

Para uma Teoria da *Raccord*: regimes de Continuidade na Montagem Cinematográfica*

Universidade da Beira Interior

Luís Nogueira

Índice

| | |
|---------------------------------|----|
| 1 A continuidade como princípio | 1 |
| 2 Regimes de continuidade | 3 |
| 3 A continuidade como paradoxo | 11 |

1 A continuidade como princípio

Qualquer que seja o meio de expressão utilizado, a continuidade afigura-se inevitavelmente como um princípio fundamental da inteligibilidade discursiva. A este respeito, o recurso às noções linguísticas de paradigma e de sintagma deverá ser suficientemente esclarecedor: é na medida em que escolhemos elementos de um domínio paradigmático e os integramos numa cadeia sintagmática que operamos em termos discursivos.

O mesmo se passa no que respeita àquilo que designaremos por linguagem cinematográfica, sendo que esta transposição traz especiais implicações para um dos seus dispositivos fundamentais, a montagem, entendida como o duplo processo de decomposição de um todo nas suas partes constituintes e de sequente integração destas

numa totalidade inteligível. Historicamente, podemos constatar que esta necessidade de decomposição e recomposição dos acontecimentos (ou das ideias visuais e sonoras) através da montagem não se impôs de modo imediato e evidente. Assim, para os primeiros cineastas, que recorriam ao plano único para mostrar a integridade de uma acção, a questão da montagem não se colocava. A questão da encenação possuía, portanto, uma relevância restrita, uma vez que tanto a planificação como o movimento de câmara não detinham particular importância na estilística vigente nos primeiros anos do cinema. Uma noção predominantemente fixa da criação e contemplação das imagens, eventualmente herdada dos modos de representação típicos da pintura, da fotografia e do teatro, atribuía ao quadro e à sua composição uma autonomia que relegava a montagem para um nível de quase irrelevância ou, pelo menos, de singelo prosaísmo.

Mas a importância da montagem no discurso cinematográfico não permaneceria latente por muito tempo. O plano único e fixo haveria de se dividir em duas formulações estilísticas fundamentais para a construção dos textos cinematográficos: o movimento de câmara e a montagem. É desta se-

*I Congreso Internacional de Análisis Fílmico, Universitat Jaume I, Castellon, 2008

gunda, e da importância decisiva e diversa que nela assume a ideia de continuidade, que nos ocuparemos neste estudo. Em geral, podemos dizer que a questão da continuidade ao nível da montagem se coloca sobretudo em relação ao tipo de cinema predominante, assente na narrativa e respectiva dramatização de acontecimentos com o propósito de criar no espectador uma sensação de verosimilhança, garantida pela autonomia diegética. A continuidade surge então, neste caso, como problema essencialmente de ordem preceptiva e afectiva ao serviço de uma narrativa que se pretende clara para o espectador. Mas esta noção, especialmente vinculada às premissas formais da narrativa, não esgota, como haveremos de ver, a questão da continuidade na montagem cinematográfica. Estamos em crer, porém, que esta necessidade de continuidade narrativa sentida ao contar uma história é não apenas útil como determinante para se entender a importância da continuidade no discurso fílmico.

Como surge esta questão da continuidade? De uma forma muito prosaica: perante um determinado acontecimento, onde colocar a câmara para ilustrar as suas causas, as suas consequências, a sua dinâmica e os seus intervenientes? No fundo trata-se de responder a uma questão fulcral: de onde ver? Estamos, portanto, na ordem espacial, na ordem da perspectiva e da percepção. Um outro movimento criativo se opera de seguida: como organizar as imagens no tempo? Como ordená-las e ligá-las? São estas duas operações ũ a planificação e a montagem ũ que se revelarão fulcrais na criação de um sentido para as imagens e na instauração de um horizonte de interpretação para as mesmas.

Se o plano único ou o movimento de câ-

mara tendem a tomar os acontecimentos ou as ideias que os sustentam como unidades totais, completas e autónomas, a *découpage*, que aqui designaremos por planificação (isto é, a escolha dos planos com que se há-de ilustrar a acção), opera em sentido contrário: na divisão tão detalhada quanto necessário de um acontecimento ou de uma ideia em várias imagens. A montagem, cujas normas ou concepções em muitos casos determinam desde logo a planificação, há-de ser o processo criativo que recuperará a unidade perdida aquando da planificação, sendo que esta ideia de decomposição pode ocorrer em diversos níveis: um objecto, um gesto, uma acção, uma situação, uma história ou uma ideia, por exemplo, podem ser analisados e representados em diversas modalidades de pormenor e aspecto.

