivas possa não ter realmente arrancado até à década de 1930, sempre houve uma divisão na forma como cinema era feito. Entre 1895 e 1901, temos como exemplo do realismo cinematográfico, os filmes dos irmãos Lumière que mostravam cenas da vida quotidiana, enquanto no outro extremo, temos o formalismo de Méliès que utilizava o filme como um meio expressivo que se centrava na importância de *mise-en-scène* na construção da fantasia.⁵

⁵Moraes, M. F. (2010, 15 de novembro). *O Contraste entre o Formalismo de Eisenstein e o Realismo de Bazin*. <https://www.rua.ufscar.br/o-contraste-entre-o-formalismo-de-eisenstein-e-o-realismo-de-bazin/>

A sequência da escadaria de Odessa, no filme *Battleship Pottenkim* (1925), ficou famosa por causa da utilização da montagem, Eisenstein não se limitou a mostrar um acontecimento, expressou o sentido dos acontecimentos através da escolha do conteúdo mostrado, e da forma como montou esses planos, pondo em prática a sua teoria da montagem intelectual.

Dentro do movimento expressionista alemão, podemos encontrar outros exemplos de formalismo, em filmes como *The Cabinet of Dr Caligari* (1920), realizado por Robert Wiene, analisado por Bazin como um filme em que a montagem e a composição plástica da imagem são a própria essência do cinema e, portanto, não precisam de suporte do som. (Blakeney, 2009)

A natureza expressiva e o significado destes filmes tendem a basear-se no *mise-en-scène*, na seleção e disposição dos elementos dentro dos planos. Notar-se-á que a abordagem formalista da realização de filmes enfatiza necessariamente a importância do realizador como alguém que intervém no processo de realização do filme. Por outras palavras, um filme é um veículo de expressão pessoal.

O realismo, ao contrario do formalismo, enfatiza o filme como um meio para registar diretamente o que a câmara vê. As técnicas cinematográficas são importantes, mas não para produzir significado dentro do filme. A função da câmara é captar a realidade tal como ela é, e deixar que a narrativa fale por si, para que o público tire as suas próprias conclusões.

2.1 Sergei Eisenstein – Montagem De Atrações

A teoria formalista no cinema, é a abordagem da teoria do cinema que se concentra nos elementos formais ou técnicos de um filme, tais como a iluminação, o cenário, a composição dos planos e a montagem. Como tal, podemos concluir que Sergei Eisenstein faz parte deste movimento formalista. Já referido anteriormente, foi um dos teóricos mais importantes no desenvolvimento das teorias da montagem cinematográfica.

No seu ensaio *Montage of Attractions* compilado no livro *The Film Sense* (1957), Eisenstein fala sobre a sua teoria da montagem de atrações. Usa o termo 'atrações' para descrever eventos que facilmente atraem a atenção do espectador. Assim, o seu

objetivo não é somente combinar duas imagens que tenham um significado concreto, livres de interpretações, mas sim causar um desencadeamento de reações do público. “The only true and solid base for the action of a production can be found in attractions and in a system of attractions.” (Eisenstein, 1957, p.232)

Em *Film Form* (Eisenstein, 1977), reforça a sua teoria da montagem de atrações, complementando-a com uma teoria dialética da montagem, que envolve o espectador e os seus próprios pensamentos. Descreve este diálogo entre espectador e filme como “montagem intelectual” (Eisenstein, 1977, p. 72-83). Com base no ensaio *Methods of Montage* irei referir algumas das ideias principais relativas à sua teoria da montagem.

Na montagem métrica, que é o mais simples dos 5 métodos apresentados, define que cada plano tem uma duração igual, independentemente do conteúdo de forma quase matemática, usada para aumentar a tensão de certas cenas, sem se preocupar com o que se passa dentro da imagem. Traduz-se como uma “batida constante”, usada para criar um ritmo, ou seja, uma métrica.

Depois temos a montagem rítmica, que ao contrário da montagem métrica, Eisenstein esclarece que o conteúdo da filmagem importa tanto quanto a duração dos planos. Tem mais atenção no movimento e conteúdo existente dentro dos planos e os cortes são feitos de forma a criar uma continuidade visual. Os planos gerais têm uma duração maior, enquanto os planos mais fechados ou de detalhe têm uma duração menor e são usados geralmente para criar uma reação no público.

Partindo dos princípios básicos dos métodos de montagem métrica e rítmica, a montagem tonal é uma combinação destas duas. O seu propósito é um pouco mais subjetivo, porque não existe propriamente uma regra, é usada para realçar certas emoções que possam necessitar ser evidências em alguns momentos da história. Se o “tom” da história muda, o “tom” dos cortes muda também, ou seja, se a emoção da história muda, o ritmo dos cortes também muda, se é uma cena de mais tensão vai ter cortes mais rápidos, se é uma cena mais melancólica a duração dos planos vai ser maior.

A montagem atonal, é o uso da montagem de acordo com os vários “tons” e “sobre-tons” de um plano. Esta é ainda mais abstrata do que a montagem tonal. É uma junção dos três métodos de montagem supramencionados, usado para manipular a duração dos planos e as ideias e as emoções a transmitir ao espectador.

A montagem intelectual, é baseada nos mesmos princípios usados por Pudovkin de que a montagem pode ser usada para criar um conceito simbólico ou metafórico “an idea that derives from the collision between two shots that are independent of one another” (Eisenstein, 1977, p. 82), frequentemente usada para criar uma ideia que não existe através da junção de duas imagens não relacionadas, mas quando justapostas, obrigam o espectador a um exercício mental e a criar um novo significado.

