
**Construção de sentidos no cinema:
Como as Técnicas de Montagem Alteram o Sentido do Filme *Amnésia*⁹²**

**The build of meaning in cinema:
How the montage techniques alter the perception of the film “memento”**

Bruna Dimeis Maschio Costa⁹³

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo estudar o processo de montagem e sua importância na construção de sentidos na obra audiovisual *Amnésia*. Para isso, desenvolveu-se um rápido panorama da história da montagem e da linguagem cinematográfica. Abordou-se os processos e estilos de montagem para examinar as técnicas de montagem utilizadas no filme *Amnésia*, de Christopher Nolan. A metodologia utilizada é qualitativa de caráter teórico-empírico, e dispõe de revisão bibliográfica como meio de investigação, além da análise da montagem do filme. Analisando a montagem do filme, concluiu-se que as técnicas de montagem utilizadas trouxeram ritmo e suspense à obra, além de proporcionar uma experiência imprevisível e excitante ao espectador propiciada pela montagem não linear. Também se observou que a montagem pode alterar o sentido de uma obra audiovisual através do modo pelo qual a narrativa foi construída.

PALAVRAS-CHAVE: Montagem; Construção de sentidos; *Amnésia*; Técnicas de montagem; Audiovisual.

ABSTRACT

The purpose of this research is to study the video montage process and its importance in the construction of meanings in film *Memento*. For this, a panorama of the history of video montage and the cinematographic language was developed. Methods and different types of video montage were discussed to study the montage techniques used in Christopher Nolan's film, *Memento*. This is a theoretical-empirical qualitative research, with a bibliographical revision used for investigation, and also a deep analysis of the montage of the film. Analyzing the montage of the film, it was concluded that the montage techniques used in it, brought rhythm and suspense to the film, and also an unpredictable and exciting experience to the viewer, which was provided by the non linear montage. It was also observed that the montage can change the meaning of an audiovisual work through the way in which the narrative was built.

⁹² Trabalho desenvolvido como Projeto Integrado do 4º semestre do curso de Rádio e TV do Centro Universitário Adventista de São Paulo (Unasp), sob orientação do Prof. Me. Rogério Furlan de Souza.

⁹³ Estudante do curso de Rádio e TV do Centro Universitário Adventista de São Paulo (Unasp), e-mail: brunadmc@outlook.com

KEYWORDS: Montage; Sense construction; Memento; Montage techniques; Audiovisual.

INTRODUÇÃO

Dentre os vários métodos artísticos criados pelo homem como forma de registrar seu cotidiano, as artes plásticas, a fotografia e o cinema merecem lugar de destaque. O cinema surgiu em 1895 através da invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière. O objeto, derivado da fotografia, era, ao mesmo tempo, câmera e projetor, por meio do qual fotogramas eram reproduzidos de forma rápida e davam a sensação de movimento. As cenas captavam acontecimentos cotidianos em apenas um plano (DANCYGER, 2003, p. 03). O ilusionista francês George Mèliès, também considerado um dos precursores da linguagem cinematográfica, assistiu à primeira gravação feita pelos irmãos Lumière e encantou-se com a novidade. Pouco tempo depois, fundou a *Star-Films* e criou estúdios de gravação com equipamentos, iluminação (artificial e natural), cenários, zonas técnicas e efeitos especiais.

Dentre os pioneiros do cinema destaca-se Edwin Porter, que inovou ao fazer uso da possibilidade de emendar as tomadas para se criar uma história. Reisz e Millar afirmam que a descoberta de Porter é regra essencial da montagem e que os filmes se fazem com planos, que são a unidade do filme. (REISZ & MILLAR, 1978, p. 07 e 08).