Temos assim que a montagem ũ e a planificação que, no fundo, a convoca e exige ũ lidarão necessariamente com diversas questões de ordem espacial e temporal, expressiva e interpretativa. Em primeiro lugar, trata-se de compor o todo em função das partes e de dispor as partes em função umas das outras. Em segundo lugar, trata-se de encontrar a ordem no acaso ou preservar o acaso na ordem. Em terceiro lugar, trata-se de compreender e demonstrar a lógica de causalidade dos acontecimentos, a lógica de categorização dos intervenientes ou a lógica conceptual do tema. Assim sendo, podemos constatar que a montagem enquanto modo de organização do discurso cinematográfico pode operar em diversos níveis e dimensões. São precisamente esses níveis e dimensões que procuraremos compreender em seguida através da identificação e caracterização dos vários regimes em que a continuidade pode ser detectada na montagem cinematográfica, adoptando nós

aqui a ideia de regime no sentido de um conjunto de determinações, convenções ou normas que condicionam os procedimentos de organização discursiva num determinado domínio ou com um determinado propósito.

2 Regimes de continuidade

Como referimos anteriormente, o discurso cinematográfico não pode eximir-se às premissas de continuidade lógica que toda a inteligibilidade requer, assumida essa continuidade a forma de ordem, sucessão, consequência, causalidade, justaposição, complementaridade, contraste ou oposição, por exemplo. Em todo o discurso a inteligibilidade é garantida em dois momentos: progressão e integração. Não progredimos de unidade em unidade, de elemento em elemento, e integramos cada um desses elementos de forma sistemática num todo para cujo sentido tais unidades contribuem e no qual adquirem sentido. Trata-se, no fundo, de analisar e sintetizar.

Na montagem, a lógica da continuidade pode ser identificada em diversos regimes, cada um dos quais assumindo premissas e consequências específicas, mas não exclusivas. Não importa, assim, sublinhar que o conjunto de regimes que enunciamos com o objectivo de compreender as diversas instâncias em que a continuidade do discurso cinematográfico se manifesta operam segundo uma lógica de complementaridade e não de incompatibilidade. Cada um destes regimes pode imbricar-se nos restantes, ainda que seja possível estabelecer hierarquias de importância quanto aos aspectos do funcionamento próprios a cada qual. Assim, por exemplo, factores de ordem cognitiva podem ser fundamentais num regime narrativo, fac-

tores de ordem dramática podem ser decisivos em termos hermenêuticos, factores de ordem morfológica podem ser decisivos em termos pragmáticos.

Dito isto, podemos verificar que a complexidade de factores e aspectos que estão em jogo na montagem é extremamente elevada. De seguida, procuraremos identificar e caracterizar alguns dos regimes em que a montagem opera e cuja lógica de continuidade contribui para a inteligibilidade e para a efectividade da linguagem cinematográfica.

2.1 *Narrativo*

Referimos anteriormente que a questão da continuidade no discurso cinematográfico começa por se colocar sobretudo ao nível da enunciação narrativa. A preocupação é, desde logo, a possibilidade de formular um relato de acontecimentos mais ou menos complexos de modo facilmente inteligível. Assim, a ligação coerente entre os planos que nos apresentam cada personagem, aspecto ou momento de uma determinada acção torna-se premente. Historicamente, acabaria por vingar uma concepção da montagem que visa, precisa e paradoxalmente, a invisibilidade desta. Esta lógica de uma montagem submetida à clareza dos acontecimentos e remetida a uma condição de descrição (e de descrição) haveria de se tornar prevalecte. Este é, igualmente, o regime onde um conjunto de normas pragmáticas e premissas morfológicas mais incisiva e consistentemente acabariam por ser aprofundadas e enunciadas. Desde Griffith e Pudovkin que assim acontece. Cortar durante a acção, aproveitar o som ou o movimento para ligar os planos, garantir a inte-

gridade da acção, procurar as mais diversas formas de *raccord* é aqui feito tendo sempre a história contada como factor privilegiado e determinante da montagem. No limite, encontramos o caso paradigmático de *À Corda*, de Hitchcock, onde a ligação entre as imagens aspira precisamente à sua completa obliteração. Hoje em dia esta solução, em grande medida determinada tecnicamente, pode ser encontrada em diversos exemplos (*Fight Club*, *300*, *Children of men*).

2.2 *Dramático*

Se o regime narrativo tende a privilegiar sobretudo a representação clara dos acontecimentos, o segundo regime que aqui identificamos tende a utilizar a montagem no sentido de criar sobre o espectador um determinado efeito dramático. Podemos então afirmar que já não interessam tanto os próprios acontecimentos e a sua percepção, mas muito mais as implicações que esses acontecimentos têm sobre as personagens e, conseqüentemente, sobre o espectador.