2.2 André Bazin – Montagem Proibida

André Bazin, um dos principais teóricos do cinema, co-fundador da revista *Cahiers du Cinéma* e defensor do realismo cinematográfico, aponta o nascimento do realismo nos filmes de ficção de Erich Von Stroheim e F. W. Murnau (Bazin, 2005) Apesar de Murnau ter sido um dos realizadores pioneiros e mais inovadores do movimento expressionista alemão, de onde nasceram obras como *Nosferatu: A Symphony of Horror* (1922), Bazin faz supor que Murnau começou a dirigir-se para um “terreno” realista, com a realização do filme *Tabu* (1931). (Bazin, 2005, p.27)

Nos seus ensaios, compilados no livro *What is Cinema* (2005) Bazin analisa, estuda e critica vários realizadores e teóricos do cinema, de diferentes épocas e movimentos cinematográficos. Este livro divide-se em duas partes, sendo que no primeiro volume, escreve sobre a ontologia do cinema, assim como sobre o objeto fílmico e a sua relação com a realidade, seguido dos paradigmas técnicos e estilísticos como um recurso a seguir para atingir essa realidade de forma mais fiel. Bazin baseou-se em inúmeros realizadores, alguns dos quais mencionados em capítulos anteriores, e em movimentos cinematográficos associados ao realismo para sustentar a sua teoria sobre a montagem cinematográfica e analisa autores formalistas como por exemplo, Eisenstein o seu “antagonista”.

Bazin, no ensaio *The Evolution of the Language of Cinema* (2005), dá a entender que o cinema realista era uma forma mais democrática do cinema, na medida em que não manipulava o espectador. Os filmes do cinema realista recorrem ao uso de profundidade de campo, que permite ao público perceber claramente uma série de elementos dentro de um mesmo plano, em vez de ser orientado para um elemento em particular, defendem a utilização de planos longos de forma a reduzir a necessidade de

intervenção do realizador na construção do filme, em suma, concluo que segundo os seus ideais, nos filmes que seguem os ideias realistas existe menos montagem, o que significa menos fragmentação de tempo e espaço, e garante uma maior continuidade das ações, ou seja uma representação mais fiel da realidade.

Para Bazin, o cinema é visto como um meio que tem o potencial de captar e reproduzir a realidade, e defende que entre o objeto real e a sua representação, deve intervir apenas a instrumentalidade da câmara “Pela primeira vez, a imagem do mundo é formada automaticamente, sem a intervenção criativa do homem” (Bazin, 2005, p. 13).

Dá ênfase à importância da narrativa e embora reconheça que a montagem foi o que fez o cinema se tornar numa arte defende que o uso da montagem pode ser invisível, e deveria apenas ser um recurso utilizado em prol da continuidade narrativa. (Bazin, 2005)

Explica que embora em muitos casos a montagem pode resultar, mas que muitas vezes é utilizada em excesso, e que para conceder à narrativa uma continuidade lógica temporal e espacial, sem a utilização de cortes desnecessários, defende o grande plano geral e a exploração da profundidade de campo, que permitia que a ação se desenvolvesse o máximo possível dentro de um plano, de forma que o espetador fique totalmente emergido na história. Dá a título de exemplo o filme *Citizen Kane*, de Orson Welles sobre o qual diz “Orson Welles restored to cinematographic illusion a fundamental quality of reality – it’s continuity. Classical editing, deriving from Griffith, separated reality into successive shots which were just a series of either logical or subjective points of view of an event” (Bazin, 2005, p. 28)

Mas este conceito de realismo no cinema continua a ser controverso, se planos mais longos resultam num maior realismo cinematográfico, então presumivelmente um filme filmado só num *take* sem qualquer edição ou manipulação seria o ideal, mas mesmo optando por essa abordagem existe sempre intervenção direta no que toca à decisão de quando começa e acaba um plano. Da mesma forma que o uso da profundidade de campo não quer dizer que o espetador não é orientado para observar um elemento da imagem em particular, mesmo mostrando uma cena da sua totalidade o realizador faz uma escolha sobre o que aparece no enquadramento e como este é composto.

3. CONCLUSÃO

Nesta parte do ensaio sobre as teorias da montagem cinematográfica, foram apresentados e discutidos dois movimentos distintos do cinema o realismo e formalismo. Em cada um deles, é abordada a teoria sobre como a montagem é utilizada para auxiliar a construção de uma obra fílmica e da sua narrativa. Por um lado, conclui-se que Bazin defende o realismo e a representação da realidade o mais fiel possível, através da negação do recurso à montagem como um processo criativo, e por outro Eisenstein, inserido no movimento formalista, que defende que este é um recurso essencial para transmitir novas ideias, incutir e fazer sobressair sentimentos e emoções numa ação apresentada e que defende que um filme nasce na montagem. Foi à luz destas teorias que me baseei e inspirei para montar o meu projeto prático filme, nomeadamente o filme 3 Marias.

PARTE II – 3 MARIAS

4. ENQUADRAMENTO

Antes do começo do ano letivo, fui convidada pela realizadora deste filme “3 Marias”, que é a minha colega de curso Gabriella Florenzano, a participar na sua montagem pois ela sabia que esta é a área que eu tenho maior interesse em aprofundar dentro do cinema e que iria seguir essa temática para a investigação teórica a abordar para o projeto o final do curso.

Aceitei o desafio porque a história destas três mulheres e das crianças que estas cuidam comoveu-me imenso. A ideia inicial da realizadora de produzir um documentário observacional-poético, segundo as tipologias estudadas por Bill Nichols, foi sem dúvida algo que me motivou pois poderia explorar a montagem do filme através da simbologia das imagens que planeamos obter.

Este filme é fruto da experiência da realizadora Gabriella Florenzano como voluntária no arquipélago do Marajó, através da Prelazia do Marajó, num primeiro momento através da educação musical infantil e, atualmente, como representante do abrigo da Fraternidade Ágape da Cruz, em eventos de Direitos Humanos. Isto possibilitou o seu conhecimento sobre os crimes sexuais que as crianças e adolescentes sofrem sistematicamente como consequência de profundos problemas sociais e económicos, assim como o abandono dos municípios marajoaras, que estão na lista dos que possuem menor índice de desenvolvimento humano do Brasil pelo Estado, pela Justiça e pela sociedade civil.

3 Marias é um documentário de longa-metragem (60 minutos) que mostra o trabalho e as perspetivas individuais de três missionárias - irmãs Marie Henriqueta Ferreira Cavalcante, Maria Josefa Iglesias Fernandez e Raimunda Maria da Consolação Sousa Rodrigues – que atuam na luta contra o abuso e exploração infantil no arquipélago do Marajó, no Estado do Pará, Brasil.

