UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

PHILIPPE BARCINSKI

A dialética narrativa do cinema de *montage* e de *découpage*

- das vanguardas do cinema mudo ao filme de suspense e terror contemporâneos -

São Paulo
2015

PHILIPPE BARCINSKI

A dialética narrativa do cinema de *montage* e de *découpage*

- das vanguardas do cinema mudo ao filme de suspense e terror contemporâneos -

Dissertação apresentada ao Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Cinema

Orientadora: Profa. Dra. Maria Dora Genis Mourão

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Barcinski, Philippe
A dialética narrativa do cinema de montage e de découpage: das vanguardas do cinema mudo ao filme de suspense e terror contemporâneos / Philippe Barcinski. -- São Paulo: P. Barcinski, 2015.
100 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Profa Dra Maria Dora Genis Mourão
Bibliografia

1. Direção Cinematográfica 2. Linguagem Cinematográfica 3. Montagem Cinematográfica 4. Decupagem Cinematográfica I. Mourão, Maria Dora Genis II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Nome: BARCINSKI, Philippe.

Título: A dialética narrativa do cinema de *montage* e de *découpage* - das vanguardas do cinema mudo ao filme de suspense e terror contemporâneos.

Dissertação apresentada ao Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Cinema.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

A minha esposa, Fabiana Werneck Barcinski, pelo estimulo para estudar, sempre.

A minha orientadora, Profa Dra Maria Dora Genis Mourão, pela paciência com minha trajetória errática.

Aos membros da banca de qualificação, Prof. Dr. Ismail Xavier e Prof. Dr. Roberto Moreira, pela pertinência dos caminhos indicados.

Aos amigos André Barcinski, Fernando Toste e Luiz Carlos Oliveira Jr, pelas indicações de filmes e livros em minha entrada no universo do cinema de suspense e terror.

RESUMO

BARCINSKI, Philippe. **A dialética narrativa do cinema de *montage* e de *découpage* - das vanguardas do cinema mudo ao filme de suspense e terror contemporâneos.** 2015. 100f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015

Esta dissertação analisa os conceitos de cinema de *montage* (herança de procedimentos de montagem do cinema de *avant-garde* dos anos 1920) e cinema de *découpage* (herança do estabelecimento de cenas contínuas a partir do início do cinema falado), conforme desenvolvido pelo teórico americano David Bordwell. A dissertação elenca, ao longo da história do cinema, alguns dos principais cineastas que, dentro de um cinema narrativo de ampla difusão, equilibraram esses dois procedimentos. A trajetória proposta conduz ao cinema contemporâneo de terror e suspense, sustentando a idéia que estes são alguns dos gêneros mais propícios para o equilibrio de *montage* e *découpage*. Paralelamente, a dissertação analisa a trajetória dos filmes de seu autor, Philippe Barcinski. De seus primeiros curta-metragens (exercícios de *montage*) passando pelo seu primeiro longa-metragem (exercício de equilíbrio de cenas de *montage* e de *découpage*), a dissertação cria uma base teórica para seu próximo longa-metragem, em desenvolvimento, uma adaptação literária de um filme de suspense e terror.

ABSTRACT

BARCINSKI, Philippe. **Narrative dialectic of film of *montage* and of *découpage* – from silent era avant-garde to contemporary horror and thriller movies.** 2015. 100f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015

This work analyzes David Bordwell's concepts of *montage* (legacy of procedures of *avant-garde* cinema of the 1920s) and *découpage* (legacy of procedures of establishing continuity scenes from the beginning of the talkies). The text searches, throughout different moments of film history, some of the main director that, in narrative widely disseminated films, arranged those two procedures. The proposed path leads to the contemporary cinema of horror and suspense, supporting the idea that these genres naturally balances *montage* and *découpage* scenes. At the same time, the text analyzes the trajectory of its author, Philippe Barcinski, as a filmmaker. From his early short films (*montage* exercises) through his first feature film (which balances scenes of *montage* and *découpage*), the text proposes a theoretical basis for his next feature film in development, a literary adaptation for a thriller and horror movie.

SUMÁRIO

PARTE 1 – INTRODUÇÃO

1.1. Dois curtas.
1.2. Definindo conceitos: Montagem e *Montage*; Decupagem e *Découpage.*
1.3. Do curta para o longa-metragem.

PARTE 2 – O CINEMA DE *MONTAGE* E O CINEMA DE *DÉCOUPAGE*

2.1. O Cinema Mudo e a *montage.*
2.2. O Cinema Falado e a *découpage.*

PARTE 3 – DIALÉTICA NARRATIVA – COEXISTINDO *MONTAGE* E *DECOUPAGE*

3.1. A dialética narrativa de Renoir e Welles.
3.2. Refinando nosso foco.

PARTE 4 – NOVOS CAMINHOS LIBERTÁRIOS PARA A *MONTAGE*

4.1. O cinema modernista: Nouvelle Vague, outros cinemas novos e os filmes de arte.
4.2. A fronteira entre cinema comercial e de arte e o contrabando.
4.3. New Hollywood e o caso Scorsese.

PARTE 5 – A EXPLOSÃO DA *MONTAGE* (FORA DO CINEMA)

5.1. Videoclipe e televisão.
5.2. Testemunho de tendências do final do século XX.

PARTE 6 – A PERSISTENCIA DA *MONTAGE* NO CINEMA DE SUSPENSE E TERROR

6.1. Os contrabandistas dos anos 1940.
6.2. Oito tipos de cenas de *Annabelle.*

PARTE 7 – CONCLUSÃO

7.1. Retomando a perspectiva pessoal em meio a consideração finais sobre *montage* e gênero.

PARTE 1 – INTRODUÇÃO

1.1. Dois curtas

Em agosto de 1994, dirigi meu primeiro filme de curta-metragem, *A Escada*[1], como parte de um exercício curricular do curso de cinema da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

O filme apresenta, em 4 minutos e meio, a singela situação de um homem subindo uma escadaria. Sua subida é mostrada em enquadramentos fechados que revelam detalhes de seu corpo com ênfase em seu esforço sem contudo revelar sua exata posição na escada. Em determinado momento, o homem para para descansar, olha em volta, e um plano com enquadramento um pouco mais aberto revela sua localização: o patamar intermediário da escadaria no exato meio da subida. O homem retoma a subida e a decupagem do filme, novamente, restringe-se a planos fechados que não revelam sua posição. Até que uma segunda pausa para descansar revela uma surpresa: apesar de ter se deslocado após a primeira pausa, a posição do homem continua a mesma. O homem retoma a subida e o jogo de montagem prossegue em subidas e até mesmo descidas, todas mal sucedidas. O homem é refém da escada. E da montagem.

A Escada teve boa acolhida no circuito de exibição da época, recebendo elogios críticos e prêmios em festivais. Um dos grandes valores do filme é sua construção cinematográfica. O curta trata de uma sentimento: prisões internas, fracasso, impotência frente ao mundo - a exata interpretação de qual sentimento fica à cargo do espectador. E este sentimento é apresentado na tela em construção cinematográfica pela articulação de seus enquadramentos na montagem.

O último filme de curta metragem que dirigi, em 2002, *A Janela Aberta*[2], novamente, articula imagens e sons de forma livre para mais do que narrar, passar sensações à plateia. Há sim história nos dois filmes e ela está em primeiro plano, afinal são filmes claramente narrativos. Mas, em ambos os casos, tão importante quanto narrar com clareza, a forma narrativa se presta a trazer à tona, no espectador, uma sensação.

No caso de *A Janela Aberta,* a sensação é a de um portador de transtorno obsessivo compulsivo. O filme segue o fluxo de pensamento de um homem que não se lembra se fechou ou não a janela da sala de sua casa antes de deitar-se em seu quarto. O homem,

[1] O filme pode ser assistido em https://vimeo.com/43626056
[2] O filme pode ser assistido em https://vimeo.com/43940758

na cama, passa a buscar na memória elementos que o ajudem a se lembrar se ele fechou a tal janela, como a roupa que ele vestia quando fechou a janela, ou o que ele fez logo antes disso. O texto de seus pensamentos segue em *voice over* enquanto a imagem ilustra as ações recordadas. Aos poucos, entende-se que esta é uma atividade cotidiana, que o homem ritualiza seus atos para poder lembrar-se depois, em uma prática típica dos portadores de TOC. A montagem, em sintonia com o sentimento de transtorno do personagem, entre em um torvelino.

Novamente, o filme apresenta uma construção cinematográfica que narra uma história mas cuja montagem se presta a, além de narrar, passar à plateia uma sensação ligada ao estado de espírito da personagem. No primeiro filme, enquanto a personagem busca algo (subir uma escada), a montagem gera desorientação espacial. No segundo, enquanto a personagem busca algo (lembrar-se se fechou ou não a janela), a montagem cria desorientação mental.

1.2. Definindo conceitos: Montagem e *Montage*; Decupagem e *Découpage*

Toda a montagem cinematográfica ajuda a passar uma sensação. Mas em alguns casos, ela assume um protagonismo maior. Nessa dissertação, chamaremos esse tipo de montagem-protagonista de *montage*, com a grafia em francês. É a notação que David Bordwell assume em *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*. Em inglês, montagem é *editing*. Mas a grafia francesa, *montage*, é utilizada pelo autor americano para apontar a visão da *nouvelle critique*, o grupo de jovens críticos franceses dos anos 1940 e 1950 liderados por André Bazin sobre a montagem do cinema mudo.

Bordwell (2013ii, p. 81) aponta:

> Em Francês, *montage* denomina edição cinematográfica em geral. Para os autores desse período [da nouvelle critique], porém, *montage* também sugeria um tipo de corte abstrato, conceitual ou rítmico. Usando a *montage,* o diretor junta uma totalidade significativa a partir das tomadas fragmentárias.

Nesse sentido, os curtas-metragens *A Escada* e *A Janela Aberta* podem ser chamados de filme de *montage*.

O uso do termo *montage*, contudo, só pode ser plenamente compreendido em oposição ao cinema seguinte, dos primeiros anos do cinema falado, que foi denominado também pela *Nouvelle Critique* de *cinema de decupagem*. Esta dissertação se referirá ao conceito de *cinema de decupagem* empregado por Bordwell com a mesma notação da edição brasileira de seu livro em português: grifando *découpage*, em francês.

No Brasil, entende-se o termo *decupagem* como uma etapa técnica da preparação de um diretor para filmar, seu planejamento sobre onde colocar a câmera. O termo vem do francês e significa *recortar*. Empregado em cinema desde os anos 1910 (Aumont, 2012, p. 71), foi definido por Noel Burch como *a operação que consiste em recortar (decupar) de modo mais ou menos preciso, antes da filmagem, uma ação em planos.* (1969, p. 23).

O diretor, como um encenador (*metteur-en-scene*), deve cuidar da movimentação dos atores no espaço. Ao mesmo tempo, deve saber como recortar/decupar essa ação em vários ângulos, para instruir à equipe de filmagem o comportamento da câmera frente à encenação.

O procedimento de decupagem é um prática de análise, no sentido de separação. Decupar é separar, analisar, quebrar uma ação contínua descrita em uma página de roteiro em uma série de planos na preparação para uma filmagem. Já a montagem se dá apenas após a decupagem e a filmagem. Ela corresponde à síntese, no sentido de junção. Uma junção complexa mas que encerra uma proposta que se iniciou na decupagem. O que foi separado na decupagem, executado na filmagem, agora é juntado, organizado, sintetizado, na montagem, na ilha de edição. Processualmente, decupagem e montagem são etapas muitos distintas, mas que, no fundo, fazem parte da mesma atividade: a construção visual de uma cena.

Já o conceito da *Nouvelle Critique* de *découpage* é mais específico que o da prática técnica de *decupagem* contemporânea[3].

Bordwell (2013ii, p. 81) aponta que*:*

> Na produção cinematográfica, a *decupagem* é a decomposição em planos ou roteiro de filmagem que precede a filmagem. Para a *nouvelle critique*, *découpage* também designava o tipo de montagem que disseca a cena, decompondo a ação em planos breves. Ao contrário da *montage*, que reúne fragmentos heterogêneos, a *découpage* decompõe um todo espaço temporal em vistas mais próximas. (…) Nos anos posteriores à Guerra, os críticos franceses frequentemente identificavam a edição do cinema mudo como *montage* e os cortes do cinema sonoro como *découpage*. Astruc, por exemplo, argumentou que o filme mudo conseguia os efeitos poéticos a partir de uma *montage* de imagens díspares, ao passo que o filme sonoro era dominado pela *découpage*, uma técnica "não mais poética mas teatral, não mais um confronto forçado, mas uma ligação organizada".

As noções de cinema de *montage* e cinema de *découpage* serão aprofundadas nos capítulos 2.1 e 2.2 desta dissertação, respectivamente.

---

[3] Uma definição mais nuclear do termo *découpage* pertence a George Sadoul e é apontada por Bordwell (2013 ii, p. 119): *a alternância de primeiros planos e planos de conjunto na mesma cena é o princípio da* découpage*.* (Georges Sadoul, *Histoire de l'art du cinéma des origines à nous jours* (Paris, Flammarion, 1949)

1.3. Do curta para o longa-metragem

Em minha trajetória pessoal, após dirigir curtas-metragens, migrei para o formato narrativo de longa-metragem. E sinto que há uma analogia possível entre a contraposição do cinema mudo de *montage* com o cinema falado de *découpage* e de meu trabalho em curtas-metragens com o que eu busco em longas-metragens.

Após *A Janela Aberta*, iniciei o desenvolvimento de meu primeiro filme de longa-metragem, *Não Por Acaso*. E com ele, tinha o desejo de prosseguir com a pesquisa de linguagem iniciada com os curtas: narrar valendo-me da montagem para criar, na plateia, sensações em sintonia com o que o protagonista vive na tela.

Em longa-metragem, a tarefa me parece mais complexa. Júlio Cortázar produziu um aforismo para comparar o conto ao romance em uma metáfora com a luta de boxe: *No combate entre um texto e seu leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto o conto deve ganhar por nocaute.*[4] A mesma metáfora poderia se aplicar a diferença entre curta e longa-metragem.[5]

Um curta-metragem pode conquistar seu espectador por nocaute. Uma *montage*, de 5 ou 10 minutos, narrando a simples história de um homem subindo uma escada ou se lembrando se fechou ou não uma janela é material suficiente para se construir uma sensação. No entanto, não basta para sustentar a atenção de um espectador por 90 minutos. A atenção do espectador de longas-metragens se conquista pela construção do personagem principal.

Uma etapa muito valiosa do processo de roteirização do *Não Por Acaso* foi um laboratório de roteiros do Instituto Sundance, nos Estados Unidos, que participei com o filme e tive como consultores dois grandes expoentes do roteiro cinematográfico contemporâneo: Guillermo Arriaga (*Amores Brutos*) e David Benioff (*Games of Thrones*). O tratamento do roteiro (diferente do de filmagem) que levei ao *workshop* foi escrutinado pelos dois roteiristas que foram unânimes em seus pareceres: havia muito frescor *("freshness")* e interesse, mas não era um roteiro de um longa-metragem e sim de

---

[4] "La novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knockout". (Cortázar, 1971, p. 403)

[5] A associação do aforismo de Cortázar com a comparação de curtas e longas-metragens foi proposta em textos jornalisticos e de blog pelo crítico Luiz Zanin Oricchio

um curta-metragem de 90 minutos. Faltava, segundo eles, *character development*, desenvolvimento dos personagens.

Parte do meu aprendizado em dramaturgia longa é que a adesão do espectador ao longa-metragem não se dá pelo encantamento com o efeito, mas pela projeção do espectador no personagem central. O protagonista é o carrinho da montanha russa na qual o espectador entra para seguir uma jornada de altos e baixos. E isso sustenta seu interesse pelo tempo mais extenso da projeção.

Em meu regresso ao Brasil, retrabalhei o roteiro de *Não Por Acaso*. Convidei meus dois colaboradores à época, Fabiana Werneck Barcinski e Eugênio Puppo, para reescrever o roteiro comigo na condição de coautores. Deixamos de lado todo jogo de linguagem proposto em detalhadas rubricas acerca de cenas de trânsito e de sinuca que representavam estados mentais e sensíveis dos personagem (de acordo com as questões da história de cada um deles no filme). E nos concentramos no desenvolvimento desses personagens, criando seus perfis detalhados, e elaborando cenas de relacionamento entre eles.

Não Por Acaso narra a história de dois homens, Ênio (Leonardo Medeiros) e Pedro (Rodrigo Santoro). O primeiro trabalha como controlador de trânsito da cidade de São Paulo, e o segundo é jogador de sinuca. Em comum, seus caráteres obsessivos com suas profissões e o desejo de controle. Assim como Ênio domina o fluxo dos carros para escoar o trânsito da cidade, Pedro controla por completo o comportamento das bolas na mesa de sinuca. Um inesperado acidente envolvendo a ex-mulher de Ênio o coloca frente a frente com uma filha com quem ele não tinha contato. O mesmo acidente vitimiza a namorada de Pedro que, após atravessar um período de luto, passa a tentar se relacionar com outra mulher. Ambos os homens repetem nas relações pessoais com as novas mulheres que entram em suas vidas, os padrões obsessivos de controle de seus trabalhos. Não dá certo. As aproximações de Ênio com sua filha e de Pedro com a nova namorada revelam que, na vida, não se pode controlar como no trânsito ou na sinuca. A jornada de Ênio e Pedro os conduz a um novo equilíbrio de suas obsessões em suas vidas.

Não Por Acaso, em sua forma final, orquestra dois tipos de cenas: Cenas de *découpage*, com foco na performance dos atores e no texto, filmadas de forma clássica, valendo-se

de *master shots*, continuidade de movimentos, *raccords*, coberturas, campos e contra-campos; E há cenas de *montage* em que o filme assume a voz do pensamento ou a sensação de um personagem e associa imagens livremente produzindo jogos cênicos e de movimentação.

São cenas em meio ao trânsito ou sobre uma mesa de sinuca que, através da montagem, transformam o estado de espírito e pensamento dos dois homens obsessivos em matéria cinematográfica.

Como realizador, considero *Não Por Acaso* um filme muito feliz no sentido dele corresponder plenamente, em seu produto final, ao que foi idealizado em sua roteirização e preparação. O filme joga com o sutil balanço entre narrativa e experimentação de linguagem. Ao mesmo tempo em que é aberto a um público relativamente amplo, um dos focos da linha de filmes que analisaremos nos capítulos 3.2 e 4.2 desta dissertação.

PARTE 2 – O CINEMA DE *MONTAGE* E O CINEMA DE *DÉCOUPAGE*

2.1. O Cinema Mudo e a *montage*

O cinema nasceu sem montagem[6]. Os primeiros filmes, de Lumière, são planos únicos, independentes, em sua maioria registrando situações domésticas ou paisagens, as chamadas de *vistas animadas*.

Em *Gramática do Cinema*, Morin e Briselance narram, passo a passo, anos após ano, a construção da forma narrativa cinematográfica a partir das experiências de decupagem e montagem dos pioneiros do cinema. Primeiro plano, close, plano médio, montagem paralela, panorâmicas, campo e contra-campo, são experimentados por cineastas como D.W. Griffith e Edwin Potter e, entre erros e acertos, vão acumulando-se em uma gramática básica do cinema que se estabelece com o foco principal de narrar histórias para uma plateia popular.

Nos anos 1920, no clímax da era muda, esta gramática estava bem definida. É o que Bazin chama de *decupagem clássica*[7], Burch define como *grau zero da escritura cinematográfica*[8] e Bordwell como *versão-padrão da história básica do cinema*[9]. Trata-se de uma linguagem ilusionista, invisível, na qual a narrativa pode se desenvolver, evitando qualquer opção mais brusca ou difusa da forma fílmica que possa causar rompimento com a plateia emocionalmente cativa.

