

## (Des)importancia del montaje por Eduardo Escorel

Versión en español (Traducción: Alberto Ponce)

Montar o editar es elegir y yuxtaponer. Sólo eso. Es una operación simple, común a todos los idiomas. En el cine, no es diferente. Quien se expresa a través del lenguaje cinematográfico, selecciona y combina imágenes y sonidos.

Siendo, en el sentido estricto, la última etapa de un proceso, el Montaje está, por consecuencia lógica, subordinado a las etapas que le preceden. No tiene completa autonomía. Aunque sea el momento en que se da la forma final, el guión y la filmación definen anticipadamente algunos de los parámetros básicos al que el filme puede llegar. Tarkovsky estaba en desacuerdo con aquellos que "pretenden que el Montaje es el elemento determinante de una película. Dicho de otra manera, que la película sea creada en la mesa de montaje".<sup>1</sup>

Relativizar el poder del Montaje, no quiere decir que éste sea irrelevante. No es una cuestión de "todo" o "nada", como declaró Eisenstein al principio de su famoso ensayo "*Montaje 1938*".<sup>2</sup> Sólo indica que el Montaje no es omnipotente, como se propaga. Orson Welles fue uno de los responsables de perpetuar esta idea errónea que continúa circulando entre los incautos. Para provocar a su entrevistadores de la Cahiers du Cinema, les dijo en 1958 que "la única puesta en escena realmente importante, es la que se hace durante el montaje. [...] ... El Montaje no es un aspecto, es "El" aspecto. Poner en escena una película es un invento de gente como usted, no es un arte, [...]. Lo esencial es la duración de cada imagen, qué sigue a cada imagen: toda la elocuencia del cine se fabrica en la sala de edición".<sup>3</sup>

Si bien, de hecho, es uno de los elementos claves del proceso, no significa que sea independiente. Sin los enlaces anteriores en la cadena que conforman el lenguaje cinematográfico, no hay montaje posible. Las innumerables operaciones que constituyen el acto de montar son determinados a tal punto por las decisiones anteriores tomadas en la elaboración

---

<sup>1</sup> Andrei Tarkovski, *Le Temps Scelée*, Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1989. p.109; [ Misma traducción, en esta y las otras citas ]

<sup>2</sup> Publicado originalmente con el título "Palabra e imagen" en *El sentido del cine*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. Refiero, en este texto, a la versión publicada en Eisenstein, *volume 2, Towards a Theory of Montage*, edited by Michael Glenny and Richard Taylor, Londres: British Film Institute, 1991. pp. 296-326; [ cursiva es mía ]

<sup>3</sup> <sup>3</sup>"Entretiens avec Orson Welles par André Bazin, Charles Bitsch e Jean Domarchi", en André Bazin, *Orson Welles*, Paris: Éditions du Cerf, 1972. p.138; [itálicas del original]

del guión, en la grabación de imágenes y sonidos, al punto que se puede considerar que, en verdad, el montaje en sentido amplio, comienza cuando se escribe el guión y se siguen realizando durante el rodaje.

No por eso el Montaje es pasivo, limitándose a la alineación de imágenes y sonidos de acuerdo a una agenda rígida y pre-definida. Eliminar, cambiar el orden, armonizar, decidir la duración y la cadencia son sólo algunas de las tareas asignadas al montaje. Incluso en el caso de un guión inventado, según Godard, por un "contador de la mafia" con el fin de comprobar y "mantener algo bajo control"<sup>4</sup>, sigue habiendo un amplio margen de definiciones que serán dadas en la sala de edición. Por mas detallado y preciso que sea el guión, por más que algunos directores no filmen planos de protección, el Montaje tiene todavía su contribución específica por realizar. Incluso después de elegir entre las tomas repetidas, lo que estará en la película, la orquestación final, realizada por el Montaje, aún no se ha hecho.