As irmãs Raimunda e Josefa são fundadoras do abrigo da Fraternidade Ágape da Cruz, em funcionamento desde 2008 na cidade de Portel, a única instituição que acolhe crianças e adolescentes vítimas de abuso e exploração no Marajó (o maior arquipélago marítimo-fluvial do mundo, localizado no estado do Pará, na Amazônia brasileira, onde estão cidades com os menores índices de desenvolvimento humano do país); irmã Henriqueta é ativista social de atuação nacional e internacional, é membro

da Comissão de Direito e Paz da CNBB Norte 2 - Pará e Amapá e do Comitê Permanente de Segurança Pública do Marajó; e foram escolhidas devido às suas vivências no resgate e acolhimento das vítimas, e de denúncias midiáticas e articulações políticas, tornando as suas experiências além de arquivo histórico, uma fonte de inspiração para que outras pessoas tomem ações interventivas para proteção e prevenção a estes crimes bárbaros.

O trabalho das três irmãs missionárias é uma grande luta contra um sistema onde a população marajoara é invisível. A documentação audiovisual desta iniciativa, é uma ferramenta de consciencialização para a sociedade local do Marajó que, de modo geral, não conhece os seus direitos, e das sociedades internacionais - que maioritariamente não têm noção do que se passa neste arquipélago de difícil acesso (de uma forma geral podemos equiparar as sociedades dos diferentes estados brasileiros com as de outros países pois em todas é difícil encontrar pessoas que saibam da própria existência do Marajó).

Foi escolhido dar destaque a estas três personagens, duas delas fundadoras do abrigo da Fraternidade Ágape da Cruz, a única instituição que acolhe crianças e adolescentes vítimas de abuso e exploração no Marajó, e a outra uma ativista dos direitos humanos de reconhecimento nacional e internacional primeiramente pelas questões éticas e legais de registar vítimas de abuso e exploração sexual, especialmente sendo estas crianças, mas também por elas terem a vivência de resgate e acolhimento das vítimas, tornando as suas experiências além de arquivo histórico uma fonte de inspiração para que outras pessoas tomem ações interventoras de proteção e prevenção a estes crimes.

A expectativa é que, as pessoas ao terem conhecimento da realidade de extrema violência e miséria humana enfrentada por estas crianças que têm seus direitos ceifados no Marajó, tomem uma atitude humanitária e em prol da erradicação destes crimes.

5. NOTA DE INTENÇÕES

As três missionárias tiveram uma parte do seu cotidiano filmado.

A Irmã Raimunda e a Irmã Josefa, são respectivamente, a fundadora e a diretora da Fraternidade Ágape da Cruz e atuam diretamente com as crianças e as questões práticas do abrigo. Irmã Henriqueta vive em Belém e atua de forma mais política na defesa dos direitos humanos e na cobrança das autoridades para a punição dos crimes cometidos contra crianças, adolescentes e mulheres, vítimas de exploração sexual, e tráfico humano.

A acompanhar as imagens do cotidiano, temos entrevistas com as personagens em destaque, nas quais são exploradas as suas perspectivas pessoais em relação à situação de miséria humana que combatem evidenciando suas diferentes origens e histórias de vida. (irmã Raimunda é marajoara, nascida em Soure, foi casada e tornou-se religiosa quando ficou viúva; irmã Josefa é espanhola, nascida em Madrid e foi para o Marajó em missão religiosa; e irmã Henriqueta é amazonense, nascida em Eirunepé, fronteira com o Peru, e antes de chegar a Belém morou em São Paulo, onde se formou em biologia e em Milão, na Itália, onde também deu seguimento aos seus estudos. O seu plano principal era fazer trabalho missionário em África, entretanto percebeu que esse mesmo trabalho era necessário no Brasil e, por isso, regressou).

Pretende-se fazer com que mulheres que escolheram voluntariamente a ordenação como freiras (apesar de não usarem o hábito) e, com isso, o voto de castidade e conseqüentemente não terem filhos biológicos (com exceção da irmã Raimunda que foi casada), expressem o seu ponto de vista e sentimentos sobre a escolha de protegerem crianças e lutarem contra crimes que as ferem. Apesar da intenção de que nas entrevistas elas contem histórias das crianças, dos seus resgates, que são brutais no sentido mais profundo da palavra, nenhuma imagem nítida das crianças será mostrada. Serão trabalhados planos em que o foco seja em algum objeto enquanto elas, ao fundo, desenvolvam alguma atividade de seu cotidiano, e sempre de costas.

A natureza amazônica será explorada pela fotografia cinematográfica das riquezas naturais em contraste com a situação de extrema degradação humana e miséria.

A lenda do Boto é um dos mitos mais populares na região Amazônica. Acredita-se que nas noites de puxirum (festa) aparece um homem alto, todo vestido de branco, com um chapéu (que esconde um "buraco" na cabeça), e que escolhe a cunhantã (menina, implicitamente menor de idade) mais bonita e dança com ela a noite inteira. No outro dia, a cunhantã acorda grávida e sozinha, à beira do rio. O rapaz era na verdade o boto, um mamífero aquático que habita os rios da Amazônia ("primo" do golfinho), que diz a crença popular ser uma criatura encantada. Depois de nove meses, a criança que nasce é "filha do boto".

6. CONTEXTO DE RODAGEM

Como a realizadora estava sozinha em quase todas as situações a realizar, filmar e a gravar som, foram encontradas muitas dificuldades durante o percurso, que se vieram a revelar negativamente no resultado das imagens e do som registado.

Não foi possível criar a equipa de produção como inicialmente achamos que teríamos e o facto de a realizadora estar sozinha, por eu estar impossibilitada de viajar para o Brasil na altura em que a realizadora viajou para lá, foi um dos maiores problemas na parte da rodagem do filme.

Tal como é comum em situações de rodagem de um filme documental, o que tínhamos planeado mudou e tivemos de nos moldar às condicionantes, particularmente às condicionantes da pandemia e das restrições impostas no Brasil e especialmente o impacto que esta teve no estado do Pará, um dos estados brasileiros mais afetados pelo coronavírus, onde foi rodado o filme. Toda esta situação veio mudar os planos idealizados e propostos no dossier de pré-produção deste projeto.

