

---

# Narrador, Espectador Montagem.

---

Produzido para a Disciplina  
CS401 – Teoria do Cinema,  
ministrada por Fernão Pessoa  
Ramos no segundo semestre  
de 2007

---

Henrique Cartaxo – RA061435  
hcartaxo@hotmail.com

---

# Narrador, Espectador e Montagem

---

Henrique Cartaxo

A indústria cinematográfica hollywoodiana, a mais lucrativa e poderosa do planeta, cujos filmes são vistos praticamente em toda a extensão do globo, opera até os dias atuais com certos códigos que vêm sendo desenvolvidos e estabelecidos desde o início do século XX. O conjunto destes códigos servem ao que conhecemos como narrativa clássica, e o seu uso é tão comum que se tornou quase invisível para a maioria dos espectadores. Este artigo abordará esta situação por um recorte que perpassa o conceito de narrativa para discutir o seu uso no campo fílmico através do recurso da montagem, para dialogar com o espectador de modo a posicioná-lo no texto, especialmente em um exemplo clássico e um contemporâneo, trazendo à tona as alterações que se deram nos códigos no intervalo entre os dois filmes.

Atribuímos à narrativa a função não de uma mera imitação de eventos, mas de uma elaboração consciente dos elementos que vão formar um texto. No caso específico do cinema, esta elaboração consiste na construção de um roteiro que vai selecionar que eventos da totalidade da história serão relatados, na dramatização destes eventos de um modo feito para a câmera (segundo noções de *mise-en-scène*), na escolha das posições da câmera e dos enquadramentos, e, finalmente, na montagem, onde os planos filmados serão finalmente ordenados e suas durações serão definidas de acordo com escolhas rítmicas ou temporais, a depender do efeito que se deseja ter no espectador.

As decisões a serem feitas no processo acima envolvem a distinção entre a duração dos eventos na realidade e na enunciação, entre a simultaneidade e sucessividade dos eventos na história e na enunciação (de modo que temos eventos simultâneos sendo representados simultânea ou sucessivamente e eventos sucessivos sendo representados simultânea ou sucessivamente) e entre a história como um todo, a parte da história que está sendo narrada e a parte da história que é efetivamente enunciada. Por exemplo, a história de um casamento que durou dez anos pode ser narrada em um recorte do último mês do último ano e a sua enunciação, como em boa parte dos filmes atuais, ocorre em aproximadamente duas horas. Desta forma, existem eventos que são inferidos, outros que são referidos (em diálogos, por exemplo), e ainda outros que efetivamente são

dramatizados no filme. Na narrativa clássica hollywoodiana, normalmente se tem a seguinte estrutura: primeiramente, se apresenta o contexto (uma cidade, ou um bairro, em uma dada época, por exemplo) onde os eventos vão se dar e os personagens que estarão envolvidos, depois surge uma tensão entre estes personagens que também se traduz no estabelecimento de objetivos, em seguida os personagens se relacionam na tentativa de atingir seus objetivos e desenvolvem esta tensão até um ponto de clímax, onde ela se desenrola e o filme se conclui com o alcance ou não dos objetivos estabelecidos.

Em sua dimensão estritamente fílmica, a narrativa clássica hollywoodiana obteve um considerável sucesso em dissimular e mascarar o processo de escolhas descrito acima. No estilo clássico, a técnica cinematográfica funciona como veículo para a história e ele não deve ser percebido, o espectador deve construir espaço e tempo coerentes onde a história vai parecer contar a si mesma. Isto se apoia em um conjunto limitado de códigos que se tornaram já corriqueiros, devido ao costume do espectador com eles.

Esses códigos constituem, majoritariamente: a fragmentação de uma cena em planos gerais e outros mais próximos; a montagem analítica, que mais tarde se desenvolveria em montagem paralela, que mostra dois eventos simultâneos alternando planos de um e de outro; a montagem em continuidade, que constroi um espaço-tempo coerente, opera de diversas maneiras, como, ao fragmentar um movimento em planos diferentes, mantém a direção deste movimento, ou mostrando um quadro de um personagem e, em seguida, o que ele está vendo. Este último procedimento pode ser realizado colocando a câmera exatamente onde o olho do personagem estaria ou estabelecendo uma linha de olhar com uma ligeira obliquidade. Esta a linha do olhar também está associada ao eixo de visão de 180 graus que coloca, por exemplo, que se um personagem foi mostrado olhando para a direita em um plano, assume-se que ele estará posicionado à esquerda do espaço representado no plano seguinte; em uma cena em que há dois personagens dialogando, podem-se associar duas linhas de visão: um personagem olhando em uma direção e em seguida, outro olhando na direção oposta, desenvolvendo o que conhecemos como plano/contraplano.