A continuidade é aqui submetida a critérios de ordem afectiva: interessa sobretudo a forma como a montagem vai permitir uma progressão na caracterização das personagens em função dos eventos que elas vivem. Assim, a noção de escala de planos torna-se fundamental, encontrando nós indo de planos mais afastados para planos mais próximos, por exemplo, uma continuidade que nos há-de conduzir de um grau de maior distanciamento a um grau de maior envolvimento emocional com as personagens e os seus estados de alma.

A densidade dramática da continuidade na montagem joga-se igualmente ao nível da ênfase que se coloca num acontecimento ou

numa vivência, bem como do tom em que tal sucede. A este respeito as soluções de montagem que podemos encontrar no excerto de *American Beauty* que apresentamos tornam-se bem claras dessa intenção de sublinhado dramático ou tonal.

2.3 *Conceptual*

Os regimes narrativo e dramático da continuidade aparecem-nos, como vemos, intimamente imbricados: é na medida em que um acontecimento provoca determinados efeitos emocionais sobre as personagens que ele se torna narrativamente determinante e é na medida em que as personagens agem em função de certos objectivos e obstáculos que a história se torna dramaticamente intensa. Mas, mesmo no cinema narrativo, a montagem e a sua construção em continuidade não se esgota nesses dois regimes. A montagem pode servir igualmente para sublinhar conceitos — isto é, temas ou ideias — que emergem da própria narrativa e da sua dramatização. Damos dois exemplos em que o dispositivo do *raccord* e a continuidade servem precisamente essa formulação de ideias no interior ou a partir da própria narrativa: *2001 — Odisseia no Espaço* e *North by Northwest*. O que está aqui em questão é a identificação de unidades de sentido que se autonomizam do próprio contexto narrativo, ainda que dele sejam procedentes.

No entanto, é possível com grande frequência encontrar num tipo de cinema não narrativo ou não tão convencional iguais propósitos de explanação e construção discursiva de conceitos através da montagem e da continuidade que subjaz à organização das imagens. Apresentaremos aqui como exemplos dois excertos de filmes de dois

realizadores marcantes da história do cinema no que respeita à especulação teórica e à aplicação criativa dos princípios da montagem: *‘O Homem da Câmara de Filmar’* e *‘Linha Geral’*. Em cada um destes casos podemos constatar como os acontecimentos que são representados extravasam a sua relevância dramática ou narrativa para colocarem em primeiro plano as implicações conceptuais que os sustentam ou os complementam. Afirmamos assim que, neste regime, a continuidade assegurada pela montagem visa muito mais a criação ou exploração de ideias ou conceitos do que o relato de uma história – ainda que não a impeçam ou não a menosprezem.

2.4 *Ontológico*

Uma das mais importantes utilizações da montagem prende-se com a capacidade de organizar as imagens de modo a criar uma continuidade entre mundos ou realidades de diversa natureza ou ontologia. Através da simples mudança de um plano para um outro todo um novo mundo pode ser criado – seja ele o resultado de uma projecção de uma personagem ou de uma estratégia narrativa. Visões, sonhos, alucinações, fantasias, desejos, recordações são apenas alguns dos exemplos em que a montagem pode ser utilizada com o propósito de nos oferecer uma mutação ontológica dos mundos que percebemos enquanto espectadores.

Neste caso, a continuidade da montagem surge sobretudo como modo de garantir quer o contraste entre cada um desses mundos quer a consistência da mutação dum no outro. É como se entrássemos e saíssemos da mente das personagens ou dos mundos que nelas são criados. Os exemplos

que aqui apontamos ilustram de modos diversos essas transformações ontológicas que a montagem permite. Em *‘Snatch’*, em *‘The Manchurian Candidate’*, em *‘L’Année dernière à Marienbad’*, em *‘The Graduate’* ou em *‘Thriller’* podemos identificar essa espécie de viagem mental e narrativa, como se a mudança entre cada plano nos permitisse estar ora no interior ora no exterior das vivências das personagens.

2.5 *Retórico*

Existe em todo o discurso – pretenda-se ele mais descritivo, mais analítico, mais narrativo ou mais explicativo – uma dimensão retórica. Podemos dizer que a retórica subjaz a todos os tipos de discurso, na medida em que ela se ocupa precisamente das normas ou regras da formulação destes. Todo o discurso possui uma estilística, uma forma de dizer e, mais que isso, de bem dizer. Daí que não possamos deixar de referir este regime da continuidade como fundamental, sobretudo pela vastidão de operações através das quais o discurso pode ser feito e refeito, denotado e conotado, assente ou manipulado. Da metonímia à sinédoque, da hipérbole à metáfora, são múltiplas as modalidades em que o regime retórico se materializa no discurso cinematográfico: dizer a parte pelo todo, a causa pelo efeito, a semelhança pela diferença, são algumas das formulações em que a montagem se afigura de grandes préstimos discursivos. Temas como a violência ou a sensualidade adquirem neste regime particulares tratamentos discursivos: mostrar ou ocultar, inferir ou referir são, em muitos aspectos, consequências discursivas deste regime da continuidade.

