

**Expressões da montagem:
tensionamentos entre Eisenstein e Bazin**

*Expressions of the mount:
tensionings between Einsenstein and Bazin*

Aline LISBOA¹

Resumo

O presente artigo tem como objetivo central estabelecer um paralelo entre os modelos teóricos de Sergei Eisenstein e André Bazin acerca de questões funcionais e estéticas da montagem. Os tensionamentos existentes entre as proposições dos autores são aqui abordados a partir de uma perspectiva histórica das teorias da montagem, de acordo com a pesquisa bibliográfica desenvolvida. Autores como Ismail Xavier (2012), Jacques Aumont (2011), Sergei Eisenstein (2002), André Bazin (2014) e Umberto Eco (1976) servem de sustentação argumentativa na presente discussão.

Palavras-chave: Estética. Modelo teórico. Montagem. Tensionamentos.

Abstract

The present article has like central objective establishes a parallel between the theoretical models of Sergei Eisenstein and André Bazin about functional and aesthetics questions of the editing. The existent tensionings between the propositions of the authors are approached here from a historical perspective of the theories of the editing, in accordance with the developed bibliographical inquiry. Authors like Ismail Xavier (2012), Jacques Aumont (2011), Sergei Eisenstein (2002), André Bazin (2014) and Umberto Eco (1976) serve of support argumentative in the present discussion.

Keywords: Aesthetics. Theoretical models. Editing. Tensionings.

Introdução

Considerada como um procedimento técnico, a montagem tem por base três finalidades, que consistem em formar uma unidade fílmica a partir de elementos separados. A primeira delas compreende a seleção entre o material bruto e o que realmente possui grande valia; a segunda tem por função o agrupamento, organizando a

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Mídia e Tecnologia da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”-UNESP. Integrante dos Grupos de Pesquisa CHISGAP - Estudos de Gênero e Mídia, pela UFS, e PCLA - Pensamento Comunicacional Latino-americano, pela UNESP.
E-mail: aline.lisboa@unesp.br

sucessão dos planos escolhidos. E, finalmente, a terceira determina a precisão do comprimento de cada plano, estabelecendo o princípio de junção entre as sequências apresentadas. Este é um caráter limitado delegado à montagem, que tem por princípio incumbir-se de funções muito mais complexas diante do objeto fílmico.

Partindo de uma premissa elencada por Einsenstein (2002), em uma acepção *bakhtiniana*, de que o cinema constrói um discurso formado por gêneros que se relacionam entre si, torna-se pertinente afirmar que o sentido do filme é criado através da montagem. Desta forma, defendemos uma concepção polifônica da montagem, a qual apresenta um viés estético e ideológico, além de um caráter múltiplo diante da discursividade – interacionismo de vozes na produção fílmica.

Em outro âmbito, encontramos em Bazin (2014) argumentações à defesa de um cinema mais “realista”, a partir da decomposição da montagem em partes menores em duas abordagens: durabilidade e concepção visual. Neste sentido, o autor defende o uso do plano-sequência, que acaba por substituir os cortes frequentes, apontando a profundidade de campo como correspondente à focalização do objeto, enquadrando-o de modo a obter maior nitidez, como elementos fundamentais na constituição de um cinema, por ele, considerado realista.

Entretanto, antes de iniciarmos, de fato, as discussões sobre os modelos propostos por Bazin e Eisenstein é fundamental contextualizar, a partir das teorias do cinema, questões históricas que marcaram a constituição das montagens narrativa e expressiva, além de seus efeitos estéticos.

A partir do surgimento da montagem houve certa libertação da câmera, que de estática passa a ter movimentação, tornando-se decisiva em relação aos efeitos estéticos. Classicamente, a função principal da montagem, pioneira e preponderante, é a narrativa, a qual empiricamente se reafirma como fundadora. Todavia, a montagem expressiva, que, de acordo com Aumont (2011), tem por característica exprimir um sentido ou ideia, através do contraste entre as imagens, segue um caminho antagônico, de modo a produzir colisões estéticas, denotando ideias e sentidos diversos.

