



Entre a teoria e a prática da montagem

Elianne Ivo Barroso¹

¹ Professora associada III do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF, responsável pelas disciplinas de Edição e Montagem e Oficina de Realização II com ênfase em Finalização do curso de bacharelado em Cinema e Audiovisual. É docente do PPGCine-UFF e PPGTLCOM-UFRJ, com pesquisas sobre montadores brasileiros e montagem de cartografias audiovisuais.

e-mail: elianne.ivo@gmail.com



Resumo

Relato sobre o plano de aulas da disciplina obrigatória *Edição e montagem*, do quarto semestre do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF). O objetivo aqui é apresentar o conteúdo específico de dez aulas, discutindo os conceitos trabalhados, bem como a bibliografia adotada e os exemplos analisados em sala de aula. Busca-se discorrer de forma sintética sobre o conceito de montagem do ponto de vista teórico, estético e aplicado também a formas cinematográficas e audiovisuais contemporâneas. A ideia é problematizar a noção de montagem sob um viés mais teórico e a distinguir da sua práxis.

Palavras-chave: didática; montagem; cinema; audiovisual

Abstract

This is a report about the *Montage and Editing* class program, within the 4th semester of the Bachelor degree in Film and Audiovisual studies at the Universidade Federal Fluminense (UFF). This article aims to present the specific content of ten lessons, in order to discuss its concepts, as well as the adopted bibliography and examples which were analyzed in the classroom. Our goal is to describe in a synthetic way the definition of editing, from a theoretical and aesthetic point of view, also applied to contemporary cinematographic and audiovisual forms. The idea is to problematize the notion of editing under a theoretical bias, and to distinguish it from its praxis.

Keywords: teaching; editing; cinema; audiovisual

A grade curricular do Bacharelado em cinema e audiovisual da UFF prevê duas disciplinas obrigatórias que abordam a montagem, ambas no quarto semestre do curso². Este relato pretende apresentar o programa do curso *Edição e montagem*, com carga horária de 60 horas - que correspondem a aulas semanais de quatro horas, cada. A ementa do curso propõe uma abordagem teórica da matéria, tratando dos aspectos conceituais com enfoque nas principais correntes de montagem cinematográfica. Entre elas, destacam-se as experiências dos soviéticos, das vanguardas francesa e alemã, e dos períodos dos cinemas clássico e moderno.

Convém dizer que, além desta disciplina, o atual currículo do Bacharelado prevê também a obrigatoriedade de disciplina de *Oficina de realização II* com ênfase na prática de montagem, que será tema de outro artigo nesta revista.

Irei me permitir ao longo do texto usar a primeira pessoa, já que se trata de um testemunho pessoal de mais 12 anos de docência apenas na UFF, fora a experiência por três anos (entre 2003 e 2006) no curso de cinema da Universidade Estácio de Sá, onde também trabalhei como professora de montagem.

Primeiros anos de docência

Quando comecei a dar aulas, buscava fazer uma abordagem histórica sobre a montagem cinematográfica. Acreditava ser o caminho para a aquisição de referencial teórico acerca do assunto. Iniciava com o *pré-cinema*, demonstrando que tanto as imagens em grande formato como a reprodução do movimento já eram uma realidade naqueles experimentos. Em contrapartida, ressaltava como a montagem cinematográfica havia sido a grande novidade trazida pelo cinematógrafo dos irmãos Lumière. Mesmo que o gesto de montagem não fosse intencional nos primórdios, o simples fato de filmar assuntos distintos ou juntar trechos aleatoriamente proporcionava uma sucessão espaço-temporal, alternando imagens de naturezas distintas na mesma tela e promovendo um estranhamento à percepção e à cognição do espectador naquele final do século XIX e início do XX. No ensaio de Aumont (1989) sobre o *olho interminável* e a relação entre cinema e pintura, o autor diz:

Ao ler estas reações [sobre os primeiros filmes dos irmãos Lumière] nos relatórios da imprensa, o que sidera os espectadores e os críticos é, ainda e sempre, ao longo das projeções, uma única coisa: a profusão dos efeitos de realidade. Fala-se sempre da famosa reação dos espectadores de A chegada do trem à estação de Ciotat, do medo deles,