Embora não tenha sido, como por muito se acreditou, DW Griffith o inventor dessas técnicas, ele merece ser creditado como sendo seu grande desenvolvedor e popularizador. O seu trabalho em filmes fundantes como *The Lonely Villa* (1909), *The*

Birth of a Nation (1915) e Intolerance (1916) combinou as técnicas de montagem e construção de plano e as levou a um novo patamar. Griffith pesquisou especialmente possibilidades de enquadramento que fragmentavam não só o espaço, mas também o corpo, enquadrando atores da cintura para cima, o que ressaltaria expressões faciais das emoções. Em The Lonely Villa, The Birth of a Nation e Intolerance, Griffith desenvolve a montagem paralela, no primeiro, atingiu um suspense nunca antes visto intercalando cenas de ladrões assaltando uma mãe e seus filhos e cenas do pai que corria para salvar a família, e usa o truque do resgate no último minuto; no segundo, contando histórias que se passam com uma família do norte e outra do sul dos Estados Unidos, no momento histórico pouco após a guerra civil norte americana; no terceiro, uma série de histórias que se passam em diferentes épocas da história da humanidade, que têm a intolerância como elemento agregador. Como já foi dito sobre a narração de eventos simultâneos ou sucessivos, Griffith intercala cenas das histórias que narra, tornando-as paralelas e criando para elas todo um novo sentido. Por mérito deste extensivo trabalho, os estilo de Griffith causava grande comoção nas platéias, esta comoção era, de uma maneira aí sim inovadora, premeditada e planejada. Os filmes de Griffith conseguiam causar os efeitos desejados, no momento desejado, conseguiam fazer com que espectadores fossem cativados e transformaram o cinema em algo além do entretenimento, passatempo ou mera exibição de tecnologia.

Eisenstein, cineasta, crítico e teórico russo, em seu artigo “Dickens, Griffith e Nós”, afirma que o mais poderoso fator na captividade emocional, da obra de Griffith estava no seu método de montagem, e que este método havia chegado a ele através da obra do escritor Charles Dickens. É chamada atenção no artigo para o seguinte trecho:

*Ele carregava a chave no bolso; e levou a caixa para sua mesa e a abriu – tendo previamente tracando a porta do quarto – com a mão bem acostumada.*

A passagem mostra como, já na literatura, era possível narrar eventos de uma maneira não-linear. Foi justamente este o argumento de Griffith junto aos executivos da Biograph, onde ele produzia, quando eles lhe disseram que não se poderia contar histórias desta forma. Provou-se que se pode.

No mesmo texto, Eisenstein exalta a contribuição de Griffith para o desenvolvimento do cinema soviético, seu herdeiro, onde, segundo ele, a montagem teria o seu uso “total, completo e consciente” e “o reconhecimento mundial”. É particularmente interessante

o fato de Eisenstein associar, e pagar tributo, ao cinema norte-americano, na figura de Griffith, o seu cinema e o cinema soviético, que teve o seu crescimento e amadurecimento intrinsecamente ligado aos interesses políticos do Estado socialista soviético, em um texto escrito em 1943, pouco antes do término da Segunda Guerra Mundial e da divisão política do mundo entre os blocos capitalista e socialista e das tensões da guerra-fria que tornariam difícil de imaginar que um russo elogiaria um norte-americano desta forma.

O cinema soviético também tem contribuições importantes no campo da montagem. Cienastas como Kuleshov, Pudovkin e o próprio Eisenstein como figura mais lembrada, como já foi citado, desenvolveram as técnicas de montagem griffithianas a um ponto extremo. Eisenstein dirigiu clássicos respeitados internacionalmente como *Outubro*, *Pontemkim* e *A Greve*. Tal qual a narrativa clássica norte-americana, Eisenstein buscava o realismo em seu cinema, porém, a sua percepção da realidade não estava ligada à percepção sinestésica humana, mas ao materialismo dialético marxista. Isto o levou a propor uma montagem não da continuidade, que cria uma ilusão de movimento fluido, mas da colisão, do conflito (apesar dele dizer em outro artigo que *Todos os casos de conflito devem conter casos de não-conflito*).