As funções semânticas também exercem papel importante no que diz respeito ao lugar e valor da montagem diante das teorias do cinema. A produção de sentidos, sejam eles conotativos ou denotativos, apresentam, respectivamente, a relação entre dois elementos diferenciados que produzem efeitos causais, paralelos ou de comparação; e

relações espaço-temporais que compreendem o encadeamento das unidades sucessivas da ação em sua diegese fílmica.

Existem duas grandes abordagens ideológicas da montagem, as quais se confrontam de modo radical. A primeira tem por base a valorização do princípio e das possibilidades da montagem; já a outra a restringe aos efeitos de representação da realidade e como meio de contar uma história. Referimo-nos, respectivamente, às tendências desenvolvidas pela Escola Soviética, que tem como principais expoentes os russos Lev Kulechov, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov e Sergei Eisenstein; e a Escola Norte-Americana, em que se destacam Edwin Porter e David Griffith.

Diferentemente da Escola Norte Americana, os filmes produzidos na extinta União Soviética, pós Revolução Russa de 1917, não possuíam um mero caráter de entretenimento. Havia uma preocupação com a função social e, sobretudo, política, exercida pelas produções diante do público. Neste sentido, destacamos Lev Kulechov como pioneiro em investigar sistematicamente as técnicas desenvolvidas por Griffith e o porquê do sucesso de seus filmes na época. Desta forma, a Escola Soviética inicia suas articulações acerca da teoria da montagem expressiva, trazendo à tona discussões sobre ritmo e movimento, elementos marcantes na construção fílmica.

O contexto das ideias de Kulechov sobre montagem compreende semanticamente o que é exibido na tela. Segundo ele, a combinação entre os planos é o que define a autenticidade do cinema, em oposição à ideologia norte-americana de manutenção do princípio básico dos planos, sem manipulação, sem cortes. A proposta construtivista do cineasta russo se baseia na redução mínima do plano em pequenos fragmentos, afirmando que a imagem isolada, por si só, não é suficiente para produzir efeitos e significados. Surge daí o chamado *efeito Kulechov*², experiência realizada pelo cineasta, que mais tarde ganhou ampla difusão através de Pudovkin.

A ideia desenvolvida por Kulechov, de que o conflito está intrínseco aos signos visuais cinematográficos, forma a base dos ideais da montagem soviética. Entretanto, é em Pudovkin que encontramos dimensões mais aprofundadas do que viria a ser a montagem construtivista, isto é, um modelo que permite ao cineasta ir além das ideias

² Experiência realizada pelo cineasta russo, que consistiu em intercalar um grande plano inexpressivo e neutro de um ator com três planos distintos, a fim de comprovar que uma imagem por si só não cria sentidos. É preciso que haja uma contextualização feita pela montagem para então produzir significados.

clássicas da montagem *griffithiana*, construindo um processo formal de modo a transmitir ideias através do encadeamento dos planos na narrativa.

Utilizando seu antecessor como referência, Pudovkin introduz uma experimentação estética, inspirada no Marxismo, e sua proposta implica em um processo de tomada de consciência da personagem, o que para Xavier (2012) relaciona-se com a questão da desalienação como componente básico da história da personagem. Em outras palavras, Pudovkin estabelece uma proposição estética completamente oposta ao que até então se conhecia no cinema, sem intervir, necessariamente, na integridade das imagens. Frente a isso, suas formulações refutavam os métodos utilizados por Sergei Eisenstein, já que este contrapunha Pudovkin em relação ao uso dos cortes, a fim de produzir efeitos visuais que intervinham, de modo deliberado, no desenvolvimento das ações.

Na verdade, para Eisenstein o que de fato importava era a coesão do raciocínio, a partir da costura entre as imagens, mesmo que para isso houvesse intervenção em como os fatos eram representados. Entretanto, sobre Eisenstein falaremos mais adiante, em um tópico específico, sobre particularidades de seu método e de sua proposição estética na montagem.