² O Bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFF tem carga horária total de 2760 horas, distribuídas em oito semestres. A grade curricular se adequa às diretrizes curriculares dos cursos de cinema e audiovisual (Resolução nº 10 de 27/07/2006 do Conselho Nacional de Educação) e prevê, entre seus eixos temáticos, o processo de realização no qual se inclui o ensino da montagem em cinema e audiovisual.

da fuga desesperada: enquanto lenda é perfeita (impressionante e exemplar); mas ela é só uma lenda da qual não encontramos vestígio real em nenhum lugar. (AUMONT, 1995, p. 20, tradução nossa)³

Ao falar sobre o cinema dos primeiros tempos, Aumont dissecou os efeitos do real e evoca a montagem como “a grande descoberta do cinema” diante de um espectador cujo olhar se tornou *instável* e pronto para experimentar a intermitência das imagens e as mudanças dos planos cinematográficos.

Ainda dentro desse recorte histórico da disciplina de *Edição e montagem*, tratava ainda tanto da inventividade dos precursores americanos, principalmente das tentativas de articulações narrativas na obra de D. W. Griffith com as questões de continuidade; os enquadramentos inovadores como o plano americano; o *close up* (XAVIER, 1984). Mas também comentava todo o esforço das vanguardas francesa, alemã e soviética ao tratar da montagem como peça chave da imagem em movimento. A ênfase era nas contribuições de Eisenstein (1990a e 1990b), Koulechov, Pudovkin (1961) e Vertov (1974), trazendo seus textos seminais que, felizmente, já haviam sido traduzidos para o português.

O cinema sonoro ocupava uma parte das aulas, onde eram discutidos os aspectos defendidos no manifesto escrito por Eisenstein, Koulechov e Alexandrov (In: EISENSTEIN, *A forma do filme*, 1990a), reforçando a ideia de uma montagem verticalizada e criativa do som. Por outro lado, refletia-se sobre o uso frequente de diálogos, muitas vezes redundantes ou redutores nos primórdios do *cinema falado*, em relação à montagem das imagens. Falava-se de como o sincronismo labial trouxe comprometimentos às experimentações do período cinema silencioso. Não era mais possível cortar a imagem sem preservar os sentidos das falas e a duração dos ruídos. Em seguida, vinha o cinema hollywoodiano dos anos 1930-1940, e junto com ele as regras de ouro da narrativa clássica (a importância da decupagem, *records* de imagem e sonoro, regra dos 180 graus, regra dos 30 graus etc).

Já o cinema do pós-guerra era abordado através do neorealismo italiano e da *nouvelle vague* com exemplos de obras relevantes destas cinematografias que questionavam as ditas normas da gramática cinematográfica, buscando textos teóricos e críticos como de André Bazin (1991). Chegava-se até a produção cinematográfica dos anos 1990 de forma panorâmica, comentando diferentes cinematografias (inclusive a brasileira), mas sempre de forma muito sucinta ou restrita a poucos filmes.

³ “A lire ces réactions, dans les comptes rendus de la presse, ce qui sidère les spectateurs et les critiques, c’est encore et toujours, au fil des projections, une unique chose: les effets de réalité. On parle toujours de la fameuse réaction des spectateurs de l’Arrivée d’un train à la gare, de leur effroi, de leur fuite éperdue: en tant que légende, cette histoire est parfaite (frappante et exemplaire; mais elle n’est que légende, dont on ne trouve nulle part la trace réelle.” (tradução da autora)

A bibliografia era extensa e trazia contribuições de Arlindo Machado (*Pré-cinemas e pós-cinemas*, 1997), Ismail Xavier (*D.W. Griffith: nascimento de um cinema*, 1984; *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 1984; e *A experiência do cinema*, 1983), Sergei Eisenstein (*A forma do filme*, 1990^a; e *O sentido do filme*, 1990b), Vsevolod Pudovkin (*Argumento e realização*, 1961), Dziga Vertov (*Artículos, proyectos y diarios de trabajo*, 1974), André Bazin (*Montagem proibida* In: *Cinema. Ensaios*, 1991), Noel Burch (*Práxis do cinema*, 1973), Andrei Tarkovski (*Esculpir o tempo*, 1990), Walter Murch (*Num piscar de olhos*, 2004), Karel Reisz e Gavin Millar (*A técnica da montagem cinematográfica*, 1978), e Ken Dancyger (*Técnicas de edição para cinema e vídeo*, 2003).

