

A MONTAGEM CINEMATOGRAFICA ENQUANTO ESTÉTICA PARA A CRÍTICA, A REFLEXÃO E A ARTE

Oberdan Quintino¹
Wellington Costa de Oliveira²

Resumo: O objetivo desse artigo é abordar a montagem como opção estética cinematográfica capaz de gerar uma visão crítica e reflexiva reconhecendo na montagem um método de produção de ideia ou conceito. A partir do contexto histórico, observar na montagem do cinema soviético com Eisenstein, os princípios de descontinuidade, justaposição e conflito; e, como tais princípios podem exercer uma função didática em sua relação com o ensino de filosofia e a análise fílmica, na qual procuramos tecer considerações acerca do cinema novo e a montagem presente no filme “O Leão de Sete Cabeças” de Glauber Rocha.

Palavras-chave: cinema; filosofia; Eisenstein; montagem cinematográfica, cinema novo; Glauber Rocha.

The cinema edition as an aesthetic for criticism, reflection and art

Abstract: The objective of this article is to approach the edition as a cinematographic aesthetic option capable of generating a critical and reflexive view recognizing in the edition a method of producing idea or concept. From the historical context, observe in the edition of the Soviet cinema with Eisenstein, the principles of discontinuity, juxtaposition and conflict; and how such principles can play a didactic role in its relation to the teaching of philosophy and movie analysis, in which we try to think about the new cinema and the montage present in the movie "The Lion of Seven Heads" by Glauber Rocha.

Keywords: cinema; philosophy; Eisenstein; cinematographic edition, new cinema; Glauber Rocha.

¹ Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP (2012), pós-graduado em Globalização e Cultura pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo – FESPSP (2010), graduado em Filosofia – Claretiano Centro Universitário – CEUCLAR (2016), graduado em Direito – Faculdades Integradas Campos Salles – FICS (2008), em Música – Conservatório Dramático e Musical de São Paulo – CDMSP (1997) e em Educação Artística – Faculdade Marcelo Tupinambá – MARTUP (1989). É membro do GECEF – Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Cinema e Ensino de Filosofia (CEUCLAR). Tem experiência na área de Artes atuando principalmente nos seguintes temas: música, teatro e cinema.

E-mail: oberquintino@terra.com.br

² Servidor Público Federal da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM, Graduado em Letras/Português – UNIMONTES, Graduado em Filosofia – Claretianos, Especialista em LIBRAS – FAMART, Especialista em Língua Portuguesa – FINOM, Especialista em Design Instrucional para EaD Virtual – UNIFEI, Mestre em Ciências Humanas – UFVJM.

E-mail: wellington_costa_de_oliveira@hotmail.com

1. Introdução

O cinema novo se destaca por meio de uma opção estética calcada no âmbito político e social. Embora inicialmente houvesse uma preocupação em desenvolver uma concepção cinematográfica nos moldes hollywoodianos devido à qualidade dos filmes, essa concepção acabou sendo abandonada e o cinema novo passaria a adotar uma estética de crítica social intensa e transformadora. A recusa ao modelo hollywoodiano, que possibilitou o estabelecimento e o entendimento da narrativa clássica cinematográfica, foi uma opção estética do cinema soviético dos anos 1920, com concepções imagéticas capazes de gerar uma visão crítica e reflexiva. Esse modelo apresenta, intrinsecamente, uma visão didática, pois, encontra no princípio da montagem os recursos necessários para instigar o espectador à reflexão, bem como, atingir o status de obra de arte. Desse modo objetivamos empreender algumas considerações sobre a montagem no filme “O Leão de Sete Cabeças” de Glauber Rocha e as semelhanças e/ou diferenças com a estética dos filmes soviéticos do período mudo focando em Sergei Eisenstein e os métodos de montagem, uma vez que este desenvolveu um trabalho não só artístico, mas também reflexivo e pedagógico.