Às condicionantes logísticas e técnicas acima mencionadas, acrescentaram-se também aos problemas de saúde das Irmãs Josefa e Raimunda. As irmãs encontravam-se isoladas em casa e evitavam ao máximo o contacto com o exterior, dessa forma a realizadora apenas conseguiu dois dias para filmar com elas, sem ter podido fazer sequer uma *repérage*.⁶

Em suma, a rodagem foi um período muito complicado para este projeto que, inevitavelmente, afetou todas as fases que se seguiram e, conseqüentemente, o filme em si.

⁶ Repérage: Reconhecimento e documentação audiovisual dos locais de filmagem.

7. PÓS-PRODUÇÃO

7.1 Dificuldades técnicas

Um dos objetivos iniciais definidos na pré-produção era dar a mesma importância às três personagens, acompanhando cada uma das três personagens num dia da sua vida, filmar o seu quotidiano desde o acordar até ao anoitecer, o que não foi possível de concretizar. Então durante o processo de rodagem e montagem do filme, constatamos que a irmã Henriqueta seria a personagem mais interessante para contar a história que queríamos mostrar no filme, visto que era a única que por ser mais nova do que as outras irmãs e relativamente jovem podia sair de casa. Por essa razão foi possível fazer algumas gravações no exterior. As irmãs Josefa e Raimunda, por serem mais velhas e vulneráveis ao coronavírus faziam parte do grupo de risco, e por essa razão não podiam sair de casa. Decidimos que a presença destas duas irmãs no filme se deveria basear nas suas entrevistas, quase sempre feitas nos mesmo espaços.

Outro objetivo que não conseguimos concretizar e que havíamos idealizado, era ensaiar junto com as crianças do abrigo de Portel uma música popular sobre a lenda do boto e colocá-las viradas para o rio a cantar em coro, enquanto seriam filmadas de costas. Este era um dos planos com maior importância deste filme, devido ao significado inerente da lenda do boto, mas como as viagens de barco, o único meio de viajar de Belém até Portel foram canceladas, as únicas imagens do abrigo que conseguimos foram capturadas pelo Anderson Batista, uma pessoa contratada pela Prefeitura de Portel - um dos apoios que conseguimos para o filme - que realizou as filmagens de acordo com algumas instruções dadas por nós de planos que considerávamos mais essenciais para o rumo novo do filme. Estas filmagens foram obtidas alguns meses depois da rodagem do filme, já durante o processo de montagem, e como a irmã Raimunda já estava vacinada e as viagens para Portel tinham sido retomadas, foi também possível obter imagens dela no abrigo.

Devido a todas estas condicionantes, tivemos de nos adaptar e estruturar o documentário de outra forma relativamente ao plano inicial. Decidimos que as personagens e os seus testemunhos iriam tornar-se o mote da narrativa.

A montagem deste filme, era para ser, segundo a minha ideia inicial, resultado do meu estudo sobre as teorias de André Bazin e de Sergei Eisenstein, mas tudo mudou assim que tive acesso a todas as filmagens e também pelas escolhas de conteúdo a ser usado, feitas pela realizadora.

Como montadora, tive um papel um pouco mais passivo do que esperava ter, pois não tive “carta branca” para tomar todas as escolhas de conteúdo e montagem que queria ter tomado. Tive essencialmente de me basear na organização da narrativa segundo o discurso e conteúdo das entrevistas e testemunhos obtidos e não no simbolismo das imagens. Ainda que as teorias estudadas me tenham influenciado, todas as condicionantes que a rodagem criou abalaram os meus planos enquanto montadora. Aquilo que imaginava ser um processo intuitivo e baseado na teoria estudada, teve de ser completamente reformulado para se ajustar ao material audiovisual disponível.

Alguns dos problemas que encontrei depois de conseguir ver todas as filmagens foram acima de tudo de caráter técnico. Filmagens em interiores em que a velocidade estava em dessincronizada com frequência da eletricidade causaram um efeito de *flick* das luzes e barras nas imagens em situação de entrevista; em algumas cenas a câmara foi mudada de sítio enquanto a pessoa entrevistada falava e houve certas partes das mesmas que precisamos de utilizar porque mostraram ser necessárias para o decorrer da narrativa, sem ter planos de corte suficientes das pessoas ou dos espaços para cobrir todas essas mudanças. Quanto aos planos de corte de caráter mais poético, não tinham muito que ver com o conteúdo selecionado, então muitos deles não puderam ser utilizados. O processo de montagem foi absorvido por inúmeras questões e dificuldades técnicas que vieram a determinar muitos momentos do filme, contrariando aquilo que deveria ter sido a montagem, ou seja, a construção da narrativa que o filme precisava.

Quanto ao som, tive também alguma dificuldade em corrigir certos erros que poderiam ter sido evitados durante a sua captação, como por exemplo, ventoinhas ligadas durante as entrevistas que por vezes dificultava a perceção do que estava a ser falado, ou a inexistência de gravador externo (i.e. *double system*) em certas situações, o que fez com que tivesse de usar som direto da câmara. Tive de recorrer a um software

chamado *Izotope Rx8*, em conjunto com o *Reaper* de modo a conseguir limpar estes ruídos.

Na correção de cor, uma vez que as filmagens não foram gravadas em S-LOG como eu tinha solicitado, para que no processo de correção fosse mais agilizado, tive de tentar neutralizar primeiro a cor de todos os planos, pois em quase todas as cenas existiam balanceamentos de brancos diferentes, para posteriormente criar um estilo que resultasse ao longo de todo o filme. Decidimos então dar um *look* mais quente, evidenciando os tons quentes, exaltando os castanhos e os amarelos de modo a transportar o espetador para o espaço amazónico.



Figura 5 - Antes e depois da correção de cor

Quanto à montagem do filme, o plano que tinha inicialmente acabou por não acontecer como tinha imaginado, mas conseguimos juntas contornar as dificuldades sentidas e conseguimos atingir um resultado que nos deixou satisfeitas.

Fazer o trabalho de pelo menos três pessoas quando se está sozinha é uma tarefa bastante complicada, e é quase impossível concentrar-se em tudo ao mesmo tempo. Tal peso e situação acabou por se refletir nas lacunas apontadas, mas sem dúvida alguma, foi um desafio muito interessante, e um teste às minhas capacidades como montadora e editora, pois consegui, da melhor forma esconder a maior parte das falhas existentes.