Fora incipientes experiências de elipses e *flashbacks*, a codificação da montagem cinematográfica ergueu-se no início dos anos 1920 em três procedimentos sólidos: cenas em continuidade temporal e espacial com cortes analíticos para planos mais fechados de objetos e reações quando esses precisavam ser vistos em maior destaque; cortes em continuidade entre espaços diferentes unidos pelo movimento de alguém que sai de um ambiente e entra em outro (passagem por portas e cenas de perseguição em exteriores, por exemplo); e, ainda, montagem paralela de dois eventos simultâneos em lugares distintos.

---

[6] Considerando aqui o conceito de *montagem* como união de planos distintos. Há autores como André Gaudreault (1997, pag 73) que questionam esta definição, ampliando o conceito de *montagem* ao considerar o enquadramento ou o movimento de câmera como parte do procedimento da *montagem* de uma situação.
[7] Aumont (p. 71) apud BAZIN
[8] Burch, p 36.
[9] Bordwell (2013 ii, p. 29)

Isso era o suficiente para se narrar histórias. E criou-se, então, uma linguagem padrão. Nas palavras de David Bordwell (2013, p. 696-697):

> (...) o estilo de continuidade tornou-se um estilo padronizado em que os diretores de estúdios de Hollywood utilizavam quase que automaticamente para criar relações coerentes de tempo e espaço na narrativa. (...) Ao final da era muda, o cinema clássico de Hollywood havia se transformado em um movimento sofisticado, mas a produção era notavelmente padronizada.

Em contraposição a essa tendência, nas décadas de 1910 e 1920, alguns movimentos desafiavam as convenções. Alguns diretores buscavam uma montagem mais expressiva do que o correto e recém instaurado *sistema de continuidade*.

Na França, um grupo de cineastas como Abel Gance e Jean Epstein, apontados como *impressionistas,* buscou fazer filmes comerciais, narrativos, mas que utilizassem o potencial do cinema para além de narrar, passar sensações através da linguagem, imprimindo na tela, de forma subjetiva, o estado de espírito dos personagens. Equilibrava-se narrativa com experimentação. Essa linha de filmes teve êxito comercial até o final do cinema mudo quando, por motivos econômicos, as empresas que produziam esses cineastas encerraram suas atividades na dispendiosa transição para o cinema falado.

Um dos ápices desse movimento é o filme *A Roda* (1923), de Abel Gance, que narra a história de uma ciranda de paixões entre quatro personagens com consequências trágicas. Em determinado momento, o protagonista, um maquinista, leva sua filha de trem para entregá-la em casamento a um homem que o chantageia. Na jornada de trem, com as emoções à flor da pele, o maquinista acelera o trem em atitude suicida. Gance rompe a narrativa convencional criando uma montagem rítmica. São planos do maquinista no controle do trem, de sua filha no vagão e outros 8 enquadramentos fixos (rodas, chaminé, caldeira, trilhos, manivelas, ponteiros, etc) que são montados de forma crescente chegando ao limite de poucos fotogramas entre cada corte. A extensa e complexa montagem da cena de cerca de impressionantes oito minutos de duração tem efeito vertiginoso até para os dias de hoje. A intenção de Gance com essa montagem não era apenas narrar a situação da cena, mas criar um torpor compatível com o drama interno dos personagens.

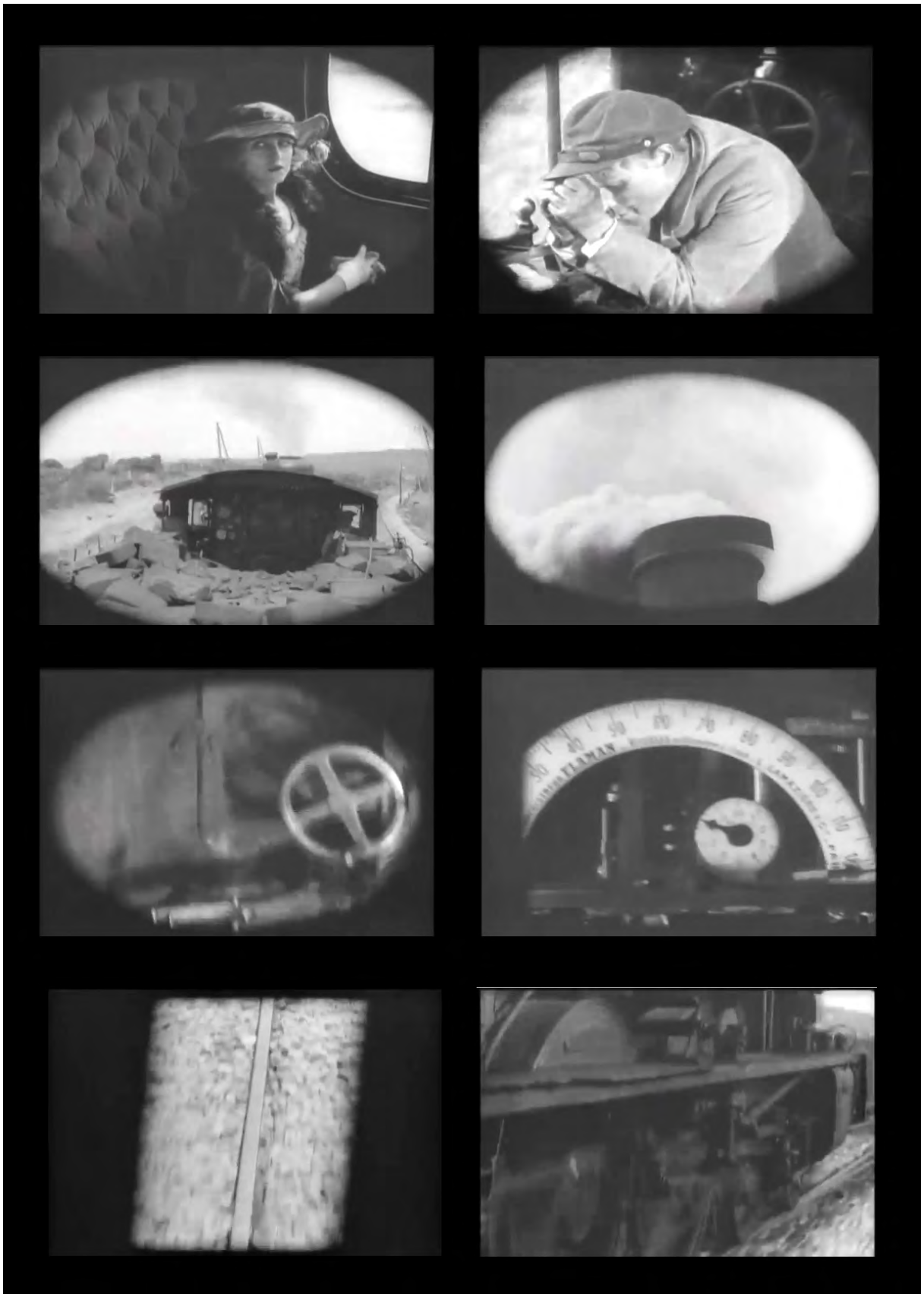

Figura 01 – *Fotogramas* da sequência do trem de *A Roda* (1923) de Abel Gance.

Outro movimento que se aventurou no cinema como representação do estado de espirito dos personagens foi o *Expressionismo Alemão*. O filme fundador do movimento, *O Gabinete do Dr. Caligari* "convenceu os críticos de que o cinema podia representar estados mentais com a força perturbadora da pintura e do teatro contemporâneo." (Bordwell, 2013, p. 34).

Ao final da Primeira Guerra Mundial, em meio à turbulenta economia da época, o governo alemão apoiou o fortalecimento da indústria do cinema com a criação de um grande grupo empresarial cinematográfico, a UFA[10]. Havia um claro foco no retorno comercial dos filmes para o reestabelecimento da indústria cinematográfica alemã. Em 1920, uma produtora de Berlim[11] obteve grande sucesso com *Caligari* e a inesperada associação de um filme de zumbi com a estética da pintura e do teatro da época. Foi o disparador para uma série de filmes que seguiram a mesma estética.

O *Expressionismo Alemão* tornou-se um gênero que prosperou no mercado alemão até o derrocada financeira da UFA, em 1927, com *Metrópolis*, triunfo artístico de Fritz Lang.

Apesar de marcante na história do cinema, o Expressionismo, de modo geral, notabilizou-se mais pela cenografia, maquiagem e iluminação do que pela montagem. Nas palavras de Bordwell: *em contraste com o* Impressionismo Francês*, que baseava seu estilo principalmente na cinematografia e na montagem, o expressionismo alemão dependia fortemente da* mis-en-scene.[12] (2013 i, p.699).

Salvo alguns casos notáveis de Fritz Lang e Murnau, os filmes expressionistas pouco desafiava a linguagem padrão quanto a forma de se decupar e montar.

Uma dessas exceções dignas de registro é *M – O Vampiro de Dusseldorf* (1930) de Fritz Lang. O filme notabilizou-se como um dos primeiros usos sofisticados do pensamento sonoro integrado à linguagem cinematográfica.

Em uma de suas primeiras cenas, acompanhamos em montagem paralela duas situações: uma mãe que aguarda sua filha retornar da escola em um crescente de angustia; e sua filha sendo abordada na rua e levada pelo Vampiro de Dusseldorf, um pedófilo. O clímax

[10] Univesum Film Aktiengesellchaft.
[11] Decla-Bioscop AG, que no ano seguinte a produção de Caligari foi incorporada à UFA.

dessa cena se dá com a mãe gritando seu nome – Elsie Beckman – pela janela enquanto a imagem apresenta uma série de planos de locais por onde sua voz ecoa.

Figura 02 – *Fotogramas* da mãe chamando a filha em *M – O Vampiro de Dusseldorf* (1930) de Fritz Lang.

O *Impressionismo* e o *Expressionismo* encontram no seio da indústria, pelo breve período que prosperaram, terreno para desenvolver linguagens distintas da padrão instituída pelo cinema industrial. Já outros movimentos, também libertários, criaram nichos artísticos para prosperar na produção e exibição de seus filmes.

Financiados principalmente por mecenato, artistas das vanguardas das artes visuais em Paris absorveram o cinema como mídia artística e campo de experimentação. A Paris dos anos 1920 foi um caldeirão cultural com uma intensidade singular. Era natural que movimentos de vanguarda absorvessem a sedutora máquina de captação e reprodução de realidade para usar a tela do cinema como uma opção à seus canvas, adicionada da dimensão do tempo.

O *surrealismo* valeu-se de cortes de imagens distintas para representar os obscuros, tortuosos e associativos caminhos da mente e dos sonhos. Talvez um de seus cortes mais conhecidos seja o da primeira cena de *Um Cão Andaluz* (1929) de Luis Buñuel e Salvador Dali quando o próprio Buñuel, como ator, afia uma navalha e corta um olho. A montagem propõe a muito significativa associação da imagem da navalha cortando o olho para a imagem de uma nuvem deslizando sobre a lua cheia.

Figura 03 – Corte entre dois planos de *Um Cão Andaluz* (1929) de Luis Buñuel e Salvador Dali.

Outros movimentos da vanguarda também absorveram o cinema para ampliar suas pesquisas estéticas. Em 1924, o pintor cubista Fernand Léger dirigiu o filme *Ballet Mecanique* no qual planos de máquinas, rostos e corpos são associados por padrões de formas e ritmos, criando uma obra sintonizada com os preceitos do manifesto futurista[13] que apontava beleza na velocidade e no maquinaria.

[13] Manifesto do poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, publicado em 1909.

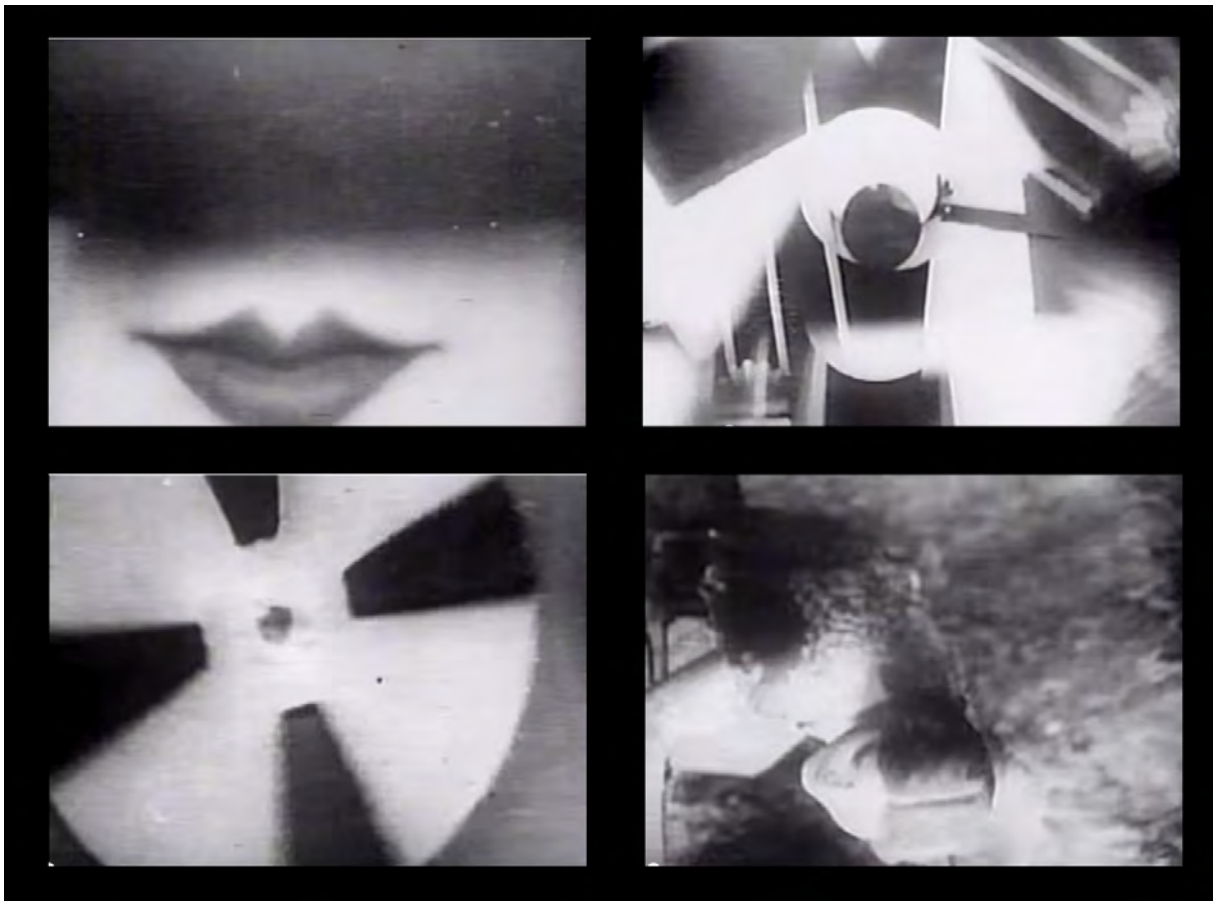

Figura 04 – Fotogramas de *Ballet Mecanique* (1924) de Fernand Léger

Os diversos possíveis efeitos da associação de planos através da montagem ganhou alguma análise teórica de intelectuais envolvidos em cada um desses grupos. No entanto, o primeiro estudo realmente detido e aprofundado sobre montagem cinematográfica se deu a partir do início da década de 1920, na Rússia, quando Eisenstein, Kulechov, Vertov e Pudovkin fizeram suas primeiras experiências, publicaram seus artigos e produziram seus filmes.

Dziga Vertov experimentara diversas formas de associações de planos nos cinejornais *Kino Pravda* no início dos anos 1920. Seus experimentos se expandiram nos documentários longos seguintes como *O Homem com a Câmera de Cinema,* de 1929. O filme mostra a vida de pessoas em cidades russas, especialmente Moscou, em um único dia, do amanhecer ao por do sol, montado de forma rítmica. No filme, o próprio filme é exibido dentro de uma cinema. E sua feitura é vista acompanhando-se o trabalho do cinematógrafo (o *cameraman*) e do montador.

Figura 05 – Fotogramas de *O Homem com a Câmera de Cinema* (1929) de Dziga Vertov

O Homem com a Câmera de Cinema inicia-se com o seguinte texto escrito na tela:

> Atenção, espectadores: Este é um filme experimental na forma de comunicação cinemática de ventos reais sem a ajuda de intertítulos. Sem a ajuda de uma história. Sem a ajuda do teatro. Este trabalho experimental busca a criação de uma linguagem verdadeiramente internacional do cinema baseada na absoluta separação das linguagens do teatro e da literatura.

Trata-se de um filme-manifesto que aponta o efeito da montagem como a essência do cinema, o específico fílmico, aquilo que o difere de todas as artes, especialmente da literatura e do teatro.

Uma das ideias mais difundidas do cinema soviético dos anos 1920 é o conceito de *montagem de atrações* de Eisenstein. Segundo Eisenstein, cada plano representa uma

atração (no sentido de um *sketch* cômico ou número de música ou dança, típicos dos espetáculos teatrais de variedades da época). O grande valor do cinema, segundo esse pensamento, não está na montagem convencional em continuidade, mas no jogo de associações de diferentes planos, cada um representado uma *atração* diferente.

Há inúmeros exemplos *montagem de atrações* de cunho ideológico na obra de Eisenstein. Em *Outubro* (1928), ao cortar da imagem de um ator representando Kerensky, Ministro da Justiça do governo provisório após a queda do sistema czarista, para a imagem de um pavão mecânico, cria-se um novo sentido que não havia nos planos independentes. O sentido do filme precisa ser processado pelo espectador. É em sua mente que ele se forma, em um procedimento chamado de *montagem intelectual* por Eisenstein.

Figura 06 – Corte de *Outubro* (1928) de Sergei Eisenstein.

Os escritos de Eisenstein aprofundam-se nas questões da percepção da montagem. Em *A Dramaturgia da Forma do Filme* (2002, p. 58), ele descreve os diferentes conflitos que o choque dos planos podem produzir: conflitos gráficos, de planos, de volumes, espacial, de luz, de tempo, e assim por diante. Em *Métodos de Montagem* (2002, p. 77), Eisenstein aponta os diferentes métodos de montagem: métrica, rítmica, tonal e atonal, propondo relações entre a imagem, o tempo e a música.

São diferentes abordagens mas que, em comum, reafirmam a ideia de que o grande valor

do cinema estava na montagem. Nas palavras de Eisenstein, (2002, p. 52)

> Plano e montagem são os elementos básicos do cinema. Montagem foi estabelecida pelo cinema soviético como o nervo do cinema. Determinar a natureza da montagem é resolver o problema específico do cinema.

O cinema de montagem fluída, invisível, do cinema convencional, não condizia com os conceitos de Eisenstein, conforme ele expõe, em uma crítica ao modelo de montagem de Pudovkin:

> Os primeiros diretores conscientes, e nossos primeiros teóricos do cinema, consideravam a montagem uma forma descritiva em que se colocava planos particulares um após o outro, como tijolos de construção. O movimento dentro desses planos-blocos de construção e o consequente comprimento das partes componentes, era então considerado ritmo.
>
> Um conceito totalmente falso!
>
> (...) Em minha opinião, porém, a montagem é uma ideia que nasce da colisão de planos independentes – planos até opostos um ao outro: o principio dramático.