2.6 Cronológico

Como referimos no início do nosso estudo, as questões de natureza temporal são um dos aspectos fundamentais do discurso cinematográfico. Quer narrativamente, uma vez que um acontecimento relatado implica uma transformação no tempo; quer sintacticamente, uma vez que o discurso cinematográfico implica um decurso no tempo, uma sucessão de imagens.

A questão da passagem do tempo foi desde sempre uma preocupação no cinema narrativo: como mudar de tempo da acção sem que essa alteração representasse uma ruptura (na continuidade, precisamente) da atenção e da compreensão por parte do espectador foi a pergunta que desde cedo se colocou na montagem de um filme. Assim, uma série de convenções acabariam por tornar-se decisivas, entre as quais duas assumiram particular relevância no período clássico: o dissolve e o fade. No primeiro caso, tratava-se de assegurar a continuidade apresentando a mudança como enlace. No segundo caso, tratava-se de assegurar a continuidade apresentando a mudança como separação. Fechar uma cena ou uma sequência de forma inteligível tornou-se a preocupação. A elipse, tão cara ao bom narrador, acabaria por se esconder sob estes dois dispositivos.

A garantia de continuidade que estes dispositivos ofereciam não deixaria, porém, de ser colocada em questão: o jump-cut, inicialmente tido como perturbação da percepção, haveria de se transformar em figura de estilo vastamente apreciada. Um filme se afigura como fulcral nesse aspecto, *À bout de souffle*, rompendo com as convenções de uma fluidez na percepção cronológica

dos acontecimentos que as convenções clássicas instituíram, ruptura levada a extremos de (in)inteligibilidade por cineastas como Alan Resnais ou David Lynch. Em todo o caso, importa sempre referir que a questão da inteligibilidade cronológica dos acontecimentos, da progressão e integração das unidades num todo, se afigura decisiva, mesmo quando a sua formulação comum é invertida, à semelhança do que acontece em *Memento* ou *Irreversible*.

2.7 Topológico

O espaço e a sua representação desde sempre se afigurou como motivo de preocupação nas artes visuais. Toda a questão teórica e prática em redor da perspectiva linear disso mesmo é demonstrativo. No que respeita ao cinema, desde cedo se percebeu que a planificação de uma cena haveria de trazer problemas de coerência topológica que teriam de ser resolvidos a bem da inteligibilidade discursiva.

O que está em questão aqui prende-se com a deslocalização do olhar que a decomposição de uma acção em diversos planos implica. Assim, torna-se necessário estipular uma espécie de gramática espacial que habilite o espectador a compreender, no meio desta pluralidade de pontos de vista, a lógica espacial da representação. Podemos a este propósito enunciar três dispositivos que nos parecem significativos. Em primeiro lugar, a regra dos 180º, a mais arreigada das premissas clássicas de inteligibilidade espacial na representação cinematográfica. O seu propósito é muito simples: deslocar o espectador entre perspectivas diversas da acção e dos intervenientes da mesma salvaguardando sempre a coerência espacial da percepção. Em segundo lugar, a questão da escala, isto

é, a necessidade de assegurar uma inteligibilidade espacial coerente para o espectador em função da distância a que a acção é percebida. Trata-se de fazer o espectador entrar ou sair da acção sem comprometer a sua percepção dos eventos. É nesse sentido a canónica progressão na utilização da escala de planos visa precisamente a suavização do choque que toda a mudança de escala implica. Em terceiro lugar, devemos referir o fora-de-campo. Este elemento torna-se decisivo pelo facto de no discurso cinematográfico uma boa parte da informação narrativa, temática ou dramaticamente relevante se encontrar nas imagens que, virtual ou efectivamente, ladeiam cada plano. Neste aspecto, é exemplar o funcionamento do plano subjectivo e a necessidade de planos de contextualização que exhibe. Por tudo o que fica dito, facilmente percebemos que este regime, juntamente com a dimensão cronológica da montagem, acaba por se revelar decisivo para uma percepção logicamente correcta das ideias ou dos eventos.