7.2 Montagem do filme “3 Marias”

Como mencionei no ponto anterior o tipo de montagem que iria utilizar surgiria após o estudo das teorias dos dois teóricos em análise neste ensaio, mas devido a todos os problemas encontrados, acabei por ter de tomar uma atitude muito mais passiva, e a montagem deste filme acabou por ser mais uma montagem para esconder erros técnicos. No entanto, e apesar de tudo, uma vez que o filme está terminado ambas ficamos satisfeitas com o resultado.

Passo a analisar a seguir as escolhas que tomei de forma inconsciente, ou seja, sem ter prescrito à priori, mas que, à posteriori, percebi que tinha tomado. Com esta análise pretendo chegar à conclusão da abordagem que eu tomei, como montadora, relativamente aos ideais realistas ou formalistas.

Os “blocos” de cenas que incluímos no filme e que foram selecionados pela realizadora são os seguintes (usarei os números de cenas ⁷ chave da narrativa principal do filme, de forma a conseguir ilustrar a estrutura do filme):

⁷ Cena: Segmento da narrativa fílmica que transcorre num tempo e espaço determinado ou que usa montagem paralela para mostrar duas ou mais ações simultâneas. (Bordwell e Thompson: 2013)
<https://pnc.gov.pt/glossario>

Blocos de cenas:

- (1) [Irmã Henriqueta no Bosque (apresentação)
Irmã Henriqueta no Bosque (CPI da pedofilia e o que a motiva a continuar)
- (2) [Irmã Raimunda (apresentação)
Irmã Raimunda (meninas balseiras)
Irmã Raimunda (sobre um dos meninos queria ser um macaco)
Josefa e Raimunda a falar sobre os pais drogados que não queriam o bebé.
- (3) [Irmã Josefa (apresentação)
Irmã Josefa (caso de uma mãe que se prostituía)
- (4) [Franssinette (comentários sobre as irmãs)
Franssinette (comentários sobre a irmã Henriqueta)
Franssinete (CPI da pedofilia e o que as motiva)
Franssinete (meninas balseiras)
- (5) [Irmã Henriqueta (menina grávida do padrasto - na sede da CNBB⁸)
Irmã Henriqueta (meninas abusadas pelo pai - na sede da CNBB)
- (6) [Irmã Henriqueta a apresentar queixa na polícia.
- (7) [Depoimento “El Pais”.
- (8) [Depoimento da Leila (abuso da filha.)
- (9) [3 Marias juntas
- (10) [Irmã Raimunda no Abrigo

Figura 6 - Blocos de Cenas do filme 3 Marias

⁸ CBB: Conferência Nacional dos Bispos do Brasil

Divisão narrativa em 3 partes:

1º

2º

3º

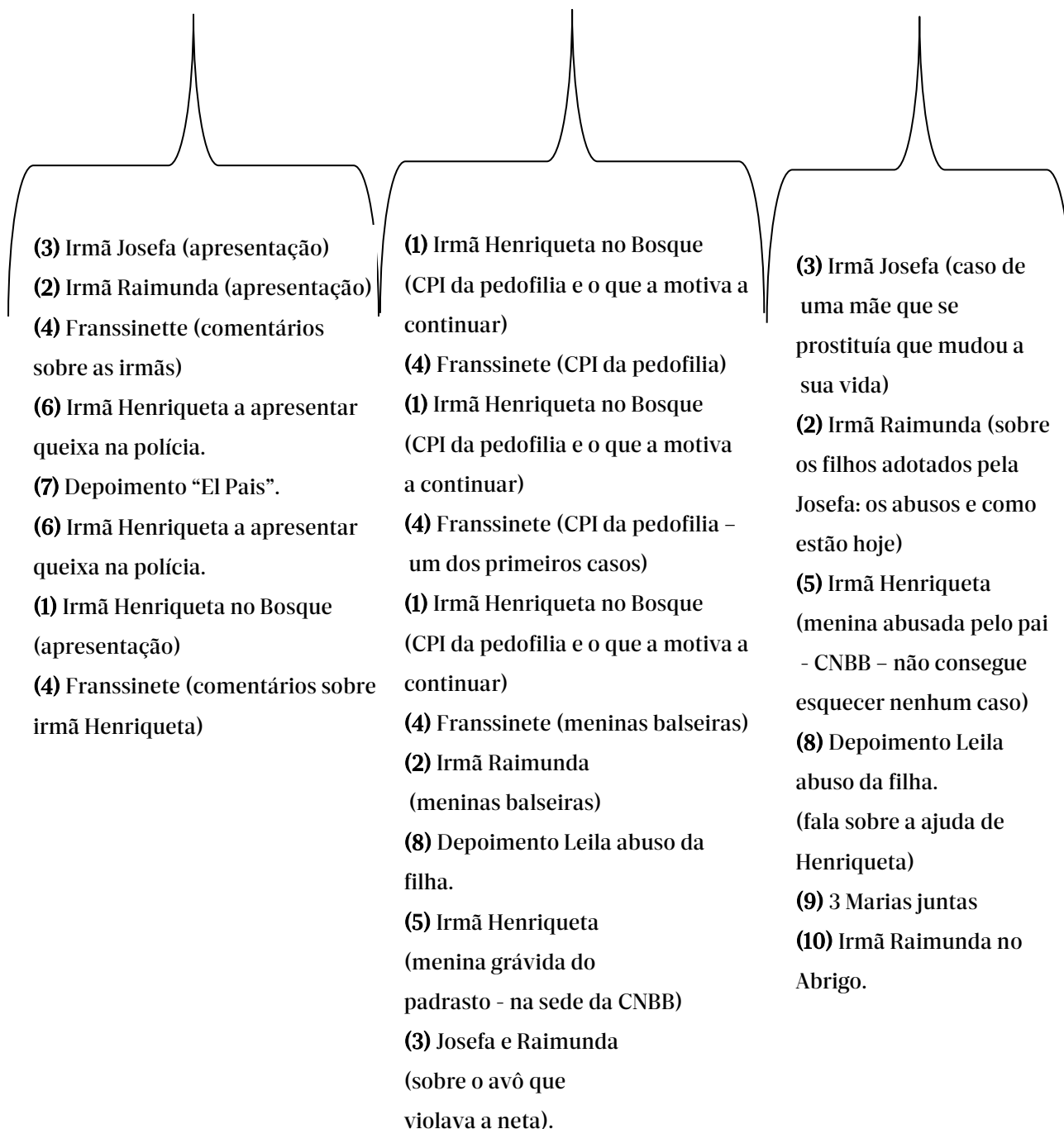


Figura 7 - Divisão da Narrativa

Identificação do uso de técnicas de montagem:

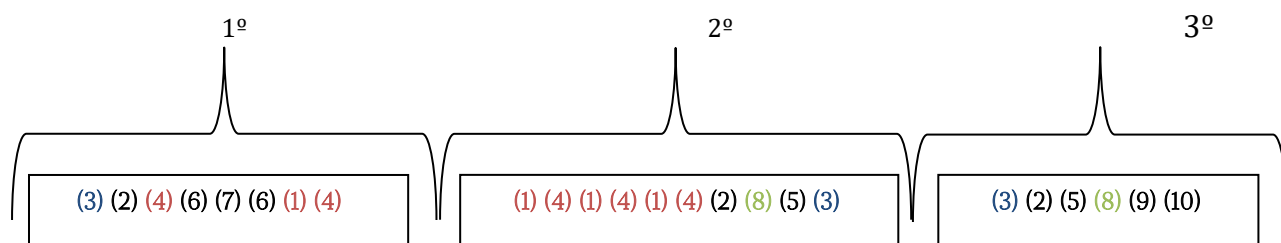


Figura 8 - Montagem das cenas no filme 3 Marias

A vermelho deve-se ler: Sequência em que foi utilizada montagem alternada.

A azul, e a verde deve-se ler: Cenas que se repetem para criar uma ligação entre as 3 partes do filme.

Ligação das cenas através de simbolismos, recursos técnicos e estéticos:

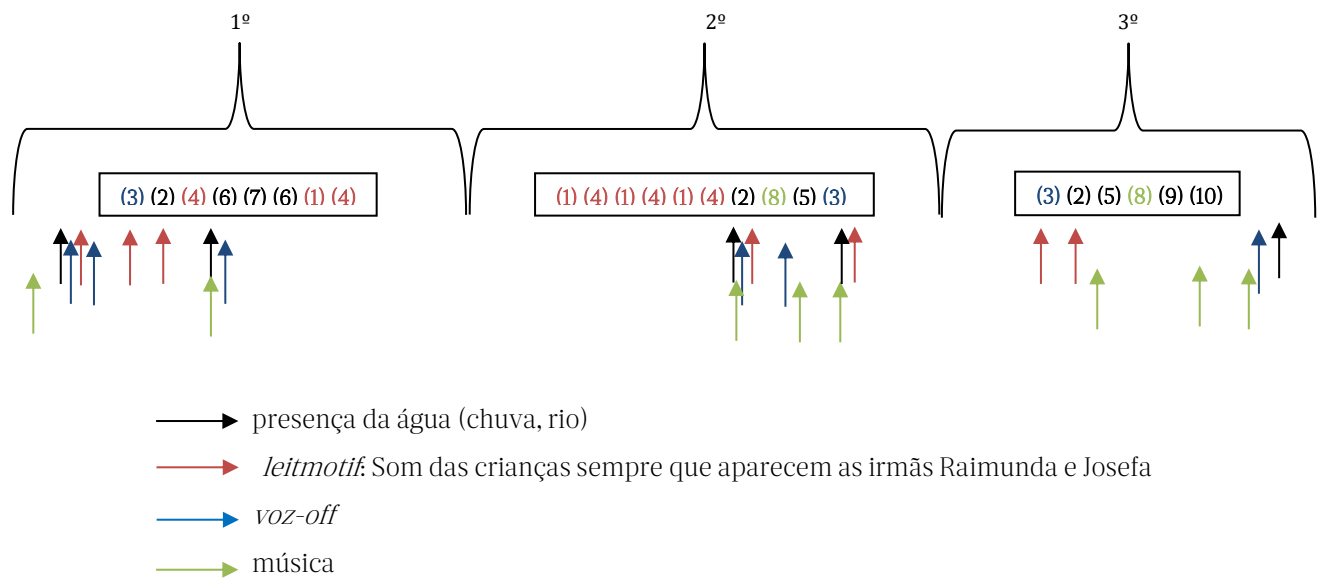


Figura 9 Momentos simbólicos do filme 3 Marias

Analisando os resultados da montagem do filme *3 Marias*, posso concluir que recorri a princípios da montagem narrativa, em certos momentos recorrendo ao uso da montagem paralela, um dos princípios da montagem narrativa de D.W. Griffith, defendido por Bazin, para fragmentar cenas longas, neste caso correlacioná-las através do discurso das personagens. Mas acabei por entrar em terreno formalista, para conseguir criar uma narrativa que fizesse sentido. Para tal recorri a determinados recursos como a narração em *voz-off*⁹, a ligação das três irmãs, através dos comentários de Franssinete, mesmo que estas só apareçam as três juntas numa das cenas finais, acabam por ter uma relação mais próxima entre elas.

A presença da água que é de extrema importância no filme, é um tema recorrente ao longo de todo o documentário. A música aparece em momentos estratégicos, é usada em algumas situações para despertar a atenção do espectador, e noutros, serve para reforçar a emoção de certas cenas. E a presença das crianças que

⁹ *Voz-off*: CINEMA, TELEVISÃO em linguagem audiovisual, voz exterior à cena, que comenta ou narra os acontecimentos <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/voz-off>

aparecem através da imagem por breves momentos, estão sempre presentes nas cenas das irmãs Raimunda e Josefa.

Como podemos observar acima (ver subcapítulo 4.2), a narrativa está mais ou menos dividida em três atos. Num momento inicial, são-nos apresentadas as personagens e o trabalho que estas fazem. Decidi introduzir aqui um depoimento de um rapaz que foi abusado por um arcebispo, para o relacionar com cena da irmã Henriqueta na esquadra da polícia. Esse depoimento, mostra o tipo de trabalho que a irmã faz e as consequências do mesmo (e.g. ameaças e calúnias). Escolhi colocar esta situação antes da sua apresentação mais formal, tal como tinha feito anteriormente com Josefa e Raimunda, enquanto arrumam a comida na cozinha, tendo ainda uma entrevista da Josefa imediatamente antes da sua apresentação.

