

RENATO NAVES PRADO

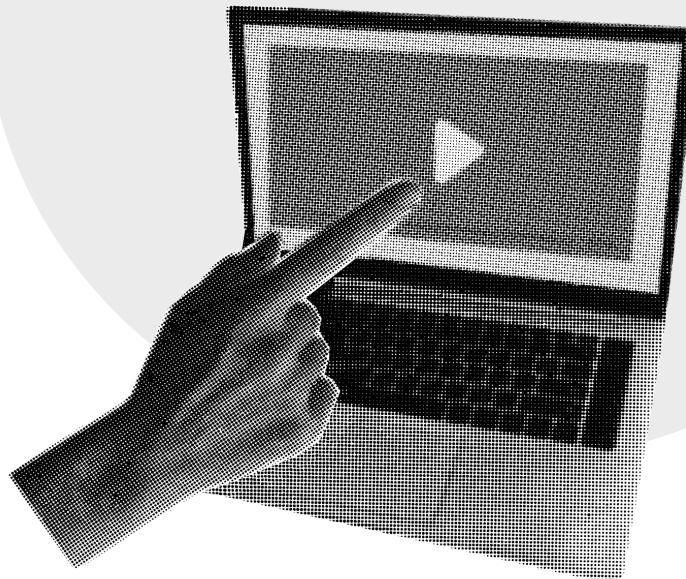


INTRODUÇÃO À MONTAGEM CINEMATOGRÁFICA DE DOCUMENTÁRIOS

CONTEÚDO DE FORMAÇÃO TÉCNICA PARA PROJETOS AUDIOVISUAIS



RENATO NAVES PRADO



INTRODUÇÃO À MONTAGEM CINEMATOGRÁFICA DE DOCUMENTÁRIOS

CONTEÚDO DE FORMAÇÃO TÉCNICA PARA PROJETOS AUDIOVISUAIS

© Renato Naves Prado, 2025.

A reprodução não autorizada dessa publicação por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

P896 Prado, Renato Naves.

Introdução à montagem cinematográfica
de documentários – conteúdo de formação técnica para
projetos audiovisuais / Renato Naves Prado.

São Paulo : Paruna Editorial, 2025.

37 f.

ISBN: 978-65-85106-57-3

1. Audiovisual. 2. Montagem. 3. Documentário 4. Cinema.
I. Título.

CDD: 700.74

Publicação

Núcleo de Produção Digital – NPD

Organização

Gilson Moraes da Costa

Revisão

Edson José Sant'Ana

Projeto gráfico e diagramação

Neemias Souza Alves

Capa e finalização

Candida Haesbaert | Paruna editorial



Paruna Editorial

Rua Lima Barreto, 29 – Vila Monumento
CEP: 01552-020 – São Paulo, SP
Fone: 11 97958-9312
www.paruna.com.br

Realização



A coletânea *Conteúdo de Formação Técnica para Projetos Audiovisuais* – NPD/UFMT

Os Núcleos de Produção Digital (NPDs) são espaços dedicados à formação, produção e fomento no campo do audiovisual. Portanto, são mais que estruturas voltadas ao aprendizado técnico, se constituem como pontos de partida para trajetórias criativas, territórios de encontro entre saberes, talentos e sonhos. Com estrutura humana, física e tecnológica, os NPDs integram uma política pública de formação e descentralização do audiovisual, promovida pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (MinC), com o objetivo de democratizar o acesso à produção e ao conhecimento cinematográfico em todo o país.

Desde o ano de 2014, o NPD-Araguaia, sediado no Câmpus Araguaia da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), em Barra do Garças (MT), tem sido um desses lugares transformadores. Fruto de uma parceria entre a UFMT e o MinC, o núcleo vem se firmando como referência no fomento à produção audiovisual no interior do Brasil, contribuindo para a formação de profissionais e para a realização de filmes que refletem, com sensibilidade e potência, as múltiplas realidades da região do Médio Araguaia.

Nestes 11 anos de atuação, o NPD-Araguaia construiu uma trajetória marcada pela escuta, pelo compromisso social e pelo olhar atento às urgências do seu tempo. Ao lado de comunidades tradicionais, povos indígenas, juventudes criativas, artistas e educadores, o núcleo vem abrindo caminhos para que o cinema não seja apenas uma linguagem de expressão, mas também uma ferramenta de transformação social e de pertencimento cultural.

A coletânea *Conteúdo de Formação Técnica para Projetos Audiovisuais* – NPD/UFMT nasce desse contexto fértil e plural. Dividida em quatro volumes, a obra reúne conteúdos fundamentais para quem deseja compreender, experimentar e aprimorar a linguagem audiovisual, aliando fundamentos técnicos com experiências concretas do set de filmagem. Cada módulo foi elaborado por profissionais com sólida formação teórica e ampla vivência prática, garantindo uma abordagem acessível, sensível e conectada aos desafios do campo.

Com orgulho e gratidão, agradecemos aos autores e autoras que deram vida a esta obra: **professora Carina Andrade Benedeti**, mestra em jornalismo, roteirista e documentarista, autora do mó-

dulo Pesquisa e Elaboração de Roteiros para Documentário; **João Paulo Fernandez**, jornalista, realizador audiovisual, editor e montador, e **Professora Maria Luiza Rodrigues**, fotógrafa e docente, autores do módulo Fotografia e Iluminação para Projetos Audiovisuais; **professora doutora Letícia Xavier de Lemos Capanema**, do curso de Cinema e Audiovisual da UFMT, coordenadora do Cineclube Coxiponés e da Mostra de Audiovisual Universitário e Independente da América Latina, autora do título Captação e Pós-produção de Áudio; **professor doutor Renato Naves Prado**, do Instituto Federal de Goiás, um grande fotógrafo, montador, artista completo, responsável pelo módulo Introdução à Montagem Cinematográfica de Documentários. Nossa reconhecimento se estende ao técnico **Neemias Souza Alves**, criador do projeto gráfico original; ao **professor Edson Sant'Ana**, pela revisão ortográfica; e à **Candida Bitencourt Haesbaert**, responsável pelo projeto gráfico editorial, capas e diagramação final.

Esta publicação contou com o apoio institucional da Universidade Federal de Mato Grosso, por meio da Pró-Reitoria de Cultura, Extensão e Vivência (PROCEV), da Pró-Reitoria de Administração (PROAD) e da Pró-Reitoria de Planejamento (PROPLAN), que têm reafirmado o compromisso da universidade pública com a cultura, a inovação e o fortalecimento da economia criativa.

O NPD-Araguaia é hoje parte viva da consolidação da cena audiovisual do Médio Araguaia. Ao longo de sua existência, contribuiu para a formação de uma geração de realizadores e realizadoras, e esteve à frente de projetos que ganharam o país — e até mesmo o mundo. Seus filmes circularam em festivais, mostras e televisões públicas, levando as vozes, os rostos e as paisagens do Araguaia para além das fronteiras regionais. Esta coletânea é, portanto, mais que um material de formação: é também uma celebração do cinema como gesto coletivo e caminho possível.

