

Costurando histórias: Relatos de montagem no documentário brasileiro contemporâneo

Tainá Moraes*

Resumo: Correlacionando relatos de montadores brasileiros contemporâneos e o pensamento de Comolli e Amiel, este artigo investiga a montagem de documentários como ato criativo, autoral e artesanal. Se com a digitalização do cinema a montagem aparenta perder seu caráter artesanal, devido à quantidade de material bruto e às infinitas possibilidades de versões de um filme, tal caráter, na verdade, se amplia e se ressignifica.

Palavras-chave: cinema; documentário; montagem; montadores

Resumen: Correlacionando relatos de montadores brasileños contemporâneos y el pensamiento de Comolli y Amiel, este artículo investiga el montaje de documentales como un acto creativo, autoral y artesanal. Si con la digitalización del cine el montaje parece perder su carácter artesanal, debido a la cantidad de material bruto y a las infinitas posibilidades de versiones de una película, dicho carácter, en realidad, se amplía y se ressignifica.

Palabras clave: cine; documental; montaje; montajistas.

Abstract: By correlating accounts from contemporary Brazilian film editors and the reflections of Comolli and Amiel, this article investigates documentary editing as a creative, authorial, and handcrafted act. Although with the digitization of cinema editing may appear to lose its artisanal nature, due to the volume of raw material and the endless possible versions of a film, this very nature is, in fact, expanded and re-signified.

Keywords: cinema; documentary; editing; editors.

Résumé : En corrélant les témoignages de monteurs brésiliens contemporains et la pensée de Comolli et Amiel, cet article examine le montage de documentaires comme un acte créatif, d'auteur et artisanal. Si, avec la numérisation du cinéma, le montage semble perdre son caractère artisanal en raison de la quantité de matière brute et des innombrables versions possibles d'un film, ce caractère, en réalité, s'élargit et se re-signifie.

Mots-clés: cinéma ; documentaire ; montage ; monteurs.

* Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Faculdade de Comunicação Social (FACOM), Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM). 36036-900, Juiz de Fora, MG, Brasil.
E-mail: tainamoraes.br@gmail.com

Introdução

Este artigo dedica-se à correlação das experiências de montadores cinematográficos brasileiros contemporâneos com as ideias e reflexões teóricas de Jean-Louis Comolli e Vincent Amiel. A principal meta é investigar o processo de edição de documentários enquanto uma atividade inerentemente criativa, autorial e de natureza artesanal.

Como montadora e pesquisadora me interesso profundamente pela relação entre a prática cinematográfica e as teorias do cinema e mais especificamente as teorias de montagem. Ao longo da minha vida profissional pude trabalhar em uma grande variedade de produtos audiovisuais, principalmente filmes e séries documentais, com os mais diversos orçamentos, cronogramas e equipes. Desde o começo da minha carreira vejo a quantidade de material bruto que chega à ilha de edição multiplicar exponencialmente, fato que motivou esta pesquisa.

Historicamente, a trajetória da montagem cinematográfica abrange períodos que vão desde a “mão na cola” até a “viragem digital”, conforme categorizado por Amiel. Enquanto nas fases iniciais, o trabalho era físico e envolvia a manipulação da película positivada, lâmina de barbear e cola, a evolução para o vídeo e, posteriormente, para o digital, alterou profundamente a prática e o cotidiano na sala de montagem.

Embora a transição para o formato digital sugira uma possível diminuição do aspecto artesanal da edição, dada a imensa quantidade de material bruto e as ilimitadas opções de versões para um único filme, a realidade demonstra que essa qualidade artesanal não foi perdida, ao contrário, ela é expandida e recebe um novo significado. A digitalização do cinema transformou o trabalho da montagem de braçal em uma atividade predominantemente intelectual, onde o montador deve se aprofundar na reflexão sobre a obra, assim como sobre os aspectos práticos, ou seja, os caminhos para alcançar os objetivos desejados, mantendo assim o caráter artesanal da montagem.

No documentário contemporâneo, a montagem se consolida como um ato central e decisório. Frente a volumes descomunais de material bruto, que podem ultrapassar 500 ou 700 horas, o montador assume papéis multifacetados, exercendo funções de roteirista, “psicanalista do filme”, como sugere Joana Collier, ou tradutor, na visão de Eduardo Escorel. Desse modo, a presente análise busca delinear como, no contexto da edição digital, o montador brasileiro navega pelo excesso de matéria-prima para costurar as narrativas, com autoria e garantindo a qualidade final do filme.

Película, vídeo e digital

Em *Esthétique du montage* (2022) Vincent Amiel propõe que é necessário pensar “o modo efetivo de intervenção”, ou seja, como se produz a montagem na prática

para que possamos entender termos como “fluxo”, movimento e justaposição. Para tal Amiel divide a história da montagem cinematográfica em quatro períodos: a mão na cola, colagens móveis, o vídeo e a viragem digital.

O período inicial, “a mão na cola”, engloba o primeiro cinema e chega até a Segunda Guerra Mundial, reinado da edição linear na *Moviola*, da lâmina de barbear e da cola, a que Amiel chama de *bricolage*. A *Moviola*, descrita frequentemente como uma máquina de costura, devido a presença de um pedal que fazia o filme correr e o barulho que produzia quando acionada. Era uma máquina vertical, a princípio com 2 rolos para comportar as películas cinematográficas e um visor ao centro. A *Moviola* funcionava como uma pequena máquina de projeção individual, em que o trecho de filme passava de um rolo a outro sendo iluminado por uma lâmpada atrás de um visor. (Serrurier, 1966: 702) Para produzir um corte era necessário cortar o positivo¹ com uma tesoura ou lâmina de barbear, raspar a emulsão e colar o próximo trecho.

Existe algo de definitivo neste ato de colagem. Se se quisesse corrigir um erro de planificação, ou modificar um ponto de corte, (...) era preciso utilizar outra cópia. Mas, ainda assim, dado o peso da intervenção, os arrependimentos não se podiam multiplicar.² (Amiel, 2022: 159).