2.8 Perceptivo

Igualmente fulcral é o regime perceptivo. O que aqui está em questão é a fundamental importância da continuidade no que respeita às condições mínimas de percepção e compreensão dos dados do discurso cinematográfico. Neste aspecto, podemos caracterizar como decisivo o chamado jump-cut. A existência de um salto na imagem é seguramente das ocorrências mais perturbadoras para o espectador, como constatamos sempre que a mudança entre dois planos semelhantes do mesmo objecto ou evento acontece. Com o objectivo de eliminar essa perturbação, uma norma acabaria por se tornar

vigente no modelo de montagem clássico, a regra dos 30º, que aqui referimos como caso paradigmático de garantia da continuidade perceptiva no discurso cinematográfico. Diz-nos esta regra que entre dois planos sucessivos de um mesmo objecto ou evento a diferença de ângulo na colocação da câmara deve ser de pelo menos 30º. A que responde este preceito? À necessidade de estabelecer entre ambas as imagens uma diferença de percepção e de informação, ou seja, de eixo e de escala, que justifique a mudança de plano. É ver o exemplo de *Goodfellas*. Como bem sabemos, um dos pressupostos da montagem clássica assevera que cada mudança de plano deve ser justificada, isto é, deve acrescentar algum elemento de informação novo para o espectador. Ainda assim, o recurso ao jump-cut acabaria por se impor como decisivo em diversos casos, sem sacrifício da lógica perceptiva. É bem pelo contrário, o seu recurso em termos narrativos ou dramáticos acabaria por se revelar frequentemente benéfico, como podemos ver pelo exemplo de *The Birds*.

2.9 Rítmico

Desde bem cedo que a relevância do ritmo para a montagem se tornou notória e motivo de experimentação prática. Ainda que o ritmo não possua na gramática visual uma definição e caracterização tão clara como sucede, por exemplo, na música (arte que, em muitos casos, determinou e determina a reflexão e a criação cinematográfica), o certo é que as implicações do ritmo na montagem e na noção de continuidade é em diversas instâncias decisiva. Seja tomado enquanto valor em si mesmo (como sucede em diversíssimos exemplos do cinema ex-

perimental) seja conjugado com aspectos de natureza narrativa, dramática ou temática, o ritmo detém na montagem uma importância decisiva. Aliado à cadência da própria acção, servido por um fundo musical ou ilustrando uma qualquer coreografia, o ritmo apresenta-se como um factor de grande importância na continuidade da montagem cinematográfica, através das suas variações ou constâncias, dos seus picos ou repetições.

A montagem acelerada típica de situações de intensa acção ou a montagem paralela própria do *last minute rescue* são óptimos exemplos da relevância do ritmo. No âmbito dos géneros convencionais, tanto o thriller como o filme de acção ou o musical são exemplares no que toca à relevância do ritmo em termos discursivos. Mas o videoclip ou o filme experimental são igualmente áreas de expressão onde, cada uma a seu modo e talvez de modo ainda mais nítido do que no cinema narrativo, o ritmo na montagem se revela decisivo, muitas vezes desafiando a própria inteligibilidade da informação e assumindo-se como factor estético com valor próprio.

2.10 *Tonal*

Do mesmo modo que no que respeita ao ritmo, podemos dizer que alguma qualidade musical pode ser encontrada a marcar um outro regime: o tom. Também sobre este aspecto da montagem podemos encontrar diversas variáveis de que sublinharemos apenas duas: o tom tanto pode sustentar a continuidade das imagens assumindo-se como elemento expressivo manifesto, procurando facultar às imagens um acrescento artístico que as une e as caracteriza, como pode funcionar em termos narrativos como uma

modalidade de reiteração ou intensificação do dramatismo dos acontecimentos ou das personagens. Neste último caso, podemos identificar sobretudo um tom dramático na organização do discurso cinematográfico: o tom estabelece ou sublinha frequentemente o sentimento que as acções ou as personagens evocam no espectador. Melancolia ou frenesim, tensão ou alívio, agitação ou acalmia são em muitos casos tonalidades que a montagem ajuda a estabelecer para o espectador.

Qualquer que seja a estratégia (estética ou dramática) que assuma, o tom torna-se necessariamente decisivo para a hermenêutica que o espectador pode fazer de uma determinada formulação discursiva. Juntamente com o regime rítmico, este regime é seguramente daqueles que melhor assinalam a importância da montagem no discurso cinematográfico quer ao nível da sua morfologia quer ao nível da sua semântica.

2.11 *Pragmático*

Como é bem sabido, a montagem desde sempre foi concebida como um dispositivo fundamental para criar determinados efeitos intelectuais ou emocionais sobre o espectador. Seja nos melodramas de David Griffith, seja nos filmes políticos de Eisenstein, seja no biopic sobre “Napoleão” de Abel Gance, por exemplo, os mais diversos efeitos foram desde cedo procurados no cinema. Tal não cessaria de suceder, fosse numa via mais ficcional (muitas vezes com o objectivo de comover, excitar, aterrorizar ou entreter) seja numa via mais documental (muitas vezes com o intuito de persuadir, de denunciar, interpelar, de explicar). Eisenstein, no seguimento de Kuleshov, não se cansou de chamar a atenção para esse facto: a montagem

intelectual deveria funcionar precisamente como instância de evidente influência ou manipulação das próprias concepções dos espectadores.