El guión indica un camino, dejando de lado infinidad de alternativas posibles. Delimita una trayectoria. Orienta el rumbo a seguir. Contruye una narrativa en forma no-literaria. Describe lo que debe ocurrir y ser dicho delante de la cámara.

El guión técnico (o "decoupage") subdivide la acción en unidades discontinuas e indica el punto de vista de cada plano. En ciertos casos, prevé el movimiento de cámara.

En el rodaje, la posición de cámara, fija o en movimiento y el lente elegido, hacen el registro de los planos que, una vez yuxtapuestos, compondrán la narrativa.

Bien se podría decir que a partir del momento en que se decide cómo será filmado cada plano, el Montaje ya comenzó. El *Decoupage*, tarea del director, implica predecir -con diversos grados de exactitud- cómo se articula cada plano con lo que precede y con lo que lo sucede. Es un *montaje prospectivo* que puede ser ratificado o no después del rodaje.

El conjunto tiene como materia prima los planos, un grupo de unidades de actuación discontinuas ya provisto de sentido. Las elecciones y las yuxtaposiciones en la composición de las imágenes crean lo que Eisenstein define como "contenido intra-frame" que resulta de "una larga cadena asociativa de representaciones visuales [...] que envuelve las emociones y la razón del espectador"<sup>5</sup>. Los planos son equivalentes a las expresiones lingüísticas, ya dotados de significado y resultantes de un cierto grado de libertad en su formulación. No corresponden a los

---

<sup>4</sup> Jean-Luc Godard & Youssef Ishaghpour. *Cinema – The Archeology of Film and the Memory of a Century*, Oxford: Berg, 2005. p.104

<sup>5</sup> Eisenstein, idem nota 3, pp. 301, 303 & 309;

fonemas, a las unidades lingüísticas. No se prestan, en principio, a una manipulación arbitraria, como intentan hacernos creer los fundamentalistas del montaje que aún persisten.

En palabras de Tarkovsky, "... la imagen cinematográfica nace durante la filmación y sólo existe dentro del plano. [...] De esta manera, el montaje articula planos *ya llenos de tiempo* para componer la película, volviéndolo un cuerpo vivo y unificado cuyas arterias contienen los diferentes ritmos que le dan vida"<sup>6</sup>. En estos términos, el montaje está subordinado a lo que lo antecede, no sólo por una cuestión lógica, sino por una determinación ontológica.

Los heraldos del montaje no parecen darse cuenta de la fragilidad de sus proclamas. Al pretender que el montaje "sea el elemento determinante de la película", tienden a desestimar el significado que los planos tienen en sí mismo, de su contenido *intra-frame*. No parecen prestar atención a lo que Bazin llamó la "Plástica del plano: [...] el estilo de escenografía y maquillaje, [...] la interpretación, a los cuales se suman de forma natural la iluminación y, finalmente, el encuadre que complementa la composición".<sup>7</sup>

Una analogía engañosa es la construcción de una pared. En esta tarea, el orden en que están dispuestos los ladrillos es indiferente. Cada uno de ellos es equivalente y pueden superponerse en el orden que mejor le parezca al constructor. Lo que ocurre en la realización de una película es muy diferente, ya que cada plano no sirve para cualquier propósito. La analogía más adecuada para el lenguaje cinematográfico es la cocina. Al cocinar, la elección de cada ingrediente es esencial, así como su cantidad, el orden en el que se combinan, se añaden las especias y el punto de cocción. Billy Wilder se decía un panadero<sup>8</sup>. Y no debe ser casualidad que Buñuel y Carrière describieran con tanto placer lo que se necesita para "provocar y entretener a un sueño." Se trata, en este caso, de una bebida, pero podría ser una película. Los componentes pueden ser pocos, apenas dos para hacer un *dry martini*. De Vermut, unas gotas es suficiente. Para los radicales, sería suficiente que "un rayo de sol para cruzar una botella de Noilly-Prat antes de llegar a la copa de ginebra."<sup>9</sup>