Ao contrário da cola, que produz um corte mais definitivo, o segundo período nomeado por Amiel de “colagens móveis” é reinado da fita adesiva. A mera substituição da cola pela fita adesiva promove uma grande flexibilidade à montagem pois não é mais necessário perder um quadro para unir dois trechos de película e é possível desfazer o corte sem grandes perdas. Após a Segunda Guerra Mundial surgem máquinas de montagem mais sofisticadas como a *Steenbeck* e a *KEM*, ambas alemãs e horizontais.

Eduardo Escorel, montador brasileiro de filmes como *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha e *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho, em depoimento no livro *Na Ilha: conversas sobre montagem cinematográfica* (2022) diz que entrou em contato com uma *Steenbeck* em 1962 no curso ministrado pelo cineasta sueco Arne Sukersdorff.

Essa foi uma das primeiras máquinas mais modernas de edição, quando se passou da ‘máquina de costura’ para a ‘Mercedes-Benz’. O que existia antes eram as moviolas, muito difíceis para quem não estava habituado, nas quais editei vários filmes, mas a diferença era gritante. Trabalhar com a *Steenbeck* era outro nível. (Bernstein et al., 2022: 62)

1. A edição era feita em uma cópia positivada do negativo revelado.

2. Il y a quelque chose de définitif dans cet acte de collure. Si l'on voulait corriger une erreur de découpage, ou modifier un point de montage, il fallait utiliser une autre copie. Mais, même à cette condition, étant donné la lourdeur de l'intervention, les repentirs ne pouvaient être multipliés. (Tradução Livre)

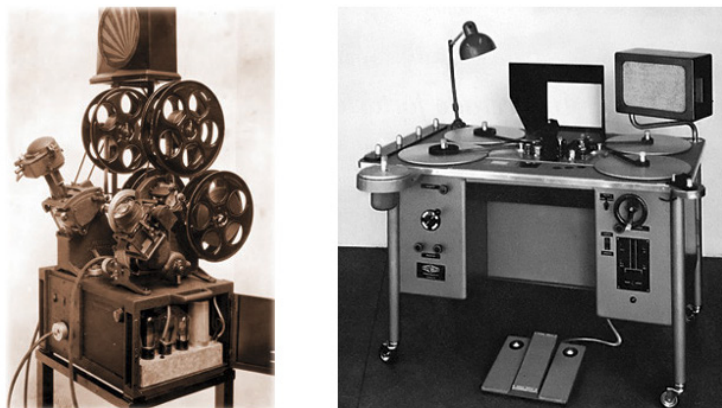


Figura 1 – Moviola e Steenbeck ST200

Por décadas a montagem ficará assim: “fisicamente, tecnicamente, um artesanato de ajustamento mais do que escolhas definitivas.”³ (Amiel, 2022: 160) Então no terceiro período, o vídeo, a montagem continua flexível, devido a uma maior facilidade de acesso, visionamento e seleção do material bruto, porém se torna bastante problemática para inserção de novos elementos. A montagem passa a ser feita a partir de cópias do material bruto em fitas magnéticas, as ilhas de edição passam ter máquinas com duas telas e várias fontes de entrada para uma saída, ou seja, era possível comparar planos e avançar e recuar em grande velocidade. Porém para inserir um novo plano ou diminuir alguns frames em um corte por exemplo era necessário refazer parte da fita e esse processo demorava o tempo do trecho que deveria ser recopiado. A montagem passou a ser mais linear e menos manual. Giba Assis Brasil outro montador brasileiro muito prolífico descreve assim a edição em vídeo:

A lógica da fita era linear mesmo: montava plano 1, plano 2, plano 3, plano 4, plano 5. Se você tivesse lá no plano 50 e quisesse remontar os planos 1 e 2, tinha que remontar tudo, porque estava na fita, ou fazer outra cópia e perder a qualidade. Enquanto o filme não: você desfazia e reconstruía. Era um negócio destrutivo e manual. (Bernstein et al., 2022: 123).

Portanto a edição em vídeo apesar de economicamente mais viável, aparentemente mais rápida, limita a ação do montador na medida em que torna as mudanças no meio do filme bastante trabalhosas.

E por fim “a viragem digital” que segundo Amiel “associa uma certa comodidade da montagem clássica com a flexibilidade da montagem em vídeo.”⁴ (Amiel,

3. physiquement, techniquement, un artisanat d’ajustement plus que de choix tranchés. (Tradução Livre)

4. associe une certaine commodité du montage classique et la souplesse du montage vidéo. (Tradução Livre)

2022: 160). O advento da edição eletrônica ou digital combinou a lógica do processamento das informações em banco de dados com a “virtualização” das imagens em movimento.

(...) o termo “virtual” é particularmente adequado: ele não designa ‘o que não existe’ (como a acepção corrente atual), mas ‘o que poderia existir’. (...) Já não estamos perante imagens que desfilam, estamos perante um stock, uma infinita paleta de associações e de combinações. ‘Procura-se então o acorde, mais do que o raccord’ declara de forma feliz a montadora Elisabeth Gasquet, ‘apesar de não ser proibido procurar a estridência’⁵ (Amiel, 2022: 161).

Se na montagem em película o trabalho do montador era um trabalho físico, manual e artesanal, com o advento da edição digital, o trabalho perde seu caráter material, físico, mas continua sendo artesanal, uma vez que o material bruto ainda precisa ser visto, selecionado e montado. O trabalho deixou de físico para se tornar mais intelectual, como sugere Eduardo Escorel:

A montagem deixou de ser uma conquista extraordinária. A montagem deixou de ser um trabalho braçal e passou a ser um trabalho intelectual (...) Passei a montar pensando mais na montagem, refletindo na montagem, sem me envolver com tudo o que há de técnico. (...) A possibilidade de você editar diferentes versões de uma mesma sequência é uma coisa banal hoje em dia, e pouquíssimos filmes poderiam se dar ao luxo naquela época, principalmente aqui no Brasil, de editar diferentes versões em película. Era uma versão ou você desistia dela. Editar e guardar diferentes versões de uma sequência para depois decidir como fazer não era possível. (Bernstein et al., 2022: 73).

Ao comentar a virtualização da montagem, Eduardo Escorel revela como esse processo ampliou o poder criativo e decisório do montador, potencializando o caráter artesanal do trabalho e abrindo novas possibilidades de experimentação durante a montagem de um filme.