Em relação à Escola Americana, podemos corroborar a importância de Edwin Porter na construção de um sentido para montagem (MARTIN, 2005), concebendo possibilidades narrativas sem a utilização de tantos cortes e utilizando a técnica da justaposição em filmes como *The Great Train Robbery* (*O grande roubo do trem*, 1903), de Edwin Porter, a qual através da relação entre os planos é possível construir uma perspectiva que se aproxima mais da “realidade”, inserida em uma acepção *baziniana*, dando início ao que chamamos de continuidade espaço-temporal. Além disso, Porter concebeu o formato narrativo, convencendo a compreensão a partir do desenrolar da ação, de modo sequencial na história.

Enquanto Porter cria a montagem narrativa, Griffith a desenvolve utilizando planos variados em suas composições, gerando assim ritmos diferenciados. Destarte, este último ainda contribuiu na questão do desenvolvimento do impacto dramático, apesar de ambos apresentarem significativas distinções em relação à montagem utilizada, já que o primeiro faz transições de planos por razões materiais, enquanto

Griffith os modifica por conta da dramaticidade, afinal para ele a importância reside no envolvimento do espectador com a trama.

Estilo criado por Porter e desenvolvido por Griffith, a montagem narrativa, de origem americana, cujo princípio é o da montagem invisível, nos conduz à imperceptibilidade do processo de produção fílmica. Neste modelo, o objetivo é elaborar um meio de representação que anule a percepção do espectador, diante de algo que não pareça verdadeiro. Este método está ancorado no estilo naturalista e apresenta ainda elementos como a decupagem clássica e a escolha de histórias com leituras fáceis e popularizadas para serem produzidas (XAVIER, 2012).

A proposta, neste caso, segue em um direcionamento do parecer real, e quanto mais fiel estiver a essa realidade, mais se constitui em um “dispositivo transparente” (XAVIER, 2012, p. 42). Tal “transparência”, da qual se refere o naturalismo, trata da representação como verdade, mostrando assim o universo representado de forma crível, convincente. Essa questão da transparência no cinema é designada por Bazin como uma estética particular, que tem por premissa a impressão de continuidade e a ilusão de estar assistindo a eventos reais. Ainda em relação à Bazin e seu postulado cinematográfico, trataremos a respeito adiante, demonstrando como sua perspectiva e a de Eisenstein apresentam tensionamentos diretos que integralizam perspectivas históricas das teorias da montagem.

Eisenstein e a montagem como sentido do filme

Contrariamente ao sistema *baziniano* de cinema, encontra-se Sergei Eisenstein, maior expoente da Escola Soviética, que acredita ser a montagem o elemento essencial na produção de sentido do filme, guiando assim o espectador por caminhos pensados pelo realizador. Ele acredita na arte revolucionária e que o cinema tem um caráter discursivo, devendo basear-se em situações factuais.

A perspectiva *eisensteiniana* tem em seus principais aspectos o fragmento como unidade fílmica; o uso do som como elemento autônomo e igualitário em relação à imagem e a influência sobre o espectador. Defende ainda o choque entre os planos em relação à montagem, a fim de obter maior impacto, afinal ele utiliza a justaposição de planos ao invés de seu encadeamento. Além disso, o cineasta russo desenvolve outro

princípio, que passa da esfera da ação para a da significação, como é perceptível em *Outubro* (1917), que apresenta a explicação de um processo e seus acontecimentos através de ensaios visuais, destoando completamente do modelo narrativo, cuja característica é de relatar a história a partir de representações da realidade.

Eisenstein propõe um contraponto audiovisual, em que os elementos sonoros possuem tanta importância quanto as imagens e constituem, de modo independente, significações. Já no que diz respeito à forma fílmica diante do público, a função preponderante é moldar o espectador, conduzindo-o através do olhar do realizador. A fim de compreender melhor questões entre o processo formal do filme e as reações de quem o assistia, desenvolveu métodos variados, começando pela montagem métrica, passando pela tonal e chegando à intelectual, esta última sendo mais desenvolvida posteriormente, predominando assim em sua filmografia (EISENSTEIN, 2002).