Professor Dr. Gilson Costa

Coordenador do NPD-Araguaia



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
INTRODUÇÃO	8
PARTE I MONTAGEM CINEMATOGRÁFICA: ARTE, SÍNTESE E ARTICULAÇÃO.....	10
PARTE II ROTINAS DA MONTAGEM.....	14
PARTE III TEORIAS DA MONTAGEM	24
PARTE IV UM POUCO SOBRE CINEMA DOCUMENTÁRIO.....	32
CONSIDERAÇÕES FINAIS	36
REFERÊNCIAS	37

APRESENTAÇÃO

Receber o convite do Núcleo de Produção Digital de Barra do Garças para desenvolver este material didático sobre edição e montagem cinematográfica foi uma verdadeira alegria.

Em primeiro lugar porque fui coordenador do Núcleo de Produção Digital de Goiás por 3 anos e conheço bem esta política pública de fomento e descentralização da produção audiovisual no Brasil.

Foi durante os encontros nacionais dos NPD que conheci o colega Gilson Costa. Pudemos conversar sobre as especificidades do dia a dia dos NPD e sempre falamos sobre fazer uma ação conjunta. O que felizmente acontece agora e, espero, possa também acontecer em outras oportunidades e formatos.

Em segundo lugar porque a montagem cinematográfica foi o que me levou a trabalhar com cinema e audiovisual. Graduei-me em Fotografia e Imagem em 2008 e meu primeiro trabalho foi em uma produtora cinematográfica de documentários, na qual permaneci até 2011. Tornei-me docente profissional em 2014 e desde 2016 sou professor efetivo nos cursos de audiovisual do Instituto Federal de Goiás, campus Cidade de Goiás, há 244 km de Barra do Garças.

Espero que este material sirva bem àqueles(as) que desejam começar a atividade de montagem cinematográfica, definitivamente um momento ímpar da produção audiovisual, onde todos os elementos do filme se encontram.

Desejo uma boa leitura e grandes montagens.

INTRODUÇÃO

Esta publicação foi pensada como parte de uma material didático em duas partes, sendo esta, a primeira, complementada por uma série de tutoriais em vídeo de introdução ao software de edição e finalização de vídeo Davinci Resolve.

O principal objetivo é introduzir a edição de vídeo e a montagem cinematográfica com ênfase no cinema documentário. Procurei começar do ponto zero, dialogando apenas com a cultura audiovisual intrínseca a nós.

As referências utilizadas são pistas que procurei deixar a quem desejar se aprofundar no estudo e no ofício da montagem cinematográfica. De maneira alguma busquei esgotar as referências ou propor novos conceitos sobre montagem ou cinema documentário. Trata-se de uma visão panorâmica e introdutória da etapa de montagem numa produção audiovisual.

Tentei escrever como se fosse uma aula sobre questões fundamentais e inescapáveis sobre o tema. Você encontrará um pouco de minhas concepções pessoais mescladas às referências teóricas.

A montagem é um processo que acontece em etapas e, sobretudo, é uma grande conversa com a pessoa responsável pela concepção do filme (direção ou produção).

Abordaremos as diferentes etapas, das mais rotineiras às mais criativas, concepções sobre cortes e técnicas dramáticas que orientam as estratégias de montagem.

Por fim, falaremos um pouco sobre referências específicas para o documentário, este grande universo dentro da cultura cinematográfica.

Presenciar os filmes prontos e, de preferência, na grande tela do cinema é algo indescritível. Infelizmente, poucas pessoas saberão quem montou cada filme. É um pouco como a atividade de cuidador(a), que passa diversas horas do dia com uma pessoa, mas cujo familiar (íntimo) distante desconhece. Sem dúvidas, uma brecha para trabalhar egos que transbordam.

Quem faz filmes, no entanto, comprehende bem a função da montagem. No cinema autoral é frequente ver diretores(as) trabalhando várias vezes com o(a) mesmo(a) profissional de montagem. A produtora goiana Dafuq Filmes é um exemplo de grupo de profissionais que se repetem nas produções e, se você me perguntar, eu diria que suas produções vão muito bem.

Para deixar o texto mais fluído, usei os termos montador e montadora como sinônimos impessoais que representam o coletivo. Ou seja, assim como é aceitável que o gênero masculino seja utilizado para um coletivo que contenha mulheres, usei também o termo feminino da mesma maneira. Espero que leitores masculinos não tenham problemas em se sentirem representados.

PARTE I

MONTAGEM CINEMATOGRÁFICA: ARTE, SÍNTESE E ARTICULAÇÃO

“O processo cinematográfico possui três etapas para se chegar a um objetivo artístico: o roteiro, a realização e a articulação (pós- produção). Todas essas etapas estão implicadas com a montagem.”

Eduardo Leone

“Sabe-se que o meio básico (e único) que levou o cinema a adquirir uma força tão poderosamente emocional é a montagem. A confirmação da montagem como principal instrumento de causar efeito, se tornou um indiscutível axioma sobre o qual a cultura mundial do cinema foi construída.”

Sergei Eisenstein

Aprender montagem cinematográfica é, em primeiro lugar, compreender para que ela serve, seu potencial, sua limitação e sua ética. É durante a montagem que todos os elementos da produção audiovisual se encontram para serem articulados e se tornarem uma unidade. Quando o trabalho da montagem acaba, aqueles elementos não são mais considerados como fragmentos isolados, eles são partes integrantes e indissociáveis de uma obra: o filme.

Os estudos sobre montagem são, em sua maioria, voltados para o cinema de ficção. O documentário, a não ser em obras com a palavra “documentário” no título, é tratado com uma exceção. Mas em termos de montagem, será que a ficção é tão diferente assim do documentário?

A pergunta acima poderá encontrar uma resposta diferente em cada montador. Da maneira como vejo, não há grandes diferenças nos recursos, mas na maneira como são utilizados, por já haver uma certa cristalização dos formatos audiovisuais.

Imagine que você está prestes a assistir um filme de ficção, do gênero drama, em um cinema de shopping center. Pode haver exceções, mas você provavelmente espera ver algo que tenha mais de 1:30h e menos de 2:30h, que te desperte sensações diversas e proporcione uma certa emoção especial (clímax) há poucos minutos do fim, podendo ainda ter um desfecho interessante após o ápice de emoção.

A depender do gênero de ficção, você esperará desfecho diferentes. As comédias românticas costumam acabar em casamentos, cenas felizes, soluções de vida e etc. As aventuras muitas vezes dão deixas para continuações e cenas pós-créditos.

Quando você assiste a uma série de ficção, normalmente se depara com episódios mais curtos cujos finais despertam a curiosidade para o próximo episódio, o efeito “maratona”.

Os documentários também tem suas especificidades. Para quem não é muito íntimo, existe uma pergunta clássica: “é filme ou é documentário?”. Qualquer um que trabalhe com cinema documentário se sente ofendido com essa pergunta. Mas em termos de linguagem e de montagem, há grandes diferenças?