A introdução de câmeras digitais de alta resolução equipadas com cartões de memória de grande capacidade e baixo custo eliminou as restrições tradicionais na captura de imagens e sons. Essa transformação tecnológica trouxe consigo uma atitude de alguns profissionais que desconsidera a experiência acumulada historicamente, como se a novidade técnica pudesse apagar os saberes anteriores. Eduardo Escorel estabelece a seguinte comparação entre a montagem em película e em ambiente digital:

Mesmo Cabra Marcado para Morrer, com sete meses de edição, tinha ao todo só 13 horas de material. Quando você pensa hoje em dia, um filme normalmente tem

5. (...) le terme de ‘virtuel’ est particulièrement adéquat: il ne désigne pas ‘ce qui n’existe pas’ (comme l’acception courante le voudrait aujourd’hui), mais ‘ce qui pourrait exister’. (...) On n’est plus devant un défilement d’images, on est en face d’un stock, d’une infinie palette d’agencements et de combinaisons. ‘On cherche alors l’accord, plutôt que le raccord’, déclare joliment la monteuse Élisabeth Gasquet, ‘même s’il n’est pas interdit de chercher la stridence’. (Tradução Livre)

100 horas de material bruto, o que tem vantagens e desvantagens muito grandes. Antigamente você era obrigado a ser mais seletivo no momento da filmagem, e há uma grande vantagem nisso, porque o material que vem já é, a princípio, selecionado. Hoje em dia não há essa obrigação (...). Grava-se muitas vezes bem aleatoriamente e, dessas 100 horas, joga-se fora, com facilidade, 90. A coisa começa a ficar séria quando você tem só 10 horas para montar um filme de 2 horas. (Bernstein et al., 2022: 74).

Ou seja, se antes do digital o trabalho do montador de documentário era assimilar um material bruto já “selecionado”, seja pelo planejamento prévio da produção, seja pelas contingências muitas vezes precárias de se filmar em película, hoje, quando filma-se tudo e toda imagem pode potencialmente ser material bruto, o caráter artesanal da montagem se amplia.

O Visionamento

Walter Murch sugeriu, fazendo alusão ao filme *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, que a primeira visão do material bruto de um filme é como se o montador estivesse no meio de uma selva vietnamita abrindo caminho com um facão, na esperança de achar um rio que indicasse um possível caminho (Murch, 2004: 14).

Apesar das facilidades da edição digital o processo de visionamento do material bruto continua basicamente o mesmo: assistir do começo ao fim todos os planos filmados, fazendo anotações, conhecendo o percurso do filme e descobrindo um método de abordagem. Karen Ackerman montadora de filmes como *A Febre* (2020) de Maya Da-Rin e *O processo* (2018) de Maria Augusta Ramos entende que é a partir do visionamento do material bruto que será possível criar um método de trabalho:

O material bruto é soberano. (...) Geralmente, em documentário, temos que pensar como roteiristas. Temos que pensar o material em termos de escaleta: que cenas e personagens podem ser construídos, qual é o arco que eles devem percorrer e que linguagem devemos adotar. Nos documentários, a nossa abordagem é muito mais significativa, por isso dão muito mais trabalho (angústia!). Sempre. A abordagem deve ser mais detalhada, mais demorada. A duração do material bruto geralmente é muito maior e muitas vezes mais heterogênea. Tem material bruto que chega a quase 500 horas, como foi o caso de *O Processo*, de Maria Augusta Ramos (também conhecida como Guta). Levamos dois meses só para entender como seria o nosso método de trabalho. (Bernstein et al., 2022: 188-189).

Se na edição digital o montador deixou de “perder tempo” com os processos manuais de cola e tesoura, o seu tempo agora é consumido com uma imensidão de material bruto e a descoberta de um método para eliminar parte desse material.

Os realizadores de documentários constroem metodologias particulares para seus projetos. Eduardo Coutinho, em seus trabalhos centrados em entrevistas, realizava uma triagem prévia a partir do material transcrito. Maria Augusta Ramos,

mesmo gerando volume considerável de material bruto, opera com procedimentos rigorosos na montagem de seus filmes de cinema direto. Entretanto, determinados cineastas, especialmente aqueles em início de carreira, atuam sem estabelecer procedimentos definidos na captação.

Assim como enuncia Comolli, a prática do cinema documentário depende tão somente da “boa vontade - da disponibilidade (...) O desejo está no posto de comando” (Comolli, 2004: 507). Dessa forma, determinados diretores são impelidos a filmar movidos por um impulso relacionado a certo tema, gerando um volume expressivo de horas de material bruto sem foco definido na captação. Esse material desemboca na ilha de edição, onde tanto o método de montagem quanto o montador tornam-se fundamentais para encontrar o ritmo do filme documentário.

No contexto contemporâneo, somam-se ao volume expressivo de material bruto duas facilidades: o acesso ampliado a imagens de arquivo e a recursos sonoros e visuais capazes de reforçar, ilustrar ou mesmo estruturar o sentido das filmagens originais. No documentário atual, desaparecem as restrições relacionadas à qualidade do acervo audiovisual, aos formatos ou às proporções de tela. Essa maleabilidade plástica proporcionada pela mídia digital reposiciona o montador como figura central no processo decisório.

Em 2015, a *edt.* (Associação de Profissionais da Edição Audiovisual) realizou uma mostra de cinema exibida na Caixa Cultural do Rio de Janeiro intitulada “Cinema de montagem”. Além da exibição dos filmes, os organizadores produziram um catálogo com textos de 15 montadores brasileiros. O primeiro texto foi assinado por uma montadora anônima e registrou, em formato de diário, de forma leve e divertida, o cotidiano da montagem de um documentário. Nesse breve texto, é possível reconhecer sentimentos compartilhados por praticamente qualquer montador, seja de documentário ou ficção, tais como a insegurança ao se deparar com um material bruto que não corresponde à descrição do diretor, bem como as inúmeras tentativas de encontrar um roteiro que melhor narre a história que se imagina e principalmente a solidão característica de boa parte do trabalho de montagem.

Começando a ver... hummm não sei por que, sempre que estou nessa etapa, o tempo não anda. Me disperso a cada 10 minutos. Não é que o material não seja interessante. É que no resto do planeta tem muita coisa acontecendo. Ok, vou desligar o e-mail e o Facebook. E o celular vou colocar na outra sala. Entrevistas. Muitas entrevistas. Milhares de entrevistas. (Montadora Anônima, 2015: 27).