Entretanto, segundo Aumont (2011), classificar a montagem de acordo com o objeto fílmico, as modalidades de ação e os efeitos produzidos se traduz como algo defasado. Para o autor, os métodos de montagem descritos por Eisenstein – métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual – se caracterizam como fórmulas obsoletas, decorrentes de práticas de montagem do cineasta, sendo esta uma perspectiva bastante particular dele. No entanto, não apenas Eisenstein propôs classificações a essa operação técnica, autores como Balázs e Pudovkin também elencam algumas tipologias (ideológica, metafórica, poética, alegórica, antítese, analogia, sincronismo, etc.) e por vezes modificam as nomenclaturas, mas mantêm os mesmos princípios.

O cinema materialista de Eisenstein concebe o filme como discurso articulado, resultando na produção de sentidos através de estímulos combinados em seus métodos de montagem. Dissociando-se das teorias de Pudovkin e Kulechov, ele acaba propondo a montagem figurativa, a qual afirma Xavier (2012, p. 130), “interrompe o fluxo de acontecimentos e marca a intervenção do sujeito do discurso através da inserção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético, transformando-se em parte integrante de uma ideia”. Desta forma, o cineasta russo inseria planos que promoviam a descontinuidade do que transcorria internamente na obra.

O Modelo de Bazin e a montagem invisível

Tomando por base o princípio neorrealista, que apresenta aspectos como o cinema de rua em oposição aos estúdios; a improvisação; o não encenado; a representação da vida cotidiana e a projeção da “verdade” na tela; André Bazin propõe uma estética particular, segundo ele, diante de uma vocação ontológica do cinema, que é a reprodução do real através da continuidade factual e física. Ele admite ainda haver no neorrealismo resquícios do realismo crítico, quando afirma que “não havia neorrealismo puro. A atitude neorrealista é um ideal do qual se pode se aproximar mais ou menos. Em todos os filmes ditos neorrealistas, há ainda resíduos do realismo tradicional espetacular, dramático ou psicológico.” (BAZIN, 2014, p. 370).

A partir dessa observação, o teórico francês dá início às discussões que opõem o cinema clássico ao moderno, traçando um desenvolvimento de estilo narrativo mais próximo do real. Além disso, o modelo baziniano tem por princípios a incorporação do áudio ao meio cinematográfico; a crítica à montagem, minimizando seu papel diante da realização no cinema; a defesa pela continuidade, em uma perspectiva lógica e visualmente perceptiva – montagem invisível; e o combate ao método da decupagem clássica, que impedia o aperfeiçoamento da representação realista. Para ele era fundamental que o espectador não registrasse em seu olhar o corte, diante da combinação de planos.

O estilo narrativo de *Orson Welles* e *Jean Renoir*³ influenciou fortemente Bazin, que chegou à conclusão de que a profundidade de campo e o plano-sequência eram elementos resultantes de novas técnicas, que passaram a ser incorporadas ao cinema moderno. A partir da análise de obras como *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, ele comprova que existiram, de fato, transformações de ordem estilística, as quais revelaram o essencial do novo cinema realista. Desta forma, para Bazin, a montagem possuía caráter secundário, devendo ser considerada uma mera operação técnica, sem instituir qualquer significação. Diferentemente do plano-sequência, cuja função primordial é revelar a substancialidade cinematográfica, sem tanta manipulação das imagens, preservando seus fluxos contínuos.