2. A Montagem no Cinema Soviético: Eisenstein

A obra de Eisenstein referente ao cinema e o princípio da montagem envolve duas fases: uma mais experimental, a dos anos 1920, e outra mais consistente em termos conceituais, a dos anos 1940. Nas palavras de Xavier:

Dos anos vinte, período mais decisivamente experimental, aos anos quarenta, onde o pensamento erudito procura fazer pontes e equilibrar as formulações, há algumas mudanças de ótica na sua abordagem do cinema e da montagem. Primeiro, privilegia a descontinuidade, toma cada fragmento do filme como peça de uma construção semântica baseada no princípio de justaposição e conflito: duas imagens ou mais, ao serem aproximadas, são capazes de produzir uma idéia, ou um conceito. Com aparências visuais, podemos constituir uma espécie de escrita que se molda ao

pensamento, segue os movimentos do raciocínio, mesmo o mais abstrato. (XAVIER, 1983, p. 175).

O período mais experimental da obra de Eisenstein foi o que determinou a estética conceitual que confere à montagem, enquanto método, os princípios no qual ele classificará como categorias formais da montagem. O princípio da montagem deriva do teatro, das influências do circo, do music-hall, explorando a montagem-cruzada de diálogos, intensificando a força expressiva da ideia. Em termos históricos, os primeiros tempos do cinema, por volta dos anos 1900 e 1908, eram marcados pela descontinuidade.

Os comentadores atribuem esses traços de descontinuidade narrativa ao fato de que os modelos dos cineastas não eram o romance do século XIX ou o teatro clássico, mas antes o *music-hall*, o *vaudeville*, a história em quadrinhos, os espetáculos de lanterna mágica, de circo, de teatro popular. (VANOYE, 1994, p. 23).

Em razão da descontinuidade característica dessa fase, tornou-se necessário uma combinação imagética diversa dos suportes artísticos que as embasavam e que se harmonizavam internamente sem perder seu poder comunicativo. A percepção de que os traços de descontinuidade permitiriam combinações imagéticas homogêneas e heterogêneas gerou cuidados na concepção cinematográfica. É a partir de 1914 que há o estabelecimento do modelo narrativo cinematográfico para o cinema hollywoodiano e o cinema europeu. Nesse modelo, a montagem responde as exigências narrativas do filme. Funções como amplificação dos acontecimentos, conflitos e argumentação vão transcender a essas exigências integrando a estrutura formal do cinema soviético dos anos 1920, que por sua vez, irão promover mudanças relevantes na concepção cinematográfica e surgir como força de reação ao modelo estético hollywoodiano de narrativa clássica, condição que responde as necessidades artísticas e didáticas. Em Vanoye (1994, p. 25): “As técnicas cinematográficas empregadas na narrativa clássica serão, portanto, no conjunto, subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim, como, é claro, a seu impacto dramático”.

Se os traços de descontinuidade eram decorrentes dos modelos teatrais mais populares e não tinham os romances e o teatro clássico até então como inspiração para a concepção cinematográfica, estes não poderiam ser desprezados por muito tempo devido a sua grandiloquência formal e assim sendo, acabou por influenciar pela história contada e pelo quadro cênico imagético. A consciência das características de cada suporte artístico impôs uma preocupação quanto à recepção pelo espectador, sobretudo, na narrativa cinematográfica clássica em que, segundo as palavras de Vanoye (1994, p. 26), “[...] tudo parece se desenvolver sem choques, em que os planos e as sequências se encadeiam aparentemente com toda lógica, em que a história parece se contar por conta própria.” O cinema clássico, todavia, ajudou na transição para um cinema mais provocador quebrando com a narrativa linear, homogênea e lógica com a utilização de recursos como flashbacks, múltiplos pontos de vista, narração ambígua, ainda que de maneira tímida. Contudo, o modelo que irá vigorar como revolução estética é o de recusa ao modelo hollywoodiano de características individualistas, espetaculares, comerciais e alienantes onde o espectador se vê impossibilitado de reflexão e distanciamento crítico diante da realidade que lhe é apresentada. É nesse contexto que reside a relevância da montagem em termos estéticos e didáticos. Vanoye (1994, p. 27) comenta:

Mas essa realidade não poderia ser restituída ao estado bruto, ser simplesmente registrada. A *montagem* das imagens deve contribuir para explicá-la, construí-la, interpretá-la, exaltá-la. [...] Em seu conjunto, as histórias sempre são claras, mas nos detalhes os cineastas soviéticos preocupam-se menos em preservar a coerência e a continuidade dos encadeamentos espaçotemporais do que em despertar o espírito e a paixão do espectador. (VANOYE, 1994, p. 27).

Objetivando tais condições é que a montagem transcende uma função narrativa linear, coerente e lógica. O processo de montagem e suas possibilidades enquanto obra de arte deve trabalhar de maneira a romper com a homogeneidade inerente ao modelo clássico de cinema. Esse entendimento já está presente no processo de montagem de Eisenstein. Em a *Forma do Filme* ele comenta:

Sem mergulhar muito fundo nos fragmentos teóricos das especificidades cinematográficas, quero discutir aqui dois de seus aspectos. São aspectos também de outras artes, mas o cinema é particularmente responsável por eles. *Primo*: fotofragmentos da natureza são gravados; *secundo*: esses fragmentos são combinados de vários modos. Temos, assim, o plano (ou quadro) e a montagem. [...] o trabalho mútuo do plano e da montagem é, na realidade, uma ampliação de um processo microscopicamente inerente a todas as artes. Porém, no cinema este processo é elevado a um tal grau que parece adquirir uma nova qualidade. (EISENSTEIN, 2002, p. 15-16).

Vale ressaltar que ao trabalhar com os métodos de montagem Eisenstein faz analogias com as demais artes, arquitetura, música, pintura reforçando a ideia de potencialização imagética inerente ao cinema. Tudor (2009, p. 32) em sua obra *Teorias do cinema* comenta sobre as possibilidades formais de montagem, que Eisenstein desenvolveria de forma mais teórica, dividindo-as em categorias: “Caracteristicamente, Eisenstein levou-a até aos seus limites mais extremos [...] tentou concebê-la de uma forma teoricamente mais sofisticada. Para ele, era da ‘colisão’ de planos independentes que o significado nascia no espírito do público.” As categorias formais da montagem para Eisenstein seriam a Montagem Métrica, a Montagem Rítmica, a Montagem Tonal, a Montagem Atonal e a Montagem Intelectual, entendendo haver um desenvolvimento gradativo na relação entre as categorias formais da montagem que seriam decorrentes da construção cênica.

Eisenstein (2002, p. 82) diz que: “Isto liga a construção tonal da cena à tradição da montagem rítmica, cujo desenvolvimento posterior é a montagem tonal. E, como a montagem rítmica, esta também é uma variação especial da montagem métrica.” Desse modo, todos os métodos podem aparecer simultaneamente em uma sequência fílmica. O estudo dos métodos de montagem pode gerar interesse e dotar o espectador de conhecimentos técnicos que permitirão usufruir da obra fílmica de maneira mais completa transcendendo o caráter de entretenimento puro e simples. Enquanto professor Eisenstein se preocupava com a aquisição de conhecimentos mais amplos. A respeito da montagem e imagem cinematográfica Oliveira (2008, p. 14) em seu livro *Eisenstein Ultrateatral* afirma que “[...] antes dos futuros diretores aprenderem sobre a montagem e a imagem cinematográfica, eles precisavam

adquirir uma percepção básica de movimento, espaço, tempo e ritmo, ter noções de biomecânica e dedicarem um ano inteiro ao estudo do movimento expressivo. "O processo reflexivo de Eisenstein decorre do seu percurso artístico contribuindo para a formação no âmbito pedagógico. A condição de método possibilita alcançar o entendimento e o diálogo com outras esferas do conhecimento como o ensino de filosofia.