A organização das imagens haverá então de permitir criar certos efeitos sobre o espectador, que podem ir da condenação ou do elogio à surpresa ou ao equívoco. Neste aspecto, vale sempre a pena chamar a atenção para aquilo que é uma das mais radicais capacidades (simultaneamente perniciosa e virtuosa) do discurso cinematográfico e em particular da montagem: a capacidade de mentir, de ludibriar ou de falsear. Toda uma teoria do equívoco poderia então ser construída a partir da faculdade de manipulação semântica e afectiva das imagens. A possibilidade de expansão, reversão, inversão ou traição semântica que a montagem acrescenta às imagens cinematográficas é uma das suas mais notáveis características. Nem sempre as imagens dizem o que mostram nem mostram o que dizem. A sequência do filme “Silêncio dos Inocentes” de que aqui apresentamos um excerto é um óptimo e extremo exemplo desta capacidade efabulatória da montagem cinematográfica.

2.12 Morfológico

A ideia de um regime morfológico da continuidade no discurso cinematográfico prende-se, antes de mais, com a concepção da obra no seu todo, isto é, como uma totalidade de alguma forma orgânica que deve ser percebida e avaliada no seu conjunto. Mas, dentro de cada obra, é sempre possível identificar construções morfológicas que, por si mesmas, se tornam relevantes tanto sintáctica quanto semanticamente. Se, por um lado, a semântica, na

medida em que a montagem ajuda a estabelecer os significados pretendidos, pode, em certos casos, tomar uma preponderância decisiva, como sucede no excerto que apresentamos de “North by Northwest”, noutros casos são as próprias determinações sintácticas que acabam por assumir especial relevo e afirmar um valor específico em função das qualidades que exhibe, como sucede no exemplo de “Dog Man Star” que indicamos.

A questão da forma no que respeita à montagem e à ideia de continuidade será, desse modo, absolutamente fulcral no discurso cinematográfico. A montagem é, em muitos casos, o processo fundamental de formação das ideias contidas nas imagens, o veículo ou dispositivo através do qual a matéria plástica ou temática adquire sentido. Encontrar as determinações sintácticas e conjugá-las com as premissas ou pretensões semânticas pode ocorrer de formas várias e profícuas. Um exemplo desta conciliação entre sintaxe e semântica pode ser identificado no excerto que apresentamos de “Napoleão”, onde a disposição das imagens umas em relação às outras e a sua composição em função de um todo encontram um claro equilíbrio entre o que se enuncia e o que se pretende significar.

2.13 Afectivo

Desde, pelo menos, o conhecido e a muitos títulos emblemático efeito-Kuleshov que os efeitos da montagem sobre os estados afectivos do espectador são bem conhecidos. Com maior ou menor complexidade, esta influência da organização discursiva da montagem sobre o espectador tem sido diversamente explorada, podendo mesmo afirmar-se que se trata de uma das áreas de maior e mais deliberado investimento criativo. Chamare-

mos aqui, a este respeito, a atenção para a utilização do dispositivo muitas vezes referido como escala de planos, ou seja, para a determinação e organização discursiva das imagens em função não apenas do valor de cada uma, mas igualmente da sua relação e das implicações desse mesmo relacionamento no interior de unidades de sentido claramente marcadas. A ideia de que planos mais próximos tendem a sublinhar uma maior intimidade ou tensão afectiva entre espectador e personagem está diversamente atestada. Não fosse essa capacidade de, através da planificação, criar diversas modalidades de relacionamento entre o espectador e os intervenientes de uma acção e o cinema não seria seguramente o meio de expressão tão comovente e persuasivo que reconhecemos, capaz de levar o espectador ao choro ou à raiva, ao terror ou à compaixão, para citar apenas alguns exemplos genéricos facilmente constatáveis. Se elegemos aqui a escala de planos e os seus nuances, mutações e determinações que a sua manipulação através da montagem permite como um dos factores fundamentais para a caracterização dos estados emocionais das personagens e da consequente influência destes sobre o espectador, devemos, porém, referir que diversos outros recursos são fulcrais (frequentemente funcionando em seu complemento ou contraponto): a música, por exemplo, atribui recorrentemente a um segmento discursivo uma continuidade emocional que sem ela não conseguiria a mesma contundência; de igual modo, a fotografia tende em muitas situações a funcionar como uma espécie de fio sintáctico ou de marcador semântico de um determinado acontecimento ou conceito. É, em grande medida, da panóplia vastíssima de recursos es-

tilísticos e propósitos afectivos que depende a riqueza expressiva e dramática do discurso cinematográfico.