Em 1929, a montagem do cinema estava fervilhante de ideias e possibilidades. Conviviam com o cinema narrativo melodramática clássico hollywoodiano com regras estritas de montagem outras propostas de associação de planos de ordem ideológica (Eisenstein), onírica (Buñuel), estética (Léger), e de representação de estados de espírito (Gance). O sentido varia de um grupo a outro, mas a ideia de associar planos distintos, independentes, buscando efeitos sensoriais e liberdade narrativa é comum a todos.

É o triunfo da *montage,* como descreve o já citado Bordwell, um procedimento de montagem que não evoca a linguagem clássica mas vale-se de um tipo de corte "abstrato, conceitual ou rítmico" (2013ii, p. 81).

2.2. O Cinema Falado e a *découpage*

Em 1929, a chegada do som ao cinema mudou por completo esse panorama.

A mecânica da produção de uma filme sonoro naqueles anos era tremendamente mais complexa do que a de um filme mudo. As cenas passaram a ser feitas necessariamente em estúdio (não por acaso chamados de *sound stage* na época); as câmeras cresceram muito de tamanho pois passaram a ser *blimpadas*, envoltas em uma "casca" de proteção acústica. A logística toda de produção tornou-se mais complexa e os custos de produção dispararam.

As produtoras francesas responsáveis pelo cinema impressionista francês e a UFA, responsável pela maior parte do expressionismo alemão, fecharam as portas. O cinema de vanguarda parisiense avançou de forma bem mais tímida no cinema falado.

Poucos anos após o início do cinema falado, em 1936, a II Guerra Mundial eclodiu na Europa. A maior parte do cinema que se produzia no velho continente reverteu-se em peças de propaganda. O sistema industrial americano prosperou mundialmente.

Os anos de 1930 a 1948 correspondem a chamada era de ouro dos estúdio de cinema americanos[14]. Há, evidentemente, muita invenção nos filmes de terror da Universal, nos policiais da Warner Brothers e nos luxuosos produtos da MGM. Mas, grosso modo, o espaço de invenção dos cineastas trabalhando dentro dos grandes estúdios nesse período concentrava-se mais na história, na atuação, na cenografia e cinematografia do que na decupagem e na montagem. Filmes como *Frankstein* (1931) da Universal, ou *Relíquia Macabra* (1941) da Warner, são obras de referência como consolidadoras de gêneros, especialidade de cada estúdio na época. No entanto, apesar de serem filmes notáveis na construção de clima e personagens, são convencionais, clássicos, quanto a decupagem e montagem. Os anos 1940 representam o pleno estabelecimento do estilo clássico de se filmar e montar.

Os primeiros filmes do pós-guerra a apontar, com força, uma caminho alternativo ao cinema clássico americano foram os neorrealistas italianos. A decupagem dos filmes neorrealistas, em algumas ocasiões, integravam-se à formas documentais. E suas

[14] Periodo definido por Thomas Schatz em *O Gênio do Sistema* do surgimento do falado até o Paramount Case.

narrativas duras estabelecidas na Itália destruída pela guerra, suas atuações hiper-realistas à época e todo o seu visual de vida-real (locações, figurinos, etc) destoavam radicalmente do universo ilusionista hollywoodiano. Filmado em locações, diferente dos filmes americanos, o som era gravado como guia e posteriormente dublado, com um padrão técnico de sincronia muito inferior ao americano.

No entanto, apesar de tantas diferenças, a gramática cinematográfica de decupagem e montagem dos filmes neorrealistas, de modo geral, seguia a forma clássica, padrão, americana: A ação desenvolvia-se em articulação de planos abertos e fechados, de acordo com a gradação da ênfase da narrativa; e havia a sensação de continuidade com eixos de ação e *raccords* de movimento.

O sistema de continuidade, da montagem invisível, tornou-se mais forte ainda. A *montage,* os cortes "abstratos, conceituais ou rítmicos" pareciam ter ficado para trás, em um cinema do passado.

Bordwell (2013 ii, p.35-36) faz um apontamento de diversos filmes e cineastas, de exceção, que incluíram elementos das vanguardas nos primeiros anos do cinema sonoro:

> René Clair criou fantasias musicais como *Sob os tetos de Paris* (Sous les toits de Paris, 1930). Em Hollywood, Ernst Lubitch misturou convenções de operetas com ritmos de montagem mais cinematográficos em *Monte Carlo* (Monte Carlo, 1930), assim como fez Rouben Mamoulian em *Amam-me esta noite* (Love Me Tonight, 1932). Para muitos observadores, os desenhos de Walt Disney mostraram que o cinema sonoro podia integrar adequadamente o dinamismo pictórico do cinema mudo em uma unidade audiovisual.

Esses filmes de Clair, Lubitch, Mamoulian e assim como alguns dos primeiros filmes sonoros de Walt Disney[15] e outros animadores como Max Fleischer e Hans Richter, incorporam ao seu estilo algumas experimentações de *montage* em seus trabalhos sonoros.

[15] Filmes como *Steamboat Willie* (1928) ou a série de animações sobre música *Silly Simphonies* (1929-1939)

No entanto, como aponta Bordwell: *No todo (...) a História Básica*[16] *afirma que os filmes sonoros provocaram uma reversão ao modo teatral do cinema e uma perda de valores visuais.*

O cinema americano dos grandes estúdios dos anos 1930 e mesmo os filmes neorrealistas italianos representavam o cinema de continuidade, de linguagem clássica, de *découpage*, na terminologia na *Nouvelle Critique*.

O pós-guerra na Europa abriu espaço para um novo boom da cinefilia e crítica cinematográfica. Os filmes americanos que estavam banidos da França durante a República de Vichy (período em o país foi dominado pela Alemanha), aportaram todos, de uma só vez, em 1945 e 1946, em meio a euforia da libertação. Houve uma proliferação de revistas sobre cinema e cineclubes.

Em 1945 e 1946, o cinema falado, sobretudo americano, estava plenamente estabelecido comercialmente em sua linguagem clássica. O pensamento cinematográfico, contudo, estava defasado. Enquanto a linguagem dos filmes de *montage* do cinema mudo havia produzido extensa e aprofundada reflexão sobre seu caráter cinematográfico, o cinema falado ainda não possuía fortuna crítica.

Possivelmente o filme de maior impacto nessa geração emergente de cinéfilos foi *Cidadão Kane* (lançado em 1941 nos Estados Unidos e em 1946 na França). O filme, juntamente com filmes de Jean Renoir e William Wyller ampliaram a gramática do cinema da linguagem clássica por meio do uso da movimentação de câmera e da composição do quadro.

Gregg Toland, diretor de fotografia de *Cidadão Kane*, havia desenvolvido uma técnica chamada, na época, de *pan focus*. Com ela, controlava-se com precisão o que estava em foco na imagem, podendo estendê-lo do primeiro ao último plano focal.

Um dos planos mais celebrados desse período está na cena em que Kane arromba a porta de seu quarto porta e encontra sua esposa, Susan, na cama, agonizando em uma tentativa de suicídio ao lado de um copo de veneno. Ao invés de narrar essa situação em vários planos ou com movimentos de câmera que ordenassem e hierarquizassem os

[16] Bordwell emprega o conceito de História Básica como aquela que "acompanha o surgimento do cinema como arte distinta". (2013ii, p. 30)

elementos, Welles o fez em uma única imagem. O copo de veneno está em primeiro plano; um pouco mais atrás, o vulto arfante de Susan; e, ao fundo, a porta que é arrombada.

Figura 07 – Fotograma do filme *Cidadão Kane* (1941).

Bazin (p 156), analisando este plano, afirma:

> Longe de ser (...) uma redescoberta do teatro filmado, o plano-sequência de Welles é uma etapa decisiva na evolução da linguagem cinematográfica, a qual, depois de ter passado pela *montage* do período do filmes mudo e pela *decupagem* dos *talkies*, tende agora a reverter ao plano estático, mas por um processo dialético que incorpora todas as descobertas da decupagem ao realismo do plano-sequencia.

Astruc (p 323) afirma que

> A *profundidade de campo* obriga o olhar dos espectadores a fazer a sua própria *découpage* técnica, isso é, encontrar por si mesmo na cena as

> linhas de ação geralmente delineada pelos movimentos de câmera.

David Bordwell (2013ii, p. 90) contextualiza o pensamento do grupo sob o viés da evolução da linguagem:

> Astruc e Bazin (...) acreditavam que as descobertas de Welles e Wyler tinham concluído o desenvolvimento estilístico do cinema. Depois da *montage* e da retificação estética da imagem silenciosa, depois da *découpage* e da consolidação da técnica transparente do cinema sonoro, chegada a *profundidade de campo* e a *tomada longa* (plano sequência). Estes recursos tornavam o cinema um meio de expressão artisticamente plenamente flexível.

De fato, a profundidade de campo foi incluída na gramática do cinema. Aos poucos, lentes mais desenvolvidas permitiam passagens de foco de cenas durante o plano. E a decupagem que até então tratava o espaço de forma mais simples, passou a incorporar um senso maior de espacialidade que aumentou o leque de possibilidade dos diretores na construção de cenas e em seu desenrolar no espaço.

O uso desse tipo de cena em plano-sequência catalisou outra discussão muito profícua daquele momento ligada ao realismo da imagem cinematográfica. Enquanto a *découpage* e a *montage* tratava de manipular o tempo, o plano-sequência, respeitava o tempo real e aproximava o filme da realidade.

A questão do realismo da imagem é central no pensamento de Bazin que credita o nascimento do cinema à obsessão de homens em busca da captura do movimento e do tempo. Em *Ontologia da Imagem Fotográfica* (1991, p. 24), ele afirma:

> O cinema vem a ser a consecução no tempo da imagem fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para todos nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinto. (...) Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas.

A visão de Bazin do plano-sequência vai de encontro ao sentido do cinema como capacidade de registrar um momento real. Em *A Montagem Proibida* (1991, p.54), Bazin defende que muitas vezes uma ação não pode ser cortada em vários planos, mas precisa

ser mantida em um plano único para se ater ao real.

O senso de realismo e, ao mesmo tempo, uma mais complexa manipulação do espaço colocaram em evidência um cinema mais distante dos procedimentos de *montage*. O cinema de *montage* vira linguagem do passado.

PARTE 3 – DIALÉTICA NARRATIVA – COEXISTINDO *MONTAGE* E *DECOUPAGE*

3.1. A dialética narrativa de Renoir e Welles

Cidadão Kane é um filme que catalisa muitas questões discutidas no cinema de seu tempo. Sua forma fragmentária tem como foco narrativo a pesquisa que um jornalista faz sobre Charles Foster Kane. O jornalista busca o significado da enigmática última palavra que o milionários das comunicações sussurrou em seu leito de morte, "*rosebud*", botão de rosa. Tem-se a impressão que se o jornalista descobrir este significado, ele desvendará Kane. O filme segue este fluxo, de depoente em depoente, mostrando pontos de vista diferentes sobre o mesmo homem.

Esta estrutura tremendamente mais complexa que a forma narrativa dos filmes contemporâneos a *Kane* e a centralidade da discussão sobre o quanto um personagem pode ser desvendado é, possivelmente a maior qualidade do grande clássico, muitas vezes apontado como um dos mais influentes da história do cinema.

Além das questões de forma narrativa e de complexidade de construção de um personagem, e as questão apontadas no capítulo anterior relativas ao realismo do *plano sequência* e à *mise-en-scène* em *profundidade de campo*, outra questão formal do filme de Orson Welles mereceu atenção à sua época: a inserção de cenas de *montage* em meio a cenas de *découpage.*

O filme começa com uma série de planos de associações gráficas de detalhes e paisagens Xanadu, palácio onde Kane refugia-se no final de sua vida. Ao adentrarmos nos aposentos de Kane, o filme dispõe os seguintes planos na seguinte ordem: neve dentro de um brinquedo de globo de neve; globo de neve em uma mão; lábios que balbuciam as últimas palavras do moribundo Kane; o globo rola pela escada e se espatifa no chão; a enfermeira entra no quarto, vista pelo reflexo de um caco de vidro do globo quebrado.

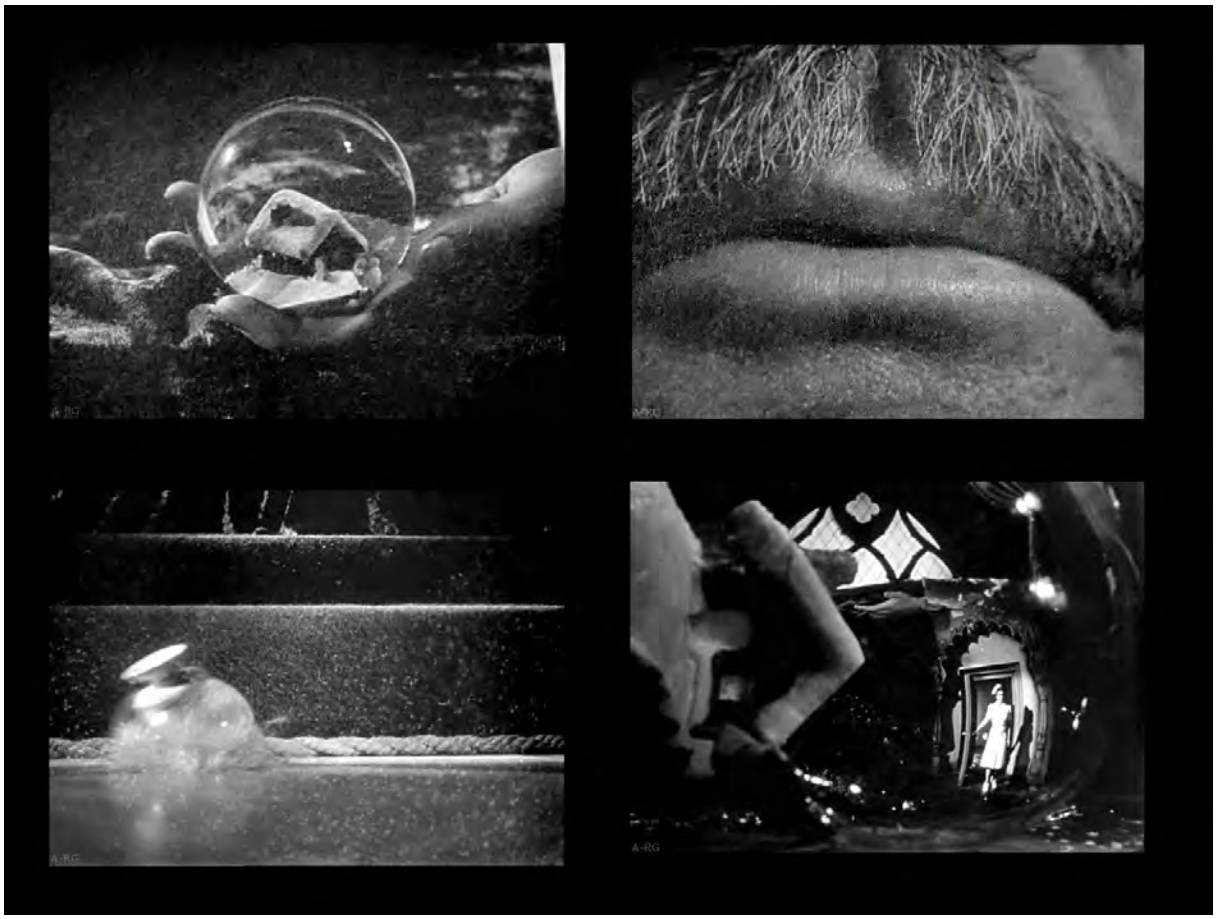

Figura 08 – Fotogramas da cena inicial de *Cidadão Kane* (1941).

Ao longo do filme outras cenas de *montage* se articulam em meio às cenas de *découpage*. Esse caráter fragmentário de urdir cenas de naturezas diferentes (*montage* e *découpage*) causou estranheza em sua época e foi denominada por Bazin como *dialética narrativa*[17]. Bazin, apesar de aguerrido defensor do realismo, apontou acreditar em um possível equilíbrio entre cenas das duas naturezas. Em suas palavras (p.78):

> Não que Welles se proíba de recorrer aos procedimentos expressionistas da montagem, mas justamente a utilização ocasional deles, entre os planos-sequencias em profundidade de campo, lhes confere um sentido novo.

Essa mistura de cenas de *montage* com cenas de *découpage* não era algo simples de se entender na época. George Sadoul (1946, p. 9), o autor do mais influente livro de história

[17] Bordwell aponta (2013ii, p.96): "Em *Cidadão Kane*, ele [Bazin] assinala, Welles mistura tomadas longas que "cristalizam" o tempo draméatico e sequencias de montagem que representam uma duração mais conceitual. Welles cria assim uma dialética narrativa [*dialectique du récit*].

do cinema dos anos 1950[18], apresentou uma visão negativa de *Cidadão Kane* em sua primeira apreciação crítica. Pare ele, o filme era:

> um excesso de frágeis reminiscências assimiladas. O filme é uma enciclopédia de velhas técnicas, (...) misturas de *montages* aceleradas que eram a última moda nos anos 1920.

Naturalmente o cinema narrativo falado tendia a cenas de *découpage* em continuidade dramática. Mas cineastas que buscavam equilibrar narrativa clássica com experimentação encontravam formas de valer-se da riqueza das possibilidades da *montage*, em meio a produção de alguns filmes narrativos industriais.

Outro nome que se destaca ao integrar inserções de *montage* em meio a filmes de *découpage*, é Jean Renoir. Seu nome é comumente elencando ao lado de Orson Welles como um dos pilares do cinema moderno no final nos anos 1930 e início dos 1940, momento em que o cinema falado atingiu sua maturidade artística.

A Regra do Jogo de 1939 é um filme notável nesse sentido. O filme narra os encontros e desencontros amorosos de um grupo de personagens em uma casarão aristocrático onde convivem dois grupos sociais - o dos patrões e o dos empregados – em um retrato amoral por trás do verniz do jogo social na França às vésperas da II GG.

A ação transcorre a maior parte do tempo dentro do casarão, sobretudo em planos com a câmera em constante movimento integrado à movimentação dos atores. Em alguns momentos, contudo, integram-se cenas de *montage* em meio às cenas de *découpage*.

No filme, em determinado momento, patrões e empregados saem para caçar no campo. É o ponto de partida para uma cena de cerca de 2 minutos de ação sem diálogos. Nela, articulam-se: planos dos empregados batendo com cajados em árvores para fazer os coelhos e as aves fugirem; planos dos patrões atirando em todas as direções; e planos dos animais correndo e sendo abatidos. Trata-se de uma montagem de cunho mais sensorial do que narrativa que cria um efeito estético elevando a simples situação de uma caça esportiva a uma metáfora do jogo (também de caça, em certo sentido figurado) entre os personagens. O tempo e articulação de cada plano ao longo da extensa cena

[18] *Historie Générale do Cinema*, publicada em diversos volumes a partir de 1946.

atende não apenas à demanda narrativa, mais confere a ela uma fluida sensação cinemática da metáfora proposta.

Figura 09 – Fotogramas da cena da caça de *A Regra do Jogo* (1939) de Jean Renoir.

Cidadão Kane e *A Regra do Jogo* são filmes que trabalham com uma palheta expandida das potencialidades do cinema: há movimentação de câmera; há contemplação; há complexidade de *mis-en-scene* em encenações com uso da profundidade de campo; há momentos de ritmo forte e há momentos de ritmo lento; há drama e humor; há pulsões variadas de montagem; São filmes vibrantes que manipulam o tempo e a percepção de formas diversas e exercem muito controle sobre sua plateia ao mesmo tempo que são "abertos" a ela.