3. Análise Fílmica: Estreita relação com ensino de filosofia

O trabalho de análise fílmica implica em considerar fases de desconstrução e reconstrução ali implícitos. Essa tarefa enriquece cada etapa do processo, pois os métodos de montagem característicos à obra de arte cinematográfica, na estreita relação com o ensino de filosofia, permitem a formação de competências e habilidades em prol do desenvolvimento conceitual e pedagógico. Essa tarefa, pode se utilizar do cinema enquanto recurso didático para a construção de uma visão crítica e reflexiva do mundo circundante tendo o processo de análise fílmica como um instrumento capaz de contribuir nesse sentido.

Nesse contexto se encaixam os métodos de montagem de Eisenstein, favorecendo a aquisição do conhecimento amplificado para a interação entre a obra de arte fílmica e o espectador; o que resulta em uma experiência mais intensa. Ao se mencionar reflexão e visão crítica se dialoga com o processo de montagem tanto sob o prisma estético quanto didático transformador para o realizador, bem como, para o espectador. Com esse objetivo Doimo e Gebran colocam:

[...] o ensino de filosofia, assim como o objetivo da própria disciplina no currículo escolar, cumpre a função de dialogar com ideias e possibilidades, oferecer caminhos para conduzir a aula a um espaço aberto aos questionamentos, às dúvidas, incertezas e descobertas, na medida em que os alunos possam também perceber as potencialidades de uma educação capaz de transformar e oportunizar um novo olhar da realidade. (DOIMO; GEBRAN, 2015, p. 20993).

Tal consciência permite pontuar os elementos didáticos no Ensino de Filosofia como sensibilização, problematização, investigação e conceituação, na estreita relação com a obra cinematográfica e suas técnicas, no caso, a montagem. Esses elementos favorecem a ampliação das capacidades dos alunos desde que sejam mediados pedagogicamente. Assim, o cinema na sala de aula em um contexto educativo e filosófico propicia aos alunos as ferramentas necessárias para uma experiência onde seja possível que:

[...] o processo de pensar por conta própria vá criando uma forma específica e dê condições para que o aluno exerça sua autonomia intelectual. [...]. As possibilidades do uso do Cinema no processo educativo bem como levá-lo a se tornar um recurso que favoreça a compreensão dos conteúdos, depende de como os professores direcionam as atividades de análise contida nos filmes. (2015, p. 20995 e 20997).

No entanto, convém alertar, que o cinema é um recorte do real e na recepção pelo espectador gera conceitos que se pautam por aspectos culturais, ideológicos e valorativos singulares. Concomitantemente, a filosofia tem como objetivo criar uma visão crítica e reflexiva da realidade, o que se estende ao cinema quando associa problemas filosóficos a imagem em movimento.

Desse modo, os roteiros de aula e planejamento do uso de filmes contemplam princípios de informação, interpretação e formação. Dentre esses aspectos apontados soma-se a história e a análise propriamente enriquecendo a experiência. Para Vanoye:

Analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, *examiná-lo tecnicamente*. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto-filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor. [...] Contudo, também existe um *trabalho* da análise, por pelo menos dois motivos. Primeiro, porque a análise *trabalha* o filme, no sentido em que ela o faz “mover-se”, ou faz mexerem suas significações, seu impacto. Em segundo lugar, porque a análise trabalha o analista, recolocando em questão suas primeiras percepções e impressões, conduzindo-o a reconsiderar suas hipóteses e suas opções para consolidá-las ou invalidá-las. [...] A análise vem relativizar as imagens “espontaneístas” demais da criação e da recepção cinematográficas. (VANOYE, 1994, p. 12-13).