A segunda parte da narrativa começa no bosque, quando a primeira história marcante é contada. Entre a primeira e a segunda instância do filme, consigo criar aqui um paralelismo entre cenas, onde fui alternado entre a irmã Henriqueta no bosque e a Franssinete a contar como a conheceu e a falar do primeiro caso em que trabalharam juntas. A partir deste momento, já tinha estabelecido um padrão, entre personagens diferentes há uns momentos de “pausa” entre as entrevistas, a não ser que as duas estejam diretamente relacionadas, se não essa relação é criada através da água da chuva e das imagens do rio.

O simbolismo da água neste filme é muito pessoal à realizadora, pelo que ela explicará melhor o porquê da utilização da água para a criação de significados.

Quando comecei a montar este filme tinha uma ideia muito vaga e idealizada da história. À medida que fui montando, fui conhecendo melhor as personagens, as suas motivações e acima de tudo fiquei a conhecer a história das crianças que é o foco principal do filme. Para contar a história das crianças, tivemos de recorrer ao uso de outras personagens, de forma a manter a identidade destes menores. A ideia era dar a mesma importância às 3 irmãs, criando assim uma personagem coletiva, mas tornou-se evidente de que a irmã Henriqueta ia ser a personagem principal. A através da montagem consegui juntar excertos que aparentemente não teriam qualquer ligação, mas através de conexões tanto a nível temático, imagético ou sonoro, consegui criar uma narrativa mais fluída e coerente.

8. Diário da montagem

Até ao final do mês de março, tinha tido acesso apenas a uma pequena parte das imagens, porque como foram gravadas em 4K, tinham um tamanho muito grande o que dificultava o envio das mesmas. Quando a Gabriella regressou a Portugal copiamos as imagens para um disco externo para eu começar a visualizar o conteúdo obtido.

Enquanto eu via as imagens, a Gabriella ia fazendo anotações num documento das cenas que achava mais importantes, e dos momentos de cada uma das entrevistas que gostaria que fossem usados. Então, num primeiro momento, limitei-me a seguir as suas indicações, até porque ela conhece o tema melhor do que eu por ter feito voluntariado na associação e também por ter sido ela a filmar e a realizar, estava mais dentro da história.

Devido a complicações com o meu computador e por estar impossibilitada de comprar um novo, tive de trabalhar na montagem do filme na ESMAD (Escola Superior de Media Artes e Design). Iniciámos a montagem em meados de abril, na altura encontrava-me a trabalhar a tempo inteiro, então só conseguia dirigir-me à ESMAD, cerca de uma ou duas vezes por semana. Até ao final do mês de abril, apenas trabalhei na redução da duração das cenas seleccionadas pela Gabriella.

Em maio, durante cerca de duas semanas, consegui ir todos os dias para a ESMAD, e foi quando comecei a experimentar explorar a montagem. Demorei muito tempo nesta fase, até porque não tinha quaisquer imagens do abrigo, nem das crianças, o que estava a tornar o processo da montagem muito complicado. Os conteúdos que tinha em mãos, eram maioritariamente entrevistas e os que não eram, não tinham qualidade suficiente para serem utilizados, e mesmo as entrevistas deixam muito a desejar no que toca ao cuidado e sensibilidade que não existiu na abordagem imagética deste filme.

No início não ia usar as filmagens da Franssinete, porque a Gabriella não queria expor a mãe, mas após discutirmos opções, chegámos à conclusão que para tentar ligar as histórias, o depoimento da sua mãe seria importante.

Quase a meio do mês de junho, recebemos finalmente as filmagens do abrigo de Portel. O que me fez ganhar uma nova esperança. Apesar das imagens terem uma qualidade e um cuidado estético muito superior, muitos planos tinham a duração de 2 e 3 segundos, o que fez com que mais de metade dessas imagens não fossem utilizadas.

No final do mês de junho, tínhamos a montagem quase fechada, ou pelo menos acreditávamos que sim, mas após vermos o filme na sua íntegra, percebemos que faltava alguma coisa, as histórias continuavam muito desconexas. Eu tinha sugerido o uso de narração em voz-off, mas a Gabriella estava reticente em relação ao seu papel participativo no filme. Pedimos então uma opinião externa, um colega da turma, o Cláudio Azevedo e após análise do documentário na sua totalidade, concordou comigo de que seria necessário criar algo mais para conseguir relacionar todas as cenas, sem parecerem ideias desconexas.

Comecei então a editar a cor do filme, e em meados de agosto, comecei a editar o som, depois de ter recebido as músicas da Cibelle.

Terminada a montagem, e todo o processo de edição e pós-produção, tivemos ainda uma série de erros de exportação, e isto ocorreu nas últimas duas semanas anteriores à entrega, até ao último dia da mesma, em que finalmente conseguimos exportar a versão final sem erros.

9. CONCLUSÃO

Neste trabalho, é possível constatar que não existe uma teoria cinematográfica correta. Existem sim várias teorias sobre a forma de fazer cinema, mas não supõe que alguma seja correta.

Ao longo da história de cinema, sempre existiram questões sobre o seu verdadeiro propósito e sobre questões formais como a montagem, ou outros recursos técnicos ou estéticos. Nos dias de hoje, ainda existe um debate sobre se o papel da montagem cinematográfica, é o que faz realmente nascer um filme como uma verdadeira expressão artística, ou se o papel desta deve ser apenas um recurso ao seu serviço.

Numa primeira instância analisei a história da montagem e aprofundi o que acho ser as duas maiores escolas do cinema, que se apoiam nos movimentos realistas e formalistas, a escola americana e a escola soviética. Uma, propulsora da montagem narrativa, a outra, inspirada pelos cineastas da escola americana, começou então a explorar algumas das técnicas e teorias, já usadas até então, aprofundando-as e dando-lhes um novo rumo.