O visionamento do material filmado pode revelar-se um processo angustiante, especialmente quando o diretor trabalha sem metodologia clara ou quando seu método é excessivamente aberto, comparável a alguém que se senta num banco de praça observando, por horas, dias ou semanas, tudo que o olhar consegue abarcar. Tradicionalmente, o montador percorria sozinho a totalidade das filmagens brutas, como uma pesquisadora nos arquivos da bastilha, registrando impressões iniciais e estabelecendo uma organização que facilite as etapas subsequentes da montagem. Conforme o tipo de produção e, sobretudo, os recursos disponíveis, um ou dois assistentes poderiam colaborar nessa fase de reconhecimento do material. Relato

frequente entre montadores é a insegurança que acompanha o início de cada novo projeto: o desafio de dominar dezenas de horas de filmagem parece, num primeiro momento, intransponível.

Ao descrever o processo de pesquisa dos arquivos da Bastilha, Arlete Farge, em “O sabor do arquivo” (1989), apresentou-se como uma frutífera alegoria para essa etapa da montagem. O primeiro visionamento do material bruto requer atenção, paciência e punhos fortes.

O sabor do arquivo passa por esse gesto artesão, lento e pouco rentável (...). Sem pensar muito nisso. E pensando o tempo todo. Como se a mão, ao fazê-lo, permitisse ao espírito ser simultaneamente cúmplice e estranho ao tempo e a essas mulheres e homens que vão se revelando. (...) Isso toma muito tempo e às vezes faz mal ao ombro, provocando estiramento no pescoço; mas ajuda a descobrir o sentido.⁶ (Farge, 1989: 25).

Farge descreveu a sala fria, escura e silenciosa dos arquivos e as intermináveis estantes de papéis que deveriam ser delicadamente manipulados. Essa descrição não se diferenciava da sensação de trabalhar em uma sala de edição.

Sob essa ótica, os profissionais da edição estão tentando se adaptar à enxurrada de material bruto que chega à ilha de edição, o que não é uma questão somente brasileira. Recentemente, em uma reunião da TEMPO (*Federation of Film Editors Associations*), que agrega várias associações de editores ao redor do mundo, durante o Festival IDFA (*International Documentary Film Festival Amsterdam*) em 2021, Anna Fabini, representante da associação de editores alemães (BFS), leu um relato produzido pela sua associação sobre as condições de trabalho dos editores de documentário. Segundo o relato, editores estão sendo contratados para montar um filme de longa metragem com mais de 200 horas de material bruto entre 12 e 15 semanas. A partir de questionários, editores de documentários perceberam que a grande quantidade de material que chega à ilha e o reduzido tempo disponível para a montagem impactam tanto na qualidade do trabalho quanto na qualidade de vida do editor. O grupo chegou à conclusão de que: não é viável ver mais de 5 horas de material bruto por dia de trabalho de 8 horas, o que leva aproximadamente 8 semanas para ver 200 horas de material bruto; editores estão sendo obrigados a entregar um filme que não consideram pronto ou trabalhar de graça para concluí-lo. No entanto, contrariando a atitude dos produtores, os dados coletados pelo grupo demonstram que quanto maior o tempo concedido ao montador, mais bem sucedido é o filme, sendo reconhecidos com prêmios em festivais e/ou obtendo melhor desempenho nas bilheterias (*box office*).

6. Le goût de l'archive passe par ce geste artisan, lent et peu rentable, (...) Sans trop même y penser. En y pensant continûment. Comme si la main, ce faisant, permettait à l'esprit d'être simultanément complice et étranger au temps et à ces femmes et hommes en train de se dire. (...) Cela prend beaucoup de temps et parfois fait mal à l'épaule en tiraillant le cou; mais avec lui du sens se découvre. (Tradução Livre)

Desse modo, quando se trata de documentário, o tempo de visualização e decantação do material bruto relaciona-se diretamente à qualidade do filme. Mesmo em filmes que tenham roteiro, regras ou “prisões”, a ilha de edição funciona como espaço para a habilidade artesanal e artística de seu montador. A montadora Karen Ackerman defende que o trabalho do montador não pode ser reduzido a colar imagens:

Me deixa triste quando pessoas me apresentam como alguém que cola as imagens, que escolhe os takes e coloca um ao lado do outro. Não pode haver forma mais redutora de qualificar a montagem. Nós construímos personagem, estruturamos narrativa, manuseamos emoções, inventamos linguagem, fazemos com que a cena possa ser cômica ou trágica. Sim, nós (também) fazemos isso! (Bernstein et al., 2022: 188).

As Escolhas

Em geral, um roteiro de documentário não ultrapassa algumas linhas que descrevem de forma genérica o assunto a ser retratado. Jean Louis Comolli, no ensaio *Au risque du réel* (2004), propõe que o documentário seria um saudável respiro em uma sociedade extremamente midiaticizada e roteirizada. “Longe de “toda-ficção de tudo”, o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita”⁷ (Comolli, 2004: 511).

Eduardo Escorel defende que se deixe de usar o termo “limpar o material” pois o que interessa para o documentário seria exatamente o que é misterioso, espontâneo e improvisado.

A ideia de “limpar o material” é um pouco a ideia que vem de uma concepção de linguagem que tenta não se impor ao espectador, que tenta ser transparente. É uma ideia meio absurda, né? Por que teria que existir um espectador ideal que veja o filme sem perceber que aquilo é uma obra feita de pedaços não relacionados entre si? (Bernstein et al., 2022: 75).

Na segunda etapa do processo de montagem, a seleção do material bruto, os montadores de documentários podem ser comparados aos arcontes gregos citados por Derrida em *Mal de Arquivo* (2001). Os arcontes eram, além de guardiões, aqueles que tinham o poder de interpretar os arquivos (Derrida, 2001: 13). Assim como o *arkhê*, o material bruto necessita de uma morada (Derrida, 2001: 11), a ilha de edição, a fim de se “de-morarem” (idealmente) pelo tempo necessário para serem ingeridos, digeridos e regurgitados na forma de sequências que produzam os efeitos desejados no espectador. Imbuído do “poder arcôntico, que concentra também as

7. Loin de la ‘toute-fiction du tout’, c’est donc la chance du cinéma documentaire que d’avoir affaire à la casse du réel, ce qui résiste, ce qui reste, le rebut, le résidu, l’exclu, la part maudite. (Tradução livre)

funções de unificação, identificação, classificação” (Derrida, 2001: 13-14), o montador de documentário e o diretor ficam responsáveis por criar a regra ou prisão, como dizia Eduardo Coutinho, que norteará a realização do filme.