D. W. Griffith foi o primeiro cineasta a entender a importância da montagem para a compreensão do filme, e é conhecido como o pai da montagem cinematográfica moderna, utilizando-se das ferramentas que Porter desenvolveu uma década antes e modernizando-as. Foi o primeiro a utilizar a técnica do *close-up* de maneira relevante, além de *flashbacks* e ação paralela, elementos que estabeleceram os fundamentos da montagem clássica, a qual é baseada no corte invisível (DANCYGER, 2003, p. 05 e 06). Influenciado por Griffith, Vsevolod Pudovkin desenvolveu uma teoria da montagem que vai ainda mais além da clássica. Esta “baseava-se na percepção griffithiana de que a fragmentação da cena em planos criaria uma força que ultrapassa a característica da cena filmada” (DANCYGER, 2003, p.15).

A partir desta ideia, Pudovkin, junto a Lev Kulechov, fez várias experiências para demonstrar o entendimento do público com planos justapostos. A mais conhecida foi a utilização de um ator em um único plano justaposto com três diferentes planos: um prato de

sopa, uma mulher morta no caixão e uma criança com seu brinquedo. O público viu as cenas e elogiou o ator por demonstrar fome na cena com o prato de sopa, compaixão pela mulher morta e ternura para com a garotinha. Este experimento mostra claramente o papel da montagem para se obter o significado desejado na narrativa.

Esses pioneiros foram imprescindíveis para que a montagem evoluísse até o momento atual. Outros teóricos e cineastas contribuíram para tal processo histórico, entretanto, a partir deste ponto, é necessário discorrer sobre a linguagem cinematográfica. De acordo com Aumont (2012, p. 157), para que o cinema pudesse ser considerado uma arte, era preciso atribuir-lhe uma linguagem específica, diferente da linguagem literária e teatral, de modo que fosse definido como um meio de expressão inovador.

Como o passar das décadas, essa nova linguagem foi definida por vários teóricos. Hunt, Marland e Rawle conceituaram da seguinte maneira:

A linguagem cinematográfica é, na verdade, formada por diferentes linguagens, todas subordinadas a um meio. O filme pode agregar em si todas as outras artes: fotografia, pintura, teatro, música, arquitetura, dança e, claro, a palavra falada. Tudo pode chegar ao cinema – grande ou pequeno, natural ou fantástico, bonito ou grotesco (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 10).

Sendo assim, é possível afirmar que a linguagem cinematográfica é a adaptação da soma de diferentes tipos de arte e diferentes linguagens. Para auxiliar na compreensão de como a montagem pode interferir na narrativa de uma obra audiovisual, o filme *Amnésia* (2000), do diretor Christopher Nolan, será analisado pelo viés das principais teorias, processos e estilos de montagem.

O filme *Amnésia* foi indicado em 2002 ao Oscar de melhor montagem e roteiro original, entrando para a lista da revista *Editors Guild Magazine* como o 14º filme mais bem montado de todos os tempos. Entender as principais técnicas utilizadas na montagem desta obra traz a percepção de que a narrativa escolhida para contar uma história faz uma diferença significativa no produto e em sua recepção. A partir da análise fílmica, será identificado se a montagem produziu tal efeito ou não nesta obra.

A metodologia utilizada será qualitativa de caráter teórico-empírico e dispõe de revisão bibliográfica como meio de investigação, além de um estudo de caso onde será analisada a montagem do filme *Amnésia*.

LINGUAGEM CINAMTOGRÁFICA

De acordo com Aumont (2012, p. 177), a comunicação da linguagem possibilita trocas entre locutor e interlocutor. No cinema, esta troca não é possível diretamente, exceto com a criação de outra unidade de discurso dentro do próprio filme, pois este possui comunicação imediata e direta, diferenciando-o da comunicação verbal. Dessa maneira, o cinema cria sua própria linguagem, afirmando-se, assim, como arte.

Pode-se, então, definir como linguagem cinematográfica o conjunto de elementos, planos, símbolos, ideias e técnicas de montagem que formam o filme, levando em consideração que cada cena tem seu significado e toma parte no entendimento da obra completa. A linguagem cinematográfica é construída para a percepção do espectador, tal que as imagens são justapostas de modo a criar sentido, podendo ser reprodução da realidade ou a criação de ficção. No entanto, é preciso considerar também que cada espectador tem sua própria interpretação dessa linguagem (AUMONT, 2012, p. 184).