A citação acima chama a atenção para dois pontos fundamentais no trabalho de análise: o filme propriamente e o analista, que no processo de desconstrução, reconstrução do filme permite um olhar minucioso, detalhista, científico, pedagógico e artístico, na imagem e na montagem. É justamente a montagem calcada nas opções estéticas do cinema soviético dos anos 1920 que irá direcionar as produções nacionais, sobretudo, no cinema novo.

4. Cinema Novo

O cinema novo marca a transição das chanchadas (final dos anos 50) para um cinema preocupado com a situação política e social do país calcado na ideologia dos cineastas e nos moldes hollywoodianos (produção contínua e de qualidade). Com esse objetivo fundou-se a produtora Atlântida que em um primeiro momento tinha uma produção rápida, com roteiros simples e gastos ínfimos visando um público mais simples para obtenção da capital e assim, focar em uma produção mais elaborada. A Atlântida representou um cinema marcante e de produção significativa com suas “comédias carnavalescas” ou “chanchadas”. Nessa mesma toada é fundada em São Paulo a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Esta objetivava uma produção essencialmente nacional, mas primando da qualidade europeia e norte-americana.

A Vera Cruz esteticamente se contrapunha à Atlântida com temáticas voltadas para a elite paulistana. No entanto, ambas as produtoras enfrentavam os problemas de distribuição nos custos e no retorno dos investimentos. Tais fatores levaram as produtoras à falência. Uma companhia menor, mas com o mesmo destino foi a Maristela Filmes de onde surgiram dois nomes: Nelson Pereira dos Santos e Sérgio Person. Esses cineastas, sobretudo, o primeiro marcaria o início do Cinema Novo. Nesse contexto:

Quando Nelson Pereira dos Santos produziu *Rio 40 Graus*, começava um ciclo de produções cinematográficas que se opunha às produções nacionais que tinham no cinema hollywoodiano, em especial, um ideal de cinematografia. Os cineastas dessa nova fase do cinema brasileiro faziam seu cinema, gozando de uma maior liberdade criativa, a começar pela câmera, que agora permanecia muito mais

em suas mãos do que no tripé. Esta atitude na produção dos filmes desse período se tornaria emblemática ao ser adotada pelos cineastas, ao dizerem que o cinema, então produzido, se fazia com ‘uma câmera na mão e uma idéia na cabeça’, sugerindo uma certa liberdade na criação e improvisação nas produções e marcando o Cinema Novo, o que viria a gerar muitas discussões sobre o ‘ser cinema’ dessa fase. (SILVA JUNIOR, 2013, p. 4-5).

Os principais grupos de cineastas desse movimento propunham uma transformação estética adotando narrativa contrária a hollywoodiana e desenvolvendo assim o olhar crítico no âmbito social. Nota-se que o cinema nesse período, busca reorganizar os temas estéticos e ideológicos. Observa-se que esse rompimento com a estética e narrativa hollywoodiana, proporciona a liberdade do Cinema Novo de acordo com Carlos Diegues “Cinema Novo deve-se caracterizar hoje, basicamente como aquele cinema que por ser independente, tanto do ponto de vista industrial como estético ou político é o único que pode ser realmente um cinema livre” (CINEMA Novo..., op. cit., p. 4-5). Para Silva Junior (2013, p. 7): “O Cinema Novo trouxe em sua essência a proposta de um cinema político do 3º Mundo, no qual se percebia o diálogo sobre as questões coletivas que permeavam temas como: as lutas de classe, a religião, a política, o anticolonialismo, a libertação do oprimido.” Esse movimento influenciaria fortemente todos os setores da sociedade revelando um dos seus grandes representantes: Glauber Rocha.