Acima de tudo, para o foco de atenção dessa dissertação, *Cidadão Kane* e *As Regras do Jogo* são filmes que propõe um equilíbrio na até então polarizada discussão entre filmes de *montage* e filmes de *découpage.* A dialética narrativa, proposta por Bazin propõe um jogo entre as duas formas de cinema.

Retomo meu olhar pessoal sobre meu próprio trabalho de cineasta como apresentado na introdução dessa dissertação. A experiência relatada na introdução trata da minha passagem dos curtas-metragens de *montage* para longas-metragens que lidem com a *dialética narrativa*, o equilíbrio entre as linguagens de *découpage* e de *montage* em um filme comunicativo.

Como cineasta interessado em filmes que lidam com a *montage* e a dialética narrativa de Bazin, foco esta dissertação no cinema onde essas elementos prosperaram no cinema que se seguiu aos dias de hoje.

3.2. Refinando nosso foco

O termo *cinema de montage* refere-se primordialmente ao cinema de vanguarda dos anos 1920 e ganhou significâncias diferentes nos diversos momentos aqui analisados. Trata-se de um termo que abrange um "guarda-chuvas" amplo de tipos de cortes acondicionados sob o conceito já citado de Bordwell para *montage*: um procedimento de montagem que não evoca a linguagem clássica mas vale-se de um tipo de corte "abstrato, conceitual ou rítmico" (2013ii, p. 81).

Devido ao alto custo e complexidade técnica, a chegada do som em 1929 arrefeceu o uso da mídia cinematográfica pelas vanguardas que efervesciam nos anos 1920. O cinema narrativo comercial imperou. Ainda assim, há uma historiografia possível dos grandes experimentadores da *montage* a partir dos anos 1930.

Nos anos 1940, a russa naturalizada americana Maya Deren, residente de *Greenwich Village,* em Nova Iorque, onde uma cena artística prosperava, comprou uma câmera bolex 16mm e filmou a si mesmo e montou o filme *Tramas do Entardecer (Meshes of the Afternoon)*, um filme narrativo impressionista repleto de experimentações formais próprias do cinema de *montage*.

Tramas do Entardecer narra a história de uma mulher que adormece e sonha perseguir uma figura encapuzada com espelho no lugar do rosto. Sonho e realidade se misturam quando ela própria aparece em seu sonho e, em meio a perseguição da figura mascarada, entra em sua casa e se vê adormecida. Uma estrutura em abismo, com sonhos dentro dos sonhos e elementos do cotidiano que se repetem, leva a narrativa adiante. Trata-se de um exercício de *montage*, de associações livres de planos, produzindo a sensação de imersão onírica, em especial de um universo feminino e sensível.

Figura 10 – *Fotogramas* do filme *Tramas do Entardecer* (1943) de Maya Deren

Seguiram-se a Maya Deren nomes como Jonas Mekas e Stan Brakhage. A partir dos anos 1960, grande parte da cena experimental migrou para a bitola Super 8, e depois para o *videotape*, nos anos 1970, consolidando-se como um circuito de videoarte com exibições principalmente em galerias de arte e museus.

Há toda uma historiografia possível do audiovisual que busca uma radicalidade maior e por isso é não encontra seu nicho dentro da indústria do entretenimento das salas comerciais. Apesar dessa linha ser rica em *montage*, convém apontar nosso foco no cinema mais comunicativo.

Em alguns casos, como no circuito de videoarte, é fácil traçar uma linha divisória entre o produto de circuito comercial (longas no cinema) e produto do circuito de arte (videoarte e galeria), no entanto, como veremos no capítulo a seguir, nem sempre essa fronteira é muito bem delimitada.

PARTE 4 – NOVOS CAMINHOS LIBERTÁRIOS

4.1. O cinema modernista: Nouvelle Vague, outros cinemas novos e os filmes de arte.

Possivelmente o ponto de maior fricção entre narrativa clássica e experimentação de linguagem em um cinema influente com distribuição em sala em todo o mundo foi a *Nouvelle Vague*. Em 1954, François Truffaut apontou em um artigo da *Cahiers Du Cinema* intitulado *Uma certa tradição do cinema francês* que o cinema de seu país era dominado pelo roteirista e não pelo diretor, que os filmes eram convencionais na forma e de um *realismo poético* sem valor artístico. Truffaut é explícito ao afirmar não acreditar *na coexistência pacífica da tradição de qualidade*[19] *e de um cinema de autores* (1954, p. 254).

O filme-manifesto do grupo de cinco cineastas e críticos da *Cahiers Du Cinema* (Godard, Truffaut, Romer, Chabrol e Resnais) que postulou esse movimento de radicalização da linguagem, rompendo com as normas rígidas do cinema narrativo clássico, foi *Acossado* de Godard, em 1960.

Para narrar a rarefeita história de um vigarista (interpretado por Jean-Paul Belmondo) que comete pequenos crimes e é perseguido pelo assassinato de um policial, Godard vale-se de uma liberdade formal sem precedentes no cinema narrativo sonoro. Não por acaso, Godard forma, mais tarde, um coletivo com outro cineasta, Jean-Pierre Goran, e o batiza de *Grupo Dziga Vertov*, em homenagem ao mais radical dos diretores de *montage* do construtivismo russo dos anos 1920.

A cena da morte do policial em *Acossado*, central na trama, é construída em uma *montage* de 6 planos independentes. Os elementos centrais da narrativa dessa cena simplesmente não são mostrados, mas elididos no corte. Não se vê: a aproximação do guarda desmontado da motocicleta; o impacto do tiro; a reação do baleado; a reação de atirador; o que o personagem de Belmondo fez com seu carro e com o corpo do policial após o crime; assim como sua tomada de decisão de fugir a pé. Todos esses momentos-chave da narrativa, provocativamente, não são exibidos na *montage* de forma clássica. Neste procedimento, o estilo é tão importante que a própria narrativa. O que está em jogo não é apenas o acontecimento, mas a sensação do acontecimento. Narrativamente, compreende-se que se trata de um assassinato do policial. O plano da arma, o ruído do

[19] Tradição de qualidade entendida aqui como a expressão corrente à época do artigo que era bem aceito pela crítica mas que foi antagonizado por Bazin como um cinema sob grande influência literária e pouco valor cinematográfico.

tiro, a queda do corpo do policial e a fuga do assassino, deixam inequívoca que trata-se de um homicídio do policial. Mas mais do que ver o acontecimento, a cena propicia sentí-lo.

Figura 11 – Fotogramas da cena do assassinato do policial em *Acossado* de JL Godard (1960).

Esse grau de liberdade formal que, de modo geral, havia sido deixado para trás no cinema desde a passagem para sonoro é retomada com ânimo não apenas pelos jovens do grupo francês. Em compasso libertário com os ares da contracultura e a revolução de costumes dos anos 1960, esse cinema prospera e germina em todo o globo.

No Brasil, o *cinema novo* assume essa herança. Glauber Rocha - que já havia experimentado uma conexão direta com o estilo da *avant-garde* dos anos 1920 com seu curta-metragem *O Pátio* – explode, por exemplo, com a montagem livre no clímax de *Terra em Transe* (1967). No ápice do filme, as diversas linhas narrativas se cruzam em uma montagem ágil e simbólica. As trajetórias do intelectual revolucionário (interpretado por Jardel Filho), do governador progressista e populista (interpretado por José Lewgoy) e o senador conservador (interpretado por Paulo Autran) são mostrados em quadros rápidos e alegóricos que culminam com o assassinato do intelectual em uma *montage* que remete à morte do policial em *Acossado*.

Figura 12 – Fotogramas da cena final de *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha.

Ainda no Brasil, no mesmo período, eclodia o *cinema marginal*, movimento de filmes

radicais que exploravam diversos procedimentos de *montage* em filmes como *A Margem* de Ozualdo Candeias e *O Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla. O primeiro, produzido por um artista intuitivo, com cortes brutos, descontínuos e associativos remetem às vanguardas nos anos 1920. O pesquisador Jean-Claude Bernardet (2002, pag 33) atesta que isso de deu sem que o autor tivesse consciência do fato:

> Os aspectos de que gostava me sugeriram uma relação com filmes da vanguarda francesa dos anos 20. (...) Essa possível afinidade com a vanguarda francesa foi o que comentei com Candeias, para a maior surpresa de sua parte, pois ignorava que tal relação pudesse ser estabelecida, como também, acredito, desconhecia sua existência. De repente, Candeias e eu nos encontramos em dois universos culturais que não se comunicavam bem. Candeias não entendia a relação que eu fazia, mas achava ótimo. E eu ficava sem entender como este cineasta tinha chegado a um tal filme inaugural, que não se encaixava em lugar algum. O que revelava a força de Candeias, seu excepcional talento visual e rítmico, que ele tirava de si próprio e não de uma formação cinematográfica que lhe teria proporcionado uma filmografia a que se pudesse filiar *A margem*.

Já em *O Bandido da Luz Vermelha*, Rogério Sganzerla (2000, pag 52), tem plena consciência de seu diálogo com diversos movimentos estéticos, incluído os capitaneados por Godard e Eisenstein. Ao lançar este que foi seu primeiro longa-metragem, aos 22 anos de idade, o cineasta publicou um manifesto tão furioso quanto se próprio filme e que coloca em seu liquidificador tropicalista mais de uma dezena de autores além dos dois citados acima:

> Meu filme é um *far-west* sobre o III Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros. Fiz um filme-soma; um *far-west* mas também musical, documentário, policial, comédia (ou chanchada?) e ficção científica. Do documentário, a sinceridade (Rossellini); do policial, a violência (Fuller); da comédia, o ritmo anárquico (Sennett, Keaton); do *western*, a simplificação brutal dos conflitos (Mann). (...) Jean-Luc Godard me ensinou a filmar tudo pela metade do preço. (...) Fuller foi quem me mostrou como desmontar o cinema tradicional através da montagem. (...) Nunca se esquecendo de Hitchcock, Eisenstein e Nicholas Ray.

Na Polônia, Tchecoslováquia e Hungria diversos *cinemas novos* emergem simultaneamente. Andrej Wajda, Milos Forman, István Szabó, respectivamente, destacam-se em um extenso grupo de cineastas que incluem invenção (e conteúdo político) no fazer cinema.

No mundo todo, o consumo de filmes de arte em maior escala prospera por um breve momento. Fellini, Antonioni, Bergman, Pasolini tornam-se ícones.

Na abertura de *8 ½*, Federico Fellini coloca na tela um pesadelo de seu protagonista (interpretado por Marcelo Mastroianni) que parte voando de um engarrafamento de trânsito, flutua docemente sobre as nuvens, até ser laçado com uma corda por seu advogado que o faz despencar no mar. Trata-se de uma sequência de 10 planos em associação por *montage*.

Figura 13 – Fotogramas do sonho na cena inicial de *8 ½* (1963) de Federico Fellini.

Os anos 1960 e os primeiros anos da década de 70 são o período de maior triunfo comercial dos filmes de arte. Em meio ao caldeirão da revolução de costumes da época, grandes cineastas-autores como Fellini, Pasolini, Visconti, Antonioni e Bergman ganharam distribuição mundial em salas de cinema com pesquisas de linguagens radicais. Os conceitos de cinema de arte e cinema comercial embaralharam-se.

Uma marco da absorção do filme de arte pelo *mainstream* foi o contrato de produção de três filmes americanos da Metro Goldwyn Mayer de Michelangelo Antonioni, o radical mestre do existencialismo, da incomunicabilidade e do silêncio, predicados que não costumam fazer parte do cinema americano de ampla distribuição mundial. Mas a revolução de costumes e a busca da indústria por se realocar em um mundo em transformação criou a condição para Antonioni dirigir *Zabriskie Point,* em 1970, narrando a história do encontro de um rapaz e uma moça, às bordas do movimento estudantil e da contracultura, em pleno *Death Valley*, a cadeia rochosa desértica no oeste americano. O filme é repleto de cenas de *montage*. Na cena de sexo do casal, a imagem restringe-se a planos fechados, quase abstratos, que se confunde-se com cenas de outros corpos de outros casais e grupos que também transam e se abraçam em plena areia do deserto. A coreografia de corpos em movimento e em *montage* tem seu ápice em um único plano geral que revela mais de uma dezena de corpos enlaçados em diversos cantos do vale.

Figura 14 – Fotogramas da cena de transa no deserto de *Zabriskie Point* (1970) de Michelangelo Antonioni.

A cena começa como uma representação, até certo ponto realista, do casal. Do sexo, passa-se à abstração dos corpos diversos e paisagens. E da abstração assume-se a alegoria de que aquela "transa" é a "transa" de muitas outras pessoas e grupos. É uma cena de *montage* de 7 minutos ao som da música original de Jerry Garcia.

Zabriskie Point tem outra impactante cena de *montage* em seu desfecho. Após a morte do rapaz, a moça segue seu destino como funcionária de uma companhia de empreendimentos imobiliários, e amante de seu chefe. O universo em que a personagem do chefe circula possui uma incômoda atmosfera corporativa. A moça volta à uma reunião da empresa, mas pouco a vontade, foge. Já na estrada, ela para o carro, desce do

veículo e olha para trás. A moça e o público assistem, em um delírio, a casa da empresa explodir de múltiplos ângulos. São cerca de 15 minutos de planos de explosões da casa e de outros ícones do consumo: um armário de roupas, uma televisão, uma geladeira cheia de produtos industrializados. Tudo explode em câmera lente ao som da lisérgica música de Pink Floyd. O tempo narrativo abre espaço para devaneios, alegorias, sensações e mergulhos estéticos.

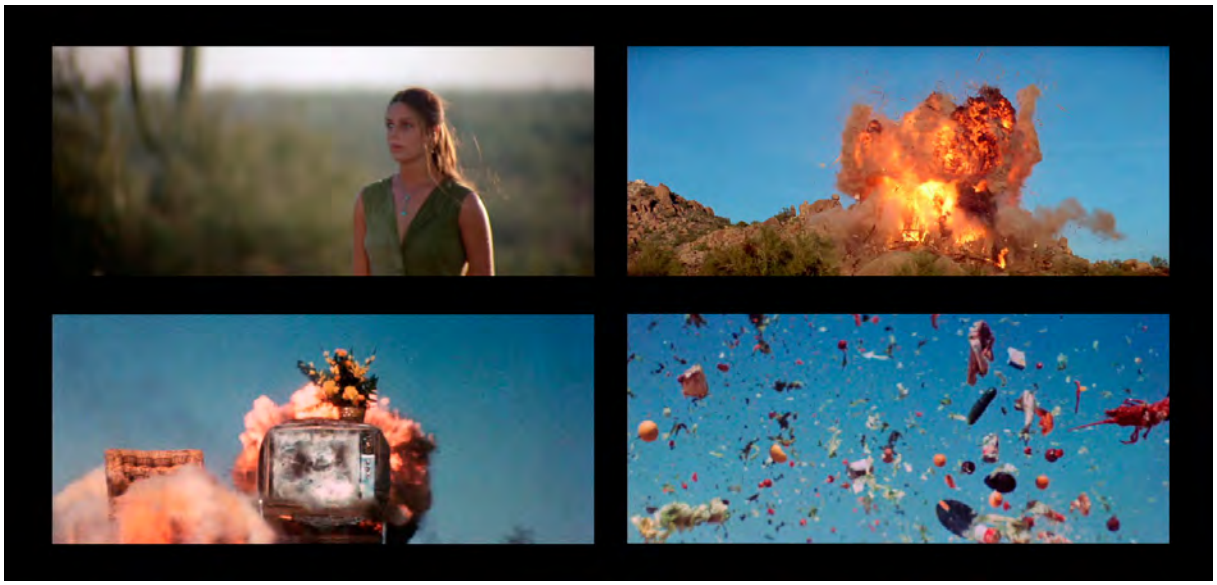

Figura 15 – Fotogramas da cena final de *Zabriskie Point* (1970) de Michelangelo Antonioni.

Zabriskie Point foi um fracasso de bilheteria. Sua visão crítica aos grupos de esquerda e de direita, posicionou o filme em um limbo ideológico e o afastou de sua plateia. No entanto, o primeiro e o último filmes da trilogia americana de Antonioni (*Blow Up* em 1966 e *Profissão: Repórter* em 1975) obtiveram grande êxito comercial.

Em *Nouvelle Vague e Godard*, Michel Marie compara (p.60) os sucessos e fracasso de bilheteria dos cineastas da "antiga geração" francesa (Carné, Clouzot, etc) e os da "nova geração" (Vadin, Godard, Truffaut) na França dos primeiros anos da década de 1960 e chega a conclusão que "os resultados obtidos pelos novos cineastas são(...) ligeiramente inferiores aos da geração precedente, mas a diferença é mínima".

A ideia de um cinema de rompimento de linguagem é dominante na época. E, nesse

período, a *montage* encontra espaço em meio a uma dramaturgia que é aceita pelo público sessentista.

4.2. A fronteira entre cinema comercial e de arte e o contrabando.

A partir de 1967, Godard radicaliza a *montage* em sua obra em outras formas. *A Chinesa* é um filme narrativo. Mostra os embates de cinco estudantes em uma célula maoísta. O filme é estruturado em uma série de encenações não realistas dos debates. E é comum, na linguagem do filme, entrecorta-se longas cenas de diálogos políticos com imagens de ilustrações comunistas buscando um choque na construção visual e o rompimento do ilusionismo da *suspensão da descrença*.

Na maior parte da obra de Godard que se seguiu, ele não apenas radicalizou o conteúdo político de seus filmes mas fechou-se em filmes livres na forma, mais próximos do formato ensaístico do que narrativo ficcional. O filme-ensaio é um gênero a parte do cinema. Há toda uma historiografia possível que passa por Dziga Vertov, Joris Ivens, Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Chris Marker, Alexander Kluge. Uma linhagem que segue até o dias de hoje e tende a aumentar exponencialmente em nossa cultura visual por conta da abertura a linguagem *mash up* e *do it yourself* da internet.

No filme-ensaio, a *montage* é linguagem padrão. O filme-ensaio não visa contar histórias mas construir pensamentos valendo-se da contraposição de imagens e de situações. São filmes essencialmente de montagem, mas que fogem do escopo de nossa atenção nessa dissertação.

Não apenas Godard, mas a sociedade toda, atravessou os anos 1960 e 1970 com a fronteira entre cinema comercial e cinema de arte mais difusa. Mas a partir do final dos anos 1970, com o fim da contracultura e dos demais movimentos sociais do período, uma nova polarização entre arte e indústria se instaurou.

A conhecida briga pública dos ex-grandes amigos e parceiros Godard e Truffaut é uma polaridade potente a partir de 1973[20] pois simboliza o desejo de rompimento com a *montage* de Godard e a tentativa de equilíbrio da forma de Truffaut.

A trajetória de Truffaut é oposta a de Godard. Depois de um início mais radical de sua filmografia com *Os Incompreendidos*, *Atire no Pianista* e *Jules e Jim*, Truffaut aos poucos

[20] Especialmente a partir da reação de Godard ao lançamento do romântico e muito bem sucedido filme *Noite Americana* de Truffaut.

começa a fazer filmes mais comportados na forma e de relacionamento em ambiente burguês.

Martin Scorsese, em sua série documental *Uma Viagem Pessoal com Martin Scorsese pelo Cinema Americano*[21] propõe uma arguta catalogação das possíveis posturas de um cineasta americano frente aos estúdios. Para Scorsese, os cineastas podem ser, entre outras categoria[22]: *contadores de histórias (storytellers); iconoclastas; ou contrabandistas*.