Na visão de Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013, p. 10 e 11), a linguagem cinematográfica é composta por: semiótica, narrativa, intertextualidade, ideologia, quadros e imagens, construção de sentidos e som e espaço. Semiótica é o estudo dos signos que constroem o significado da obra, pois as imagens nunca deverão ser aleatórias, tudo na composição visual deve convir para o entendimento. A narrativa estuda como as particularidades da comunicação conectam-se à estrutura do filme. Intertextualidade, como o nome sugere, é a inter-relação entre textos – ou seja, um filme dificilmente surgirá de uma premissa inédita, mas sim de elementos pré-existentes. Ideologia é a interpretação que o público atribui ao filme e, geralmente, o filme possui mais de uma mensagem.

Ainda de acordo com os elementos que fazem parte da linguagem cinematográfica, Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013, p. 119) afirmam que os quadros e imagens são os *takes* juntos em sequências que podem alterar ou acrescentar significado na obra audiovisual. Os

planos possuem sua linguagem própria, de maneira que as imagens são comparadas com palavras que compõem a narrativa. A construção de sentido se define pela montagem do filme, onde as imagens são manipuladas criando ritmo, espaço e tempo. Na montagem, a narrativa se desenrola de modo coerente para o espectador; nela também se define a linguagem e o estilo. E, por fim, som e espaço são os fatores que convencem o público da sensação de realidade. Sua prioridade depende da narrativa, não sendo considerados apenas os diálogos, mas também as trilhas sonoras, efeitos especiais e demais elementos presentes na edição fílmica (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 166).

Esses são os principais recursos que devem ser utilizados harmoniosamente para uma linguagem cinematográfica coesa, objetivando a comunicação das mensagens e uma melhor experiência do público. Sob a perspectiva da linguagem cinematográfica, serão detalhados os principais tipos de montagem para a compreensão do estudo de caso.

TÉCNICAS DE MONTAGEM

A montagem consiste em selecionar, ordenar, e ajustar os planos, criando sequências narrativas coerentes para a formação de um filme. Pode ser definido também como a “a arte de colocar um produto audiovisual em sua forma definitiva, selecionando e rearranjando as imagens e os sons originalmente captados” (O EDITOR, 2013). Em primeiro lugar, é feita a decupagem (seleção inicial dos planos), e, posteriormente, um refinamento dessa seleção para construção da narrativa.

O trabalho de cada montador é distinto, resultando, na maioria dos casos, em várias versões provisórias até que se chegue a versão final do filme, que é a versão de exibição ou do diretor.

De acordo com o documentário *The Cutting Edge* (2004), um filme de Hollywood capta cerca de 200 horas de material. Cada cena é composta por milhares de *frames* (quadros) tornando o trabalho do montador extremamente minucioso. Para o diretor Quentin Tarantino (*THE CUTTING EDGE*, 2004), um quadro para o montador é como a palavra para um escritor, ou como uma nota para um músico. Alguns quadros a mais ou a menos em um filme

podem romper a linha entre uma produção com a qual o público se identifique e outra de má qualidade.

Na visão de Martin (2005, p. 167), a montagem pode ser dividida em narrativa e expressiva. A montagem narrativa pode ser definida como montagem cronológica e mais lógica, com a intenção de contar uma história sob o ponto de vista psicológico do espectador. Já a montagem expressiva tem a finalidade de produzir um efeito direto por meio do choque de duas imagens obtido pela justaposição dos planos. O tipo de montagem expressiva mais conhecida é a montagem das atrações, que é o direcionamento do olhar do espectador por intermédio da manipulação das imagens.