Dar usos múltiples a un mismo ingrediente, puede resultar menos placentero. Es lo que suele ocurrir en las películas educativas, la publicidad y la propaganda que pretenden enseñar, persuadir y convencer. En estos casos, el uso de la imagen ignora el significado que

---

<sup>6</sup> <sup>6</sup>Idem nota 1;

<sup>7</sup> <sup>7</sup> André Bazin, "L'Évolution du langage", em *Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et Langage*. Paris: Éditions du Cerf, 1958. p. 132;

<sup>8</sup> "Entrevistas con Billy Wilder", en Michel Ciment, *Hollywood – entrevistas*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p.92;

<sup>9</sup> Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 61;

trae de origen. Si los planos filmados para *El Triunfo de la Voluntad*<sup>10</sup> sirven tanto para alabar al nazismo como para condenarlo, como cuando se utilizan en *Preludio a la guerra*<sup>11</sup>, es porque en la película producida por Frank Capra, la narración y el montaje alteran el significado original con que las imágenes fueron filmadas, creando una nueva cadena asociativa para el espectador. Es, en definitiva, una edición que forja un sentido no-previsto en el rodaje. Operación equivalente a la de un falsificador si no explicita el proceso que permitió llegar a la falsificación.

Otra falsificación es la edición rápida, fragmentada en planos que duran fracciones de segundo. Con el pretexto de acelerar el ritmo, la duración se reduce progresivamente, hasta alcanzar, como máximo, sólo un fotograma. Los planos tienden, por lo tanto, a acercarse a una imagen fija, desprovisto de uno de los principios fundacionales del cine, la posibilidad de registrar el paso del tiempo.

A diferencia de las películas que usan el supuesto poder supremo del montaje, habría también aquellas que deberían prescindir de él por completo. Bazin llegó a decir que el montaje estaría "prohibido"<sup>12</sup> en situaciones cómicas o en la búsqueda de la verosimilitud. Ambas dependerían del respeto a la unidad de espacio. Los cortes podrían comprometer el realismo, siendo una indicación de que los hechos mostrados no ocurrieron, de hecho, delante de la cámara.

Entendido, sin embargo, en un sentido más amplio, el montaje incluye no sólo el plano secuencia, sin cortes, sino también textos literarios y descripciones. Eisenstein se refiere a las notas de Leonardo da Vinci sobre la manera de representar el Diluvio, para explicar su concepción del "postulado de montaje de infinitamente mayor alcance."<sup>13</sup> Estas notas serían particularmente apropiadas por cuanto "no se trata de un objeto simple pero, con la imagen, completa un fenómeno amplio". No habiendo sido transformado nunca en representaciones pictóricas, este "guión de montaje" tiene "un patrón definido de movimiento [que] sigue un orden preciso y luego, invirtiendo la secuencia original, vuelve al mismo fenómeno con el que comenzó. Comenzando por una descripción del cielo, la imagen dibujada concluye con otra descripción del cielo [...] Los detalles más poderosos (los primeros planos) están en el medio, donde la descripción culmina [...]. Los elementos típicos de composición del montaje sobresalen

<sup>10</sup> Dirigido por Leni Riefensthal en 1934;

<sup>11</sup> 1º documental de la série *Porque luchamos*, realizado en 1942;

<sup>12</sup> André Bazin, "Montage interdit", en *Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et Langage*. Paris: Éditions du Cerf, 1958. pp.117-129;

<sup>13</sup> Idem nota 3, p. 305;

con absoluta claridad ". La descripción secuencial pretende definir la trayectoria precisa de la mirada de una escena a la siguiente. Da Vinci no sólo estaba describiendo detalles, sino trazando el camino de futuras miradas a través de la superficie de la tela. Vemos, según Eisenstein, "un brillante ejemplo de cómo, previamente a los detalles simultáneos, aparentemente estáticos, en una pintura sin movimiento, el artista aplicó exactamente la misma técnica de selección que se utiliza en el montaje, exactamente la misma secuencia en la yuxtaposición de detalles que también se utiliza en artes "tiempo-extensas".<sup>14</sup>