Na classificação de Scorsese, Truffaut seria claramente um *contador de história,* membro do grupo de cineastas que focam na narrativa em primeiro plano. Godard seria incontestavelmente um *iconoclasta* com sua verve por demolir as regras estabelecidas praticamente sem se importar com as consequências. Maya Deren, Jonas Mekas estariam juntos de Godard nesse grupo.

Mas mais interessante do que a oposição entre *iconoclastas* e *contadores de histórias* é a entre *iconoclastas* e *contrabandistas*.

Dentro do complexo jogo de equilibrar criação e indústria, Scorsese identifica-se como *contrabandista,* integrando o grupo de cineastas que se infiltram nas "brechas" do sistema para "introduzir toques incomuns, tramar enredos inesperados e às vezes transformar um material muito mais rotineiro em uma expressão mais pessoal" (Scorsese, 1994, p. 113).

Scorsese é um confesso admirador de Hitchcock[23], talvez o maior mestre contrabandista do cinema. Hitchcock e Scorsese ganharão atenção em capítulos específicos nessa dissertação.

Hitchcock foi capaz de narrar de forma clássica e inequívoca para uma plateia ampla filmes muito envolventes mas profundamente radicais na forma. Foi capaz matar a aparente protagonista no primeiro ato (*Psicose*); filmar em praticamente um único plano

---

[21] Lançado em 1994 pelo BFI em comemoração dos 100 anos de cinema (em uma ocasião que contribuiram com outros filmes documentais cineastas de outras cinematografias como Nelson Pereira dos Santos e Stephen Frears), a série de cerca de quatro horas de duração encontra uma versão editada em livro por Michael Henry Wilson. Apesar de ser uma valiosa referência, o livro traz os conceitos aqui apontados de forma simplificada. Para um maior aprofundamento nos conceitos de Scorsese, recomenda-se assistir a série.

[22] Completa ainda os tipo de cineastas classificados por Scorsese, os *ilusionistas*, aqueles que se focam na construção do filme-espetáculo.

[23] Seu filme *Ilha do Medo* é uma clara homenagem ao cineastas inglês.

(*Festim Diabólico*); ter como *plot* central o ataque de pássaros sem aparente explicação (*Os Pássaros*).

O desafio do contrabandista não se restringe ao cinema**.** Um caro professor de dramaturgia, Flávio de Campos[24], apontava como um dos maiores atributos da genialidade de William Shakespeare sua capacidade de equilibrar narrativa e experimentação formal. Flávio apontava em suas aulas a radicalidade da dramaturgia de algumas peças célebres do bardo inglês: Em *Ricardo III*, o vilão é o protagonista; Em *Macbeth*, o rei age mas é Lady Macbeth quem tem as pulsões; Em *Romeu e Julieta*, o conflito não se dá pela guerra mas pelo amor, uma vez que a condição inicial da narrativa é a briga entre as famílias; Em *Hamlet*, o protagonista questiona sua essência. Cada uma dessas formas dramáticas que hoje são quase triviais representavam uma inversão de um padrão narrativo da época.

Shakespeare com Hitchcock se dá no sentido que são ambos mestres em sua arte de equilibrar narrativa envolvente, aberta ao público, e subversão da forma.

O foco dessa dissertação está nos filmes que tratam desse equilíbrio. Ao pesquisar filmes de *montage* (ou cenas de filmes) nos deparamos com toda uma historiografia possível sobre a experimentação de linguagem "fechada", aquela destinada a um nicho muito pequeno de público.

Retomando o trilho de meu posicionamento pessoal com cineasta apontado na parte introdutória dessa monografia, entendo *Não Por Acaso* como um filme de contrabando. Ele busca, em meio a uma narrativa em primeiro plano, equilibrar jogos cênicos e cenas de *montage*. E eu, como cineasta, busco em meus próximos longas seguir equilibrando esses elementos com outras combinações e possibilidades.

Essa monografia segue o meu olhar de cinéfilo. Nos capítulos a seguir, elencarei alguns filmes que equilibraram experiências de *montage* em meio a narrativas comunicativas, que valeram-se de cortes "abstratos, conceituais ou rítmicos", nas palavras de Bordwell (2013ii, p. 81), em meio a uma história aberta ao público. Busco apontar como, em períodos diferentes, alguns cineastas jogaram esse jogo, e onde a *montage* encontrou

[24] Instrutor de dramaturgia da Rede Globo, formado em Berkeley (Califórnia).

espaço para se colocar em meio a filmes comunicativos. O alinhamento dos filmes aponta para meus próximos projetos que comentarei na parte final do trabalho.

4.3. New Hollywood e o caso Scorsese

A enorme abertura do espectro da linguagem cinematográfica na Europa nos anos 1960 e do início dos anos 1970 ecoou para os Estados Unidos em um momento que os estúdios estavam em decadência, sem conseguir se comunicar com o público em transformação, e uma "turma" de novos e jovens cineastas tomaram de assalto Hollywood. Trata-se do movimento conhecido como *New Hollywood*, que será analisada no capítulo a seguir.

Nos Estados Unidos, em meio ao caldeirão cultural nos anos 1960, a dificuldade dos grandes estúdios em conectar-se com um público em transformação abriu espaço para uma geração de novos diretores influenciados pelo sentido de autoria da *nouvelle vague*.

O livro *Easy Riders, Raging Bulls* de Peter Biskind narra como sucederam-se em posição de prestigio na indústria, seguido quedas, os cineastas Dennis Hopper, Peter Bognadovich, William Friedkin, Martin Scorsese e Michael Cimino, muitos sob as asas da principal liderança, quase familiar, de Francis Ford Coppola.

Os filmes da chamada *New Hollywood* marcaram época por um senso de realismo, em grande parte influenciado pelo estilo documental de cinema direto, em voga na época, e pelo trabalho do precursor do cinema independente, John Cassavetes. No documentário *The Kid Stays in The Picture*, o produtor Robert Evans, afirma ter "vendido" à Paramount o nome de Coppola como o diretor de *O Poderoso Chefão* (1972) prometendo que o filme dirigido pelo ítalo-americano seria tão autêntico que a plateia "poderia sentir o cheiro de spaghettti na tela"

O mesmo realismo, de forma mais crua, pode ser encontrado em *Caminhos Perigosos* (1973) de Scorsese. O filme mostra o domínio de seu diretor na reprodução do ambiente da pequena máfia ítalo-americana no bairro de *Little Italy* em uma Nova Iorque, suja e perigosa, anterior à sua revitalização anos mais tarde.

O realismo dos filmes da *New Hollywood* não se restringiu ao gênero policial. *O Exorcista* (1973), de Willian Friedkin alcançou uma credibilidade rara ao gênero terror ao retratar a personagem possuída em tempo dilatado e focar emocionalmente na história da mãe,

em interpretação marcante de Ellen Burstyn. O mesmo grau realismo pode ser apontado em outros gêneros como o drama de sarjeta de *Perdidos na Noite* (1969) ou o filme de guerra em *O Franco Atirador* (1978). Está presente também na forma muito particular de Robert Altman filmar diálogos com câmera e atores livres de marcas e pausas.

Junto ao realismo, outro grande marco desse grupo de filmes é o foco nos anti-heróis como protagonistas. *Bonnie e Clyde, Sem Destino, Taxi Driver, Touro Indomável, Perdidos na Noite* são, todos, filmes conduzidos por perdedores (*loosers*), em oposição ao cinema dos vencedores (*winners*) que imperou na década seguinte como bem apontado por John Taylor referindo-se a visão do produtor Don Simpson sobre o cinema que se seguiu na década de 1980.

Em relação especificamente a linguagem, esse grupo de filmes de anti-heróis hiper-realistas setentistas, criou um ambiente de abertura ao experimental, que era mais tímido na configuração anterior da indústria. Nos anos 1970, os "iconoclastas" e "contrabandistas" – aplicando os termos cunhados por Scorsese - assumiram o poder.

O livro de Biskind mostra um movimento que se repetiu com personagens distintos. Hopper, Bognadovich, Friedkin e Scorsese, todos eles tiveram seu ciclo de sucesso, megalomania, excesso de drogas e decadência. O único que se reergueu e saiu como um autor ativo e constante após a década de 1970 foi Scorsese.

Os filmes de Scorsese são notáveis ao equilibrar narrativa e jogo de linguagem. A mesma dualidade pode ser vista em relação ao equilíbrio entre o registro hiper-realista do roteiro, da atuação e da arte (cenários e figurino) com o alto grau de estilização no uso de enquadramentos, movimentação de câmera, trilhas sonoras não convencionais e *montages*.

Seu curta-metragem de ficção, de 15 minutos de duração, produzido como parte do curso de cinema da *New York University*, *It's Not Just You, Murray!* (1964) tem sua narrativa quase que integralmente conduzida por *montage* de situações muito curtas sob a narração em *voice over* do protagonista, usando uma "técnica muito nouvelle vague", segundo Scorsese (Schickel, p. 97). Outro curta-metragem, dirigido anos depois, *Italianamerican* (1974), mostra a intimidade hiper-realistas de um lar italoamericano. São exemplos dos dois extremos do estilo de Scorsese: estilização e hiper-realismo.

Seu primeiro longa-metragem *Who's That Knocking on My Door* (1967) é uma filme de produção conturbada[25] e resultado irregular mas muito embrionário do que veio a ser o cinema maduro de seu autor. O filme joga com essa dualidade de estilo: há cenas de *montage* com cortes rápidos, brutais e agressivos, próprias de Godard e outras de clara influência de Cassavetes: diálogos longos com o frescor levemente improvisacional e câmera viva típica do cinema direto mas que era raro no cinema comercial de ficção.

Scorsese (Schickel, p. 129) buscava

> equilibrar a forma tradicional de se filmar com uma nova forma. Por exemplo, usar a câmera na mão de um jeito que não se usava. Naquela época, usava-se muita câmera na mão para cenas de ação ou cenas de luta. Mas eu usei para cenas que tinha trepidação mais emocional, cenas de diálogo.

O grande reconhecimento de Scorsese veio, poucos anos depois, com *Taxi Driver* (1976). É o filme de maturidade do equilíbrio entre: narrativa e jogo cênico; hiper-realismo e esteticismo; cinema de *découpage* e de *montage*.

O filme apresenta diversas cenas em registro realista, de tempo contínuo e foco nas nuances da atuação e do texto. Há, em especial duas cenas de diálogos longos, sentados, filmadas de forma clássica, em duas cafeterias. Na primeira, o taxista Travis Bickle (Robert De Niro) busca proximidade com a bem nascida e elegante Betsy (Cybill Shepherd), personagem de um universo cultural distinto do seu.

A cena é decupada em um plano geral que localiza o casal na mesa do café e em planos médios e closes cruzados em campo e contra-campo. A cena sustenta-se com base em atuações e textos impecáveis por 3 minutos e meio.

[25] O filme, sob comando dos produtores, foi filmado em três etapas: em 16mm, a parte principal de Harvey Keitel; em 35mm a parte com seu par em cena, Zina Bethune, uma atriz mais conhecida à época; e uma cena de fantasia sexual foi inserida anos depois, filmada em Amsterdam, Holanda.

Figura 16 – Fotogramas de *Taxi Driver* de Martin Scorsese (1967).

Mais para adiante, após a rejeição de Betsy, Travis aproxima-se de outra personagem feminina, a jovem prostituta Íris (Jodie Foster) desta vez com postura paternal frente a sua interlocutora. Travis busca resgatar a menina do mundo selvagem da noite nova-iorquina. Segue-se outro diálogo decupado da mesma forma acadêmica (plano geral fixo e planos médios e closes em campo e contra-campo cruzados), novamente com foco em texto e interpretação. A cena dura impecáveis 4 minutos e meio.

Cenas dessa natureza são sucedidas e intercaladas por grande blocos impressionistas que nos colocam em uma atmosfera sensorial junto com o personagem. Travis não consome drogas – a bem da verdade o personagem se posiciona de forma contrária às drogas – mas sua visão da realidade é diferenciada, filtrada por sua psicopatia, transtorno de guerra e ausência de sono.

O filme inicia-se com um plano muito impactante: o taxi em *slow motion*, câmera baixa, irrompendo em cena em meio a fumaça da rua. Segue-se a este plano um close muito fechado dos olhos de Travis, ao volante, sob luzes coloridas. Em seguida, vê-se através do para-brisa molhado do veículo, as luzes da desfocadas da cidade e imagens quase abstratas de pessoas na rua.

Figura 17 – Fotogramas da cena inicial de *Taxi Driver* de Martin Scorsese (1976).

Após este prólogo (sobre o qual dispõe-se os créditos), o filme segue com um diálogo filmado de forma acadêmica em que Travis emprega-se como taxista. O chefe da garagem pergunta porque Travis quer dirigir um taxi. O protagonista responde que não consegue dormir e quer apenas trabalhar por muitas horas à noite ("I just want to work long hours").

Entrecortado com esses diálogos e outros que se seguirão, o filme avança em cenas de *montage*. Ao sair do escritório do chefe, por exemplo, uma longa panorâmica à esquerda de mais de 180 graus acompanha Brikle ganhando a rua; um plano de tele o acompanha na rua; e outra longa panorâmica, agora à direita, descreve sua casa e mergulha em um diário que revela ser a origem de sua *voice over.*

Figura 18 – Fotogramas de *Taxi Driver* de Martin Scorsese (1976).

Travis começa a dirigir e suas andanças pela cidade com passageiros são intercaladas com planos detalhes do carro, do asfalto, do taxímetro, da paisagem humana nas calçadas da cidade e do veículo em meio à ruas esfumaçadas. A justaposição dessas imagens configuram uma *montage* sensorial do veículo cruzando a noite como um barco navegando no inferno.

Figura 19 – Fotogramas de *Taxi Driver* de Martin Scorsese (1976).

O filme mantém essa pulsão entre o realismo e realidade alterada. Cronologicamente, na cena seguinte, Betsy é apresentada. Em meio a imagens em câmera lenta, de grande angular de passantes na rua durante o dia, ela aparece, linda, suave, de branco. A imagem funde-se para o caderno em que Travis escreve seus pensamentos.

Figura 20 – Fotogramas de *Taxi Driver* de Martin Scorsese (1976).

Essa variação do registro objetivo e impressionista mantém-se por todo filme, amplificada pela música de Bernard Hermann que alterna claramente esses dois estados de espírito: um jazz sensual é entrecortado por uma marcha militar tocada com uma tambor/caixa.

Sobre a atmosfera sensorial de seu filme, Scorsese afirma (Thompson, p.80 e 87):

> Grande parte de *Taxi Driver* surgiu da minha convicção de que os filmes são realmente uma espécie de estado-de-sonho, ou como tomar droga. E o choque de sair do cinema para plena luz do dia pode ser aterrador. Vejo filmes à toda hora e me é sempre difícil acordar.
>
> (...)
>
> Não creio que haja qualquer diferença entre fantasia e realidade quanto a maneira como ambas deve ser abordadas em um filme. Claro que se vivemos desse modo somos clinicamente doentes. Mas num filme, posso ignorar essa fronteira.

Diversos personagens dos filmes de *New Hollywood* tem suas percepções da realidade deslocadas construídas em filme. *Apocalipse Now* (1979) inicia-se com o protagonista Capitão Willard (Martin Sheen), drogado, olhando o ventilador de teto em seu quarto de hotel barato em Saigon, lembrando-se de helicópteros e bombardeiros de bombas Napalm. *Sem Destino* acompanha os dois motoqueiros Billy (Dennis Hopper) e Wyatt (Peter Fonda) que atravessam praticamente o filme inteiro chapados de maconha e LSD. E até mesmo personagens mais próximos ao *stablishment* apresentam um descolamento sensorial do seu entorno. É o caso do recém formado Benjamin Braddock (Dustin Hoffman) que volta à sua cidade de origem em *A Primeira Noite de um Homem* (1967) após concluir seus estudos universitários. Mike Nichols habilmente filma as cenas através de enquadramentos e ambientes sugestivos como aquários, piscinas e festas lotadas em que ninguém dirige-lhe a palavra.

Os anos de 1960 e 1970 são anos de valorização da percepção sensorial, popularização da maconha, uso de LSD, sexo livre. Talvez essa valorização da percepção tenha relação com a sensorialidade do cinema aceito comercialmente em sua época. O cinema da *New Hollywood* é um claro caso de *zeitgeist*, em que um conjunto de filmes traduzem, em linguagem, o espírito de uma época.

Após os turbulentos anos de contracultura dos 1960 e 1970, o cinema comercial dos grandes estúdios americanos retomou o comando das tendências de consumo

audiovisual a partir dos anos 1980. Não mais no velho sistema de estúdio da chamada *era de ouro* de Hollywood (de 1930 a 1947) mas através de parcerias com atores e produtores associados que valiam-se do financiamento e da distribuição dos estúdios que se reergueram economicamente nos anos 1980. Nesse contexto, o cinema se tornou mais convencional na forma nos anos 1980 (comparativamente com 1960 e 1970). E os impulsos por realizar audiovisual de *montage* são absorvidos nas gerações mais jovens por outro meio: a televisão.

PARTE 5 – A EXPLOSÃO DA *MONTAGE* (FORA DO CINEMA)

5.1 Videoclipe e televisão

Criada em 1981, a MTV formou uma nova geração de consumidores de imagem. A palavra consumidores não é empregada em vão. A relação do público (ou audiência) com a imagem em movimento mudou nesta década. Até então a televisão era um aparelho que exibia programas longos entrecortado com comerciais. O conteúdo dessa nova televisão tinha outra dinâmica: videoclipes musicais de cerca de 3 minutos, entrecortados não apenas por comerciais mais pelos chamados *promos*, vinhetas artísticas variadas e libertárias na forma.

A MTV, em sua origem estritamente ligada à exibição de videoclipes, era um canal estruturado como outro canal qualquer: uma empresa composta por departamentos de recursos artísticos, produção, comercial, etc. Mas a sua estrutura de produção era radicalmente diferente de todos os demais canais de tv. O conteúdo audiovisual que o canal produzia de fato não eram os videoclipes (estes eram produzidos pelas gravadoras dos artistas) mas os *promos*, vinhetas e campanhas interprogramas. Os *promos* não eram apenas uma embalagem mas o projeto conceitual e formal do canal.

Os videoclipes dos anos iniciais da MTV eram pouco arrojados mas, aos poucos, se retroalimentaram dos *promos* do canal. Com o passar dos anos tornaram-se mais livres e radicais na forma.

Quando a MTV iniciou suas atividades no Brasil, em 1991, não havia videoclipes suficientes para preencher sua programação. O próprio canal, então, abriu uma exceção em seu *modus operandi* e produziu 12 videoclipes de artistas nacionais com estéticas que os diretores artísticos da MTV da época acreditavam que seriam tendências do futuro do formato. Os videoclipes produzidos pela emissora deveriam ser mais livres na forma que os videoclipes brasileiros de então, quase em sua totalidade produzidos pela equipe do programa *Fantástico* da Rede Globo e dirigidos por Boninho. Estrategicamente, no momento de escolher o *casting* dos diretores de videoclipes, a MTV Brasil não optou por convidar cineastas ou publicitários para a tarefa. Os diretores dos primeiros videoclipes da MTV Brasil foram Éder Santos e Sandra Kogut, integrantes da reconhecida primeira geração de videoartistas do país.

Há uma conexão possível entre o conceito inicial da MTV e o projeto de liberdade,

pesquisa e revalorização dos aspectos estéticos da articulação de imagem em movimento da videoarte, que, por sua vez, é uma linhagem de prosseguimento do cinema experimental que remonta, na trajetória aqui apontada, até às vanguardas dos anos 1920.