Bazin (1991) teceu ainda formulações acerca da janela cinematográfica, quando argumentou que a tela é uma espécie de janela para a vida, sendo o cinema uma

³ As obras desses dois diretores foram utilizadas como exemplo por Bazin em suas análises para reafirmar sua teoria acerca do progresso estético do cinema, que passava agora a utilizar o plano-sequência e a profundidade de campo como elementos de composição fílmica.

revelação do mundo para o sujeito. Isso reafirma sua resistência ao uso de cortes na montagem, que para ele acabava por fragmentar a realidade, conduzindo o espectador a uma leitura não verídica dos fatos, diante de um olhar bastante particular do realizador. Em sua concepção, as imagens deveriam ser intocáveis, integralizadas em sua forma mais original, ideia que se aproxima da proposta de *Siegfried Kracauer*⁴, caracterizada pela defesa da continuidade, de um cinema sem cortes, além da preferência por espaços abertos e sem composições em sua totalidade; a cena de rua, sem determinações, de forma imprevisível.

O postulado *baziniano* apresenta diversas nuances, que nos levam à reflexão acerca de um cinema moderno. Em sua proposição, a questão ontológica do cinema é o pressuposto central que conduz às demais discussões de sua tese. Para compreendê-la, faz-se necessário entender algumas diferenciações entre “imagem de” e “feito à imagem”, quando afirma que “o cinema não fornece apenas uma imagem (aparência) do real, mas é capaz de constituir um mundo à imagem do real”, como afirma Xavier (2012, p. 83). Entretanto, essa afirmação se torna uma espécie de contradição no que concerne à ontologia cinematográfica, já que as revelações projetadas na tela não passam de representações, exibições fictícias.

Em defesa dessa teoria, Bazin assevera que é possível admitir manipulações, desde que não aconteçam tantas intervenções diante da imagem capturada, do material bruto. Neste caso seria a manipulação cinematográfica, no âmbito da montagem, o alvo principal de suas críticas, já que, para ele, a montagem acaba violando o ideal de realidade, apresentado pelas imagens em seu formato original.

Tensionamentos entre os Modelos Teóricos de Eisenstein e Bazin

Os tensionamentos existentes entre Bazin e Eisenstein perpassam de modo epistemológico pela significação da montagem no cinema. Enquanto o modelo *baziniano* segue o critério naturalista de manutenção da matéria bruta e revelação do real sem manipulação, o cineasta russo utiliza metáforas em suas construções; promove a criação de um espaço-temporal peculiar; conduz nosso olhar a partir de proposições

⁴ Fundou as bases do realismo revelatório, mais tarde desenvolvido por André Bazin. Sua estética se baseia numa visão fragmentada da vida.

estéticas, que transitam entre uma composição visual formada por um estilo de montagem descomunal e a significação social de seu cinema.

Eisenstein considera ainda que o fragmento é parte integrante da unidade fílmica, em seu menor tamanho, e reafirma que a montagem se refere ao discurso e não à representação, como defende Bazin. Além disso, o fragmento enquanto imagem do filme é considerado dissociável em demais elementos materiais para o cineasta russo, correspondendo a diversos parâmetros referentes à película, como cor, duração, luminosidade, dentre outros (AUMONT, 2011). A noção de fragmento de Eisenstein ainda atua em oposição à outra ideia de Bazin, quando o anuncia como uma espécie de corte da realidade, concluindo que o fragmento se manifesta como discurso articulado do filme.

Em sua proposição estética, Eisenstein utiliza de forma frequente figuras de linguagem como a sinédoque e a gradação, criando um tom de mistério e expandindo o significado do que acontece na cena através da parte pelo todo, como em *O encouraçado Potemkin* (1925), em que lentes presas por um cordão indicam que a personagem foi atirada ao mar.