Este "postulado de montaje", definido por Eisenstein, trae a la mente las películas que extienden la duración del plano, como el caso extremo de **El arca rusa (2002)**, dirigida por Aleksandr Sokurov, realizadas en un solo plano-secuencia. Sokurov había estado trabajando en esta perspectiva, al menos desde **Voces espirituales (1994)**, que comienza con un plano general fijo, de unos 30 minutos, que muestra un paisaje cubierto de nieve en la frontera de Tadjikistán con Afganistán. La composición de la imagen, el lento cambio de la luz mientras el sol se pone, una persona que cruza el cuadro de un extremo a otro caminando junto a árboles lejanos, un fuego que se enciende, el sonido impreciso de disparos, la superposición de aves, etcétera, hasta la lenta fusión al siguiente plano, son todos elementos que dirigen la atención del espectador, guían el ojo y el oído engendran una cadena asociativa. Son procedimientos de montaje, en la concepción de Eisenstein, casi todos ellos adoptados por el director en la composición del plano, durante el rodaje, antes de haber comenzado la etapa de trabajo en que la película gana su forma final.

Entendiendo que el plano tiene una "plástica", un sentido intra-frame del cuál el tiempo es un elemento esencial, no le cabe al montaje la intención de imponerse sobre el material filmado. Esta Plástica debe resultar, por el contrario, de las indicaciones que este material trae en sí mismo. Se trata, por lo tanto, esencialmente, de descifrar lo que ya está contenido en las imágenes y los sonidos grabados. Los incontables puntos de vista sobre la colección reunida, son un esfuerzo para tratar de entender cuál es la mejor opción para seleccionar y ordenar ese material en particular. ¿Cuál es el momento ideal para iniciar y finalizar cada plano? ¿Cómo combinar cada imagen con la siguiente? A primera vista, puede parecer que hay muchas alternativas. De hecho, en cada caso, para cada equipo de montaje enfrentado a la tarea de dar forma a un material en bruto, se trata de descubrir cuál es la solución correcta. El resultado habrá sido mucho más exitoso cuanto más se acerca a esta solución *ideal*. Otro

---

<sup>14</sup> Idem nota 3, p.308;

equipo, con el mismo material, podría llegar a otras opciones y es razonable suponer que el resultado sería una película distinta. Para un mismo equipo, sin embargo, entre todas las variantes que éste es capaz de producir, sólo una se acercará o, idealmente, será igual al máximo potencial expresivo de esas imágenes y sonidos. "El montaje no es, después de todo," escribió Tarkovsky, "sino la variante ideal de un collage de planos contenido a priori en el material filmado. Montar una película de manera justa, correcta, significa no romper el vínculo orgánico entre ciertos planos y ciertas secuencias, como si el montaje ya estuviera contenido en ellos de antemano, como si una ley interna gobernara dichos enlaces, y en función de la cual nosotros tuviésemos que cortar y pegar. [...] Una nueva construcción se organiza por sí misma durante el montaje, gracias a las propiedades específicas contenidas en el material filmado. El orden dado a los planos revela, de cierta manera, su esencia." <sup>15</sup>

En *Montaje* de 1938, el método de montaje está definida por Eisenstein como un "principio unificador [que] genera en toda la película, en la misma medida, tanto el contenido de cada fotograma como el contenido que se revela a través de la yuxtaposición de estos fotogramas." <sup>16</sup>

¿Tarkovsky y Eisenstein se habrían reconciliado?