A palavra documentário, para alguns, é sinônimo de “cabeças falando”. Para outros, são cabeças e fatos científicos ou históricos. Existem formatos consagrados na televisão em canais como *National Geographic*, *Discovery*, *History* e *Globo Repórter*¹. O documentário *Democracia em Vertigem*, de Petra Costa, ganhou projeção internacional em 2019 ao ser indicado para o Oscar de melhor documentário. Esses formatos audiovisuais têm alguma coisa em comum? O que você pensa quando escuta a expressão “filme documentário” ou “cinema documental”?

¹ Grandes documentaristas brasileiros, como Eduardo Coutinho, trabalharam para o *Globo Repórter*, na década de 1960.

A provocação que tento fazer sobre a montagem de ficção versus a montagem de documentário é para que você, como montador(a) de documentários, comece a investigar as produções em sua plenitude de linguagem. Nós não apenas vemos ou ouvimos os filmes, nós os percebemos. Imagens, sons, significados culturais, significados pessoais, emoções, altura do som, informações, beleza, feitura, pensamentos da nossa cabeça, tudo isso acontece ao mesmo tempo durante um filme. Por isso, é mais adequado dizer que percebemos os filmes, ao invés de simplesmente assisti-los.

Da próxima vez que assistir e perceber um filme, não se prenda apenas às informações do enredo, como a maioria das pessoas, tente se perguntar que sensações você se lembra de sentir ao longo da experiência. Como você estava quando o filme terminou? O filme fez com que você se distraísse muito? Por que o filme te fez sentir determinadas sensações?

Aprender a montar filmes é algo que precisa ser estudado. Você poderá assistir novamente aos trechos mais intrigantes para dissecar como a montagem te levou a sentir de determinada maneira. Os cortes eram rápidos? Que tipo de planos foram usados? Havia música? O som era sincronizado com a imagem? Era um trecho silencioso? Essas e muitas outras perguntas podem ser feitas, o essencial é perguntar e desvendar!

A linguagem audiovisual é uma só, suas possibilidades e formatos são inúmeros. Naturalmente é preciso que se perceba os formatos consagrados já que eles se consagraram por algum motivo. Não é preciso imitá-los (talvez seja se você trabalhar para um canal de televisão), mas eles devem ser usados como parâmetros. Experimentar e propor uma montagem tem mais a ver com domínio da linguagem e diferenciação baseados em intenções específicas do que o desconhecimento sobre a história da linguagem.

A maioria de nós, felizmente, já nasceu em uma sociedade com vasta experiência audiovisual atrelada ao quotidiano. A verdade é que temos um grande acervo de

linguagem audiovisual dentro de nós e precisamos tomar consciência dele. Achar que um material audiovisual é chato, ou muito longo, ou muito bom, é uma adjetivação genérica. Você precisa passar a entender o porquê de cada sensação.

Como montadora, você receberá planos e sons com a missão de transformá-los em narrativa. Dificilmente a montadora dará a palavra final sobre a montagem, mas suas sugestões podem ser acatadas pela pessoa que o faz. A certeza que temos é que a pessoa que monta faz a diferença porque o ofício requer criatividade. Embora as possibilidades sejam incontáveis, o guia sempre será a intenção de cada trecho e sua relação com a intenção do material por completo.

Hoje em dia eu consigo admirar trabalhos de montagem audiovisual mesmo que não goste pessoalmente do resultado. O gosto é algo pessoal, a mesma sensação que causa prazer em alguém pode causar mal-estar em outra pessoa. O importante é conseguir ser compreendida na mensagem que se passou, e é esse tipo de feedback que a montadora deve buscar para saber se está evoluindo em seu trabalho. Quando mostrar uma montagem para alguém, não se limite a perguntar “o que você achou?”, pergunta “o que você sentiu?”, “o que você entendeu?”, ou qualquer outra pergunta que te ajude a compreender se a sua mensagem foi devidamente comprehensível.

O teórico Eisenstein, que abordaremos mais adiante, acreditava que a montagem era o grande recurso genuinamente cinematográfico, aquilo que fazia com que o cinema se sobressaísse. Afinal, seus elementos já existiam de maneira fragmentada: a fotografia, a pintura, as gravações de som, o contar de histórias da literatura, a encenação do teatro, o jornalismo. A arte de articular através da montagem foi uma criação cinematográfica, e foi dela que se sucederam todos os outros formatos audiovisuais.

PARTE II

ROTINAS DA MONTAGEM

Nas disciplinas de Montagem que ministro no Bacharelado em Cinema e Audiovisual do IFG, sempre gosto de abordar o que chamo de Rotinas da Montagem. Aprendi esse conceito de rotina de trabalho com minha mãe ainda na minha adolescência, quando trabalhei no laboratório de manipulação da farmácia homeopática dela.

A Rotina de Trabalho é um conjunto de atividades que devem ser feitas todos os dias ou, no nosso caso, em todos os projetos. A minha mãe estabelecia uma rotina de trabalho para cada funcionário do laboratório, isso visava garantir a qualidade dos produtos manipulados. As rotinas iam desde a limpeza do ambiente à confecção dos rótulos.

Quando entendi o processo que passava em todos os projetos de edição e montagem, chamei-o naturalmente de Rotinas da Montagem. Eu não poderia expressar aqui o quanto valorizo esse processo. É óbvio que você pode desenvolver sua própria rotina, mas em todos os projetos de edição/montagem você precisará:

- Executar um manejo criterioso do material bruto (gestão de arquivos);
- Garantir a integridade do material bruto (gestão de arquivos);
- Decupar o material bruto;
- Entender e executar as configurações técnicas que envolvem o projeto de edição digital.

As estratégias para cada uma destas ações podem variar, mas elas são inescapáveis. Montadores(as) experientes que já realizavam o ofício antes dos meios digitais, ou que têm agenda de trabalho cheia, muitas vezes se envolvem direto na fase de decupagem, deixando os outros itens para assistentes de montagem mais novos, que têm maior intimidade com os meios digitais. Executar estas tarefas pode ser, portanto, uma grande porta de entrada para se tornar assistente de um(a) montador(a) experiente, um trabalho em que você é pago para auxiliar e aprender montagem com alguém experiente – nada mal.

Aqui não trataremos das configurações técnicas de maneira aprofundada, até porque elas tem certa complexidade e mutabilidade. Mas uma vez que você domine as configurações vigentes, você terá apenas que se atualizar às novidades a medida que elas acontecem.

GESTÃO DE ARQUIVOS E DECUPAGEM

Esse assunto não é o mais popular nas obras sobre montagem cinematográfica. Uma hipótese para esse fato é a ausência de uma áurea artística no desempenhar da tarefa de organizar todo o material bruto que envolve a produção, bem como na decupagem. Não me esforçarei para averiguar esta hipótese porque o mais importante é ressaltar que neste trabalho, decupagem e gestão de arquivos são tratadas como parte fundamental da montagem cinematográfica, sobretudo quando consideramos o ambiente digital no qual o processo acontece.