Adoção de novas metodologias: textos de Amiel e Faucon

O grande inconveniente deste tratamento histórico das formas de montagem era a semelhança de conteúdo com outras disciplinas obrigatórias no curso de cinema na UFF, como *Teoria e linguagem cinematográfica* e *História do cinema mundial*. Aos olhos dos estudantes, havia uma repetição de assuntos que os fazia, por vezes, não demonstrar interesse em sala de aula. Diante disso, logo procurei reformular as aulas e tentar uma nova abordagem: passei, então, a adotar um livro-base para a disciplina. Escolhi *Estética da montagem* (2010)⁴, de Vincent Amiel.

O conteúdo era dividido em aproximadamente dez aulas. A primeira aula era sempre voltada para a parte introdutória do livro, onde o autor aponta o pertencimento da montagem à lógica de experimentações contemporâneas ao surgimento do cinema. Na aula, era pontuado, sobretudo, o caráter fragmentário das artes no início do século XX, fazendo analogias com o cinema e as artes plásticas, a música, a literatura ou os quadrinhos. Acentuávamos o caráter inventivo da montagem, sem esquecer do lado técnico do trabalho. A *decupagem* era diferenciada da *colagem*, abrindo a discussão para as categorias estéticas de montagem que estabeleceu com seu estudo a saber a *montagem narrativa*, a *montagem discursiva* e a *montagem por correspondência*. As nove aulas seguintes eram voltadas para aprofundar cada uma destas categorias estéticas, sempre pautadas pela própria estrutura sugerida por Amiel nos capítulos do livro. Amiel primeiro descreve as características de cada uma destas correntes, depois fala das suas referências históricas e, por último, analisa uma obra exemplar de cada tipo de montagem.

As aulas sempre foram expositivas e, sempre que possível, com a exibição

⁴ Em 2017, foi publicada uma versão revisada e aumentada do mesmo livro, ainda não traduzida para o português.

de trechos de filmes citados no livro. A participação dos alunos sempre foi bastante estimulada, principalmente analisando a montagem das sequências fílmicas mostradas em aula. Esta, talvez, tenha sido a experiência mais bem avaliada pelos estudantes. Entretanto, depois de dois anos usando o mesmo autor, resolvi mudar a bibliografia e passei a adotar *Penser et experimenter le montage* (2012), de Térésa Faucon. Fiz a tradução do texto e usava o mesmo modelo do curso anterior, trabalhando o conteúdo detalhadamente em sala de aula. O que mais me atraía na proposta de Faucon era, em primeiro lugar, o esforço de definição da montagem pautada pelo tipo corte (“*raccoder ou fragmenter?*”) e intermitência da imagem. Em seguida, pensar o caráter subjetivo e, se não transgressivo, ao menos *dialético* da montagem: mostrar as possibilidades antagônicas da montagem em diversos filmes. Outro aspecto particular do trabalho de Faucon era o uso indistinto de exemplos analisados no texto, tais como filmes contemporâneos ou clássicos dos mais variados gêneros, e também experiências midiáticas ou artísticas - como, por exemplo, videoclipes de Michel Gondry ou videoarte de Nicolas Provost (*Gravity*, 2007).

Vale lembrar que tanto a publicação de Amiel como a de Faucon foram consideradas como leituras principais para a disciplina. Outros textos relacionados aos temas tratados em aula eram recomendados sistematicamente para os inscritos na disciplina.

Nova versão do programa do curso

A partir de 2016, modifiquei novamente a organização da disciplina. Além dos mesmos textos de Amiel e Faucon, com os quais continuei trabalhando, adotei outros materiais voltados para o estudo da montagem. Isto se deveu a duas razões. A primeira foi o fato de ter adotado na outra disciplina do curso, *Oficina de realização II*, uma plataforma online com exercícios atrelados conceitualmente a formas de montagem (continuidade, montagem discursiva, ritmo, espaço, tempo etc.). Não cabia mais repetir os mesmos assuntos em *Edição e montagem*, já que ambas as disciplinas são obrigatórias e oferecidas no mesmo período do Bacharelado. Por outro lado, tive a possibilidade de atualizar a bibliografia (principalmente em língua francesa) durante um pós-doutorado realizado fora do país. O plano com dez aulas ganhou corpo e pude incluir temas diretamente ligados à cultura *pop*, como os videoclipes, TV e *gifs*, mesclando com outros assuntos direcionados para a montagem cinematográfica. Atendeu-se, assim, uma solicitação direta dos estudantes que se queixavam da falta de conteúdo audiovisual no Bacharelado de uma maneira geral, dando pouca importância à menção ao nome do curso que é *cinema e audiovisual*.