Às vezes, essas regras são estabelecidas antes das filmagens, já no argumento do filme, como *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho. A primeira imagem que surge na tela é um recorte de jornal em que se lê: “Se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias para contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos”. A partir desse anúncio, Coutinho estabelece o que inicialmente parece ser uma regra clara e generalizante do filme: mulheres contam suas histórias. Entretanto, a segunda personagem que se senta no palco de um teatro vazio é uma conhecida atriz, Andrea Beltrão. Ao longo da sucessão de atrizes e não-atrizes que contam histórias que não se sabe se são delas ou de outras pessoas, a regra do filme se revela: “percebemos que, como diz Berg em suas anotações, “(...) ‘a regra do jogo no caso deste filme é exatamente confundir qual é a regra’” (Altmann et al., 2017: 35-36). Cabe então à montagem de Jordana Berg acentuar o caráter disruptivo do filme.

Chegamos à ilha com um monte de atrizes famosas que não tinha muito como fingir que aquelas eram as histórias delas. Como, então, embaralhar as histórias para que não fossem imprevisíveis? Essa era uma questão. Uma das regras que eu usei foi o que chamei, em inglês, de *one of a kind*, um de cada tipo. Botei uma personagem no filme que não tinha atriz; a atriz caiu. Uma atriz que não tinha personagem. Eu tinha as três duplas de atrizes famosas, que deixei juntas. Uma atriz contando a própria história verdadeira, uma atriz das duplas. Também comeci a montagem por uma personagem que está no meio do filme e que, depois, está no final, em que se completa o Jogo de Cena. Fiz esses dois pilares. Botei um pilar no início, que era uma atriz conhecida do *Nós do Morro*, para já trazer certa confusão. E vim fazendo esse *one of a kind*, essa costura. (...) *Jogo de Cena* teve essa característica de ter que jogar, de entregar e não entregar, de lutar contra a previsibilidade o tempo todo e aceitar a previsibilidade no caso das atrizes famosas. (Bernstein et al., 2022: 178-179).

Maria Augusta Ramos, por sua vez, desenvolveu ao longo dos seus filmes de cinema direto algumas “prisões” para a montagem, como, por exemplo: nenhum dos filmados olha para câmera, não há qualquer imagem ou referência à equipe de filmagem e pouca ou nenhuma interferência de som não-diegético. Compreende-se, dessa forma que montar documentário é uma tentativa quase sempre frustrada de organizar o mundo.

Filmar os homens reais no mundo real é lidar com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo do real que persiste em enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário.⁸ (Comolli, 2004: 515).

8. Filmer les hommes réels dans le monde réel c’est être aux prises avec le désordre des vies, l’indé-

Antes do advento do *videotape* e principalmente do digital, a etapa de visionamento e seleção de material bruto eram distintas. Hoje, com o aumento da quantidade de horas do material bruto, o montador deve ser corajoso o suficiente para eliminar boa parte dele a fim de torná-lo navegável. Como descreve a montadora Jordana Berg, responsável pela montagem de filmes como *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho e *Eami* (2022), de Paz Encina:

Antigamente quando o material era menor, às vezes eu pegava filme de 20 horas, eu conseguia ver o filme duas vezes, o material bruto. Eu sentava e via o material sem anotar, tomando um suquinho e eu recebia aquele material de uma maneira muito dérmica, epidérmica... E aí depois eu já tinha um pouco absorvido aquilo, eu via de novo marcando, escolhendo e fazendo anotações. Hoje em dia eu mal consigo ver uma vez, né? Por que o material tem 200 horas, 300 horas, 500 horas. Eu já trabalhei com material de 700 horas, de 2000 horas. Então assim, eu fiz as contas e eu levo aproximadamente uma semana para ver 20 a 25 horas, ou seja, mais ou menos o que eu acho, para você ver 5 horas por dia você leva 8, 9 horas. Rever um pouquinho, voltar, pensar... (...) E isso já é bem pesado! Já é assim no limite! Ou seja, 100 horas de material leva um mês para ver, 4 semanas. Ou seja, um filme de 700 horas leva 7 meses para você ver o material, entendeu? (Berg, 2019).

Como transformar 700 horas de material bruto em um filme de menos de duas horas? Como saber o que é importante para o filme, sendo que, na maioria das vezes, o material bruto na sua integridade só será visto uma vez por uma única pessoa, o montador?

Pelos relatos de montadores é possível perceber que não há fórmula ou metodologia pronta para isso. Eduardo Escorel propõe que um filme seria um diálogo entre a narrativa e o espectador. O montador seria um tradutor:

Desde a ideia do filme até as decisões que dão forma à ideia, tudo está impresso no material bruto. Algumas vezes o próprio diretor não tem muita clareza, especialmente quando é uma quantidade de material muito grande. Por isso, o papel principal do montador, no caso do documentário, é decifrar esse enigma. (...) A montagem busca um diálogo e uma narrativa com o espectador hipotético. Não é para você, não é para o diretor. (Bernstein et al., 2022: 76-77).

Já Joana Collier explora a autoria da montagem pensando a montagem como um agente que revela o desejo já contido no material bruto:

Acredito que exista um desejo filmico contido no material bruto, e caberá a cada montador descobrir como transitar com aquele desejo impresso na matéria. Imagino o montador um pouco como um psicanalista do filme, porque ele se conecta muitas vezes a aspectos ainda inconscientes da obra. O montador não é um técnico, é um autor. (Bernstein et al., 2022: 169).

cidable des occurrences du monde, ce qui du réel s'obstine à tromper les prévisions. Impossibilité du scénario. Nécessité du documentaire. (Tradução Livre)

Reside aí a potência da montagem no documentário contemporâneo: converter imagens e sons registrados no tempo histórico em versões condensadas e articuladas, capazes de gerar o impacto desejado no espectador. Ao montador compete a posição de espectador inaugural dessas imagens e, mesmo após revisitá-las repetidamente, preservar a memória de seu efeito inicial, como se fosse sempre o primeiro contato.