Foram mencionados e analisados alguns dos nomes propulsores da construção das teorias mais importantes sobre as tipologias de montagem. Após essa análise, percebemos que os formalistas apoiam o uso da montagem para efeitos de dramatismo no filme, já os realistas, apenas apoiam o uso da montagem para a construção narrativa.

Através da visão de Bazin, entendi que a narrativa ganha com a invisibilidade da montagem, mas, pelos olhos de Eisenstein, concluo que a narrativa pode ser enriquecida, pode ter mais emoção e dramatismo, quando utilizada a montagem como um recurso criador de sentidos.

Após desenvolver o trabalho de investigação, tentei inconscientemente pôr em prática as duas teorias num mesmo filme. Pela abordagem mais realista da realizadora Gabriella Florenzano, no seu olhar ingénuo e observacional, seja pela narrativa simples, que foi criada neste filme, onde ao mesmo tempo recorri a técnicas de montagem mais presentes e características do formalismo, concluo que a montagem narrativa e a montagem expressiva, podem coexistir num mesmo filme.

Na montagem do filme 3 Marias fiz uso das duas teorias de montagem. A utilização das duas em conjunto, podem ajudar numa representação mais completa e

artística de um evento fatural, como é exemplo este documentário. Embora que ainda não considere que a montagem deste filme atingiu o seu máximo potencial, serve como exemplo prático deste ensaio, numa narrativa que ganha continuidade através do recurso a simbolismos e momentos-chave da narrativa que só se tornou possível existir algum tipo de associação ou coerência a nível narrativo, através do recurso à montagem.

O trabalho de pesquisa e investigação da Gabriella, é excepcional, mas no que toca à prática e à técnica tem as suas lacunas, tal como eu tenho as minhas lacunas. Ainda para mais, como referido na segunda parte deste ensaio, ficamos sem equipa de rodagem, que fez com que ela tivesse de criar um filme, sozinha, e eu impotente só podia esperar. Posso concluir que neste caso o filme 3 Marias, realmente nasceu na montagem, algo que Eisenstein apoiaria.

10. REFERÊNCIAS

Bibliografia

- Balázs, B. (1952). *Theory of the Film* (1st ed.). Dennis Dobson ltd.
- Barbosa, P. A. R. A. (2011). *Produção de sentido na linguagem audiovisual através da montagem*.
- Bazin, A. (2005). *What is cinema? essays selected by Hugh Gray* (Vol. 1). Berkeley, CA: University of California Press.
- Bazin, A. (2005). *What is cinema? essays selected by Hugh Gray* (Vol. 2). Berkeley, CA: University of California Press.
- Blakeney, K. (2009). *An Analysis of Film Critic Andre Bazin's Views on Expressionism and Realism in Film*. Disponível em: <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=86>
Visitado a: 20 de julho de 2021
- Canelas, C. (2010). *Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética*.
- Eisenstein, S. (1957). *The Film Sense*. New York: Meridian Books.
- Eisenstein, S. (1977). *Film Form - Essays in film theory*.
- Hicks, J., Vertov, D. (2007). *Dziga Vertov: Defining documentary film*. London: I.B. Tauris
- Michelson, A. (1984). *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. (K. O'Brien, Trans., A. Michelson, Ed.). Univ. of California Press.
- Moraes, M. F. (2010). *O Contraste entre o Formalismo de Eisenstein e o Realismo de Bazin*. Disponível em: <https://www.rua.ufscar.br/o-contraste-entre-o-formalismo-de-eisenstein-e-o-realismo-de-bazin/> Visitado a: 23 de maio de 2021
- Nichols, B. (2016). *Speaking truths with film* (1st ed.). Oakland (Cal.): University of California Press.
- Nichols, B. (2017). *Introduction to documentary*. Bloomington, IN: Indiana U.P.
- Pudovkin. Pudovkin, Vsevolod Illarionovich (1954) Disponível em: <https://archive.org/details/filmtechniqueact00pudo/page/n71/mode/2up> Visitado a: 4 de julho de 2021

Smothers, Eric Cody, (2018). *The Mind's Eye: Visualizing Montage Theory*.
Online Theses and Dissertation. 491. Disponível
em: <https://emcompass.eku.edu/etf/491/> Visitado a: 3 de agosto de 2021

Filmografia

Avildsen, J. G. (1976). Rocky.
Coppola, Francis Ford. (1972). The Godfather.
Eisenstein, Sergei (1925). Battleship Potemkin.
Eisenstein, Sergei. (1925). Strike.
Eisenstein, Sergei; Aleksandrov, Grigoriy. (1928). October.
Griffith, D.W. (1916). Intolerance.
Hitchcock, Alfred. (1960). Psycho.
Murnau, F. W. (1922). Nosferatu: A Symphony Of Horrors.
Murnau, F. W.. (1931). Tabu.
Porter. Edwin S. (1903) Life of na American Fireman.
Porter. Edwin S. (1903). The Great Train Robbery.
Pudovkin, Vsevolod. (1926). Mother.
Rossellini, Roberto. (1946). Paisan.
Scorcese, Martin. (2011) Hugo.
Vertov, Dziga. (1924). Kino-Eye.
Vertov, Dziga. (1929). Man With A Movie Camera.
Weine, Robert. (1920) The Cabinet Of Dr. Caligari.
Welles, Orson. (1941). Citizen Kane.

ANEXOS

I – *Link* para o filme 3 Marias, bem como para os restantes materiais promocionais

<https://ipppt->

my.sharepoint.com/:f:/g/personal/9190004_esmad_ipp_pt/ErWCbSuhYVdBqG_DqYvhkDoBTdGHpkuGLf6n1Z-4f4KiA?e=L44i2D

II – Ficha Técnica do Filme 3 Marias

Título: 3 Marias

Ano: 2021

Duração: 60'

Idioma: português

Documentário

Personagens: Henriqueta Cavalcante; Josefa Iglesias; Raimunda Rodrigues

Testemunhos: Franssinete Florenzano; Leila Gomes de Sá

Argumento; Realização; Produção: Gabriella Florenzano

Operadora de Câmara e Som: Gabriella Florenzano; Anderson Batista (Portel)

Operador de Drone: Rafael Ferreira

Montagem; Edição; Pós-produção de imagem e som: Soraia Maia

Música: Cibelle J. Donza