Para chegar até aí, Eisenstein estudou profundamente uma vasta gama de formas de composição do discurso humano. Tendo trabalhado no teatro, ele cita a variação oriental Kabuki. É notável como, neste teatro, cada elemento cênico e até cada parte do corpo dos intérpretes correspondem, em si, a uma unidade teatral, a uma declaração completa. Estas unidades se relacionam entre si, no tempo, para significar a obra teatral como um todo - como ele imagina o plano e os elementos de um plano como formas de declaração cinematográfica; a crença da tribo indígena brasileira dos Bororo, de que são ao mesmo tempo homem e pássaro, na medida em que tornar-se-ão pássaros após a morte - uma subversão do conceito de tempo ocidental; análises da escrita hieroglífica egípcia e dos ideogramas japoneses, onde o significado de uma sentença pode ser completamente diferente da soma dos significados de cada desenho.

A sua proposta para a montagem, então, envolve quatro "métodos": o métrico, que faz um compasso com os cumprimentos dos fragmentos, o rítmico, que abstrai do movimento dentro do plano o seu valor na cadência visual, o tonal, que envolve a compreensão de um tom visual que sequencia os fragmentos e finalmente o atonal, que

compreende não só o tom, como diversos movimentos visuais periféricos, como vemos na música um centro tonal ser cercado por diversas frases que compõem o todo. Estes quatro métodos devem se combinar para ir além dos efeitos fisiológicos (visuais) e incluir o sentido intelectual inerente a cada plano. Exemplos de montagem intelectual podem ser vistos em Outubro, como na sequência de imagens de religiosas de diferentes culturas, a começar por uma imagem barroca de Jesus Cristo, que não tem uma função específica na história, mas tem a função de provocar reflexões sobre o lugar de um “Deus”, ou na sequência em que planos do segundo Primeiro Ministro Alexander Kerensky são alternados a planos de um pavão, onde se remete a concepções culturais do pavão como símbolo de vaidade para associar este conceito à personagem.

Esses métodos soviéticos levam os seus filmes a ter uma quantidade de planos muito maior e um ritmo de montagem muito mais acelerado que o que se via no cinema norte-americano. O trabalho teórico do grupo soviético é reconhecidamente importante para a história da montagem e da narrativa cinematográfica, mas o estilo dos filmes, desenvolvido a partir da montagem griffithiana, não retornou com tanta força à tradição do cinema norte-americano. Há casos em que a elipse ou a redundância ainda são usadas para obter um efeito de suspense, e até alguns casos modestos, como veremos mais adiante, de montagem intelectual, mas, predominantemente, Hollywood seguiu a tendência do que ficou conhecido como narrativa clássica, realizando as operações que já citamos de continuidade e espaço-tempo coerentes.

Essas operações são utilizadas para causar efeitos de realismo no espectador, porém, ele não tem simplesmente uma presença ocular, que recebe o filme e realiza o que foi esperado pelo diretor. O espectador realiza operações que estão fora da representação fílmica para construir a história. Basicamente, a percepção humana está baseada, além, é claro, dos receptores de estímulos exteriores (sentidos), em sistemas de formulação e checagem de hipóteses. O cérebro trabalha tentando prever quais os próximos estímulos que virão e, cada vez que as previsões não são confirmadas, o sistema de antecipação se atualiza e aprende novas formas de prever. Estes sistemas podem ser considerados como esquemas. Esta prática está muito associada à nossa relação com a música. Existem certas estruturas musicais já presentes em nossos esquemas, como o estabelecimento de centros tonais em torno dos quais as outras notas vão variar, então estamos sempre antecipando o que virá a seguir, nas músicas que ouvimos, daí os efeitos de notas dissonantes (fora da escala “*prometida*” pelo centro tonal). Como já foi dito, Eisenstein

se referiu aos planos como elementos musicais. A alternância entre planos, modelos de representação da linha de visão, relações de plano e contraplano, também podem estar já incluídos nos esquemas de percepção do espectador, devido ao costume com estas relações. O cinema soviético da década de 1920 utilizava conscientemente notas dissonantes, mas o cinema hollywoodiano clássico dificilmente se separa do centro tonal.