Trataremos a seguir de maneira separada os tópicos de decupagem e de gestão de arquivos. São tarefas diferentes e complementares. Em grandes produções, é provável que o assistente de montagem faça grande parte deste trabalho. É impensável, no entanto, para a montadora, que se tente realizar a montagem de um material sem ter assistido todos os trechos visuais e sonoros que possam vir a fazer parte do produto final. Parte-se do pressuposto que todos os elementos estão ali, e que agora é necessário

organizá-los, selecioná-los e articulá-los em busca da síntese final do trabalho. É óbvio que a adição posterior de algum elemento nunca está descartada, mas para se iniciar a montagem é preciso, de antemão, entender todos os elementos disponíveis, bem como as intenções narrativas.

GESTÃO DE ARQUIVOS

Possivelmente o trabalho menos artístico que envolve a montagem. Tiremos um momento para pensarmos na possível complexidade de materiais brutos que uma produção audiovisual possa conter.

Imaginemos um documentário sobre as chapadas dos Guimarães (MT), dos Veadeiros (GO) e Diamantina (BA), em que se investigue aspectos geográficos, biológicos e sociais (das memórias culturais ao cenário atual das comunidades). Suponhamos que as equipes de filmagem (composta em parte por trabalhadores locais para reduzir o custo de viagens e hospedagem) trabalharam durante quinze diárias em cada um dos locais. Estamos falando de um trabalho com 45 dias de filmagens em três locais diferentes, e tudo precisa ser organizado.

Entre os materiais captados poderíamos ter: cenas de paisagens, rios e cachoeiras captadas com lentes diferentes e drones; cenas de animais específicos; cenas de depoimentos de pessoas de diferentes cidades e comunidades; arquivos de som direto gravados separadamente das imagens captadas nas câmeras; captações de áudio para coberturas sonoras; captações de áudio de animais específicos; cenas não previstas e de bastidores.

Se o trabalho de logger² no set de filmagem foi executado de maneira exímia e as claquetes contiverem detalhes pertinentes, provavelmente receberemos os arquivos com algum tipo de organização. Essa organização pode ser simples, pode ser muito organizada, ou pode ser caótica.

² A função de logger é responsável por descarregar os cartões de memórias de maneira organizada, podendo já cuidar do primeiro *backup* dos materiais.

Por organização simples, entende-se que está organizada por lugares, diárias de filmagem, arquivos de imagem e áudio correspondentes nas respectivas pastas. Por muito organizada, podemos pensar partir da organização simples com a adição de subpastas para cada evento (pasta para cada entrevistado; para cada rio; cada cachoeira; cada locação). Por caótica entendemos tudo isso feito sem o cuidado necessário, com pessoas diferentes sendo responsáveis por descarregar os arquivos nos HD sem uma metodologia precisa de organização (cada um usando a sua). Tendo apenas a distinção, com sorte, entre as filmagens em cada uma das chapadas.

É preciso lembrar que o montador iniciante, sobretudo quando universitário, em produções sem profissionais experientes e remunerados, provavelmente enfrentará o cenário caótico de organização. O que faz este tópico ainda mais importante.

O primeiro contato d montador com o material já deve visar a organização do mesmo. Isso porque, caso não seja feito de imediato, será necessário rever tudo para organizar. Empreender um projeto sem organização é perder muito tempo toda vez que precisar localizar determinado arquivo. Esta necessidade, diga-se de passagem, é rotineira, tanto pela necessidade da própria montadora, quanto a pedido da direção do filme, que pode perguntar algo como “Não temos um plano da cachoeira X com a personagem Y tomando banho?”.

Uma vez vi num vídeo, que infelizmente não consigo me lembrar qual é, que para cada minuto gasto na organização dos arquivos para a montagem você ganha sete minutos na sua vida. Eu já trabalhava como montador nessa época e já havia percebido a importância da organização. Não parei para fazer as contas, mas acredito, por experiência, que deve estar bem próxima da realidade.

A gestão de arquivos, portanto, tem um aspecto muito mais técnico do que narrativo. Para além dos elementos já citados, o montador lidará com questões como: as imagens foram captadas com taxas de quadro compatíveis?; onde estão os arquivos de

áudio para sincronizar com e determinado plano?; esta entrevista foi realizada com mais de uma câmera?; os codecs dos arquivos são todos iguais e compatíveis com o software e a plataforma que estou usando?; existe uma cópia dos arquivos que estou utilizando em algum outro lugar?

ESTRATÉGIAS DE BACKUP PARA MONTAGEM

Esse é mais um termo em inglês adotado pelo quotidiano da produção audiovisual no Brasil: *Backup*. Ele pode ser compreendido como cópia de segurança. A pergunta que o montador escutará toda vez que houver um problema com os arquivos é “você tem *backup*?”. Dizer não a esta pergunta é, normalmente, uma notícia triste para uma produção audiovisual, se não para seu trabalho ou carreira.

O *backup* simples pode ser feito ao copiar os arquivos em mais de um disco rígido (HD). Suponhamos que você receba os arquivos de um filme num HD externo. Ao copiar estes arquivos para o seu computador e manter os arquivos no HD externo que você recebeu, já se realizou um *backup*. Agora os arquivos existem em dois lugares diferentes.

Para se fazer o *backup* geográfico é preciso levar em consideração a localização dos arquivos. Suponhamos que seu computador e seu HD externo, que contêm os arquivos do filme, estejam sob sua mesa de trabalho. Em caso de furto, ou alguma outro acidente como incêndio, ou uma chuva que adentrou sua casa, os arquivos podem se perder. Manter o seu *backup* em outro lugar ou numa nuvem de arquivos seria a melhor solução.

Ao usar as estratégias combinadas de *backup* simples e *backup* geográfico você evitará a maioria dos problemas de perda de arquivos. É preciso dizer que nenhuma estratégia de *backup* é infalível, mas é óbvio que se houver orçamento disponível, aumentar a quantidade de cópias em diferentes locais e plataformas (HD, nuvem) é mais seguro. O ideal seria calcular as estratégias de *backup* de acordo com o valor da produção. Quanto mais valioso o trabalho, mais vale a pena investir nas estratégias de *backup*.

O software Davinci Resolve tem um recurso excelente ajudar na gestão de cópias de segurança: a Ferramenta Clone (*clone tool*). Ela basicamente copia os arquivos de um HD para quantos HD você tiver conectado ao computador ao mesmo tempo. Melhor ainda, ela confere os arquivos para garantir que eles não foram corrompidos (danificados) durante a transferência, o que, potencialmente, pode ocorrer em qualquer transferência de arquivos. Só os serviços prestados por esta ferramenta já valem a instalação do Davinci Resolve em seu computador, mesmo que seu software de preferência seja outro.

As estratégias de *backup* para montagem são um pouco diferentes das estratégias para arquivamento de materiais em cinematecas ou arquivos digitais. Elas precisam ser diferentes porque arquivos e cinematecas se preparam para armazenar os materiais por, pelo menos, 100 anos. O que coloca muito mais problemas a serem resolvidos.

A montadora, no entanto, deve se preocupar com a integridade dos arquivos durante o período de montagem, garantido que os arquivos sejam recebidos e repassados, ao final, a quem tiver propriedade ou responsabilidade de guarda dos arquivos.

CODECS E PLATAFORMAS DE EDIÇÃO

As questões deste tópico estão todas interligadas. Basicamente precisamos compreender que cada marca de câmera produz um tipo de arquivo digital. Cada plataforma de edição (*Davinci Resolve*, *Premiere Pro*, *Avid Media Composer*) é capaz de processar determinados tipos de arquivos. Vamos olhar para cada um desses problemas separadamente.