Figura 01 – Uso da sinédoque em *O encouraçado Potemkin* (1925)

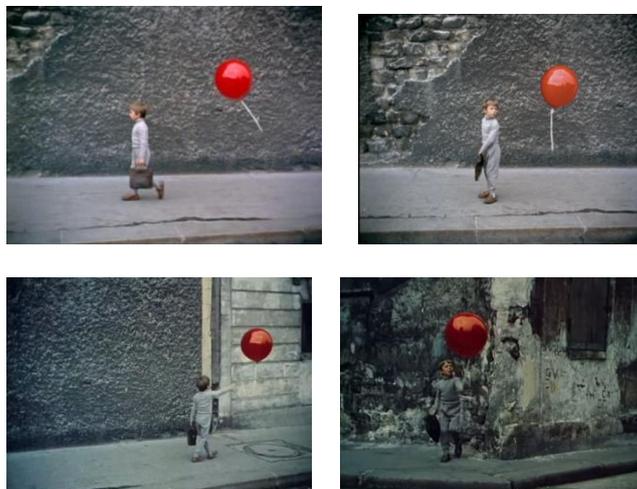


Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=3U_SsH9RI2E

A montagem soviética apresenta nítida rejeição à ambiguidade no cinema e isso se reflete diretamente na proposta *eisensteiniana*, já que para ele o fragmento é extraído do real, um real já organizado na frente da câmera e para ela, diferentemente das ideias *bazinianas*, que trazem a janela cinematográfica como revelação do mundo para o sujeito (AUMONT, 2011). Percebemos isto de modo mais latente, quando Bazin utiliza

o filme *Le Ballon rouge*⁵ (O balão vermelho, 1956), de Albert Lamorisse, para ilustrar sua proposta, demonstrando como o imaginário na tela apresenta dimensões reais de espaço e tempo, mesmo que estejamos cientes da utilização de truques nas sequências.

Figura 02 – Sequência no filme *Le ballon rouge* (1956)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=KdD49N5OmtE>

Deste axioma surge sua teoria acerca da montagem proibida, ou seja, quando o essencial de um acontecimento depende da presença simultânea de dois ou mais fatores da ação (BAZIN, 2014), o que para ele assegura a perspectiva estética da montagem narrativa, através da manutenção da integridade do que foi capturado pela câmera, diante de um espaço-temporal fidedigno à imagem do real.

Outro teórico do cinema francês também relevante em estudos da montagem sob uma perspectiva estética foi *Jean Mitry*⁶, que também defende algumas ideias elencadas por Bazin, ora apresentando semelhanças com o primeiro, ora se opondo a algumas de suas crenças. O cinema para Mitry produz significados novos e a montagem serve de recurso a fim de revelá-los. No entanto, o teórico francês se opunha claramente às ideias de Eisenstein no que concerne à *montagem intelectual*⁷. O cinema em Mitry pode ser traduzido, em sua visão bastante particular, entre o postulado realista de Bazin e o

⁵ O filme, traduzido O balão vermelho, não utiliza a montagem para sugerir o comportamento do balão. Aqui Lamorisse acaba respeitando a densidade espacial da realidade, tão defendida por Bazin.

⁶ Jean Mitry foi um cineasta francês, crítico e teórico que tinha por base em seu cinema a negação da ideia de contemplação revelatória, dada por Bazin. Mitry acreditava na produção de novos significados a partir da montagem, apesar de ambos concordarem em diversos pontos acerca do realismo revelatório.

⁷ Parte do princípio de constituir uma proposta de cinema que pense por imagens, ao invés de narrá-las somente.

cinema-discurso, acreditando que “o cinema real se organiza em discurso” (XAVIER, 2012, p. 92).

Ainda em relação às semelhanças com Bazin, o crítico francês formula suas conjecturas estéticas diante da ambiguidade do real, afirmando que a realidade está vinculada à existência do sujeito, de modo particular e indeterminado. Essa postura vai contrastar mais tarde, diretamente, com formulações de Eco (1976), que acredita ser a ambiguidade um componente do objeto artístico. Resumidamente, podemos perceber a discrepância existente entre os sentidos dado à ambiguidade, que de um lado é vista como meio de definição do verdadeiro realismo e na perspectiva de Eco é tratada como intrínseca ao discurso artístico.