---

<sup>15</sup> Idem nota 1, p. 110;

<sup>16</sup> Idem nota 3. pp. 326 e 298;

## (Des)importância da montagem

Eduardo Scorel

Versão original em Português

Montar ou editar consiste em escolher e justapor. Apenas isso. É uma operação simples, comum a toda linguagem. No cinema, não é diferente. Quem se exprime por meio da linguagem cinematográfica seleciona e combina imagens e sons.

Sendo, em sentido restrito, a última etapa de um processo, a montagem é, por consequência lógica, subordinada às etapas que a precedem. Ela não tem autonomia completa. Embora seja o momento em que é dada forma final, o roteiro e a filmagem definem antecipadamente alguns dos parâmetros básicos do resultado a que o filme poderá chegar. Tarkovski discordava dos que “pretendem que a montagem é o elemento determinante de um filme. Dito de outra forma, que o filme seja criado na mesa de montagem”<sup>i</sup>.

Relativizar o poder da montagem não quer dizer que ela seja irrelevante. Não é uma questão de “tudo” ou “nada”, como Eisenstein assinalou no início do seu famoso ensaio *Montagem 1938*<sup>ii</sup>. Indica apenas que a montagem não é onipotente, como se propaga. Orson Welles foi um dos responsáveis pela perpetuação desse equívoco que continua a circular entre desavisados. Para provocar seus entrevistadores do *Cahiers du Cinéma*, disse a eles, em 1958, que “a única *mise-en-scène* de real importância é feita durante a montagem. [...]...a montagem não é um aspecto, é o *aspecto*. Encenar um filme é uma invenção de pessoas como vocês: não é uma arte, [...]. O essencial é a duração de cada imagem, o que segue cada imagem: é toda a eloquência do cinema que se fabrica na sala de montagem.”<sup>iii</sup>

Embora seja, de fato, um dos elos fundamentais do processo, isso não a torna independente. Sem os elos anteriores da cadeia que compõem a linguagem cinematográfica, não há montagem a fazer. As incontáveis operações que constituem o ato de montar são determinadas a tal ponto por outras tantas decisões anteriores, tomadas na elaboração do roteiro, no registro das imagens e dos sons, a tal ponto que é possível considerar que, na verdade, a montagem, em sentido amplo, começa quando o roteiro é escrito e continua a ser feita durante a filmagem.

Nem por isso a montagem é passiva, limitando-se a alinhar sons e imagens segundo uma pauta rígida e pré-definida. Suprimir, reordenar, harmonizar, decidir a duração e cadência são apenas algumas das tarefas que cabem à montagem realizar. Mesmo no caso do roteiro inventado, segundo Godard, por um “contador da Máfia fuleiro” para poder conferir e “manter algo sob controle”<sup>iv</sup>, ainda resta uma ampla margem de definições a serem dadas na sala de montagem. Por mais detalhado e preciso que seja o roteiro, por mais que certos diretores não filmem planos alternativos, a montagem ainda tem sua contribuição específica a dar. Mesmo depois de ter escolhido, entre cenas repetidas, a que ficará no filme, a orquestração final, conduzida pela montagem, ainda está por ser feita.

O roteiro indica um caminho, deixando de lado infindáveis alternativas possíveis. Delimita uma trajetória. Orienta o rumo a seguir. Constrói uma narrativa em forma não literária. Descreve o que deve ocorrer e ser dito diante da câmera.

A decupagem subdivide a ação em unidades descontínuas e indica o ponto de vista de cada plano. Em certos casos, prevê o movimento da câmera.

Na filmagem, a posição da câmera, estática ou em movimento, e a lente escolhida levam ao registro dos planos que, uma vez justapostos, comporão a narrativa.

A partir do momento em que é decidido como cada plano será filmado, a bem dizer, a montagem já começou. Decupar, tarefa do diretor, implica prever, com graus variáveis de precisão, de que maneira cada plano será articulado com o que o precede e também com o que o sucede. É uma montagem prospectiva que poderá ser ratificada ou não depois da filmagem.