Uma produção como o nosso documentário hipotético sobre as chapadas pode ser filmado inteiramente com uma câmera só. Mas ele também pode ser filmado com uma câmera diferente em cada uma das chapadas. Isso normalmente é determinado por questões de orçamento. Há produções que dispõem de orçamento para definir o material que será utilizado, mas isso nem sempre

é possível. Além disso, o uso de drones e câmeras de ação (*gopro*), por exemplo, já coloca a produção como multicâmera.

As câmeras que filmam arquivos *Raw*³, que retêm mais informações do material filmado, utilizam tecnologias de ponta de suas empresas. São “receitas” digitais de armazenamento de informações que as marcas guardam como segredos empresariais. Em resumo, marcas como *Arri*, *Red*, *Sony*, *Canon* e *Blackmagic Design* (para citar só algumas), produzem seus próprios arquivos digitais para usar a total capacidade de seus equipamentos.

Nem toda câmera é capaz de filmar em *Raw*. Grande parte das imagens que fazemos utilizam codecs. Mas o que é um *codec*?

Quando o sensor da câmera recebe a luz e captura a imagem, ele a transforma em um sinal digital. Ele usa um codificador para isso, retendo uma quantidade de informações e codificando um código binário. Os dispositivos capazes de acessar aquele arquivos usam um decodificador para interpretar a mensagem codificada. A palavra *codec*, em inglês, é uma sigla para “*Code*” e “*Decode*”, ou seja, codificar e decodificar.

Como os arquivos digitais mudam com o tempo para servirem aos propósitos dos desenvolvimentos tecnológicos (e do aumento de vendas), vou usar o exemplo de dois codecs atuais em 2020 para entendermos sua relação com as plataformas de montagem. O montador deverá saber que é sempre preciso se atualizar sobre *codecs*.

Existem dois grandes codecs de grande qualidade nos dias de hoje: o *Apple Prores* e o *DNxHR*. Quando digo “grandes codecs” quero dizer que são os dois codecs de maior qualidade no mercado hoje, são propriedades de grandes empresas e são utilizados nas principais produções profissionais.

³ *Raw*, em inglês, quer dizer cru. Este formato armazena a maior quantidade de informações digitais em arquivos sem compressão. O resultado é um arquivo de muita qualidade, com grandes possibilidades de manipulação, mas que exige computadores melhores e maior espaço de armazenamento.

Para quem utiliza o sistema operacional *Windows*, o codec *DNxHR* (da *Avid*) será o mais compatível. Você perceberá que o próprio *Davinci Resolve* indicará esse codec automaticamente para suas conversões internas.

Para os usuário do sistema operacional *Macintosh*, o codec *Apple Prores* (da própria Apple) será o mais compatível. O mesmo software, *Davinci Resolve*, quando instalado neste sistema, indicará o *Apple Prores* como codec nativo.

Houve um tempo em que os codecs eram completamente incompatíveis com outros sistemas. Hoje em dia você pode usar ambos codecs em ambas plataformas. Mas para isso são necessárias instalações adicionais ou conversões. Converter um vídeo pode parecer simples, mas quando é preciso converter 3 TB de arquivos, o tempo e os recursos gastos podem pesar no orçamento da produção.

O ideal é sempre escolher equipamentos que sejam compatíveis, uma vez que isso torna o processo de montagem mais rápido, mais barato e, portanto, menos doloroso de uma maneira geral.

DECUPAGEM

Planos isolados são discursos isolados e não possuem uma unidade temática, a não ser quando costurados por uma ideia.

Eduardo Leone

O processo de decupagem ensina muito ao montador. Nesta etapa temos que assistir todo o material visual e sonoro do projeto antes que tenham sido articulados de maneira interessante. É um exercício de paciência e de resistência. Quando comecei a decupar quotidianamente duas coisas me aconteceram:

- 1.** Minha concepção de audiovisual mudou completamente;
- 2.** Nunca mais assisti a televisão tradicional.

No início eu cochilava em alguns planos que duravam três ou cinco minutos de maneira estática, dos quais eu isolaria trechos

interessantes ou seriam completamente descartados. Ou seja, cabe à montadora, junto com a direção, definir o que é interessante para a articulação da montagem.

Por isso minha concepção de audiovisual mudou. Em toda produção audiovisual que vejo, tendo a consciência da montagem, sei que muita coisa ficou de fora para gerar aquele material final. Às vezes eram situações muito interessantes, apesar de não serem interessantes para a ideia em particular que aquela produção pretendia “costurar”.

A maioria dos trabalhos que vemos na edição de televisão são aligeirados, que visam tentar manter uma pessoa dependente e fisgada à programação. Com tantas coisas cruas para assistir no meu trabalho, não consegui mais assistir edições que não se dedicavam a entregar algo mais sintetizado e articulado.

As redes sociais têm um pouco dessa ligereza também, ou ainda, uma edição inexistente. Na verdade, é praticamente o usuário que edita sua experiência. Mas boa parte dos vídeos nas redes são muito rápidos para serem criticados. Também não são meus favoritos, mas eles funcionam de maneira muito diferente de um filme ou da televisão. A pessoa que se dedica à montagem precisa perceber isso claramente: a edição/montagem é definida pela intenção de engajamento que o material deseja.

Quando se faz a decupagem, a montadora irá classificar e indicar passagens no material bruto. Isso pode ser feito através da inserção de metadados nos arquivos e das marcações de trechos dentro dos planos ou áudios separados.

Imagine que você irá decupar uma entrevista que durou 60 minutos de gravação ininterrupta. Será sábio que você, logo na primeira assistida, coloque marcadores durante o vídeo para saber em que momento foram feitas tais perguntas ou abordados determinados assuntos.

As marcações de trechos devem ser feitas em todos os materiais que você receber logo na primeira vez que você os assiste.

Esta rotina te poupará muitos anos de vida redundante em frente ao programa de edição.

A inserção de metadados auxilia na decupagem ao mesmo tempo que fornece informações técnicas (de gestão de arquivos que vimos anteriormente). Ali podem ser colocadas informações de lentes foram usadas, o local da filmagem, um resumo do(s) conteúdo(s) do arquivo, o dia de filmagem, o *codec* do arquivo, a duração do trecho e muitos outros.

O processo de montagem envolve a permanente de comunicação remota entre a montadora e outros membros da equipe de produção, e também da montadora com ela mesma. Uma decupagem bem feita é a base para que a comunicação seja boa durante o processo de montagem. Caso contrário será como conversar com uma pessoa que fala outro idioma, sendo que você não fala o idioma dela e ela não fala o seu. Vocês até conseguirão se comunicar, mas farão um grande esforço de compreensão mesmo nos processos mais simples do quotidiano.

PARTE III

TEORIAS DA MONTAGEM

Neste capítulo abordarei de maneira breve algumas contribuições de dois teóricos da montagem: o russo Sergei Eisenstein e o brasileiro Eduardo Leone. É necessário dizer que os livros em questão de ambos autores foram organizados de maneira póstuma.