2.14 *Hermenêutico*

A forma como interpretamos as imagens cinematográficas é, em muitos casos, decidida pela montagem a que elas são submetidas. É bem conhecido o modo como a montagem permite manipular a interpretação que das imagens é feita, bastando para tal, muitas vezes, que um plano seja mudado na sua ordem ou amputado na sua duração ou recolocado em relação a outros planos. A montagem, dentro de uma continuidade discursiva que em nada impede intermitências, revisões ou reformulações, permite uma constante oscilação e deslocação das interpretações acerca de um facto, de uma personagem, de um tema. É como se cada imagem se encontrasse permanentemente numa rede móvel de significados virtuais que, de um modo mais lúdico ou mais militante, mais ingénuo ou mais chocante, é muitas vezes convidada ou tentada a percorrer.

Se podemos sempre advogar para uma imagem um valor próprio que a caracteriza e qualifica na sua autonomia, não devemos, porém, olvidar que é da própria natureza da imagem cinematográfica a sua condição relacional: as imagens existem em função de outras que a contextualizam e este contexto discursivo é, frequentemente, decisivo para a explanação das implicações últimas de uma dada imagem. Qualquer procedimento hermenêutico a que uma imagem cinematográfica seja submetida tenderá, portanto, a buscar a compreensão e interpretação desta em instâncias que lhe são exteriores e que lhe asseguram o sentido. Sen-

tido esse que lhe advém através da montagem numa continuidade discursiva que as integra e enquadra. Os valores que as imagens induzem, as ilações que permitem, as concepções para que remetem, surgirão nos interstícios que ligam dois ou mais planos. É aí que podemos desvendar a riqueza das interpretações que prometem ou resguardam, bem como a amplitude e a profundidade dos significados e das ideias que propõem, que inventam ou que sugerem.

2.15 *Estilístico*

Como todas as modalidades discursivas, também a linguagem cinematográfica se encontra num estado de permanente tensão, uma tensão que se há-de revelar decisiva para compreender qualquer norma, determinação ou regra que estipule ou regule as suas práticas. Por um lado, temos um pólo que, em última instância, tenderia para a ruptura e a iconoclastia, sempre propensa para a mutação morfológica e o desafio sintático, submetendo recorrentemente as convenções ao teste da experimentação e à exigência da ousadia. Por outro lado, encontramos um pólo que tende a concentrar as forças de um cânone, de uma doutrina ou de um hábito, com os quais se identificam os mais ciosos da necessidade de estabilizar e preservar as valiosas convenções de uma retórica que, para muitos, existem para garantir a construção de sentido numa determinada época ou circunstância. Poderíamos assim falar, aproximando-nos mais de um ou outro destes pólos, de tradições e de rupturas, de géneros e de singularidades. Será sempre neste mosaico deslizante que poderemos tentar compreender a criação cinematográfica e as suas múltiplas dimensões estilísticas.

Se a continuidade foi referida como um pressuposto essencial da inteligibilidade discursiva, o certo é que também ela alberga no seu interior a virtualidade da sua problematização morfológica e teleológica e, por isso mesmo, estilística. Um dos aspectos mais relevantes na contemporaneidade, no que à estilística respeita, prende-se com o recurso às novas tecnologias e ao modo como estas permitem formas inéditas de organização das imagens cinematográficas. O corte, o dissolve ou o fade, para referir, a título de exemplo, algumas das formas típicas do paradigma clássico da montagem, encontram cada vez mais variações e versões. Toda uma nova, vasta e surpreendente lógica de organização discursiva se parece oferecer mais e mais enquanto terreno de experimentação criativa, em muitos casos colocando vastos problemas de nomenclatura ou mesmo de reflexão teórica. Escolhemos o morphing como um dos casos em que esta condição mutante das premissas discursivas melhor pode ser ilustrada, ou seja, onde à montagem se parecem oferecer novas possibilidades rítmicas, hermenêuticas, perceptivas, dramáticas ou narrativas, por exemplo.

3 **A continuidade como paradoxo**

A análise dos diversos regimes que efectuámos permitirá entender que um dos aspectos mais fascinantes da continuidade na montagem é o modo como ela se apresenta, frequentemente, como uma espécie de paradoxo. Essa análise permite-nos constatar que são diversos os aspectos e factores que devemos ter em consideração quando pensamos a continuidade como valor estratégico do