Plano de aula

O primeiro encontro costuma agora discutir o conceito de montagem de forma genérica e a partir de capítulos de livros introdutórios ao estudo do cinema como *A estética do filme* (2006), de Jacques Aumont e outros. Ou então *A arte do cinema* (2014), de Bordwell e Thompson, que também aborda a montagem entre seus capítulos. Ambos tratam das diferenças entre prática e teoria, pontuando os limites entre uma e outra e iniciando uma discussão que reflete em certa medida a vivência do aluno no curso de cinema. Costumo exibir sempre o curta metragem *Alumbramiento* (2002), do espanhol Victor Erice. Quase nenhum aluno conhece o filme, e a obra lança mão de uma narrativa singela e contínua, mas elíptica e com poucos diálogos, exigindo um esforço de compreensão e sensibilidade para entender o que é contado na tela.

Na segunda aula, retomo à mesma proposta de *Estética da montagem* (2010), de Amiel, de maneira muito mais sucinta do que foi no passado. Limita-se a abordar apenas as montagens narrativa e por correspondência. No caso da montagem narrativa, há uma tentativa de atualizar a ideia de continuidade sem necessariamente se usar a transparência da montagem, ou invisibilidade dos cortes. O filme estudado aqui é *Na cidade de Silvia* (*En la ciudad de Sylvia*, 2007), de José Luis Guerín. Poucos diálogos e uma longa *promenade* pelas ruas de Estrasburgo (França) contam a história de um homem em busca de Silvia. O longa metragem é construído pelos *raccords* de olhar entre os personagens. Já na montagem por correspondência, o exemplo escolhido foi *Esplendor* (*Hikari*, 2017) de Naomi Kawase. Neste filme, a montagem se opera de forma sensorial. Por vezes, planos contemplativos ou repetidos produzem ecos e incertezas entre imagens e sons, solicitando a participação e interpretação permanentes do espectador.

O terceiro ponto tratado vai de encontro ao trabalho de grupo que será parte da avaliação do semestre. A turma, dividida em grupos, deve apresentar uma entrevista filmada com um(a) montador(a) de cinema. Nesta terceira aula, além de exibir um ou mais depoimentos de montadores (hoje este banco de entrevistas já tem mais de 20 nomes)⁵, busco valorizar o trabalho técnico e criativo do montador, na tentativa de retirar da invisibilidade o profissional de montagem e reforçar o deslocamento do olhar sobre a história do cinema brasileiro, que normalmente privilegia o papel da realização fílmica. Como bibliografia, o ensaio de Artur Autran, *A*

⁵ Este projeto se iniciou no final dos anos 1990, enquanto ainda fazia meu doutoramento. Entrevistei alguns montadores sobre a diferença entre a moviola e a edição digital. Em 2017, retomei a ideia com os alunos e desde então peço este trabalho para a avaliação. Os alunos devem elaborar uma pesquisa sobre o entrevistado, buscando conhecer sua filmografia. Adiante há uma pauta padrão para o depoimento filmado que se adapta em função das questões levantadas na pesquisa.

montagem no cinema brasileiro, publicado no catálogo da mostra *A montagem no cinema* (2003), é fundamental, já que discute os estilos de montagem no cinema brasileiro até os anos 1990. Outro texto recomendado é a entrevista com Maria Guadalupe, montadora argentina radicada no Brasil, feita por Schettino no livro *Diálogos sobre a tecnologia do cinema brasileiro* (2007).