Retomando a caracterização da montagem narrativa é subdividida em quatro tipos, sendo elas: linear, invertida, alterada e paralela. Na montagem narrativa linear, como o próprio nome sugere, temos a apresentação cronológica das sequências. A montagem narrativa invertida altera a ordem cronológica, podendo dar saltos ao passado ou futuro a fim de aumentar a dramaticidade da narrativa. Já a montagem narrativa alterada caracteriza-se pela mudança de perspectivas num mesmo acontecimento. Por último, a montagem narrativa paralela trabalha com ações que não acontecem necessariamente ao mesmo tempo, entretanto buscam travar significados entre si (MARTIN, 2005, p. 185).

O cineasta russo Sergei Eisenstein, um dos pioneiros no desenvolvimento da linguagem cinematográfica, criou um método, classificando a montagem em cinco categorias. A primeira delas é a montagem métrica, que consiste na extensão dos planos mantendo um padrão proporcional. A tensão pode aumentar de acordo com o tamanho dos planos. Em seguida, temos a montagem rítmica, na qual o movimento dentro do quadro é responsável por impulsionar a montagem, tendo tanta relevância quanto o seu comprimento, estando diretamente ligado ao ritmo do filme também ordenando espaço e tempo. Assim, situações rápidas acontecem numa sequência mais rápida e dinâmica, enquanto situações de cunho psicológico acontecem em sequências mais longas. A continuidade visual também é uma de suas características.

A montagem tonal, então, baseia-se no tom geral do fragmento, ou seja, a montagem deve determinar uma particularidade emocional da cena, de maneira que, conforme as cenas mudam, o tom de cada uma deve também mudar. Enquanto isso, a montagem atonal combina

as três montagens anteriores utilizando o comprimento do plano, o fragmento dentro do quadro e as emoções das cenas para se obter maior impacto no espectador. E, finalmente, temos a montagem intelectual, que consiste na junção das técnicas anteriores, com o acréscimo de um sentido ideológico responsável por gerar alta carga emocional (EISENSTEIN, 2002, p. 79).

Utilizando-se dessas técnicas, é possível montar um filme linear ou não linear. Em uma montagem narrativa linear, os desfechos geralmente são previsíveis, o que não significa que as histórias não sejam satisfatórias. Entretanto, o público sabe o que esperar deste tipo de narrativa. “Na essência, espera-se e experimenta-se um resultado predeterminado que associamos à narrativa linear” (DANCYNGER, 2002, p. 412). Contudo, ainda de acordo com o autor, a narrativa não linear é imprevisível, podendo não haver um desfecho, não haver um personagem com que o público se identifique, ou ainda existir personagens sem objetivos.

E aqui reside seu grande potencial estético, por causa dessa imprevisibilidade, ela pode fornecer ao público uma experiência nova e inesperada. Esse é o potencial estético da não linearidade – experiências novas e imprevisíveis (DANCYNGER, 2002, p. 412).

O objetivo da montagem não linear é o de assegurar uma narrativa coerente. Os instrumentos narrativos devem ser explorados, todavia, a estrutura é o mais fundamental, sendo o fio condutor a escolha mais adequada para um filme não linear. Tendo o panorama acima descrito como base, será feito o estudo de caso da montagem do filme *Amnésia*, observando como as técnicas citadas auxiliaram na construção de sentido na obra.

ESTUDO DE CASO

O filme *Amnésia* (MEMENTO. Christopher Nolan. EUA: Newmarket Films, 2000) é uma obra que desperta a curiosidade e que leva o espectador a querer desvendar os enigmas junto ao protagonista. São diversas as técnicas de montagem que foram utilizadas nesta obra como a montagem expressiva, narrativa expressiva, narrativa paralela, rítmica, e a intelectual. A montadora do filme, Dody Dorn, afirma que “com sua cronologia reversa não linear,

Memento trouxe o poder da edição para a consciência do público que vai ao cinema” (KAUFMAN, 2004, online). O filme apresenta duas linhas narrativas: uma em preto e branco, do passado, na ordem cronológica, e outra em cores, com a montagem inversa em relação ao tempo.