A montagem tem como matéria-prima os planos, um conjunto de unidades de ação descontínuas já dotadas de sentido. As escolhas e justaposições na composição das imagens criam o que Eisenstein definiu como “conteúdo *intra-frame*”, resultante de “uma longa cadeia associativa de representações visuais [...] que envolve as emoções e a razão do espectador”<sup>v</sup>. Os planos são equivalentes aos enunciados linguísticos, já dotados de significado e resultantes de um certo grau de liberdade em sua formulação. Não correspondem aos fonemas, as unidades linguísticas. Não se prestam, em princípio, a uma manipulação arbitrária, como tentam fazer crer os fundamentalistas da montagem ainda remanescentes.

Nas palavras de Tarkovski, “...a imagem cinematográfica nasce durante a filmagem e ela só existe no interior do plano. [...] Dessa maneira, a montagem articula planos já preenchidos pelo tempo para compor o filme, tornando-o um organismo vivo e unificado, cujas artérias contêm esse tempo nos diferentes ritmos que lhe dão vida.”<sup>vi</sup> Nesses termos, a



montagem é subordinada ao que a precede não apenas por uma questão lógica, mas por uma determinação ontológica.

Os arautos da montagem parecem não perceber a fragilidade das suas proclamações. Ao pretender que a montagem “seja o elemento determinante do filme”, tendem a destituir o plano do sentido que ele possui em si mesmo, do seu conteúdo *intra-frame*. Parecem não dar atenção ao que Bazin chamou de a “plástica do plano: [...] o estilo da cenografia e da maquiagem, [...] da interpretação, aos quais se somam naturalmente a iluminação e enfim o enquadramento que completa a composição.”<sup>vii</sup>

Uma analogia enganosa é a da construção de um muro. Nessa tarefa, a ordem em que os tijolos são dispostos é indiferente. Cada um deles se equivale e podem ser superpostos na ordem que melhor aprouver ao construtor. O que acontece na feitura de um filme é bem diferente, pois cada plano não serve a qualquer propósito. Analogia mais apropriada à linguagem cinematográfica é a da culinária. Ao cozinhar, a escolha de cada ingrediente é essencial, assim como sua quantidade, a ordem em que são combinados, os temperos que são acrescentados e o ponto de cozimento. Billy Wilder se dizia um padeiro<sup>viii</sup>. E não terá sido por acaso que Buñuel e Carrière descreveram com tanto prazer o que é preciso para “provocar e entreter um devaneio”. Trata-se, no caso, de uma bebida, mas poderia ser um filme. Os componentes podem ser escassos, apenas dois para fazer o *dry-martini*. De vermute, bastam algumas gotas. Para os radicais, seria suficiente que “um raio de sol atravessasse uma garrafa de Noilly-Prat antes de atingir o copo de gim.”<sup>ix</sup>

Dar usos múltiplos a um mesmo ingrediente, pode resultar menos prazeroso. É o que costuma ocorrer em filmes didáticos, publicitários e de propaganda que pretendem ensinar, persuadir e convencer. Nesses casos, muitas vezes o uso da imagem ignora o sentido próprio que ela traz de origem. Se os planos filmados para *Triunfo da vontade*<sup>x</sup> servem tanto para enaltecer o nazismo quanto para condená-lo, quando usados em *Prelúdio à guerra*<sup>xi</sup>, é por que no filme produzido por Frank Capra a narração e a montagem alteram o sentido original com que as imagens foram filmadas, criando uma nova cadeia associativa para o espectador. É, em última análise, uma edição que forja um sentido imprevisto na filmagem. Operação equivalente à de um falsário quando não explicita o processo que permitiu chegar à falsificação.