A maioria das cenas de hollywood começam com um plano estabelecedor, quebra o espaço com planos mais próximos ligados por linhas de olhar ou por relações de plano/contraplano e retornam aos planos mais distantes quando movimentos de personagens demandam uma re-orientação. As alternâncias entre o plano estabelecedor e planos mais próximos seguiriam o curso normal da atenção do espectador e pelo posicionamento da câmera, ele é retirado de sua poltrona e colocado dentro da ação fílmica. Em *O Espectador-no-texto: a retórica de No Tempo das Diligências*, Nick Browne dissecou uma cena de *Stagecoach* (do diretor John Ford, 1939), analisando o modo como o espectador se identifica com certos personagens e é colocado dentro do filme.

A cena consiste de quatro personagens principais: Lucy, Hatfield, Ringo e Dallas. Em uma linha geral, nós vemos um tipo de restaurante. Dallas e Ringo sentam-se em lugares próximos a Lucy. Esta pertence a uma classe social mais elevada que o casal, e portanto se incomoda com sua presença. Hatfield lhe oferece um outro lugar perto da janela, com o pretexto de que é um local mais fresco e ela aceita e deixa a sua mesa. Estes eventos são mostrados em 11 planos, e, é claro, o modo como eles estão organizados sugerem a posição do espectador.

Inicialmente, temos uma apresentação do espaço do restaurante, depois, um corte para um plano mais próximo que mostra as posições de Ringo e Dallas ao lado esquerdo da tela, e em seguida, um plano que mostra Lucy ao lado direito da tela. Neste terceiro plano, vemos que Lucy olha para Dallas. No quarto, mesmo enquadramento do segundo, Dallas e Ringo se sentam; no quinto, temos um close de Lucy, sabemos pelas composições de quadro anteriores, olhando com desprezo para Dallas. No plano 6, que acompanha a linha de visão de Lucy, vemos Dallas percebendo que é julgada por sua classe social e abaixando a cabeça. Retornamos ao quadro do terceiro plano, Hatfield se aproxima e Lucy retorna o seu olhar para outros interesses.

Neste ponto, temos a importante observação de Nick Browne de que, apesar da câmera assumir a linha de olhar de Lucy, mas nunca o de Dallas (que, por sua condição social inferior, não teria a autoridade de guiar o nosso olhar), a identificação do espectador é com esta última: acontece uma rejeição ao julgamento preconceituoso de Lucy e uma empatia por Dallas. O texto tira das concepções do ser da psicanálise que *“Identificamo-nos com Dallas como objeto da ação julgadora de um outro”*. Há, então, uma incongruência entre a forma (o fato da câmera seguir a linha de olhar de Lucy, mas nunca a de Dallas) e o sentimento que a sequência desperta no espectador.

Em seguida, no oitavo plano, Ringo percebe o que acaba de acontecer e olha ele mesmo para a cena. Temos um plano de Hatfield sugerindo a Lucy que mude de lugar, e no plano seguinte, voltamos a ver Dallas de cabeça baixa e Ringo observando a atitude de Lucy. Ringo aí faz o papel de espectador-no-texto, ele também, assim como o espectador do filme, se identifica com Dallas e reprova Lucy. Depois disso, Lucy se levanta e vemos por alguns instantes o impacto do seu lugar vazio, e passamos a um plano de conjunto da mesa.

Apesar de não ser fonte de identificação, a linha de olhar de Lucy contribui para constituir e tornar contínuo o espaço representado, dando a impressão de que os planos não foram dispostos ali por um narrador, mas pela própria personagem, reforçando a idéia de que a história conta a si mesma. O espectador é colocado dentro da ação, mas é claro para ele que ele é proibido de participar da ação. Browne conclui: *“O mascaramento e o desolcamento da autoridade narrativa são, portanto, essenciais para estabelecer o sentido do espectador “no” texto, assim como a proibição é essencial para afirmar o filme como uma ficção independente: distinto do sonho por ser o produto de um outro, porém passível de ser habitado pelo espectador. O fascínio pela identificação com o personagem é uma forma de validar o mundo ficcional como um todo articulado. E, como o o espectador ocupa um papel ficcional, é também uma forma de o filme conseguir apagar a consciência do espectador de sua posição. Como produto da leitura do espectador, o sentido de realidade que o filme encena, a impressão do real, protege a explicação que o texto parece dar do narrador ausente.”*

O exemplo de Nick Browne é de um filme de 1939, mas ele permanece coerente com a estrutura fílmica hollywoodiana atual. Há, é claro, alguma diferença entre a montagem que se fazia naquela época e a que se faz hoje, principalmente no que diz respeito à



velocidade dos cortes, à duração de cada plano, mas as diferenças são menos significantes que as semelhanças. Vamos demonstrar isto analisando um dos momentos iniciais da narrativa, aquela que apresenta os personagens, no filme vencedor do Oscar de melhor montagem na premiação de 2006: *The Departed*, de Martin Scorsese.