A quarta aula visa tratar de uma falsa dicotomia entre os artigos *Montagem proibida*, de André Bazin, e *Montage obligé* (In: *Devant la recrudescence des vols de sacs à mains*, 1997), de Serge Daney⁶. Embora os títulos sugiram uma oposição, ambos tratam da construção da imagem cinematográfica pautada pela *mise en scène*, pela primazia do olhar e, sobretudo, fundada pela alteridade. Daney analisa em seu texto, principalmente, as cenas aéreas de guerra dos anos 1990 mostradas na TV, que excluem o contraplano do solo (contraplano sempre tão caro ao cinema), mostrando os efeitos das bombas químicas lançadas no Oriente Médio. Neste sentido, a proposição de Daney vai de encontro à questão da ubiquidade do real defendida por Bazin quando escreve sobre os limites e manipulação da montagem. A imagem cinematográfica para os dois críticos franceses é construída nesta relação com o outro, enquanto que a imediatez da TV apontada por Daney nos anos 1990 defende uma produção de visualidade sem consequência. A informação é lançada em profusão sem qualquer trabalho qualitativo, daí a proposta de Daney de lembrar que a montagem cinematográfica jamais se contentaria com um simples plano do céu de Bagdá.

Considerada esta lógica da visualidade, o quinto encontro é dedicado à montagem de videoclipes e à edição videográfica. Nesta aula, embora os dois textos trabalhados em aula se mostrem desatualizados, aprecio tanto os dois capítulos (“A influência da montagem da MTV I” e “A influência da montagem da MTV II”) do livro Ken Dancyger, *Técnica de edição para cinema e vídeo*, como o “Acaso e controle” no livro de Arlindo Machado (*A arte do vídeo*, 1988). No caso de Dancyger, ele busca as conexões do videoclipe com o cinema de vanguarda e também defende a gênese deste novo gênero audiovisual nos filmes de música dos anos 1960 com os Beatles (por exemplo, *Os reis do iê, iê, iê*, de Richard Lester, 1964). Já Machado lança luz sobre as características técnicas da edição eletrônica, apontando a precariedade e o parentesco com a produção ao vivo da TV. O filme analisado nesta aula é o americano *Spring Breakers* (2012), do diretor e artista Harmony Korine. Além disto, os alunos costumam indicar os videoclipes brasileiros e estrangeiros contemporâneos para apontar as tendências atuais deste tipo de produção.

No sexto encontro, apresento a proposta de visualização de Lev Manovich (2013), com base na construção de diagramas com *frames* de cada plano de

⁶ O texto em questão foi traduzido pela estudante Sofia Cardoso, da turma de *Edição e montagem* 2018.1.

Décimo primeiro ano (1927/28), de Dziga Vertov, e gráficos comparativos em relação à duração dos planos do filme. Trata-se de uma metodologia de análise fílmica e constitui uma excelente ferramenta de observação para a montagem. O objetivo desta aula é propor um novo dispositivo de análise, em contraposição ou complementação à clássica análise plano a plano, bastante difundida no curso de cinema. Busca-se, aqui, dar os elementos para a preparação da segunda avaliação dos inscritos na disciplina. Eles deverão entregar um trabalho escrito individual ou em dupla, fazendo uso desta metodologia para a análise de um curta metragem de livre escolha.

A sétima aula é dedicada ao estudo do *foundfootage*, ao reemprego de imagens de arquivo e ao filme ensaio. Neste caso, a bibliografia recomendada é o trabalho da alemã Christa Bluminger com o conceito de “cinema de segunda mão”. O filme trabalhado em sala de aula é *A paixão de JL* (2016) de Carlos Nader. Além da delicadeza da montagem do longa metragem de Nader, o filme utiliza o diário gravado do artista plástico Leonilson para ressignificar as imagens das obras do artista falecido.

Já a oitava aula é dedicada ao estudo da cibercultura, em especial da análise dos *gifs* como uma expressão da estética da internet que contamina a produção audiovisual. Nesta aula, também são comentados outros fenômenos relativos à rede de computadores, como a proximidade da imagem do Instagram com a colorimetria dos filmes contemporâneos: o uso de filtros, tons neutros e opacos etc. A bibliografia sugerida é o texto de Lev Manovich sobre *instagramismo* (2017), artigos recentes sobre os *gifs* e a dissertação de mestrado de Aline Couri (ECO/UFRJ) publicada em 2012 (*A imagem e sons em loop: tecnologia e repetição na arte*).