O longa conta a história de Leonard Shelby, que sofre de uma condição mental que não lhe permite lembrar fatos recentes. Sua última lembrança é do assalto que causou a morte da sua esposa e causou sua presente condição de saúde, já que ele foi atingido na cabeça. Leonard faz tudo para vingar sua esposa, mas, devido ao seu problema, cria métodos para entender o que está acontecendo, utilizando-se de bilhetes, fotografias, anotações, arquivo policial do assalto e tatuagens pelo corpo com pistas e informações que ele acredita serem verdade. Devido ao seu problema de memória, Leonard é manipulado pelo detetive Teddy e por Natalie, suposta amiga de Leonard. O espectador fica com sensação de amnésia enquanto assiste, pois não se sabe como chegou a tal situação, sendo levado a confiar nas anotações, fotografias e tatuagens do protagonista. Leonard conta a história de Sammy Jankis ao telefone em uma narrativa paralela e em branco e preto, em que Sammy tem a mesma condição de memória que a sua, entretanto a história de Sammy não acaba bem, ele mata sua esposa sem querer aplicando o triplo de insulina nela por não se lembrar que já havia aplicado.

Assim, Leonard cria sua própria verdade para fugir da realidade e ter um propósito para continuar vivendo, de modo que acaba manipulando os fatos que o levam ao assassinato de Teddy.

O final (ou começo) mostra que a história de Sammy é na verdade a de Leonard (ele matou sua esposa por excesso de insulina e foge desse peso buscando vingança por quem a matou), e, ao descobrir a verdade – que a esposa sobreviveu ao assalto e que a matou sem querer –, Leonard usa de sua condição para se vingar de Teddy. Sua vida é um constante presente movido pela vingança.



A história de Sammy Jankis é na verdade a de Leonard.

Amnésia inicia-se com a cena final, uma cena de assassinato montada na ordem inversa, de trás para frente, dando indícios ao espectador de como a história será contada. Entende-se também, na primeira imagem da fotografia se apagando, o estado de Leonard em relação à sua capacidade de armazenar acontecimentos recentes.

A repetição das cenas intercaladas pelas conversas ao telefone foi de extrema importância para se atingir a desorientação necessária ao público, sendo que, na segunda vez em que a cena se repete, vê-se o que aconteceu para chegar ao acontecimento já mostrado.

Inicialmente, pode-se identificar no filme a montagem expressiva classificada por Martin (2005) por meio do impacto e suspense causado em ambas as narrativas, apesar de uma ser em ordem cronológica, devido ao modo como as imagens foram justapostas, principalmente entre as sequências em preto e branco e as coloridas, esclarecendo questionamentos da cena anterior na próxima sequência intercalada. Outra técnica reconhecida é a montagem narrativa invertida na sequência em cores, onde a ordem cronológica é alterada e a montagem é inversa. Logo, toda cena em cores de *Amnésia* começa com o final da próxima cena. Encontra-se também a montagem narrativa paralela, em que a

sequência em preto e branco montada em ordem cronológica mostra Leonard ao telefone contando a história de Sammy Jankis, que tem uma condição semelhante à sua.



Leonard ao telefone em narrativa paralela.

Além disso, seu passado como investigador de seguro de saúde é explorado. Em paralelo, tem-se a sequência em cores das ações de Leonard, contando o que o levou ao assassinato de Teddy, o investigador.

Em certo momento do filme (1'19"), a cena da foto sendo revelada fica colorida, indicando o encontro das narrativas, revelando as ações passadas de Leonard até o momento em que ele manipula os acontecimentos para vingar-se de Teddy, usando-se de sua própria condição para isto.



Encontro das narrativas.

A história segue dali até o final toda em cores. A montagem rítmica de Eisenstein também está presente no longa, destacando-se em várias cenas. Em uma cena (20''), por exemplo, Natalie pede para que Leonard feche seus olhos e lembre-se de sua esposa. Os cortes que se seguem são impulsionados pelas lembranças de Leonard, dando um ritmo melancólico à sequência.