Esse novo paradigma de liberdade audiovisual dos anos 1980 na televisão vai de encontro a uma juventude para a qual a liberdade formal conquistada por Godard não é um ponto de chegada, mas um ponto de partida. É curioso mostrar uma cena de *O Acossado* de Godard para uma plateia de jovens espectadores contemporâneos e ver que eles simplesmente não entendem o quanto aquilo já foi revolucionário. É necessário mostrar para a mesma plateia, comparativamente, um filme clássico hollywoodiano dos anos 1950, com seu o compasso mais lento e sua forma rígida, e explicar que todo o audiovisual consumido naquela época era assim, em um momento em que a tv era pouco influente e a internet inexistia.

A publicidade também se alimentou da MTV e passou a propor cortes mais rápidos, com uma presença maior de cenas clipadas a partir dos anos 1980. O diretor de publicidade Michael Oblowitz, um sul africano com graduação em filosofia e mestrado em cinema em Columbia (NY), envolvido na cena de arte novaiorquina naquela década, se notabilizou no mercado publicitário americano nesse período. Ele afirma:

> Eu vejo meu *background* em teoria semiótica como a principal razão que me fez puder cruzar de uma posição radical da *avant-garde* para o meio de comerciais (de tv)... Godard encontra *Monterey Pop* (filme-concerto de 1968 do diretor ícone do cinema direto, D.A.Pennebacker) é o meu ideal.

Essa citação é analisada por John Thornton Caldwell (1995, P. 27):

> A referência à semiótica e Godard é no mínimo curiosa. Não é o tipo de referência intelectual que se espera encontrar no trabalho do dia-a-dia na indústria da televisão. A declaração mostra, no entanto, que algumas partes da indústria são capazes de ver seu trabalho como um processo de reflexiva estilização e como um sistema de comunicação.

Diretores de publicidade e diretores de cinema foram, por muito tempo, profissionais de naturezas totalmente muito distintas. Mark Cousin aponta em sua portentosa *História do Cinema*[26] (p. 300) o inglês Richard Lester - diretor dos primeiros proto-videoclipes dos

[26] Uma análise mais aprofundada de Lester encontra-se na série televisiva: *Story of Film – An Odyssey*, dirigida em 2011 por Cousin a partir de seu livro.

Beatles que posteriormente prosperou como diretor de cinema em Hollywood - como o primeiro caso relevante de diretor de cinema que fazia publicidade nos anos 1960.

Nos anos 1970, cineastas consagrados como Fellini, Godard e Welles chegaram a emprestar sua marca visual para campanhas publicitárias. Mas foi a partir dos anos 1980 com Ridley Scott e Adrian Lyne na Inglaterra e Luc Besson na França que, pela primeira vez, diretores bem sucedidos na publicidade migraram para o cinema levando consigo marcas de estilo antes confinadas ao mercado publicitário. Na França, o movimento ganhou o nome *cinema du look*[27], termo que apontava certo conteúdo crítico.

Essa mistura dos profissionais de videoclipes, publicidade e cinema comercial ganhou novos ares em 1992 quando a MTV passou a creditar, com *lettering* padrão sobre a imagem, os diretores dos videoclipes junto com os nomes do artista, da música e da gravadora. A autoralidade dessa geração estava assegurada. E nomes como David Fincher, Spike Jonze e Michel Gondry ganharam notoriedade como genuínos autores em videoclipes antes de produzirem trabalhos influentes em cinema de longa-metragem. Em seus trabalhos de direção de videoclipes, eles desenvolveram seus estilos e construíram uma autêntica "visão de mundo" autoral que ganhou corpo, clipe após clipe. Podemos emular na análise do universo dos videoclipes dos anos 1990 a teoria da *política dos autores* que a *Cahiers do Cinema* apregoou 40 anos antes em relação ao cinema. Os trabalhos de 8 diretores foram compilados em uma série de luxuosos dvds entituladas *Director's Label* pela Palm Pictures a partir de 2003.

Na televisão brasileira nos anos 1980, um influente espaço de liberdade formal foi aberto por Guel Arraes – que, bem a propósito, havia sido assistente de direção de Jean-Luc Godard em um projeto em Moçambique - com apoio de Daniel Filho. A chamada *Casa de Criação* abriu algumas ilhas de renovação estética na Rede Globo daquela década, principalmente a partir de *Armação Ilimitada*, uma mistura pop da estética dos videoclipes com dramaturgia de meia hora, conteúdo essencialmente jovem, com elementos de surf e *rock n'roll,* em meio a traços de linguagem godardiana.

---

[27] A tríade apontada no artigo que batizou o termo (de Raphaël Bassan na *revista La Revue du Cinéma*, # 448, Maio de 1989) era composta pelos diretores Luc Besson, Jean-Jacques Beinex e Leos Carax. Besson e Benix eram egressos da publicidade, enquanto o terceiro tinha sua formação em curtas-metragens e na critica cinematográfica.

Na década de 1980, a *montage* estava mais nos videoclipes, na publicidade e na televisão do que no cinema. Salvo exceções, especialmente no cinema de ação, a produção cinematográfica daquela época fazia oposição a essa estética "clipada", que passa a ser tratada como vulgar pela crítica da época. Montagens mais associativas e/ou aceleradas eram facilmente rotuladas como "estética MTV" e consideradas superficiais por seus excessos e pela falta de reflexão e conceituação.

5.2. Testemunho de tendências do final do século XX

Retomando a linha pessoal de minhas impressões como cinéfilo e cineasta do capitulo introdutório, os anos 1980 são a primeira década cujo cinema consumi em sua contemporaneidade.

Vivenciei o ocaso da *new hollywood*, o surgimentos dos conceitos de *blockbusters* e de filmes de verão. Vi o surgimento da polaridade de filme de mercado e de arte. No lado do mercado de exibição, acompanhei o fechamentos das salas de rua com padrão técnico de som e imagem precários e a abertura dos *multiplexes* com melhor qualidade técnica porém com ingressos mais caros. Em contrapartida ao avanço da indústria, presenciei a solidificação de um circuito independente de cinema de arte através do Cineclube Estação Botafogo, no Rio de Janeiro, e do Espaço Unibanco (depois rebatizado de Itaú Arteplex), em São Paulo. A abertura dessas sala foi um movimento global que coincide, por exemplo, com a abertura de salas como o Angelika em Nova Iorque. O mercado de filmes alternativos do então chamado "circuito de arte" floresceu na década de 1990. Distribuidoras de filmes desse nicho prosperam. Mostras de cinema se tornaram fenômenos de público servindo de filtro para a triagem dos filmes de arte de apelo mais amplo.

Nos Estados Unidos, o cinema industrial em larga escala abriu espaço para uma cena independente catalisada pelo Instituto Sundance (que iniciou suas atividades em 1984). Cineastas como Jim Jarmusch e Hal Hartley despontaram como expoentes da cena independente e fizeram sucesso no circuito independente de arte mundo afora.

Cinematografias de países que, até então, não frequentavam o *mapa mundi* do cinema global ganharam evidência. No início dos anos 1990, o foco os olhos dos curadores de festivais voltou-se para a China. Em seguida, sucederam-se ciclos de atenção a cinematografias como a iraniana.

No entanto, de modo geral, nem o cinema independente americano, nem o iraniano, nem nenhuma dessas cinematografias de nicho de arte, primou pela aproximação com a *montage*.

A bem da verdade, alguns vagos elementos comuns que unem essas cinematografias vão em direção oposta, desenvolvendo-se em tempos largos, muitas vezes através da aproximação com a forma documental e propondo uma revisão da forma dramatúrgica convencional.

Jarmusch nos fez acompanhar uma extensa e lacônica fuga de presos em *Down By Law* (1986). Abbas Kiarostami exibiu longos planos estáticos das paisagens iranianas e closes de atuação contida em *Através das Oliveiras* (1994). O taiwanês Tsai Ming Liang narrou uma história particularmente dura de um homem com uma enfermidade em seu pescoço em *O Rio* (1997) quase que exclusivamente em contemplativos planos estáticos.

Evidentemente, há centenas de exceções em uma amostragem tão extensa quanto o circuito do cinema de arte global do final do século XX e início do XXI. Mas acredito em uma tendência dominante do circuito de arte daquele período que apontava para a dilatação dos tempos, possivelmente como uma contra tendência ao tempo televisivo e do cinema de ação, cada vez mais enxuto, como exposto no capítulo anterior.

A afirmação dessa tendência vai de encontro ao conceito de *cinema de fluxo* defendido pela crítica Stéphane Bouquet em seu influente artigo *Plan Contre Flux* (Plano Versus Fluxo) na revista *Cahier du Cinema* em 2002 (Bouquet, 2002) em um esforço de apontar tendências dominantes desse período.

Luiz Carlos Oliveira Jr em seu belo livro A *mise en scene no cinema – do clássico ao cinema de fluxo*, alinha o texto de Bouquet com outros de nomes de peso como Jacques Aumont e Pascal Bonitzer para reforçar sua visão de que os filmes do circuito de arte do final do século XX buscavam *respeitar a ambiguidade do real, explorar o acidental e o assignificante, não impor ao mundo um sentido, mas aguardar que ele construa sua própria narratividade* (Oliveira, p. 136).

A pergunta que se coloca alinhada com o eixo desta dissertação é onde, pois, se aninhou a *montage*? Onde essa prática tão identificada com a vanguarda nos anos 1920 encontrou espaço de atuação no final do século XX? Uma reposta que aponto no capítulo a seguir é no cinema de gênero e, em especial, nos filmes de suspense e terror, formas

propícias a retratar na tela um cinema do sonho, do subconsciente, do sentimento de desorientação, da representação do transtorno, de histórias com plano subliminar, com um lado oculto de causas psicológicas ou sobrenaturais. Climas e expedientes, estes, atraentes para o uso de *montage*.

PARTE 6 – A PERSISTENCIA DA *MONTAGE* NO CINEMA DE SUSPENSE E TERROR

6.1 Os contrabandistas dos anos 1940

Retomemos os anos 1940, o momento em que após a dominância do cinema de *découpage* da primeira década do cinema falado, a *montage* passou a figurar em alguns filmes na chamada dialética narrativa apontada por Bazin e analisada no capítulo 3.1.

Ao mesmo tempo em que Renoir e Welles, em 1939 e 1941, jogavam com a *montage* na comédia dramática e no drama, respectivamente, outros cineastas trabalhava mais à sombra. Scorsese aponta a descoberta de um campo de inovação, naquela época, para os "contrabandistas":

> Quanto menos dinheiro mais liberdade! O mundo dos filmes B eram frequentemente mais livres e propício à experimentação e à inovação. Nos anos 1940, os diretores perceberam que podiam exercer mais controle sobre a produção de baixo orçamento do que sobre um prestigioso filme classe A. (p. 113)

Um caso curioso é o do estúdio RKO que, em 1942, vivenciava com Orson Welles um dos mais icônicos conflitos entre cineastas e estúdios. Diretor e estúdio desentenderam-se na montagem de *Soberba*, segundo filme de Welles, feito logo após o estrondoso sucesso crítico de *Kane.*

No mesmo ano da filmagem do caríssimo *Soberba*, o estúdio conferiu ao executivo Val Lewton[28] a missão de produzir filmes baratos e comerciais. E o primeiro desses filmes, feito sem muita atenção dos executivos *seniors* do estúdio, foi *Sangue de Pantera*, dirigido pelo francês radicado em Hollywood, Jacques Tourneur.

Scorsese chega a afirmar que "*Sangue da Pantera* foi tão importante quanto *Cidadão Kane* para o desenvolvimento de um cinema americano mais maduro." (Scorsese, 1994, p. 116).

É um filme de suspense e terror psicológico que trata do romance entre um americano e uma misteriosa mulher sérvia, Irena Dubrovna, que possui uma estranha relação mística com seus antepassados do leste europeu e diversas conexões sensoriais com felinos. Na história, o comportamento de Irena conduz o casamento a uma crise. Mas quando o

[28] Uma descrição muito aprofundado dos objetivos e meios de produção de Val Lewton é narrado no documentário: *Val Lewton – The Man in The Shadows,* dirigido por Kent Jones e produzido e narrado por Scorsese.

marido aproxima-se de outra mulher, forças do instinto de pantera de Irena entram em cena e perseguem a outra mulher do triângulo amoroso.

Em meio a cenas de *découpage*, Tourneur, desenvolve algumas de *montage* na prática que apontamos aqui como dialética narrativa.

Após uma visita a um psiquiatria que tenta ajudar Irena através de sessões de hipnose, a moça tem um sonho perturbador. A montagem da cena articula o close dela, dormindo, inquieta, com os seguintes planos: imagens de felinos andando em direção à câmera; um cavaleiro medieval empunhando uma espada representando o Rei John da Sérvia, personagem histórico que a influencia; e a chave da jaula da pantera no zoológico.

Figura 21 – Fotogramas do pesadelo de Irena em *Sangue de Pantera* (1942) de Jacques Tourneur.

A representação do onírico em uma tela de cinema sempre foi um expediente atraente. A

experiência cinematográfica de um espectador que se deixar conduzir por uma história audiovisual naturalmente apresenta um paralelo com o ato de se sonhar.

Buñuel e Dali propuserem um cinema em que o sonho não precisava de qualquer moldura para irromper em cena. Já seus contemporâneos alemães, *O Gabinete do Dr Caligari* e *A Última Gargalhada*, tiveram de colocar, por motivos comerciais, cenas de seus protagonistas, respectivamente, saindo de um transe hipnótico e acordando de um sonho.

A partir dos anos 1940, a popularização da psicanálise, abriu espaço para o cinema colocar, com maior frequência, a representação de sonhos na tela. Alfred Hitchcock é frequentemente apontado como um dos maiores expoentes a fundamentar sua dramaturgia em paradigmas de perfis psicanalíticos[29].

Hitchcock associou-se ao pintor Salvador Dali para criar uma cena de *montage* do relato de um sonho em *Quando fala o coração* (1946) e ao artista gráfico Saul Bass para criar uma *montage* da representação pesadelo de um personagem em *Um corpo que cai (1958).*

[29] A psicose de Norman Bates em *Psicose* (1960); o complexo de édipo em *Os Pássaros* (1963); o trauma da protagonista em *Marnie, Confissões de Uma Ladra* (1964) são exemplos quase explicitos de aplicações de perfis psicanalíticos (em voga na época) em narrativa.

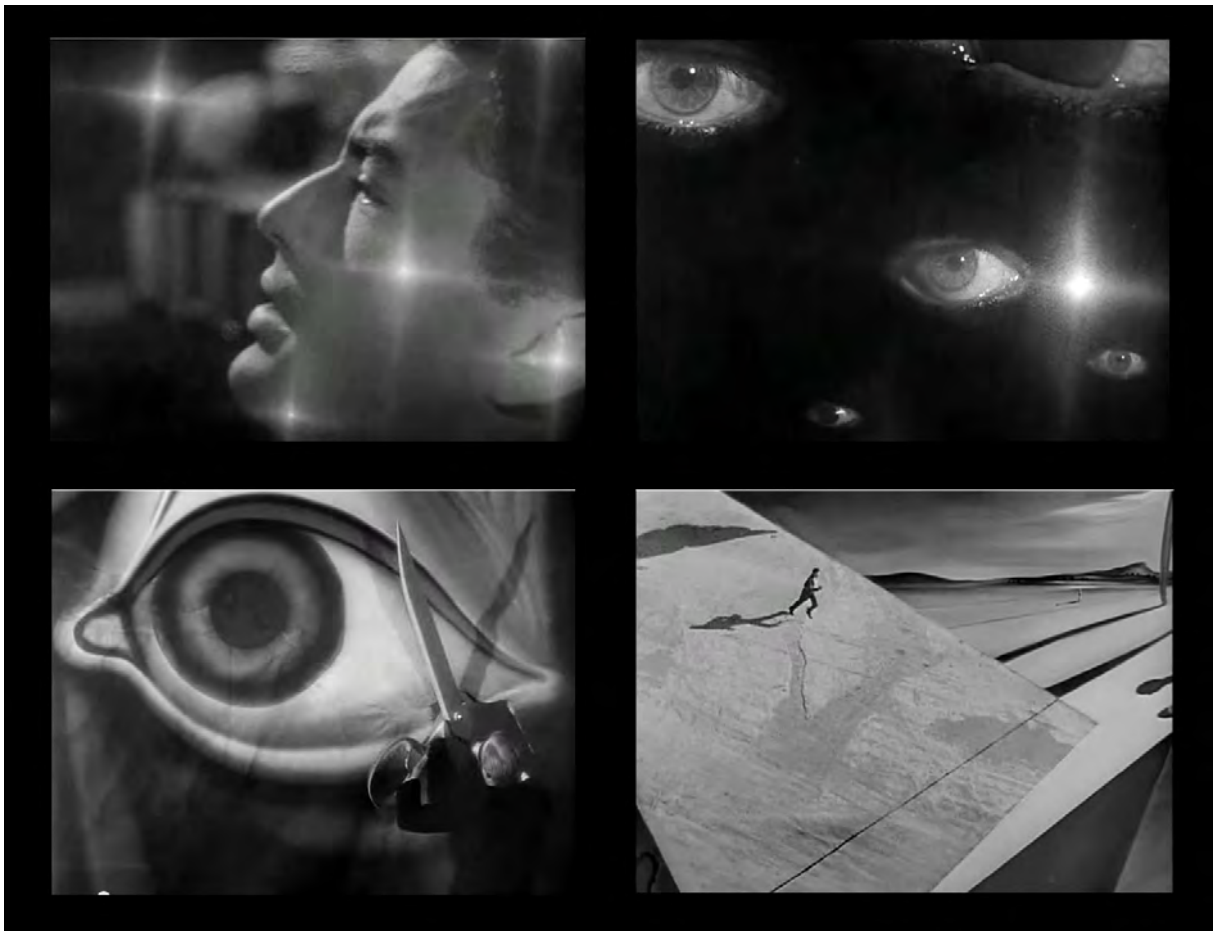

Figura 22 – Fotogramas do pesadelo concebido por Dali e realizado por Hitchcock *em Quando Fala o Coração* (1945).

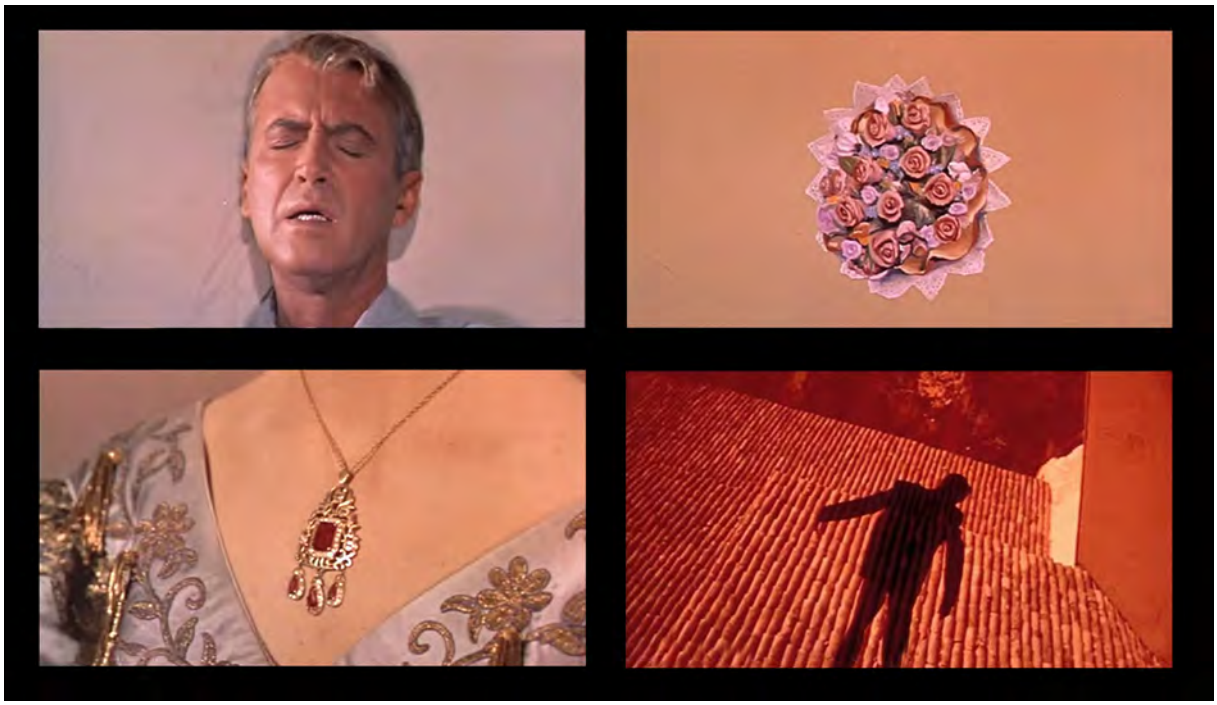

Figura 23 – Fotogramas do pesadelo concebido por Saul Bass e realizado por Hitchcock em *Um Corpo que Cai* (1958).