O filme começa com uma sequência retirada de arquivo documental, sobre a violência na cidade de Boston, como diz o letreiro, “alguns anos atrás”. Ouvimos em *over* uma voz tecendo alguns comentários, destacando-se entre os mais importantes: “*I dont want to be a product of my envirnoment, I want my environment to be a product of me*” e “*No one gives it to you, you have to take it*”. Na estrutura documental, uma voz *over* é geralmente impessoal, e se comporta como uma *voz de Deus*, onipresente e onisciente, esta voz vai narrar e explicar os eventos que vão aparecer na tela. O plano seguinte, porém, mostra o dono desta voz, com o rosto e todo o corpo na penumbra, andando da direita para esquerda da tela por um ambiente que ainda não se reconhece perfeitamente, fazendo uma espécie de discurso. Descombrimos então que há um personagem associado à voz que ouvimos, porém, a esta voz já está associada a imagem de onipresença e onisciência. Este personagem é Frankie Costello, chefe do crime organizado.

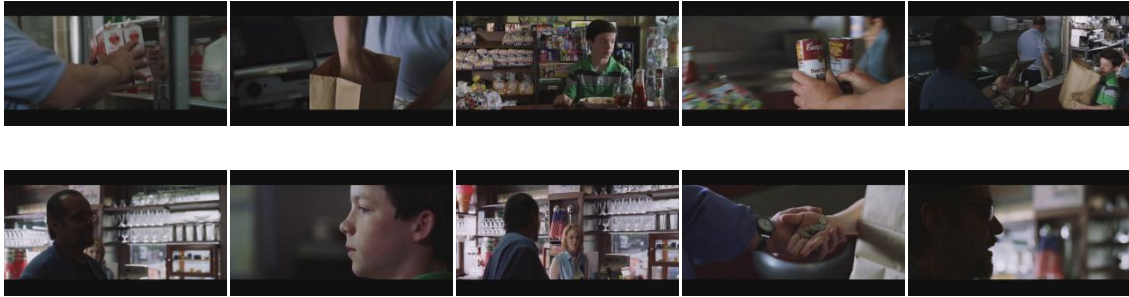


Em seguida, vemos um plano relativamente longo que entra numa mercearia, reconhece o espaço e torna para a caixa registradora. É revelado que este é um plano da linha de visão de Costello, no momento em que ele deixa de sê-lo, afastando-se para trás e mostrando o corpo do personagem. Tal qual Lucy no exemplo de Nick Browne, Costello tem a autoridade do olhar e constitui o espaço para o espectador. Seguem-se

então uma série de planos, uns mais próximos, uns de conjunto, que vão servir à narração do pagamento de um tipo de mensalidade do crime organizada pelo dono da mercearia para Costello. Costello comenta com o comerciante sobre a sua filha, Carmen, que então é mostrada em um novo plano na sua linha de olhar. É particularmente interessante o fato de que, apesar do comentário ser sobre Carmen, ela está fora de foco e no centro focal temos um garoto a quem, até então, não tínhamos dado atenção. Ele está lá observando a ação. Assim como Ringo em Stagecoach, o garoto faz o papel de espectador-no-texto.



Neste momento, está sendo apresentado o personagem de Collin Sullivan, que mais tarde será um infiltrado de Costello na polícia estadual. Apesar dele ser um dos personagens principais do filme, nesta apresentação a câmera não faz em nenhum momento a sua linha de olhar; nem a dele nem de nenhum outro personagem que não seja Costello. Alternam-se aí planos em que Costello reconhece Collin e começa a tentá-lo a entrar para o mundo do crime, sob a sua mentoria. Ele ordena que o dono da mercearia lhe dê uma série de itens da loja e a prontidão com que o pedido é atendido é mostrado por uma série de planos rápidos em elipse temporal.