O que se segue, de maneira alguma, representa dogmas ou receitas indiscutíveis. Esta abordagem teórica serve somente para tentar trazer à consciência alguns elementos da montagem audiovisual e para deixar pistas de estudos a quem desejar se aprofundar em trabalhos com abordagens acadêmicas, metódicas e cuidadosas.

UM POUCO SOBRE EISENSTEIN

Diretor e Montador russo, começou a escrever sobre montagem cinematográfica na década de 1920, o que o torna um precursor do estudo da montagem. Muito embora não seja precursor da montagem em si, cujo pioneiro foi D. W. Griffith, sua contribuição foi de grande influência para o desenvolvimento desta arte cinematográfica. É um autor que deve ser considerado fundamental, bem como alguns de seus contemporâneos citados por ele próprio ao longo do trabalho (fica a dica!).

“(...) a base genuína da estética e o material mais valioso de uma nova técnica é e será sempre a profundidade ideológica do tema e do conteúdo, para os quais os meios de expressão cada dia mais aperfeiçoados serão somente meios de dar corpo às formas mais elevadas de concepção do universo (...)"

Sergei Eisenstein

Computadores e *softwares* são ferramentas de montagem, mas eles não montam os filmes, ainda que possa haver o esforço para se desenvolver uma inteligência artificial que mude essa máxima.

A habilidade de sintetizar e articular o material audiovisual não reside na habilidade de dominar determinado *software*. É óbvio que quanto mais íntimo você for de um *software*, mais rápido será para executar o que imagina para o material. Estudar o software, no entanto, não te fará montador. É preciso exercitar a sua habilidade de articulação audiovisual.

“Qualquer um que tem em mãos um fragmento de filme a ser montado sabe por experiência como ele continuará neutro, apesar de ser parte de uma sequência planejada, até que seja associado a um outro fragmento quando de repente adquire e exprime um significado mais intenso e bastante diferente do que o planejado para ele na época da filmagem.”

Sergei Eisenstein

Eisenstein dedicou alguns ensaios para debater a questão das unidades da montagem cinematográfica que formam o todo. Ele se contrapôs à concepção de que os planos cinematográficos seriam tijolos de uma construção a ser montada.

Sua tese era de que os planos eram células da montagem. Células porque eles estão em conflito e, principalmente, porque cada plano adicionado ou articulado à montagem tem o poder de mudar o significado de todos os demais.

O autor conta em um de seus ensaios como aprendeu com o teatro e a escrita do Japão. Ele exemplificou sua concepção de montagem usando dois ideogramas japoneses que significam “Boca” e “Criança” isoladamente. Quando colocados juntos, eles significam “Gritar”.

É preciso que se tenha consciência, desde o princípio, que o filme é mais do que cenas e sequências isoladas e somadas. É comum, no início de cada projeto, que se monte cenas isoladas “perfeitas”, mas que não funcionam quando agregadas ao filme, seja pelo seu ritmo, por uma redundância ou por ser desnecessária à ideia central do filme.

É comum que cenas ou sequências inteiras sejam cortadas numa fase mais avançada de montagem, já que se vislumbra que algumas coisas imaginadas não estão de fato agregando. Por isso, nas fases de aprendizagem, aconselha-se que a montadora não vá a set de filmagem ou acumule outras funções, para que evite o apego aos planos. Caso contrário pode-se não querer cortar aquela “panorâmica tecnicamente perfeita” ou aquele depoimento que “foi tão emocionante ao vivo” ou daquela pessoa tão bacana”.

Na etapa de montagem a montadora deve considerar apenas o que está nos elementos à sua frente e ao que se pode articular a partir deles. Uma célula a mais ou a menos em qualquer lugar da montagem afeta todo o filme. Curiosidades de contexto e afetividades que não estão associadas à ideia central do filme devem ser guardadas para o making of e afins.

“O realismo absoluto não é de modo algum a forma correta de percepção. É simplesmente a função de uma determinada forma de estrutura social.”

Sergei Eisenstein

O autor diferencia a montagem cinematográfica da televisão. A montagem cinematográfica seria “a percepção de um acontecimento reconstituído através do prisma de uma consciência e de uma sensibilidade”. A televisão estaria mais ligada ao momento da percepção.

O documentário é frequentemente associado à realidade por seu caráter factual, de não trabalhar com atores de maneira assumida. Para além das discussões sobre a presença da câmera afetar ou não o comportamento das pessoas filmadas, um documentário apresenta uma realidade filmica, ou seja, a realidade da obra. A realidade em si é demasiadamente complexa, calcada em sistemas culturais de interpretação e significação. Pelo que o documentário pode, em seu máximo, debater a realidade com sua própria verdade, e nada mais do que isto.

A montagem é a prova da realidade filmica, com seu poder de síntese, de mudança do espaço tempo, de criação de emoções e de experiência sensível. Presenciar um fato e presenciar um documentário sobre o mesmo fato nunca será a mesma coisa. Isso não diminui em nada a força do cinema documental, apenas ultrapassa certas concepções simplistas que, normalmente, geram narrativas ingênuas ou portadoras da verdade sobre a Terra.

Outra grande contribuição de Eisenstein foi acerca dos conflitos intrínsecos à narrativa cinematográfica. Em “Dramaturgia da forma do filme”, o autor dissecava o dinamismo próprio da expressão artística e estende este conceito à expressão humana.

O dinamismo é o resultado do conflito e da tensão na comunicação/expressão, o que dá a toda expressão um ritmo, que “determina a pressão da tensão”. Conflito, tensão e ritmo são formas que moldam o dinamismo. Ele descreve três conflitos de forma:

Conflito Visual

considera apenas os elementos do plano. [enquadramento]

Conflito Audiovisual

considera o plano e os elementos sonoros para formar o contraponto audiovisual. [grifo meu]

Conflito emocional

de ordem mais psicológica do que os outros dois. [mais ligado à trama].

Os dois primeiros conflitos são recursos de linguagem mais usados do que se imagina. Eles normalmente passam “desapercebidos” pelo espectador comum. Não porque este não tenha capacidade de perceber, mas porque os recursos são percebidos como parte da fluência que sustenta o conflito emocional.

Um diálogo de plano e contraplano normalmente é uma construção com conflito visual, a cada corte uma das personagens aparece em um lado do enquadramento, de maneira complementar.

Um contraponto audiovisual pode se dar de várias maneiras. Um exemplo simples poderia ser o uso do silêncio em uma cena cujo o som direto seria barulhento, ou algo assim. É muito utilizado para indicar estados alterados de consciência ou metáforas.

O conflito emocional está diretamente ligado ao enredo, à trama. É o que se percebe como a história do filme. Um filme sem conflitos é possível? Deixo esta pergunta para você pensar.

A contribuição de Eisenstein é muito mais ampla do que os pontos explorados brevemente aqui. Destacaria seus métodos de montagem e suas considerações sobre o ritmo no cinema. É necessário, no entanto, dizer que o autor viveu os primórdios do cinema e a transição do cinema “mudo” para o sonoro, tendo realizado dois filmes marcantes na década de 1920: *O Encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927). Por mais que tenha empreendido grande esforço em prol do estudo do cinema, temos à nossa disposição uma cultura audiovisual muito mais vasta do que ele pode presenciar e analisar.