Mas a *montage* nos anos 1940 e 1950 não se restringiu à representação de sonhos. No cinema de Tourneur e Hitchcock, por exemplo, ela se presta também a criar a sensação de **desorientação**.

Sangue de Pantera tem outra cena notável. Quando a pretensa amante do marido de Irena pratica natação em uma academia, Irena a segue até os vestiários e desaparece no escuro do cenário bem contrastado com zonas claras e escuras, típicas do cinema *noir*. Sombras e sons indicam a presença de uma pantera na academia. A mulher olha para todos os lados mas só consegue ver zonas claras e escuras e reflexos das águas da piscina no teto e nas paredes do ambiente fechado. Segue-se uma série de 20 planos montados da moça e de cantos do ambiente vazio por mais de um minuto de silêncio e tensão.

Trata-se de uma cena de *montage* que não rompe com a narrativa mas além de narrar, presta-se a transportar o espectador à condição de desorientação da personagem.

Figura 24 – Fotogramas de cena de *Sangue de Pantera* de Jacques Tourneur (1942).

Possivelmente uma mais populares cenas de *montage* da história do cinema busca o efeito de desorientação: o assassinato de Marion Crane *(Janet Leight)* no chuveiro em *Psicose* (1960) de Alfred Hitchcock. São mais de 40 planos em menos de 2 minutos de filme que sugerem, através da *montage*, as estocadas de uma faca sem, no entanto, mostrar qualquer imagem explícita de corte ou perfuração.

Figura 25 – Fotogramas da icônica cena do assassinato do chuveiro de *Psicose* (1960) de Alfred Hitchcock.

Hitchcock concorda com Truffaut em sua célebre entrevistas (Truffaut, p. 281-282) que esse tipo de *montage* em meio ao filme de *découpage* confere a *Psicose* um caráter experimental. Em outra entrevista[30], Hitchcock vai mais longe e opõe esse tipo de *montage* ao cinema de cortes de ação contínua de Griffith:

> *Montage* é a junção dos pedaços de filme, que se move em uma sucessão rápida diante dos olhos, criando uma ideia. (...) Muita gente acha que o corte *(cutting),* ou a *montage* (montage) ou a junção *(assembly)* é pegar um homem de um lugar para outro e pular para um *close up* dele. O que Griffith inventou, é verdade. Mas para mim, vai mais longe. Como digo, o filme *Psicose* tem uma abordagem muito cinemática para um conteúdo básico. De início, nós temos o assassinato de uma mulher nua no

[30] para Fletcher Marklen, na série *Telescope* da CBC, em 1964.

> chuveiro. Como se sabe, a gente não podia pegar uma câmera e mostrar uma mulher nua sendo esfaqueada até morrer. Nós tínhamos de fazer de maneira impressionista. Então o fizemos com pequenos pedaços de filme: a cabeça, os pés, as mãos, partes do seu torso, o próprio chuveiro.

O que faz essa cena ser tão notável é que ela atende à diversas demandas: narrativamente, ela conta a história; visualmente, ela oculta o corpo nu e as perfurações da faca; ela confere ainda um caráter de desorientação como as outras *montages* aqui analisadas; e mais, ela cria um torpor, envolvendo o espectador sensorialmente com os cortes.

Seja pelo representação do onírico, ou pela capacidade de envolver com seus cortes, ou, principalmente como um expediente para criar desorientação, o gênero em que a *montage* mais encontrou espaço para se colocar dentro do cinema comercial foi o de filme policial, mistério, e terror. Os atributos da *montage* parecem se encaixar com naturalidade nesses gêneros do cinema narrativo comercial.

6.2. Oito tipos de cenas de *Annabelle*

Annabelle é um filme de terror americano que fez grande sucesso em 2014, figurando entre as 20 maiores bilheterias do ano, sendo um dos únicos 4 filmes desse grupo que não era filme de superherói ou animação infanto-juvenil[31].

A Variety[32] apontou que

> O filme de terror de baixo orçamento [*Annabelle*] atingiu o topo das lista de receita nessa semana [última semana de outubro de 2014], aportando 26.5 milhões de dólares e ultrapassando a marca dos 200 milhões de dólares acumulados. Produzido com apenas 6,7 milhões de dólares (...) o filme atingiu a soberba marca de 11,5 milhões dólares no Brasil em apenas 3 semanas.

Curiosamente, apesar do sucesso, o filme atingiu a fraca marca de 29%[33] de aprovação no "tomatômetro" do site *rottentomatos.com*[34], referência mundial em reação das plateias contemporâneas, sobretudo juvenil e de perfil comercial, aos filmes em lançamento. O site apresenta ainda uma resenha que resume outras 117 resenhas[35] de *Annabelle*:

> *Annabelle* pega emprestado, descaradamente, conteúdos de melhores filmes de terror, para deixar seus espectadores por um fio, em expediente barato que falha em construir.

Ou seja, *Annabelle* é um filme ruim mas de sucesso. Ele narra a história de um jovem casal que, durante a gravidez da esposa, decora o quarto da criança por vir com uma boneca que esteve presente no assassinato de um membro de uma seita satânica. Ao longo do filme, o espírito do mal ganham vida e tentam matar a mãe e roubar a criança.

Como bem apontou a "resenha das resenha" do *rottentomatos.com*, *Annabelle* funciona como um compêndio de recursos correntes do gêneros suspense e terror.

Na trajetória proposta nesta dissertação, em que passamos por Welles, Godard, Antonioni, Hitchcock, Tourneur, Scorsese entre outros, *Annabelle* é um corpo estranho.

---

[31] http://www.boxofficemojo.com/intl/brazil/yearly/
[32] http://variety.com/2014/film/news/annabelle-foreign-box-office-200-million-1201339672/
[33] Conforme apuração em outubro de 2015
[34] http://www.rottentomatoes.com/m/annabelle/
[35] Conforme apuração em outubro de 2015

O crítico irlandês Mark Cousins apresenta, em *História do Cinema* (p. 11), uma visão evolutiva do cinema baseado na teoria genética de Richard Dawkins em seu livro *O gene egoísta.* Dawkins criou o conceito de *mêmes*, unidades de cultura análogas aos *gênes,* que são unidades biológicas. Cousins adaptou o conceito ao cinema, postulando que inovações de linguagem de cineastas, assim como genes, são replicadas ou mutadas ao longo dos tempos, de filme em filme. Nesta visão, quando um autor cinematográfico apresenta uma novidade, possivelmente ela deriva de alguma outra obra (mutação), e quando este autor é influente, outros autores o copiam (replicação).

Annabelle é um bom exemplar de produtos de replicações e mutações dos *mêmes* de Hitchcock e Tourneur.

Um estudo mais aprofundado poderia localizar os elementos da trilha evolutiva (no sentido de Dawkins e Cousins) dos filmes que ligam Hitchcock e Tourneur à *Annabelle.* Essa trilha possivelmente passaria por *O Exorcista* (1973), *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), *A Profecia* (1976), *Brinquedo Assassino* (1988) e *O Chamado* (2002).

Saltando cerca de meia década, de Hitchcock e Tourneur à *Annabelle*, encontramos este *case* de sucesso comercial que perfila ao longo de seus 100 minutos, cerca de 15 cenas de *montage*, uma incidência de dialética narrativa mais frequente que os demais filmes analisados aqui.

A análise de algumas dessas cenas a seguir, reafirma a postulação feita no capítulo anterior que a *montage* bem se aninhou em filmes de suspense e terror ao levar à tela um universo de sonho, de representação do subconsciente, do sentimento de desorientação, da representação transtorno, de histórias com plano subliminar, com um lado oculto por causas psicológicas ou sobrenaturais.

Lancemos um olhar sobre 8 grupos dessas cenas:

a. Estabelecendo um ambiente

É prática comum da linguagem clássica a apresentação de ambientes através dos chamados *stablishing shots*, ou planos de estabelecimento. São planos que definem um local antes de se iniciar uma cena. Em *Relíquia Macabra* (1941), antes de se introduzir o

cenário em estúdio do icônico detetive Sam Spade interpretado por Humphrey Bogart, John Houston introduz na montagem 3 planos exteriores da cidade de São Francisco, onde a ação se passa. Trata-se de um expediente muito comum, especialmente em séries televisivas e telenovelas.

Em *Annabelle*, em um dos momentos em que se retorna à casa onde se passa a ação quatro planos são perfilados: plano bem composto em ligeira teleobjetiva do exterior da casa; plano de um relógio em contraplongê em ligeira grande angular; plano de um móbile em contraplongê em ligeira grande angular; plano da sala com grande angular em plongê com a câmera próxima ao teto.

Figura 26 – Frames de cena de *Annabelle* (2014).

O corte da normalidade do plano da fachada em teleobjetiva (imagem no nível e sem distorções) para os planos fora do nível e em angular do interior, produzem a sensação de que, apesar de parecer uma casa normal, há algo de estranho em seu interior.

A concatenação de significados das imagens apresentadas (casa, relógio, criança, sala vazia) apresenta uma síntese dos elementos centrais do clima e da narrativa do filme.

Mais do que simples *stablishing shots*, esse conjunto é uma *montage* de associação de planos independentes construindo um significado pela sua junção.

b. Pessoas e objetos

Em filmes de terror é comum objetos ganharem pesos e significâncias mais amplas do que sua natureza de simples objetos. E seguindo a linha de filmes como *O Exorcista*, em que o mal irrompe na vida de uma mãe de família, ações cotidianas convencionais, quando ganham outras significâncias, podem gerar empatia com a plateia.

Em determinada cena de *Annabelle*, a mãe costura na sala enquanto assiste televisão. Sobre o fogão elétrico desligado da cozinha repousa uma "Jiffy Pop" (kit de se fazer pipoca em fogão anterior às contemporâneas pipocas de microondas) que o marido havia deixado na véspera. No entanto, misteriosamente o fogão é ligado.

A cena sem diálogos de 1 minuto e meio, perfila 50 cortes de enquadramentos da mãe, da televisão, do fogão e de um muito aflitivo plano em lente macro do dedo da mãe junto à agulha em movimento da máquina de costura.

Segue-se um crescendo de *montage*, com enquadramentos cada vez mais fechados e cortes mais rápidos que culminam com a mãe machucando seu dedo na máquina e a "Jiffy Pop" explodindo em labaredas na cozinha.

Figura 27 – Frames de cena de *Annabelle* (2014).

c. pessoas e ambientes

Desde o romance gótico do final do século XVIII e início do XIX[36], os locais onde se desenrolam as histórias de suspense e terror ganharam força expressiva intrínseca à forma narrativa. Não são apenas ambientes onde se passa a história mas elementos centrais da construção do clima que embala a narrativa.

A tradição de fazer de ambientes, espaços climáticos para o desenrolar da história é absorvida com força pelo cinema de suspense e terror. Pode se fazer uma conexão da relevância dos cenários desses romances para a história com o papel das casas de *Rebecca* ou *Psicose* de Hitchcock.

Em *O Massacre da Serra Elétrica*, por exemplo, um grupo de jovens fica preso em uma fazenda no Texas sem gasolina e é obrigado a passar a noite por lá. Um deles vai até um casarão pedir ajuda mas é atacado por *Leatherface* uma estranha e violenta figura de rosto deformando coberto por pedaços de pele de mortos. Um a um, os membros do grupo vão entrando no casarão e sendo atacados. O filme apresenta duas cenas de *montage* que se desenrolam quando os visitantes entram dentro do "gabinete de horrores" no interior da casa. Nesse momento monta-se os planos do rosto do visitante com vários planos do ambiente.

O mesmo acontece em *Annabelle* em três situações, cada uma com tons e gradações diferentes.

Há uma diferença sutil entre uma cena de *découpage* de uma pessoa entrando e observando um ambiente e o que as cenas descritas aqui apresentam. Em uma cena de *découpage,* podemos entrecortar de um close para imagens do ambiente como campo e contracampo, ou como plano do personagem seguido de seu ponto de vista. Quando filmado e montado de forma lógica e ordenada, essa forma pode retratar uma situação de forma objetiva. No entanto, em todos os casos aqui apontados, a construção da cena

---

[36] Em *The Monk*, M. G. Lewis narra as tentações de um monge - feitas por Satanás em forma de mulher - no ambiente de uma abadia. Em *The Castles of Athlin and Dunbayne*, Ann Radcliff constrói sua narrativa em meio a ruínas de castelos escoceses.

rompe com o cartesianismo da construção da *découpage* e produz um efeito impressionista de *montage* para criar uma sensação de desconcerto da personagem da qual o espectador é cúmplice.

Na primeira situação de *Annabelle*, a mãe na sala com o bebê, ouve o barulho de cadeira de balanço vindo do quarto. Ela entra no ambiente e não encontra nada. É a primeira cena desse grupo e a que mais se aproxima de uma situação de *découpage*.

Figura 28 – Frames de cena de *Annabelle* (2014).

Em outro momento mais adiante, objetos na casa começam a se mexer, e quando ela entra no quarto uma vitrola começa a tocar sozinha e as bonecas do quarto revelam-se manchadas de sangue. Nesse momento a montagem é mais livre, associativa por climas e se afasta de um cinema de *découpage* aproximando-se da *montagem*.

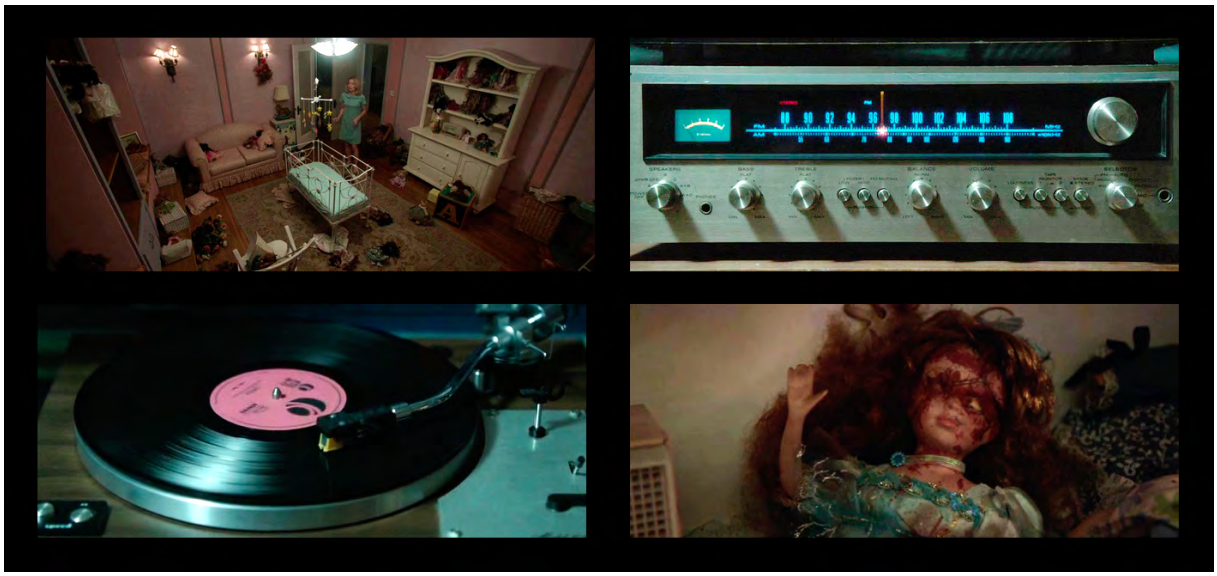

Figura 29 – Frames de cena de *Annabelle* (2014).

Em seguida, a câmera começa a flutuar mais. Os cortes são mais soltos. Os ângulos são estranhos e a casa aparece toda pichada. A montagem não segue mais a objetividade narrativa, estamos no ambiente de pesadelo e a concatenação das imagens se dá por *montage*.

Figura 30 – Frames de cena de *Annabelle* (2014).

d. estado de torpor

A sensação impressionista pode ir ainda mais a fundo na *montage*, produzindo um estado de torpor.

Em *Annabelle*, o disparador da ação é um ataque de um grupo de maníacos (inspirados no célebre e macabro caso da "família Mason" nos anos 1960) à casa dos protagonistas. Os integrantes do grupo (um homem e uma mulher) esfaqueiam a esposa, travam uma luta com o marido e são mortos pela polícia. A morte de um membro da seita com a boneca no colo é o disparador de toda a trama.

Quando a esposa, grávida, é esfaqueada, ela cai no chão e passa a ser uma observadora da luta do marido com os agressores, da chegada da polícia e do desfecho de ação. Grávida e esfaqueada, a personagem desconcertada assiste a ação que passa a ser filmada com variações de velocidade, lente *tilt-focus* (que produz desfoque parcial na imagem) e cabeça *dutch* (que posiciona a câmera fora de nível).

A *montage* deixa de ser uma simples observação objetiva e passa a ser a construção de um estado de torpor.

Figura 31 – Frames de cena de *Annabelle* (2014).

e. elementos sensíveis (fogo, água, ar, etc)

Outra cena que reproduz a sensibilidade da personagem da esposa se desenrola logo após o incêndio da pipoca no fogão descrita no item b.

Quando finalmente a personagem repara no cheiro de queimado, ela sai da sala e encontra a cozinha em chamas. A observação do que se passa naquele ambiente não é filmada e montada de forma objetiva. É uma *montage* de vários planos que valem-se do caráter plástico e fluido do elemento fogo.