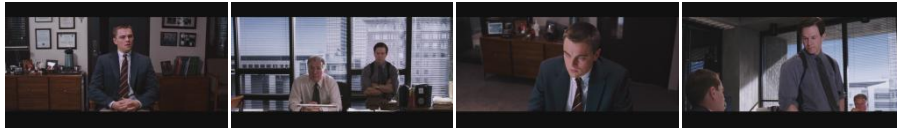
Alguns planos depois, retornamos ao espaço onde Costello caminhava e fazia o seu discurso inicial, retomando também o tempo para esta situação. Costello fazia o discurso para Collin, que ouvia atentamente. Até aí, a autoridade narrativa de Costello era tanta que, desde que caminhou da direita para a esquerda no início do filme, ele aparece somente do lado esquerdo do plano e outros personagens que venham a interagir com ele revezaram do lado direito. Agora, esta característica chega ao extremo, quando, Costello conta para Collin: *“Guineas from the north and down Providence try to tell me what to do. And, uh, something maybe happen to them. Maybe, uh, like that.”* E em seguida, temos o corte para Costello numa praia assassinando duas pessoas.



Costello não só controla o eixo da câmera os enquadramentos e os olhares de outros personagens, como agora controla também a própria montagem do filme. É completamente vinculada a ele toda a autoridade narrativa da cena, deslocando-a dos realizadores do filme. Estas operações, que fazem parte da constituição da ilusão do cinema hollywoodiano, também ajudam a delinear a autoridade do personagem também dentro do universo da história. Como ele diz na primeira frase ouvida no filme, o seu ambiente é um produto dele.

Um pouco depois, ainda na apresentação do cenário, no momento que mostra a graduação de Collin e Billy Costigan (que logo será apresentado no filme) na polícia de Boston, temos um trecho muito interessante. Mostra-se uma série de imagens de símbolos da polícia, bandeiras, uma estatueta, os quepes dos policiais, o colarinho com a gravata e dois broches, o distintivo e a arma. Só depois disso temos um plano mais geral do espaço. Apesar de todos os elementos mostrados estarem no espaço representado e serem coerentes com a continuidade, não é incoerente ressaltar a semelhança destes planos com o exemplo da sequência dos deuses de Outubro, de Eisenstein, e colocar esta sequência de planos na categoria da montagem intelectual.

Na apresentação de Billy Costigan e dos seus chefes na polícia, Queenam e Dignam, temos uma estrutura semelhante à da que vimos na apresentação de Costello e Collin. Os policiais, porém, não desfrutam de forma alguma da mesma autoridade narrativa de Costello. A cena se passa em um escritório, onde Queenam de um modo mais polido e Dignam de um modo agressivo, conduzir Billy ao entendimento da sua missão na polícia – e no filme. O ponto de vista de Queenam é sugerido em alguns planos, mas o de Dignam é notado claramente, olhando para Billy sempre de cima para baixo.



Billy, como já era de se esperar, não tem planos de ponto de vista em seu nome quando se dirige para Dignam, mas tem uma ligeira sugestão disto quando Queenam é o centro do quadro e comanda alguns planos em *flashback* de sua memória. O sargento Dignam, mais tarde, será crucial para o fechamento da história, o seu comportamento e o seu discurso agressivos, assim como os movimentos que a câmera assume quando mostra o seu ponto de vista, o colocam como alguém que tal qual Costello não se deixa afetar pelo meio e toma para si o poder de representação da câmera. Como disse o chefe do crime: “*you have to take it.*”

A montagem na narrativa hollywoodiana clássica estabelece relações entre narradores, personagens e espectador. Esta relação não busca somente “esconder” o processo fílmico atrás de uma cortina de naturalismo, mas construir sentido, como vimos nos exemplos discutidos, em torno de espaços e contexto. A técnica pode ir além do banal e ser utilizada enquanto forma, inexoravelmente ligada ao conteúdo e sendo ela mesma conteúdo, digna de ser discutida.

## Bibliografia

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. Film Art: an introduction. 5. Ed, New York, Mcgraw Hill 1997

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. Film History: an introduction. New York, Mcgraw Hill 1994

BORDWELL, David. Narration in the Fiction Film. Madison, Winsconsin, The University of Winsconsin Press, 1985

BROWNE, Nick. O Espectador-no-texto: A retórica de No Tempo das Diligências. In RAMOS, Fernão (org.). Teoria Contemporânea do Cinema, Volume II. São Paulo, Editora SENAC São Paulo, 2005

DAYAN, Daniel. O Código Tutor do Cinema Clássico. In RAMOS, Fernão (org.). Teoria Contemporânea do Cinema, Volume II. São Paulo, Editora SENAC São Paulo, 2005

EISENSTEIN, Sergei. A Forma do Filme, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002