AS REFLEXÕES DE EDUARDO LEONE SOBRE A MONTAGEM CINEMATOGRÁFICA

As abordagens sobre Eduardo Leone neste trabalho se limitam a um de seus livros, como já dito, lançado de maneira póstumo pela editora da UFMG. Indico também um livro introdutório do mesmo escrito em conjunto com Maria Dora Mourão, com o título de Cinema e Montagem (1993). Aproveito para ressaltar que Maria Dora Mourão é ainda professora da USP e, com certeza, uma grande referência brasileira no estudo da montagem cinematográfica.

Eduardo Leone foi montador cinematográfico e professor de montagem no Brasil e na famosa Escola Internacional de Cinema e Televisão (EICTV), localizada em San Antonio de Los Baños, Cuba. O livro diz que o próprio autor não lançou o livro em vida porque acreditava que seus métodos de ensino e aprendizagem exigiam a visualização imediata dos filmes e técnicas estudadas.

Exponho esta contradição para ressaltar novamente a importância de se estudar os filmes, mesmo os que você não gosta, para entender como eles foram articulados e que tipo de mensagem (enredo, emoções e informações) conseguiram ou falharam em transmitir.

Destacarei aqui as etapas de montagem expostas no trabalho de Leone:

- 1.** A montadora recebe o material- organização e decupagem;
- 2.** Organiza na ordem cronológica do planejamento (claque e roteiro) e insere planos de cobertura;
- 3.** Cortes com critérios técnicos (as melhores tomadas, os melhores sons);
- 4.** Corte artístico (que exige maior desapego)- suprassumo da síntese da montagem específica.

O autor também fala sobre tipos de cortes:

“O processo da montagem se inicia com o “corte de ordenamento”, (...) quando o montador (...) dá um primeiro desenho dramático (...) buscando as aproximações necessárias das ações filmadas em seus vários recortes: geral, médio, primeiro, detalhe etc.”

“O “corte de preparação” é a “limpeza” (...) eliminado, em primeira instância, tudo aquilo que for defeituoso: planos mal fotografados (...), ações interrompidas, erros de diálogos, erros de marcação, em suma, tudo aquilo que possa prejudicar a harmonia necessário aos planos.”

“O “corte de seleção” implica determinações geradas no interior dos planos fabricados pelo diretor (montagem interna), e deve ser considerado como o primeiro grande rascunho da obra, já que uma série de planos irão ser suprimidos em função das escolhas do montador ou do diretor.”

“O “corte narrativo” (...) significa buscar, através da unidade por ele criada (junção dramática de planos), a unidade geral do filme, compondo-se assim as cenas, as sequências e a intersequencialidade do espetáculo no seu desenho geral definitivo.”

Assim como na maioria dos trabalhos, o cinema documentário não é explicitamente levado em consideração nas etapas apontadas por Leone. É verdade, no entanto, que as etapas são bem similares. Copiei os tipos de cortes para que o leitor esteja atento à maneira como a relação entre direção e montagem se dá nos documentários.

Em filmes de ficção sempre há roteiro, cenas e sequências previamente imaginadas, ainda que possam sofrer alterações. No cinema documentário o roteiro pode ser escrito durante a etapa de montagem.

Em muitos casos o processo filmico documental se inicia a partir de um tema ou um dispositivo e da investigação a partir da intuição ou outra metodologia menos esotérica da direção ou produção do projeto.

A etapa de decupagem, embora seja a mesma para ficção e documentário, pode ter um desenrolar bem diferente. É claro, por exemplo, em um documentário, que o plano que contenha informações cruciais e seja tecnicamente ruim pode ser mais importante do que um plano tecnicamente maravilhoso que não disponha de informação relevante. É uma questão de prioridades.

O filme Nardjes A. (2020), do cineasta brasileiro Karim Aïnouz, selecionado para o Festival de Berlim, foi filmado com celulares por questões sociais ligadas ao território em que foi documentado. O cinema documentário parece ainda priorizar o conteúdo em relação à beleza sem propósito, o que pode ser justamente a fonte de sua força.

Importante se dizer que não se trata de rejeitar a técnica e os recursos disponíveis, mas de saber quais são as prioridades nos momentos em que é preciso fazer escolhas.

Por fim, para não nos delongarmos tanto nas teorias, mais uma contribuição de Leone: “O corte, no processo de montagem, serve para eliminar espaços desnecessários, tempos desnecessários e movimentos desnecessários.”

A montagem tem o dever de selecionar e articular somente o que for necessário ao filme, sem floreios, sem penduricalhos. O maior guia para o corte é esse: se não é essencial, corte.

Podemos invocar a analogia da escultura num bloco de mármore. Tudo que é preciso fazer é retirar os elementos desnecessários para que a obra surja.

Em honra à tradição do conflito, devo dizer que a montagem não se resume a tirar, é preciso articular e criar caminhos para estimular a percepção através dos recursos próprios do audiovisual.

PARTE IV

UM POUCO SOBRE CINEMA DOCUMENTÁRIO

O Cinema Documentário é um assunto muito vasto para se tratar em apenas um capítulo. Não é exagero dizer que é possível se dedicar de maneira exclusiva a esse tema em uma especialização, um mestrado ou um doutorado, sem esgotá-lo.

Por que então dedicar um capítulo ao cinema documentário?

O foco deste trabalho é proporcionar uma introdução à montagem cinematográfica a partir da experiência com cinema documentário. Por isso decidi citar alguns exemplos e formatos no intuito de ofertar um ponto de partida.

Você que chegou até aqui, saberá que nem de longe esse capítulo é um compilado de tipos de documentário ou algo assim, o que mereceria uma classificação muito mais criteriosa.

Vou simplesmente opor algumas metodologias para deixar um vislumbre de possibilidades. Ao final, deixarei indicações de bibliografias e filmografias para quem deseja se aprofundar em estudos robustos.

Voice Over X Cinema da Palavra

A *voice over* é, tecnicamente, adicionar uma locução ou narração “sobre” um fluxo de imagens. A quantidade de documentário que exploram esse recurso é incontável. É a técnica básica dos filmes ensaios, filmes carta, e documentários explicativos.

Chris Marker e Agnès Varda são dois exemplos de cineastas que fizeram uso criativo da *voice over* em documentários, cujas filmografias completas merecem estudo.

Eduardo Coutinho foi um cineasta brasileiro cujo documentário foi oposto do *voice over*. Muitos de seus filmes não tinham fala alguma que não viesse do som direto dos entrevistados enquanto você os via falando. Ele foi chamado algumas vezes de “o cineasta da palavra”. Estudar este cineasta é fundamental para quem deseja montar cinema documentário.

A verdade é que na função de montagem cinematográfica, o montador não está fazendo um trabalho autoral. Isso significa que os recursos a serem utilizados para cada produção não serão os recursos preferidos do montador. Este deverá se adaptar as necessidades de cada projeto e saber trabalhar com os recursos necessários para que cada filme encontre sua melhor versão a partir da visão da direção.