Ocupando essa posição de primeiro espectador, cabe ao montador identificar, selecionar e estruturar os fragmentos audiovisuais aptos a produzir tais faíscas. Conforme propõe Giba Assis Brasil, o montador pode ser pensado como um escultor cuja matéria-prima varia conforme a natureza do filme:

(...) documentário parte do zero. É preciso assistir a tudo e descobrir o filme. Tu fica com um monte de material e depois tira fora o que não te interessa, quase como se fosse mármore. Vai num bloco de mármore e tira o que não é cavalo, segundo a frase atribuída a Michelangelo. E sobra o cavalo. A maioria dos documentários é argila porque tu tem que pegar aquilo e dar a forma. E dar a forma. Tu não tem que encontrar a forma que está ali. Tu tem que ir dando a forma para ele. Em ficção é como se fosse Lego. Porque as peças já estão no material bruto. No documentário, não: você tem que fazer o encaixe. (Bernstein et al., 2022: 128).

As tecnologias de produção e, especialmente, de montagem condicionam significativamente a configuração final dos filmes. A partir dos anos 1990, o vídeo, e posteriormente, o armazenamento digital de imagens, impulsionam o cinema direto ao ampliar drasticamente a duração possível dos planos individuais. Paralelamente, a edição não-linear e os sistemas não destrutivos de montagem multiplicam as possibilidades de intervenção sobre o material filmado. Num primeiro olhar, essa conjugação entre volume excessivo de material bruto e amplitude das ferramentas de manipulação imagética pode configurar-se como obstáculo à realização documental, ou ao menos como uma prática que demanda contenção.

Contudo, no documentário, a abundância de material bruto pode revelar-se produtiva e até desejável. O documentário trabalha predominantemente com não atores, cujo tempo de imersão e saída de determinada narrativa ou estado emocional difere da prontidão desenvolvida por atores ao longo de anos de treinamento. Em determinadas situações, torna-se necessário acumular horas de registro aparentemente “dispensável” para que alguns minutos de arrebatamento aconteçam. Nessa perspectiva, o cinema digital oferece a infraestrutura técnica adequada para capturar esses momentos.

Mas eu não sei se eu seria uma pessoa que falaria “filme menos”, claro que “pensem o máximo possível para filmar”, tal..., mas a montagem ela nasce do excesso, de uma certa maneira. (...) por exemplo, se você tá fazendo um filme de cinema direto, de observação, que você precisa ter o tempo a seu favor para que as coisas aconteçam, e você não vai ter nenhum tipo de ajuda, de off, de crédito, de entrevis-

ta, você só tem a cena em si. Então você tem que esperar ela acontecer, e às vezes demora, tem mil fatores para essa cena acontecer (...) não tem como tentar controlar ou enquadrar a realidade a sua necessidade de material bruto. (Berg, 2019).

Assim, o que inicialmente se apresenta como excesso ou mesmo exagero pode, sob o olhar de um montador experiente, converter-se em território fértil para narrativas potentes. O volume considerável de filmagens que chega à ilha de edição intensifica a dimensão artesanal da montagem e posiciona o montador como figura central na construção de sentido do documentário. Para isso, é indispensável tempo para uma imersão profunda no material bruto, permitindo que essas imagens sejam vistas, ordenadas, assimiladas e reconfiguradas em cenas, sequências e tramas capazes de engajar o público. A construção do tempo e do espaço cinematográficos demora, requer dedicação e capacidade de memória.

Harun Farocki demonstra essa capacidade de manipulação temporal de forma prática sobre o cotidiano de uma ilha.

A edição em vídeo geralmente é feita na frente de dois monitores. Um monitor mostra o material já editado, e o outro monitora o material bruto, que o editor pode ou não adicionar ao trabalho em andamento. Ele ou ela se acostuma a pensar em duas imagens ao mesmo tempo, em vez de sequencialmente.⁹ (Silverman e Farocki, 1998: 142, Tradução livre).

Em outras palavras, o montador opera simultaneamente em dois tempos: o presente e o futuro. À semelhança de um jogador de xadrez, o montador percorre extensas horas de material bruto em busca da próxima imagem adequada para dar continuidade a uma narrativa frequentemente não linear. Para isso, cada montador elabora procedimentos próprios que se adaptam às particularidades de cada filme e de cada plataforma de edição. O *Final Cut* contemporâneo, por exemplo, estrutura sua biblioteca imagética e sonora por meio de palavras-chave ou *hashtags*, permitindo nomear trechos ou mesmo *frames* isolados do material bruto com múltiplos termos, tornando-os recuperáveis por busca textual. Nessa lógica, se o editor opta por esse *software*, sua organização deve alinhar-se à estrutura de um banco de dados indexado baseado em palavras.

Outros montadores preferem a organização por linhas de tempo cronológicas. Cada dia de filmagem é disposto sequencialmente (conforme a ordem de captação) numa *timeline* que, em seguida, passa por uma “limpeza”: o material é assistido e todos os trechos considerados desinteressantes são eliminados. Manifesta-se aqui a principal vantagem dos sistemas de edição digital não-destrutivos: a possibilidade de reverter decisões e recuperar o material integral mediante comandos simples.

A organização linear por *timeline* permite ao editor relacionar-se com o material de modo análogo ao diretor: cronologicamente. Após a fase de visualização e

9. Video editing is usually done while sitting in front of two monitors. One monitor shows the already edited material, and the other monitor raw material, which the videomaker may or may not add to the work-in-progress. He or she becomes accustomed to thinking of two images at the same time, rather than sequentially. (Tradução Livre)

seleção, rompe-se progressivamente essa cronologia da captação para reorganizar o filme conforme as demandas narrativas. Já os filmes organizados como banco de dados, como no caso do *Final Cut*, o material bruto é catalogado no formato de uma tabela, isto é, de forma bidimensional, sendo o eixo vertical correspondente ao clipe gerado na filmagem, o eixo horizontal corresponde à duração deste clipe e as células desta tabela, as porções de determinado clipe que podem ser rejeitadas, selecionadas ou indexadas com palavras chaves. Esse modelo de organização e seleção torna o material bruto substancialmente mais acessível ao montador, acelerando o processo de trabalho.