Os dois últimos encontros são voltados para textos recentes sobre a montagem cinematográfica. Na penúltima aula, o objetivo é pensar de forma mais ampla sobre o que seria a montagem, reafirmando seu caráter independente, subjetivo e que, do ponto de vista teórico, precisa se afastar da práxis e buscar um entendimento que ultrapasse as regras de uso. Com o mesmo objetivo, já fiz uso de outros textos como os de François Albera (*The Case for an Epistemography of Montage: The Marey Moment*, 2010) ou Dominique Chateau (*L'invention du concept du montage*, 2013). Entretanto, a leitura de “*Destins du montage*”⁷, texto de Jacques Aumont publicado no livro *Montage: “la seule invention du cinéma”* (2015), se mostrou mais apropriada pela clareza e objetividade da proposta do texto. Aumont reflete não exatamente sobre a pedagogia da montagem, mas aborda de maneira pontual os rumos do cinema contemporâneo e a presença do audiovisual

⁷ O texto foi traduzido para o português pela monitora voluntária Ana Sanz e compartilhado entre os estudantes inscritos na disciplina.

(séries, *videogames*, internet etc.) no cotidiano. No texto, discorre sobre o pouco que sobrou dos antagonismos teóricos entre o conceito de montagem proibida, do plano-sequência e tantas outras discussões acerca do cinema e da montagem. Se, por um lado, o texto de Aumont reafirma o caráter libertário e subjetivo da montagem, aponta também para um desencantamento ou uma desafecção dos gestos que outrora marcaram a montagem. "(...) A ideologia pós-moderna, que pouco atingiu diretamente o cinema, pelo menos teve o efeito de afastar aqui como acolá as 'grandes narrativas' e de suscitar uma espécie de equanimidade, uma indistinção teórica em que *anything goes*, vale tudo". (AUMONT, 2015, p.91, tradução da autora)⁸

Por último, e incitada pelas proposições de Albera, Chateau e Aumont sobre a necessidade de se ter uma *teoria da montagem* que não se submeta a nenhuma prática, a décima aula é voltada para uma breve apresentação do trabalho de Térésa Faucon sobre a "energia da montagem" (*Théorie du montage ; énergie, forces et fluides*, 2013). Por se tratar de uma abordagem ousada e complexa, é indicada apenas a leitura do artigo de Faucon, "L'énergie de l'intervale", publicado na coletânea *Montage comme articulation. Unité, séparation, mouvement* (2014), no qual a autora parte do conceito de "intervalo" de Vertov para defender a ideia de um princípio gerador da montagem. Nesta aula, pensando justamente na ideia de disseminação e reapropriação da montagem cinematográfica por outros formatos audiovisuais, indico também a série de Bruno Dumont, *O pequeno Quin Quin (P'tit Quinquin*, 2014), com quatro episódios.

À medida em que outras leituras são feitas, incorporo-as ao plano de aula, sempre na tentativa de abordar temas ou visões recentes sobre a montagem audiovisual. Da mesma forma, sinto também a necessidade de retomar textos nem sempre atuais, mas que trazem consistência teórica e/ou histórica aos estudos empreendidos.

Avaliação dos estudantes

A nota dos estudantes é sempre o somatório das notas de dois trabalhos. Há uma avaliação escrita que tanto pode ser fichamentos de três ou quatro textos da bibliografia, uma análise fílmica com foco na montagem ou prova com consulta. A segunda nota é um trabalho em grupo. Atualmente eles produzem uma entrevista filmada com montadores. Como já dito anteriormente, trata-se de um projeto de memória e valorização dos técnicos audiovisuais brasileiros.

⁸ "(...) *l'idéologie postmoderne, qui n'a guère affecté directement le cinéma, a eu du moins pour effet d'éloigner là comme ailleurs des "grands récits", et de susciter une sorte d'équanimité, une indistinction théorique où anything goes, tout fait l'affaire*".

Conclusão

A título de conclusão, pode-se dizer que a preparação do plano de aula para a disciplina de *Edição e montagem* é sempre desafiadora. Dentro de um curso generalista sem habilitação nem ênfase em formação, a turma é heterogênea e os gostos e habilidades são muito variados. A primeira barreira é enfrentar a expectativa por parte desses alunos, de que *Edição e montagem* seja um curso prático voltado para o fazer audiovisual. Há também uma parcela da turma que não se interessa especificamente por montagem e tem dificuldade em associar a importância da montagem com a teoria, ou mesmo com as outras áreas técnicas. Desafio ainda maior diz respeito à atualização do conteúdo, que precisa acompanhar na mesma velocidade a produção textual e audiovisual. Recentemente, a pedido dos alunos, retirei grande parte dos exemplos com filmes “antigos”, como apontavam as avaliações solicitadas aos alunos ao final do semestre.