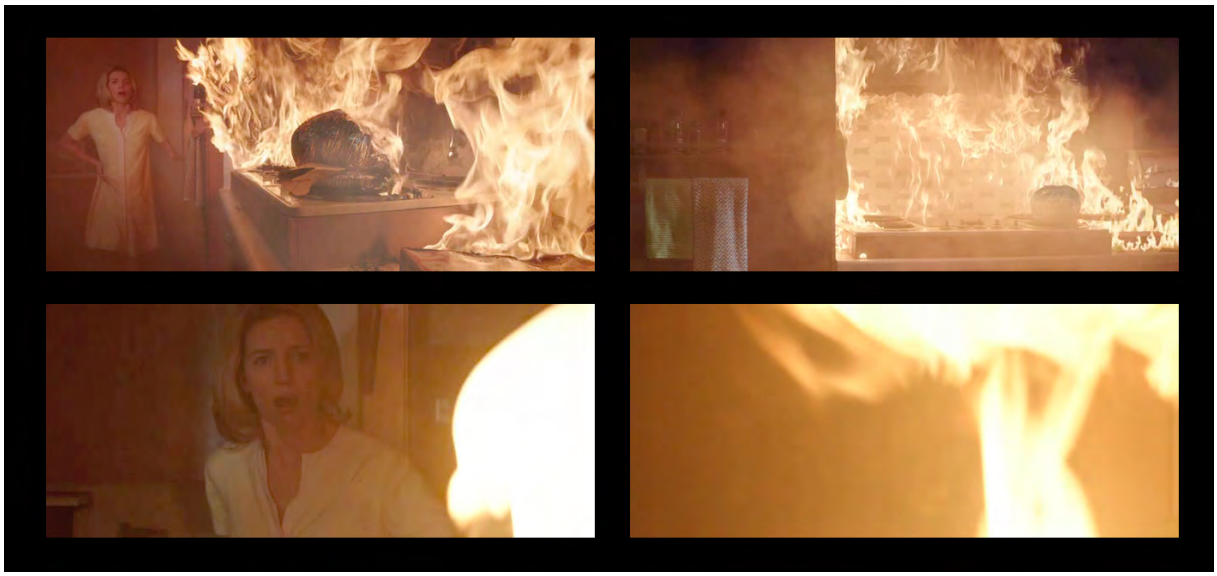

Figura 32 – Frames de cena de *Annabelle* (2014).

f. desconcerto

O desconcerto da personagem segue em um crescendo. Um dos ápices se dá quando ela desce à lavanderia do prédio mas tem dificuldades em retornar ao piso do seu apartamento devido a uma pane no elevador.

A personagem põe-se a subir as escadarias do prédio sem luz, iluminadas unicamente pelos raios que espocam do lado de fora do edifício. Ela assusta-se com a impressão de estar sendo seguida, deixa a lanterna cair no chão, e passa a subir as escadas em correria

desesperada.

Os enquadramentos tornam-se quase abstratos, e a *montage* mantém o leve balanço entra a objetividade narrativa (moça subindo escada) e a pura sensorialidade das imagens e sua concatenação, representando o estado de espírito da personagem da qual somos cúmplices.

Figura 33 – Frames de cena de *Annabelle* (2014).

g. montagem subliminar

No ápice do item anterior, intercala-se um close da protagonista com um rápido *flash* de poucos frames da imagem de um demônio. Será a única aparição da entidade em todo o filme. É um caso de montagem subliminar, quando se insere um plano tão curto que não se permite uma leitura objetiva da imagem mas um efeito subliminar.

É o mesmo caso, por exemplo, do pesadelo do personagem Padre Karras no clássico *O Exorcista*, que atormentado por ter deixado sua mãe sozinha em seu leito de morte no hospital, sonha que está correndo pela rua em direção a sua mãe que some descendo uma entrada de estação de metrô. Em meio a essa corrida, o diretor, William Friedkin intercala alguns rápidos e quase imperceptíveis fotogramas de um rosto demoníaco.

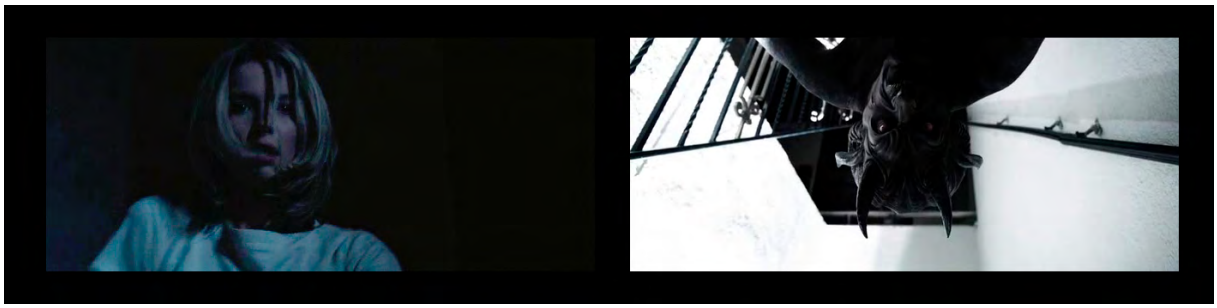

Figura 34 – Frames de cena de *Annabelle* (2014).

h. emulando filme-ensaio

Por fim, há uma cena de *montage* digna de nota mas que não representa a construção do estado de subjetividade da protagonista.

Após o ataque da seita à casa da família, o filme exibe elementos de reportagens sobre o ocorrido. Trata-se de uma pontuação de pausa/relaxamento da ação após o ápice do ataque, ao mesmo tempo em que se apresenta a repercussão pública do caso. Na cena, algumas informações objetivas são transmitidas à plateia sobre quem eram os invasores, principalmente para plateias mais jovens que em sua maioria desconhecem papel de Charles Mason no imaginário coletivo americano dos anos 1960.

Uma vez que o filme apresenta uma palheta diversa e constante de sensações de *montage*, a opção do diretor não foi cortar para uma reportagem com a clareza do tempo real, mas produzir uma *montage* que transmite uma sensação do conjunto das reportagens através de suas sobreposições e inserções de ruídos de imagem em meio à elas.

Figura 35 – Frames de cena de *Annabelle* (2014).

PARTE 7 – CONCLUSÃO

7.1 Retomando a perspectiva pessoal em meio a consideração finais sobre *montage* e gênero.

No capítulo introdutório desta dissertação, relatei minha trajetória pessoal. Meu trabalho como diretor iniciou-se em curtas-metragens narrativos mas que se valiam de expedientes de *montage* para além de narrar, passar sensações do que o personagem central – figura de identificação do espectador – vivencia na tela.

O primeiro longa-metragem que dirigi, *Não Por Acaso*, investigou como incluir mais história neste procedimento de linguagem, equilibrando cenas de *découpage* de caráter mais narrativo com outras de *montage* com finalidade mais sensorial.

O segundo longa-metragem que dirigi, *Entre Vales*, buscou outra direção. Mais próximo do conceito de *cinema de fluxo*[37], procurou integrar o caráter sensorial das cenas não pela *montage,* mas dilatando o tempo, esgarçando a narrativa e apresentando uma experiência física do ator-protagonista.

Atualmente desenvolvo meu próximo projeto de longa-metragem. Pela primeira vez, trabalho na adaptação de material literário, no caso, o romance *A Extraordinária Tristeza do Leopardo das Neves* de Joca Reiners Terron. É um livro de muitas facetas que, em sua versão cinematográfica, focará no gênero policial, com mistério e pitadas de terror.

Para chegar a este projeto, ensaiei desenvolver diversos outros que não ganharam força em seu processo e, naturalmente, acabaram não seguindo adiante.

Já *Leopardo* (título provisório) aparentemente ganhou mais aderência às questões de financiamento (o filme tem previsão de filmagem em 2017) e também às questões artísticas que me motivam a assumir a dedicação que um projeto de longa-metragem demanda.

---

[37] *Cinema de Fluxo* é abordado por alto no capítulo 5.2. Para uma maior compreensão do conceito recomenda-se a leitura do artigo de Stephane Bouquet e a dissertação de Luiz Carlos Oliveira Junior, ambos indicados na bibliografia.

A trama segue um escrivão noturno de uma delegacia que participa de várias investigações simultâneas. Insone, ele mistura as várias histórias. O filme atende às demandas de um filme policial, ao mesmo tempo em que proporciona o retrato sensorial de um personagem insone em meio ao turbilhão de *multi-plots*.

A intenção do projeto é integrar as cenas de *découpage* e de *montage* em meio à investigação do protagonista. Intuitivamente, no processo, fui atraído pelo gênero de mistério, suspense e terror, no qual nunca me aventurei como cineasta.

Esta dissertação serviu, para mim, como apoio ao processo de se escrever o roteiro de *Leopardo*. Dissertação e roteiro foram escritos paralelamente. Uma influenciou a outra, e vice versa.

Descrevi, no capítulo introdutório, as questões de minha formação como cineasta. Em seguida, apontei os conceitos de Bordwell de cinema de *montage* e de *découpage*, identificando-os em meu trabalho pessoal. Pesquisei, então, onde e como se equilibrou esses dois procedimentos ao longo da história do cinema. Analisei, neste caminhos, cineastas diversos como Renoir, Tourneaur, Hitchcock e Scorsese.

Seguindo o que acredito ser uma linha "evolutiva" (no conceito de Dawkins-Cousins) apontei que a *montage* (e seu equilíbrio com a *découpage*) encontrou terreno para desenrolar-se plenamente no cinema de suspense e terror contemporâneos. Em um filme popular como *Annabelle,* por exemplo*,* o procedimentos chega a fazer-se presente cerca quinze vezes.

Suspense e terror não são os únicos gêneros onde cabe *montage*. A análise poderia ser expandida para um guarda-chuvas mais amplo de filmes que incluiriam principalmente o thriller psicológico, o filme policial e de ficção científica quando esses gêneros se aproximam da experiência sensorial. Cineastas-autores de filmes de grande porte como M. Night Shyamalan, David Fincher, Cristopher Nolan, JJ Abrahams, por exemplo, merecem atenção por serem responsáveis pela popularização contemporânea de alguns desses procedimentos em produtos de massa.

Meu foco profissional principal é meu trabalho como cineasta, ao mesmo tempo que me aproximo do universo acadêmico. Essa dissertação tem como objetivo aprofundar

minhas reflexões sobre linguagem e servir de apoio a meu trabalho como cineasta.

Busco com esta dissertação ir mais a fundo – e com maior consciência de meus passos – em minha pesquisa pessoal, ao mesmo tempo que possibilito a troca de pensamentos e experiências com possíveis leitores. Espero que tenha sido uma jornada instigante para quem se aventurou nessa leitura até o final. Posso assegurar que para mim foi.

FILMES E SÉRIES CITADOS

8 ½. Direção: Federico Fellini. 1963.
Acossado. *(À Bout de Soufle).* Direção: J.L. Godard. 1960.
Ama-me Esta Noite. *(Love Me Tonight).* Direção: Rouben Mamoulian. 1932.
Amores Brutos. *(Amores Perros).* Direção: Alejandro Gonzáles Iñárritu. 2000.
Annabelle. Direção: John R. Leonetti. 2014.
Apocalipse Now. Direção: Martin Scorsese. 1979.
Através das Oliveiras. *(Zire darakhatan zeyton).* Direção: Abbas Kiarostami. 1994.
Ballet Mecanique. Direção: Fernand Léger. 1924.
Bandido da Luz Vermelha, O. Direção: Rogério Sganzela. 1968.
Blow Up. Direção: Michelangelo Antonioni. 1966.
Bonnie e Clyde. *(Boonie and Clyde).* Direção: Arthur Penn. 1967.
Brinquedo Assassino, O. *(Child's Play).* Direção: Tom Holland. 1988.
Cabinete do Dr. Caligari, O. *(Das Cabinet des Dr. Caligari).* Direção: Robert Wiene. 1920.
Caminhos Perigosos. *(Means Streets).* Direção: Martin Scorsese. 1973.
Cão Andaluz, Um. *(Un Chien Andalou).* Direção: Luis Buñuel e Salvador Dali. 1929.
Chamado, O. *(The Ring).* Direção: Gore Verbinski. 2002.
Chinesa, A. *(La Chinoise).* Direção: Jean Luc Godard. 1967.
Cidadão Kane. *(Citizen Kane).* Direção: Orson Welles. 1941.
Corpo que Cai, Um. *(Vertigo).* Direção: Alfred Hitchcok. 1958.
Daunbailó *(Down By Law).* Direção: Jim Jarmuch. 1986.
Empire. Direção: Andy Warhol e Jonas Mekas. 1964.
Entre Vales. Direção: Philippe Barcinski. 2014.
Escada, A. Direção: Philippe Barcinski. 1994.
Exorcista, O. *(The Exorcist).* Direção: Willian Friedkin. 1973.
Festim Diabólico. *(The Rope).* Direção: Alfred Hitchcock. 1948.
Franco Atirador, O. *(Deer Hunter).* Direção: Michael Cimino. 1978.
Frankstein. Direção: James Whale. 1931.
Game of Thrones. Criadores: David Benioff e D.B. Weiss. 2011-
Gabinete do Dr Caligari. *(Das Gabiner des Dr Caligari).* Direção: Robert Wiene. 1920.
Homem com a Câmera de Cinema, O. *(Chelovek s kino-apparatom).* Direção: Dziga Vertov. 1929.
Ilha do Medo. *(Shutter Island).* Direção: Martin Scorsese. 2010.
It's Not Just You, Murray! Direção: Martin Scorsese. 1964.
Italianamerican. Direção: Martin Scorsese. 1974.
Janela Aberta, A. Direção: Philippe Barcinski. 2002.
Lamentos a Favor de Sade. *(Howling in Favor of De Sade).* Direção: Guy Debord. 1952.
M – O Vampiro de Dusseldof. Direção: Fritz Lang. 1930
Margem, A. Direção: Ozualdo Candeira. 1967
Massacre da Serra Elétrica, O. *(The Texas Chainsaw Massacre).* Direção: Tobe Hooper. 1974.
Metrópolis. Direção: Fritz Lang. 1927.
Montecarlo. Direção: Ernst Lubitch. 1930.
Não Por Acaso. Direção: Philippe Barcinski. 2007.
Noite America, A. *(La Nuit Américaine).* Direção: Françoois Truffaut. 1973.
Outubro. *(Oktyabr).* Direção: Sergei Eisenstein. 1928.
Quando Fala o Coração. *(Spellbound).* Direção: Alfred Hitchcock. 1945.
Pátio, O. Direção: Glauber Rocha. 1959.

Pássaros, Os. *(The Birds).* Direção: Alfred Hitchcock. 1963.
Perdidos na Noite. *(Midnignt Cowboy).* Direção: John Schlesinger. 1969.
Poderoso Chefão, O. *(The Godfather).* Direção: Francis Ford Coppola. 1972.
Primeira Noite de um Homem, A. *(The Graduate).* Direção: Mike Nichols. 1967.
Profecia, A. *(The Omen).* Direção: Richard Donner. 1976.
Profissão: Repórter. *(The Passenger).* Direção: Michelangelo Antonioni. 1975.
Psicose. *(Psycho).* Direção : Alfred Hitchcok. 1960.
Rebecca – A Mulher Inesquecível. *(Rebecca).* Direção : Alfred Hitchcok. 1940.
Regra do Jogo, A. *(La Regle Du Jeu).* Direção: Jean Renoir. 1939.
Relíquia Macabra. *(The Maltese Falcon).* Direção: John Houston. 1941.
Rio, O*. (He Liu).* Direção: Tsai Ming Liang. 1997.
Roda, A. *(La Roue).* Direção: Abel Gance. 1923.
Sangue de Pantera. *(Cat People).* Direção: Jacques Tourneur. 1942.
Sem Destino. *(Easy Rider).* Direção: Denis Hopper. 1969.
Soberba. *(The Magnificent Ambersons).* Direção: Orson Welles. 1942.
Sob Os Tetos de Paris. *(Sous les toits de Paris).* Direção: René Clair. 1930.
Show Não Pode Parar, O*. (The Kid Stays in The Picture).* Direção: Nanette Burstein e Brett Morgen. 2002.
Taxi Driver. Direção: Martin Scorsese. 1976.
Terra em Transe. Direção: Glauber Rocha. 1967.
Touro Indomável. *(Raging Bull).* Direção: Martin Scorsese. 1980.
Tramas do Entardecer. *(Meshes Of The Afternoon).* Direção: Maya Deren. 1943.
Última Gargalhada, A. *(Der Ietzte Mann)*. Direção: F.W.Murnau. 1924.
Uma Viagem Pessoal com Martin Scorsese pelo Cinema Americano. *(A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies).* Direção: Martin Scorsese. 1995.
Who's That Knocking on My Door. Direção: Martin Scorsese. 1967.
Zabriskie Point. Direção: Michelangelo Antonioni. 1970.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT Jacques e MARIE, Michel. ***Dicionário Teórico e Crítico do Cinema.*** São Paulo: Papirus, 2012.

BAZIN, André. ***O Cinema – Ensaios.*** São Paulo: Editora Brasiliense. 1991.

BERNARDET, Jean-Claudet. In: ***Candeias R. Candeias.*** Eugênio Puppo (org). São Paulo: Heco Produções, 2002.

BISKIND, Peter. ***Easy Riders, Raging Bulls – Como a geração Sexo Drogas e Rock'n Roll salvou Hollywood***. Rio De Janeiro: Intrínseca, 1998.

BORDWELL, David. ***A Arte do Cinema – Uma Introdução.*** Campinas: Editora Unicamp / São Paulo: USP, 2013 (I).

BORDWELL, David. ***Sobre a História do Estilo Cinematográfico.*** Campinas: Editora Unicamp, 2013 (II).

BRISELANCE, Marie-France; MORIN Jean-Claude. ***Gramática do Cinema.*** Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

BOUQUET, STEPHANE. ***Plan contre flux.*** In: Cahiers du Cinéma, n. 566, março de 2002. Paris: 2002, p. 46-47.

BURCH, Noel. ***Práxis do Cinema.*** São Paulo: Perspectiva, 1969.

CALDWELL, John Thornton. ***Televisually: Style, Crisis and Authority in American Television***. New Jersey: Rutgers University Press, 1995.

CORTÁZAR, Júlio. ***Algunos aspectos del Cuento.*** In: Cuadernos Hispanoamericanos, # 25: março, 1971.

COUSINS, Mark. ***História do Cinema.*** São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DAWKINS, Richard. ***O Gene Egoísta***. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Zaahar, 2002.

GAUDREAULT, André. **Film, Narrative, Narration. The cinema of the Lumiere Brothers**. In: Elsaesser, 1997.

JUNIOR, Luiz Carlos Oliveira. **A Mise en Scène no Cinema.** Campinas: Papirus, 2014.

LEWIS, Matthew Gregory. ***The Monk.*** Londres: Pinguin Books, 1998.

MARIE, Michel. ***A Nouvelle Vague e Godard***. São Paulo: Papirus. 2009.

RADCLIFF, Ann. ***The Castles of Athlin and Dunbayne***. Londres: Oxford Press, 1998.

SADOUL, Georges. ***Le cinema: Hypetrophie du cerveau*** (crítica de *Cidadão Kane*). In: Les Lettres françaisses #115, julho de 1946.

SADOUL, Georges. ***Histoire de l'art du cinéma des origines à nous jours.*** Paris: Flammarion, 1949.

SCHATZ, Thomas. ***O Gênio do Sistema***. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SCHICKEL, Richard. ***Conversas com Scorsese***. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SCORSESE, Martin e WILSON, Michael Henry. ***Uma Viagem Pessoal pelo Cinema Americano***. São Paulo: Cosac Naify, 1994.

SGANZERLA, Rogério. **Cinema Fora da Lei**. In: Ferreira, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.

TAYLOR, John. ***The Circus of Ambition: The Culture of Wealth and Power on the Eighties.*** New York: Warner Books, 1989.

TERRON, Joca Reiner. ***A Extraordinária Tristeza do Leopardo-das-neves.*** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

THOMPSON, David e CHRISTIE, Ian (org). ***Scorsese por Scorsese.*** Lisboa: Arte e Comunicação, 1989.

TRUFFAUT, François. ***Hitchcock Truffaut - Entrevistas***. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TRUFFAUT, François. ***Uma certa tradição do cinema francês.*** In: Cahier du Cinema, # 31; Janeiro de 1954.