A condição de montador é de se adaptar. Não parte dele a faísca inicial de cada projeto (a não ser que acumule funções). O norte da montagem é o que for melhor para o filme. Se podemos estudar a filmografia de diretores e diretoras, não podemos estudar aspectos específicos da filmografia de montadores ou montadoras. Podemos, no entanto, estudar seu trabalho.

ESTHER SCHUB

Contemporânea de Sergei Eisenstein, também teve parte de seu trabalho estudada no livro “*Imagens de Arquivo: montagem e ressignificação no documentário ônibus 174*”, de Guilherme Bento de Faria Lima.

Esther desenvolveu várias rotinas de trabalho, entre elas a ética da preservação de materiais filmicos. Saber um pouco mais sobre o trabalho de Esther me convenceu que as rotinas da montagem são tão importantes quanto sua etapa criativa, por isso as rotinas são conteúdo fundamental em qualquer curso montagem que eu ministre.

O filme “*A queda da dinastia Romanov*” (1927) é basicamente um trabalho de Esther a partir de material de arquivo. Na década de 1920, Esther teve acesso a uma grande quantidade de material filmico russo realizado na década 1910, antes da revolução russa.

O estado deteriorado do material fez com ela primeiro tivesse que se preocupar com a restauração, de onde rotinas de preservação foram desenvolvidas. Após os aspectos técnicos, Esther montou o referido filme emblemático, referência para a montagem a partir de imagens de arquivo.

Um filme brasileiro cuja montagem a partir de arquivo, além dos citados, merece menção é “*Nós Que Aqui Estamos por Vós Esperamos*” (1999), de Marcelo Masagão.

DOCUMENTÁRIO AUDIOVISUAL NÃO-CINEMATOGRÁFICO

Empreender um trabalho de montagem para cinema ou para televisão é muito diferente. Esta é apenas a dualidade clássica da narrativa audiovisual. Hoje podemos notar que cada canal de televisão, cada plataforma sob demanda, cada plataforma da internet, têm sua própria estética.

Afinal, o que define a estética de cada plataforma?

Na sociedade capitalista os moldes estéticos são definidos pela forma como cada plataforma monetiza seu conteúdo. Sendo a montagem uma engrenagem dentro da produção audiovisual, independente da importância que tenha, ela deve saber compreender para quem prioritariamente aquele material está sendo realizado.

Nas minhas aulas eu gosto de perguntar aos estudantes a quem sua ideia de filme se destina. Por incrível que pareça, a maioria das respostas é “para todo mundo”, ou “para maiores de 16 anos”. Essas respostas representam quase nada em termos de público-alvo.

Restringindo-se apenas à montagem, deve ficar claro que se o montador foi trabalhar para a Cineasta X, ele terá que se alinhar com a estética da Cineasta X. Se a montadora fizer um trabalho para passar no canal *Nat Geo*, ela precisa compreender como o canal funciona, quanto tempo tem um bloco antes do intervalo,

que tipo de curva dramática está sendo buscado, se após retornar do intervalo é preciso fazer uma pequena retrospectiva do que foi passado antes.

O *YouTube*, por enquanto, privilegia vídeos de 15 a 20 minutos e promove canais que postem conteúdos com consistência. O *vimeo* faz seu próprio festival interno para promover “as melhores” produções, mas recebe poucas buscas orgânicas. A *Netflix* prefere conteúdo original em que a plataforma tem controle e pode se intrometer, literalmente, em qualquer aspecto da produção.

Cada veículo tem seus temas tabus, porque nenhum veículo de comunicação é neutro. É importante que a montadora se pergunte “para quem estou montando este documentário?”, “tenho um tempo limite”, “qual as características técnicas do arquivo final?”. A criatividade precisará encontrar seus caminhos em meio as restrições. Felizmente as restrições são formidáveis promotoras de criatividade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Espero ter conseguido apresentar um apanhado de questões fundamentais à montagem cinematográfica, em especial de documentários. Mas, acima de tudo, espero ter expressado o quanto a montagem cinematográfica é uma parte fundamental do que é visto como o produto final: o filme.

Tudo que antecede a montagem cinematográfica é importante, mas cada montagem é única, mesmo se utilizando do mesmo material bruto. Além disso, quem se dedica à montagem acaba sentando no lugar mais privilegiado para o estudo do cinema: a ilha de edição.

Na ilha – para quem é íntimo –, você poderá entender que tipo de planos você gosta mais, como as imagens e sons devem ser gravadas para serem úteis, como se planeja para o corte e como histórias são contadas de maneiras diferentes. Você também verá que a fase de produção tem muito mais erros do que acertos, como a vida, e que a montagem é articulação daquilo que deu certo.

Um fato curioso sobre a montagem de documentário é que às vezes você passa uma enorme quantidade de tempo com algumas pessoas que foram filmadas. Depois você as vê pessoalmente e, embora se sinta quase íntimo, ela não tem a mínima ideia de quem você é. É uma sensação engraçada.

Sou um fotógrafo tradicional e não de cinema porque gosto de dialogar com poucas pessoas durante o trabalho criativo. Por isso, no cinema, a montagem é meu lugar favorito.

REFERÊNCIAS

LIVROS

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. Tradução de Teresa Ottoni.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. Tradução de Teresa Ottoni.

LEONE, Eduardo. **Reflexões sobre a montagem cinematográfica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

LEONE, Eduardo; MORÃO, Maria Dora. **Cinema e Montagem**. Editora Ática S.A. – 2^a Ed. São Paulo, 1992.

LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho**. Zahar – Rio de Janeiro, 2004.

LIMA, Guilherme Bento de Faria. **Imagens de Arquivo**: montagem e ressignificação no documentário ônibus 174. Appris – Curitiba, 2016.

FILMES

Nardjes A.: a day in the life of na algerian protester. Direção: AÏNOUZ, Karim. 1h20' – 2020.

A Queda da Dinastia Romanov. Direção: SCHUB, Esther. 1h 30' – 1927.

Nós Que Aqui Estamos por Vós Esperamos. Direção: MASAGÃO, Marcelo. 1h 13' 1999.

Cineastas citados de maneira avulsa: Agnès Varda; Chris Marker.

A publicação da coletânea *Conteúdo de Formação Técnica para Projetos Audiovisuais – NPD/UFMT*, incluindo esta obra, não seria possível sem o apoio financeiro e institucional fornecido pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), pela Pró-Reitoria de Cultura, Extensão e Vivência (PROCEV), pela Pró-Reitoria de Administração (PROAD) e pela Pró-Reitoria de Planejamento (PROPLAN).

Realização



PROCEV
Pró-reitoria de Cultura,
Extensão e Vivência



PROPLAN
Pró-reitoria de Planejamento



PROAD
Pró-reitoria de Administração

ISBN 978-658510657-3

A standard linear barcode representing the book's ISBN.



**NÚCLEO DE
PRODUÇÃO
DIGITAL**

CINEMA E AUDIOVISUAL
PRODUÇÃO, FOMENTO, EXTENSÃO E PESQUISA