Natalie e Leonard na cafeteria.

Outra sequência com montagem rítmica se dá aos 49'24'', em que Leonard está correndo e não sabe se está perseguindo alguém ou sendo perseguido. Os cortes acontecem de acordo com a perseguição e a visão de Leonard em determinado momento. Esta técnica foi essencial para transmitir o dinamismo e o andamento adequados para a sequência.



Leonard correndo sem saber o porquê.

Todavia, a montagem intelectual é predominante, pois tem-se uma alta carga emocional com sentido ideológico que aumenta na medida em que a trama se desenvolve. Assim como o público, Leonard não sabe o que o trouxe até ali, trazendo suspense e instigando o espectador a cada cena. Desse modo, pode-se afirmar que foi essencial o papel da montagem na resolução da narrativa, pois através das técnicas e métodos utilizados criou-se esta história surpreendente, que não seria possível utilizando-se apenas da montagem clássica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para entender a montagem como uma etapa fundamental da criação de sentidos, foi preciso estudar sua história e encontrar em seus pioneiros as bases dessa linguagem e conciliar teoria e prática. Isso não significa que o montador não siga o roteiro, mas que ele possui liberdade para alterar o ritmo, a duração das cenas e onde cortar.

Se o filme *Amnésia* fosse apresentado de maneira linear, ainda seria um filme policial, porém, o suspense e a sensação de não saber onde o personagem está e o que está acontecendo não seriam possíveis ao espectador e a conclusão da trama não seria tão fascinante (ESTADÃO, 2001, online). Após a análise fílmica de *Amnésia*, compreendemos

que as técnicas de montagem utilizadas trouxeram ritmo e suspense à obra, além de proporcionar uma experiência imprevisível e excitante ao espectador por meio da montagem não linear. Um claro exemplo desta observação é que até determinado ponto o espectador é levado a acreditar em Leonard e em sua história, e, somente no final do filme (que, linearmente, seria o começo) é que se mostra a verdade sobre o personagem e entende-se que sua corrida atrás de John G. (Teddy) foi proposital.

Conclui-se, então, que a montagem pode alterar o sentido de uma obra audiovisual por meio do modo como a narrativa foi construída (ou desconstruída, neste caso). Dessa forma, este trabalho abre portas para maiores contribuições de pesquisa, a fim de que os estudos nesta área sejam aprofundados, examinados e validados.

REFERÊNCIAS

AMNÉSIA. Christopher Nolan. EUA: Newmarket Films, 2000.

AUMONT, J. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

DANCYNGER, K. **Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo: História, teoria e prática**. São Paulo: Elsevier, 2003.

EDGARD-HUNT, R.; MARLAND, J.; RAWLE, S. **A linguagem do cinema**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ESTADÃO. **Amnésia ganha versão linear em DVD**. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,amnesia-ganha-versao-linear-em-dvd,20011206p8081>. Acesso em: 04 fev. 2020.

IMBD. **75 Best Edited Films of All Time**: Motion Picture Editors Guild. Disponível em: <https://www.imdb.com/list/ls031302669/>. Acesso em: 17 nov. 2018.

KAUFMAN, D. **A Memento From Dody Dorn**. Studio Daily, 01 jul. 2004. Disponível em: <http://bit.do/eBn2b>. Acesso em: 17 nov. 2018.

MARTIN, M. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

OEDITOR. **Processos cinematográficos: Montagem.** Disponível em: <https://oeditor.com/2013/03/18/serie-processos-cinematograficos-3o-montagem/>. Acesso em: 04 nov. 2018.

REISZ, K.; MILLAR, G. **A Técnica da Montagem Cinematográfica.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978

THE CUTTING EDGE: The Magic of Movie Editing. Wendy Apple. EUA: British Broadcasting Corporation, NHK Enterprises e TCEP Incorporated, 2004.