Enquanto Bazin traz à tona discussões concernentes a um novo modelo cinematográfico, considerado moderno, Mitry preocupa-se com a abertura da obra, a fim de chegar a definições de um realismo que possa desenvolver-se livremente. Esses pressupostos instituíram novos conceitos e olhares acerca da estética cinematográfica e serviram de referência para o cinema moderno da década de 1960, que utilizou vanguarda como palavra de ordem em sua composição.

Em retorno às proposições estéticas de Eisenstein, podemos salientar que ao invés de preocupar-se em retratar a realidade, como defendia o realismo revelatório de Bazin, o cinema soviético se caracterizava pela sua função social e política, trazendo à tona discussões acerca das relações de poder; os conflitos de classes; o sofrimento do sujeito social; a situação política que permeava a sociedade da época, o que nos remete a refletir sobre como esse cinema permanece tão atual, diante dos temas explorados.

Todavia, o que podemos depreender - a partir das considerações acerca dos modelos de Bazin e Eisenstein - levando em consideração os procedimentos estéticos que envolvem suas propostas é que mesmo apresentando antagonismos em relação a diversos aspectos, não se pode traduzir a montagem, fundamentalmente, em escolhas entre um e outro. Essa falsa dicotomia nos conduz a um olhar, por vezes, caricatural, diante dos modelos teóricos, que não necessariamente se esgotam em um processo evolutivo ou histórico, mas se transformam e se reinventam.

O que se torna salutar em nosso trabalho é, justamente, examinar a negação e a defesa de cada proposta, observando as correlações existentes e adotando uma postura crítica diante dos aspectos estéticos e ideológicos difundidos por cada autor.

Considerações finais

Tomando como base os modelos teóricos de Sergei Eisenstein e André Bazin é possível identificar que cada proposta possui graus particulares de instâncias ideológicas que nos conduzem a perceber a montagem ora como parte fundamental na construção do sentido fílmico, ora como procedimento prescindível em relação à realização cinematográfica.

A perspectiva histórica elencada em nosso trabalho demonstra a importância de compreender a montagem não apenas como um processo técnico, mas, sobretudo, como uma prática que desenvolve possibilidades de criações ao campo estético. A pesquisa propõe estabelecer um paralelo entre as teorias de Eisenstein e Bazin, de modo mais acurado, no sentido de compreender como elementos ligados à articulação entre os planos ou ainda princípios de junção, trabalhados através do olhar de diretores, nos remetem a uma perspectiva particular, própria de um sentido criado por quem estabelece os trâmites do que foi construído.

Em nossa pesquisa é possível ainda desmistificar a ideia de que as tipologias da montagem – narrativa e expressiva – detêm uma pureza em seu grau operacional e de conteúdo, ou seja, que uma obra fílmica apresenta somente um ou outro, não podendo coexistir ambos os métodos. Esta conclusão implica em adotar certa cautela em como analisamos a montagem, do ponto de vista metodológico, já que uma mesma obra pode ser constituída por um ou mais estilos, ainda que um prepondere sobre o outro.

Referências

- AMIEL, Vincent. **Estética da montagem**. São Paulo: Texto & Grafia, 2007.
- AUMONT, Jacques. (org.). **A estética do filme**. 8ª ed. Campinas/SP: Papirus, 2011.
- BAKHTIN, M. M. **Estética da Criação verbal**. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

EINSENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

Referências audiovisuais

CIDADÃO Kane. Direção: Orson Welles. Estados Unidos, 1941. 1 filme (119 min.). P&B.

LE BALLON rouge. Direção: Albert Lamorisse. França, 1956. 1 filme (34 min.). Cor.

O ENCOURAÇADO Potemkin. Direção: Sergei Eisenstein. Rússia, 1925. 1 filme (70 min.). P&B.

OUTUBRO. Direção: Sergei Eisenstein e Grigori Aleksandrov. Rússia, 1927. 1 filme (103 min.). P&B.

THE GREAT train Robbery. Direção: Edwin Porter. Estados Unidos, 1903. 1 filme (11 min.). P&B.