discurso cinematográfico. Aquilo que pretendemos com os regimes que aqui enunciámos foi, sobretudo, expandir a ideia de continuidade na montagem para lá da sua concepção mais convencional ligada à narrativa e a uma ideia estrita de *raccord* que remete para a ligação entre dois planos. Nesse sentido, adoptámos uma ideia de continuidade que descreve e caracteriza não apenas o modo como, num texto fílmico, o sentido se constrói a partir de uma cadeia contínua de significantes e significados mínimos que se organizam no seu interior, mas que revela igualmente as ramificações intertextuais, as apropriações interdiscursivas e mesmo as conversões interdisciplinares que se vêm juntar à lógica semântica e sintáctica que rege a inteligibilidade e a organização interna do texto. Se é certo que não podemos nunca abdicar da continuidade como princípio de qualquer discurso, a verdade, porém, é que toda a montagem se joga em diversos eixos que, entre outras coisas, explanam e sublinham as suas características muitas vezes paradoxais. Um primeiro eixo que identificaremos e onde se joga esse paradoxo é o da transparência. Num pólo, teríamos uma busca incessante de anulação das marcas da montagem que procuraria torná-la invisível e submetê-la à narração de uma história que o discurso deve intentar servir. No outro, teríamos uma montagem que chama a atenção para as suas próprias possibilidades expressivas, tornando visível a sua ocorrência, assumindo-se como recurso estilístico por direito próprio. Assim, num caso teríamos uma montagem discreta, quase envergonhada e subserviente, ditada pela narrativa, e pelas suas tonalidades afectivas e dramáticas, como factor determinante de toda a estilística. No outro, teríamos uma

montagem ostensiva, quase vaidosa e exibicionista, ditada pela experimentação de um discurso que não se cinge a um molde formal, o da narrativa, por mais recorrente *Ū* e, quase poderíamos dizer, fatal *Ū* que ele se apresente.

A este eixo poderíamos fazer corresponder um outro, o da estratégia. Num pólo, teríamos uma estratégia de sutura que procura anular toda a evidência do corte de modo a dar a ver o objecto, o acontecimento ou a ideia como uma unidade orgânica e total. A montagem tenderia, portanto, a assumir uma qualidade nítida de transparência. É esta a lógica da chamada montagem de continuidade clássica, assente numa clara predominância do *raccord* (que, diga-se, transporta para o cinema premissas comuns a qualquer modalidade expressiva, sempre em busca de uma pretensa clareza total). No outro pólo poderíamos identificar uma concepção do discurso como rasura, como desafio, umas vezes diletante na sua pura ludicidade outras vezes comprometido com a mais afincada hermenêutica, com a incessante e quase quimérica busca da mais ínfima e oculta possibilidade de sentido. Ainda assim, mesmo quando esta estratégia convulsa ou avulsa parece estilhaçar as ideias de unidade e de totalidade, a continuidade (sendo que esta é o que permite, em última instância, o elo entre aquelas) permanece *Ū* mesmo se a estratégia adoptada para a montagem é de nítida ruptura entre as imagens; mesmo quando não importa já tanto a coesão de um todo, mas a colisão das suas partes; mesmo quando a montagem se torna visível, ostensiva, instaurando uma forma de interpelação do espectador, como se o corte ganhasse relevância semântica por si mesmo e como se cada elemento garantisse a sua iden-

tidade ao estabelecer relações de oposição ou de contraste com as imagens que o circunstanciam. Parecemos então sempre condenados a operar em três movimentos discursivos: unidade, continuidade, totalidade. E tal parece acontecer tanto quando desvendamos o corte escondido em “A corda” como quando, escandalosamente, contemplamos a vertigem de “Dog Man Star”.

Assim, se falamos da continuidade discursiva como paradoxo, podemos afirmar que este se encontra tanto na montagem clássica e na sua tendência ou obsessão de procurar a alquimia ou o milagre de uma diferença entre planos que o *raccord* tenta esconder, anulando qualquer perturbação cognitiva ou perceptiva provocada pela existência de um corte, quanto numa montagem expressiva e experimental que tende a enaltecer as cisões que cada corte implica, como se a montagem devesse certificar as possibilidades expressivas do próprio discurso cinematográfico, ainda que esse corte seja sempre suturado num esforço de inteligibilização em termos de continuidade e totalidade que nenhuma hermenêutica, analítica ou crítica podem dispensar. Temos assim que, seja qual for a modalidade da sua estilística ou da sua estratégia, a continuidade do discurso \bar{U} e que, repetimos, todo o discurso exige \bar{U} não dispensa, porém, a clara evidência da sua morfologia parcelar. Os interstícios na banda desenhada, a moldura na pintura, a pontuação na escrita ou o verso na poesia são alguns exemplos de similares tentativas de ultrapassagem desse paradoxo existente entre sutura e ruptura no discurso. Que este paradoxo possa, no discurso fílmico, receber as mais diversas respostas estilísticas eis o que não nos deve espantar se tivermos em atenção os regimes diversos que atrás enunciámos: da

interdição da montagem advogada por Bazin à quebra da mais clássica das convenções na série $\bar{S}24\bar{T}$, eis apenas dois exemplos, suficientemente ilustrativos parece-nos, das inquietações que a montagem sempre coloca a criadores e a teóricos.