Assim, após esta primeira fase de seleção e organização do material bruto, seja de forma cronológica e/ou por assunto, vem a parte da costura ou da montagem propriamente dita.

A Costura

Após a visualização, organização e seleção do material, inicia-se a montagem propriamente dita. Nessa etapa, a articulação entre planos procede em grande medida por experimentação. Certamente, com o acúmulo de anos de experiência, a intuição se aprimora e esse processo se torna menos laborioso, porém jamais simples. Durante a fase de lapidação do material bruto, independentemente do sistema de edição empregado, a repetição de quadros ou pequenos segmentos é abundante, visando encontrar o plano “adequado” para o corte. Em geral, o montador debruça-se sobre o filme com a concentração de um costureiro diante da máquina, investindo toda sua atenção na busca pelo ponto exato onde interromper e unir, produzindo assim, um corte.

O título deste trabalho talvez sugira ao leitor uma proximidade com o conceito de “sutura”, utilizada por alguns críticos do *Cahiers du Cinema*, como Serge Daney e em especial Jean-Pierre Oudart. Oudart foi o primeiro a usar o termo lacaniano para pensar o cinema em abril de 1969 no artigo chamado “La suture”. Oudart analisa filmes de ficção franceses como *Pickpocket* (1959) e *Procès de Jeanne d’Arc* (1962), ambos de Robert Bresson, para analisar a montagem como uma linha invisível que une o que se vê e o que não se vê. O conceito de sutura aplicado ao cinema está ligado ao fora-de-campo que o olhar do personagem aponta e o espectador não vê. Essa ausência cria uma suspensão do tempo que só será resolvida no plano seguinte, no contracampo.

Todo campo filmico é ecoado por um campo ausente, o lugar de um personagem que aí é colocado pelo imaginário do espectador, e que chamaremos de O Ausente. Em um determinado momento da leitura, todos os objetos do campo filmico se combinam para formar o significante de sua ausência.¹⁰ (Oudart, 1977: 36).

10. Every filmic field is echoed by an absent field, the place of a character who is put there by the

Podemos aplicar esse conceito ao cinema documentário, porém há algo que escapa a esse procedimento de montagem ficcional, em especial na tradição do cinema documentário brasileiro que valoriza sobretudo a fala e as longas entrevistas. Por esse motivo, a escolha do termo *costura* em vez de sutura para este trabalho. No cinema documentário de entrevistas, por exemplo, baseado na fala, o contracampo, ou a parte oculta a ser revelada é justamente o que nunca será visto, já que cabe ao espectador imaginar o que está sendo dito. Sendo assim, a união entre o que se vê e o que não se vê não se dá apenas a partir da montagem, mas entre o que se ouve e o que se imagina.

Para Comolli o cinema deve permitir ao espectador uma agência como uma dança entre o filme e quem vê.

Assim como a projeção de um filme não se desenrola apenas na tela da sala, mas também na tela mental do espectador, o espectador que esse cinema pressupõe não está (não apenas) diante do filme, mas no filme, capturado e desdobrado na duração do filme.¹¹ (Comolli, 2004: 210).

A hegemonia da montagem não-linear e não-destrutiva, conjugada à captura digital de imagem e som, democratizou significativamente a produção audiovisual, particularmente o documentário brasileiro. Esse cenário propiciou o surgimento de uma série de filmes documentários que refletem sobre o cinema enquanto processo, explicitando os procedimentos da montagem e recorrendo a arquivos pessoais, narração em off e roteiros elaborados na ilha de edição. Exemplos dessa tendência incluem *Passaporte Húngaro* (2001), de Sandra Kogut, *Diário de uma busca* (2011), de Flávia Castro, *Rua de mão dupla* (2002), de Cao Guimarães e *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso.

Seria viável conceber esses filmes em sala de edição analógica? Possivelmente. Contudo, é sintomático que essa vertente de documentário íntimo e pessoal gane popularidade no Brasil justamente após a introdução da montagem não-linear e não-destrutiva. Para além da redução de custos de produção, há uma ampliação da plasticidade da montagem proporcionada pela edição digital, o que estimula a experimentação.

Mair Tavares montador brasileiros de filmes como *Ana. Sem Título* (2020), de Lucia Murat e *O Homem que Engarrafava Nuvens* (2008) de Lírío Ferreira, pensa a mudança para montagem digital como um processo libertador:

Na moviola a gente pensava antes de fazer qualquer coisa. Era difícil o improviso porque, se você fizesse o corte errado, tinha que colocar de volta com fita adesiva e dava maior trabalho. Atualmente não, você faz primeiro e depois pensa! É mais fácil você fazer e, se fica bom, fica. Se ficar errado, muda. Na montagem da

viewer's imaginary, and which we shall call the Absent One. At a certain moment of the reading all the objects of the filmic field combine together to form the signifier of its absence (Tradução livre)

11. De même que al projection d'un film ne se déroule pas seulement sur l'écran de la salle mais sur l'écran mental du spectateur, de même le spectateur que suppose le cinéma n'est pas (pas seulement) face au film, mais dans le film, pris et déployé dans la durée du film. (Tradução livre)

moviola era mais demorado e você tinha que saber direitinho até onde ia. Documentário é muito interessante de montar. (...) Eu gosto de documentário, acho mais fácil montar, mas pena que paga menos também, não sei porquê. Talvez porque renda menos, mas também, no Brasil, como diz Ruy Guerra, o cinema brasileiro não está em crise; o cinema brasileiro vive em crise! (Bernstein et al., 2022: 215)

Em 2011, quando a grande maioria do mercado audiovisual já fazia uso da filmagem e edição digital, uma nova mudança chega às salas de edição: o *Final Cut X*. A Apple, mirando no mercado de *prosumers*¹², abandonou o *Final Cut 7*, até então líder no mercado profissional, para lançar uma versão aprimorada do *iMovie*, um software básico de edição. Apesar dos abaixo-assinados e das duras críticas de profissionais renomados, a *Apple* manteve o lançamento e somente a partir de 2015 começou a ser incorporado pelo mercado profissional. Mesmo assim, o filme *Parasita* (2019) de Bong Joon Ho, ganhador do Oscar de melhor filme de 2020, ainda foi montado em *Final Cut 7*.