Outra contrafação é a da montagem rápida, fragmentada em planos que duram frações de segundo. A pretexto de acelerar o ritmo, a duração é reduzida progressivamente, podendo chegar, no limite, a apenas um fotograma. Os planos tendem, dessa forma, a se aproximar de

uma imagem estática, destituída de um dos princípios fundadores do cinema, a possibilidade de registrar o decurso do tempo.

Em contraposição aos filmes que recorrem ao suposto poder supremo da montagem, haveria aqueles que deveriam prescindir dela inteiramente. Bazin chegou a dizer que a montagem estaria “proibida”<sup>xii</sup> em situações cômicas ou nas que buscam verossimilhança. Ambas dependeriam do respeito à unidade de espaço. Os cortes comprometeriam o realismo, sendo um indício de que os fatos mostrados não ocorreram, de fato, diante da câmera.

Entendida, porém, em sentido mais amplo, a montagem abrange não só o plano-sequência, sem cortes, mas também textos literários e descrições. Eisenstein se refere às anotações de Leonardo da Vinci sobre a maneira de representar o Dilúvio, para explicitar sua concepção do “postulado da montagem de alcance infinitamente maior”<sup>xiii</sup>. Essas anotações seriam particularmente apropriadas para tanto por “não lidarem com um simples objeto mas com a imagem inteira de um vasto fenômeno”. Nunca tendo sido transformadas em representação pictórica, esse “roteiro de montagem” têm “um padrão definido de movimento [que] segue uma ordem precisa e depois, invertendo a sequência original, volta ao mesmo fenômeno com o qual começou. Iniciado por uma descrição do céu, o retrato traçado conclui com outra descrição do céu [...] Os detalhes mais poderosos ( os planos próximos ) estão no meio, onde a descrição culmina [...]. *Os elementos típicos de composição da montagem sobressaem com absoluta clareza*”. A descrição seqüencial pretende definir a trajetória precisa do olhar de uma cena parcial a outra. Da Vinci não estava apenas descrevendo detalhes mas traçando o caminho do futuro movimento do olhar através da superfície da tela. Vemos, segundo Eisenstein, “um exemplo brilhante de como, diante de detalhes simultâneos, aparentemente estáticos, em uma pintura sem movimento, *o artista aplicou exatamente a mesma técnica de seleção que é usada na montagem, exatamente a mesma sequência na justaposição de detalhes que também é usada em artes ‘tempo-extensivas’*”<sup>xiv</sup>.

Esse “postulado da montagem”, definido por Eisenstein, traz à lembrança filmes que estendem a duração do plano até o caso extremo de *Arca russa* (2002), dirigido por Aleksandr Sokúrov, feito em um único plano. Sokúrov vinha trabalhando nessa perspectiva pelo menos desde *Vozes espirituais* (1994), que começa com um plano geral fixo, de cerca de 30 minutos, mostrando uma paisagem coberta de neve na fronteira do Tajequistão com o Afeganistão. A composição da imagem, a lenta mudança de luz à medida que o sol se põe, uma pessoa que cruza o quadro de um extremo a outro caminhando junto às árvores distantes, uma fogueira que acende, o som impreciso de disparos, a superposição de pássaros etc. até a lenta fusão

para o plano seguinte, são todos elementos que dirigem a atenção do espectador, orientam o olhar e a audição, engendram uma cadeia associativa. São procedimentos de montagem, na concepção de Eisenstein, quase todos adotados pelo realizador na composição do plano, durante a filmagem, antes de ter se iniciado a etapa de trabalho em que o filme ganha forma final.