Participo de muitas bancas de trabalhos de conclusão de curso e percebo que muitas monografias se esmeram na análise fílmica e comentam indiretamente as articulações da montagem em seus textos. É certo que esta acuidade comprova um entendimento tanto da função narrativa como da função estética da montagem. Entretanto, sinto falta de mais intimidade com os textos de montagem que pouco são citados nos trabalhos. Assim, o esforço neste sentido é o de dar mais ênfase à leitura dos textos indicados e promover uma maior sinergia entre as aulas e o programa geral da disciplina.

Por fim, é importante dizer que está previsto um reajuste curricular para o Bacharelado em cinema e audiovisual da UFF em breve. Esta mudança, entre outras, prevê a aglutinação dos conteúdos de *Edição e montagem* e *Oficina de realização II* em apenas uma única disciplina de 60 horas. A ideia é também antecipar a mesma disciplina na grade curricular, passando-a para o segundo período. A proposta, com esta mudança, é também possibilitar o oferecimento de optativas práticas e teóricas sobre montagem com mais frequência, aprofundando temas específicos e voltados para o grupo de alunos realmente interessado em conhecer de fato este vasto campo que é a montagem audiovisual.

Referência bibliográfica

ALBERA, François. “The Case for an Epistemography of Montage: The Marey Moment”. In: ALBERA, F. e TORTAJADA, Maria org. *Cinema beyond film: media epistemology in the modern era*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2010.

AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Lisboa: Texto&Grafia, 2010.

AUMONT, Jacques. “Les destins du montage.” In: *Montage. “La seule invention du*



cinéma”. Paris: Vrin, 2015. pp. 91-101.

AUMONT, Jacques e outros. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1994.

AUTRAN, Artur. “Montagem no Cinema Brasileiro (1919-1989)”. In: *Catálogo Mostra A montagem no cinema*. CCBB, 2006. pp. 7-17.

BAZIN, André. *Cinema -Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BLÜMINGER, Christa. *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l’art du film et des nouveaux médias*. Paris: Klincksieck, 2013.

CHATEAU, Dominique. *L’invention du concept du montage: Lev Kouléchov, théoricien du cinéma*. Paris: Amandier, 2013.

COURI, Aline. *Loop: tecnologia e repetição na arte*. Rio de Janeiro: Editora Torre, 2012.

DANEY, Serge. “Montage obligé”. In: *Devant la recrudescence des vols de sacs à mains*. Paris: Aléas, 1997. pp. 159-166.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema. Uma introdução*. Campinas: Papirus, 2014.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DANCYGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990a.

_____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990b.

FAUCON, Térésa. *Penser et expérimenter le montage*. Paris: Sorbonne Nouvelle, 2009.

_____. *Théorie du montage; énergie, forces et fluides*. Paris: Armand Colin, 2013.

_____. *L’énergie de l’intervalle*. In: DEGENÈVE e SANTI, Sylvain org.



Montage comme articulation. Unité, séparation, mouvement. Paris: Sorbonne Nouvelle, 2014.

PUDOVKIN, Vsevolod. *Argumento e montagem no cinema*. São Paulo: Editora Iris, 1961.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.

_____. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MANOVICH, Lev. *Visualizing Vertov*. Disponível em: http://softwarestudies.com/cultural_analytics/Manovich.Visualizing_Vertov.2013.pdf. Acesso em: 10 de novembro de 2018.

_____. *Instagram and the Contemporary Image*. Disponível em: http://manovich.net/content/04-projects/150-instagram-and-contemporary-image/instagram_book_manovich.pdf. Acesso em: 20 de novembro de 2018.

MURCH, Walter. *Num piscar dos olhos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

REISZ, Karel; MILLAR, Gavin. *A técnica da montagem cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1978.

SCHETTINO, Paulo. *Diálogo sobre a tecnologia do cinema brasileiro*. São Paulo: Ateliê, 2007.

VERTOV, Dziga. *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990

XAVIER, Ismael. *D.W. Griffith. O nascimento de um cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.