Essa passagem exemplifica um dos riscos da virtualização da montagem e, sobretudo, da inserção das empresas de computação no mercado audiovisual: a acelerada obsolescência dos equipamentos de edição. A digitalização integral do cinema, assim como de outros domínios culturais, subordina a produção cinematográfica à indústria tecnológica que já domina quase todas as esferas da vida cotidiana, impondo de modo autoritário métodos e práticas também ao documentário contemporâneo.

É recorrente uma discussão, aparentemente inócua, sobre a morte ou obsolescência do cinema. Entretanto, como sugere Elsaesser, em “Cinema como arqueologia das mídias” (2018), se dobrarmos a história do cinema na metade do século XX, ou seja, por volta de 1950, veremos que as pontas da história têm mais similitudes do que diferenças.

Ramos (2016) propõe que o cinema é arte que transcorre em direção ao fim, ou seja, a morte está na própria obra, diferente de uma pintura ou foto na parede.

É pela montagem/decupagem que o cinema deixa de ser apenas cinema, amontoado de tomadas, e dá um salto qualitativo. É pela articulação consecutiva na duração (que a montagem funda) que o filme é pensado para ‘passar’. É nela que se instaura a medida de seu fim (filme) e é composta sua particularidade no universo das artes e das imagens. Pois um filme, como uma sinfonia, passa em direção ao fim (passa em direção à morte) que já está dado a cada instante, a cada plano (como já via de modo preciso Pasolini). Fim que existe nele e é sua arte (Ramos, 2016: 41)

12. Termo usado pelo mercado de tecnologia para designar os consumidores que produzem.

Quanto à morte do cinema, a maneira mais interessante de olhar para a questão é como o faz Bazin: “A cada nova invenção adicionada ao cinema deve, paradoxalmente, levá-lo cada vez mais perto da sua origem. Em resumo, o cinema ainda não foi inventado!”¹³ (Bazin, 2005: 21)

Conclusão

Analisando esses relatos, é possível perceber que a prática da montagem cinematográfica é um ato artesanal, manual e plástico. À medida que a montagem linear com a *Moviola* e suas companheiras europeias, como a *KEM* e a *Steenbeck*, vão dando lugar ao vídeo e mais tarde à edição digital, a montagem audiovisual não perde esta característica, pois, apesar da aparente “evolução” tecnológica nas máquinas de montagem, há um certo abandono de antigas convenções há muito conquistadas, gerando uma quantidade descomunal de material bruto que chega à ilha de edição, muitas vezes, sem caminho claro, especialmente no documentário.

O processo de visionamento do material bruto nestes casos se torna fundamental e o tempo de decantamento deste material bruto deve ser respeitado para garantir a qualidade do filme, principalmente em filmes que começam a partir de emergências políticas ou sociais, assim como filmes autobiográficos ou frutos de uma história particular. Especialmente nestes casos o montador assume a função de roteirista, psicanalista (como sugere Joana Collier) ou um tradutor (como sugere Eduardo Scorel).

Ou seja, dada a quantidade de horas de material somada à infinita possibilidade de versões, o processo de visionamento, organização e seleção se mostra mais artesanal do que no processo em película, já que em película, devido às limitações tanto dos valores de produção quanto da duração que cada plano poderia ter, já havia uma prévia seleção do material durante a filmagem.

Com o estabelecimento da edição digital as máquinas de montagem passam a ser *softwares* proprietários ligados às grandes empresas de tecnologia como a *Apple*, *Adobe* e *Blackmagic*, e para se manter relevantes essas empresas criam novidades a cada ano, algumas vezes novidades bastantes disruptivas para os usuários. Então além de navegar uma imensidão de material bruto, planejar os cortes como um jogo de xadrez, gerenciar expectativas da produção e direção e construir emoções potentes no filme, o montador contemporâneo precisa lidar com uma tecnologia muitas vezes indecifrável e que muda constantemente. Portanto apesar de não precisar mais de tesoura e cola, a montagem permanece artesanal, autoral e criativa.

13. Every new development added to the cinema must, paradoxically, take it nearer and nearer to its origins. In short, cinema has not yet been invented (Tradução livre)

Referências bibliográficas

- Altmann, E. & Bacal, T. (Orgs.). (2017). *'Jogo de cena' visto por Isabel Penoni e Sandra Kogut*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Amiel, V. (2022). *Esthétique du montage* (5e éd.). Paris: Armand Colin.
- Bazin, A. (2005). The Myth of total cinema. In A. Bazin, *What is cinema? - Volume 1*. Londres: University of California.
- Berg, J. (2019, 15 out.). Diário de bordo. *O arquipélago*, n. 10. Entrevista concedida a Sabrina Wilkins, Karina Vilela e Mari Moraga. <https://shorturl.at/2IWBU>
- Bernstein, J., Nascimento, V., Sbragia, P. & Medeiros, B. (2022). *Na Ilha: conversas sobre montagem cinematográfica* (1. ed.). São Paulo: Paraquedas.
- Comolli, J. (2004). *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Verdier.
- Derrida, J. (2001). *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Elsaesser, T. (2018). *Cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Sesc.
- Farge, A. (1989). *Le goût de l'archive*. Paris: Seuil.
- Montadora Anônima. (2015). Trabalho em progresso. In E. Randolph, K. Akerman & M. S. Lopes (Orgs.), *Catálogo da Mostra Cinema de montagem*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural.
- Murch, W. (2004). *Num piscar de olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Oudart, J. (1977). Dossier Suture: Cinema and Suture. *Screen*, 18(4), 35–47.
- Ramos, F. P. (2016). Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim. *Galaxia (São Paulo, Online)*, n. 32, 38-51. <https://shorturl.at/zpYa7>
- Serrurier, M. (1966). The Origins of The Moviola. *Journal of the SMPTE*, 75(7), 701-703.
- Silverman, K. & Farocki, H. (1998). In her place. In K. Silverman & H. Farocki, *Speaking about Godard*. Nova York: New York University Press.