Entendendo que o plano tem uma “plástica”, um sentido *intra-frame* do qual a duração é um elemento essencial, não cabe à montagem pretender se impor ao material filmado. Ela deve resultar, ao contrário, das indicações que esse material traz em si mesmo. Trata-se, portanto, essencialmente, de decifrar o que já está contido nas imagens e sons registrados. As inúmeras visões do acervo reunido são um esforço para tentar compreender qual a melhor opção para selecionar e ordenar aquele material concreto. Qual o momento ideal para iniciar e terminar cada plano. Como combinar cada imagem com a seguinte. À primeira vista, pode parecer que há muitas alternativas. Na verdade, em cada caso, para cada equipe de montagem confrontada com a tarefa de dar forma a um material bruto, trata-se de descobrir qual é a solução correta. A decifração terá sido tão mais exitosa quanto mais se aproximar dessa solução. Outra equipe, diante do mesmo material, poderia chegar a outras opções e é razoável supor que resultaria um filme diverso. Para uma mesma equipe, no entanto, entre todas as variantes que ela for capaz de engendrar, apenas uma se aproximará ou, idealmente, se igualará ao potencial expressivo máximo daquelas imagens e sons. “A montagem não é, afinal de contas,” escreveu Tarkovski, “senão a variante ideal de uma colagem de planos contida *a priori* no material filmado. Montar um filme de maneira justa, correta, significa não romper a ligação orgânica entre certos planos e certas sequências, como se a montagem já estivesse contida nelas antecipadamente, como se uma lei interior regesse essas ligações, e em função da qual nós tivéssemos que cortar e colar. [...] Uma construção nova se organiza por si mesma durante a montagem, graças às propriedades próprias contidas no material filmado. A ordem dada aos planos revela, de certa maneira, sua essência.”<sup>xv</sup>

Em *Montagem 1938*, o método de montagem é definido por Eisenstein como um “princípio unificador [ que ] gera em todo filme, na mesma medida, tanto o conteúdo de cada fotograma quanto o conteúdo que é revelado através da *justaposição desses fotogramas*.”<sup>xvi</sup>

Tarkovski e Eisenstein estariam reconciliados?

---

<sup>i</sup> Andrei Tarkovski, *Le Temps Scelée*, Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1989. p.109; [ Minha tradução, nesta e nas demais citações ]

- 
- <sup>ii</sup> Publicado, originalmente, com o título “Palavra e imagem” em *O sentido do filme*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. Refiro-me, neste texto, à versão publicada em Eisenstein, *volume 2, Towards a Theory of Montage*, edited by Michael Glenny and Richard Taylor, Londres: British Film Institute, 1991. pp. 296-326; [ meus grifos ]
- <sup>iii</sup> “Entretiens avec Orson Welles par André Bazin, Charles Bitsch e Jean Domarchi”, em André Bazin, *Orson Welles*, Paris: Éditions du Cerf, 1972. p.138; [itálico do original];
- <sup>iv</sup> Jean-Luc Godard & Youssef Ishaghpour. *Cinema – The Archeology of Film and the Memory of a Century*, Oxford: Berg, 2005. p.104;
- <sup>v</sup> Eisenstein, idem nota 3, pp. 301, 303 & 309;
- <sup>vi</sup> Idem nota 1;
- <sup>vii</sup> André Bazin, “L’Évolution du langage”, em *Qu’est-ce que le cinéma? I. Ontologie et Langage*. Paris: Éditions du Cerf, 1958. p. 132;
- <sup>viii</sup> “Entrevistas com Billy Wilder”, em Michel Ciment, *Hollywood – entrevistas*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p.92;
- <sup>ix</sup> Luis Buñuel, *Meu último suspiro*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 61;
- <sup>x</sup> Dirigido por Leni Riefensthal em 1934;
- <sup>xi</sup> 1º documentário da série *Por que lutamos*, realizado em 1942;
- <sup>xii</sup> André Bazin, “Montage interdit”, em *Qu’est-ce que le cinéma? I. Ontologie et Langage*. Paris: Éditions du Cerf, 1958. pp.117-129;
- <sup>xiii</sup> Idem nota 3, p. 305;
- <sup>xiv</sup> Idem nota 3, p.308;
- <sup>xv</sup> Idem nota 1, p. 110;
- <sup>xvi</sup> Idem nota 3. pp. 326 e 298;