Sua obra contribuiu para um aprimoramento da linguagem cinematográfica do século XX e se caracterizou por um discurso nunca antes explicitado no cinema ou mesmo nas artes em geral do Brasil. A obra de Glauber Rocha é composta por seis curtas-metragens, um média metragem e onze longas-metragens, num período compreendido entre 1958 e 1980.[...] Sua obra foi marcada por um estilo que apresentava dinamismo, contraste, dramaticidade, elementos constituintes do estilo barroco e que se faziam presentes em sua obra pela empostação teatral na fala e nos gestos e na agilidade com que a câmera se deslocava em seus filmes. (SILVA JUNIOR, 2013, p. 7-8).

Fiel a estética do Cinema Novo, Glauber se firma como seu maior representante. Tal Estética consistia em um novo modo de forma e recepção cinematográfica oposta ao estilo hollywoodiano que aqui vigorava e, desse modo, propunha um cinema que transcendia a ideia de entretenimento

puro. Esse aspecto aproxima a estética do cinema novo da estética do cinema mudo soviético e dos seus métodos de montagem. Glauber na tese *Uma Estética da Fome* expõe as razões que tornam o Cinema Novo uma estética inovadora se contrapondo à estética que vigorava no cinema mundial. Ele diz:

[...] O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que antes escrito pela literatura de 30, foi fotografado pelo cinema de 60; e, antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. [...] A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e a exploração. A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. Para esta liberdade, o Cinema Novo empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na moral que pregar: não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público a consciência de sua própria miséria. (ROCHA, 1965, p. 2-3).

Apresenta-se um cinema que, por meio dos métodos de montagem, contribui para uma experiência cinematográfica crítica e reflexiva. As produções cinematográficas europeias e hollywoodianas se notabilizaram como modelo contínuo, de qualidade e de narrativa clássica. Esse modelo integrará as produções cinematográficas nacionais com foco na situação política e social do país na qual se destacam as produtoras Atlântida com suas “comédias carnavalescas” ou “chanchadas” e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz com temáticas voltadas para a elite paulistana. Em termos estéticos essas produtoras se preocupavam com uma temática essencialmente nacional, mas primando por uma qualidade europeia e norte-americana. O cinema novo surge a partir desse contexto propondo uma transformação estética ao romper com a narrativa clássica, cujos efeitos decorrentes de sua recepção seriam alienantes, para uma estética que privilegia, por meio dos métodos de montagem, uma concepção capaz de instigar a visão crítica e reflexiva respondendo às necessidades artísticas e didáticas. Elementos presentes em “O Leão de Sete Cabeças.” Nas palavras de Guimarães:

Eduardo Escorel é um dos mais importantes montadores do cinema brasileiro a partir do Cinema Novo. Seu estilo soube se colar ao dos cineastas com quem colaborou sem, no entanto, esconder sua predileção por alguns procedimentos de montagem: recorrência de cortes excessivos, gosto pela montagem que demanda uma percepção intelectual da obra ao fazer escolhas que perturbam a compreensão linear e instantânea da história. [...] Escorel também radicalizou a montagem dos filmes de Glauber, visto que os procedimentos usados em “O Leão de Sete Cabeças” e “Cabeças Cortadas” dialogavam com o que havia de mais moderno na forma dos filmes europeus daquele tempo e soviéticos do período mudo.” (GUIMARÃES, 2018, p. 26).

Este filme foi realizado em 1970, por Glauber Rocha, no Congo Brazzaville, África. Em termos estéticos, no que tange a montagem, podemos observar sequências imagéticas onde são apresentados os núcleos políticos e seus ideais estabelecendo a colisão de imagens reforçando o princípio argumentativo. É perceptível também momentos de grande intensidade cênica nas interpretações e concepção imagética com muitos personagens e expressões sonoras intensificando as ideias de revolução e de resistência contrastando com momentos de solidão dos personagens potencializando o caráter didático e reflexivo que culmina na concepção de arte.

5. Considerações Finais

O princípio da montagem decorreria dos traços de descontinuidade característicos do teatro popular. Podemos entender esse momento como um primeiro estágio de seu desenvolvimento. As influências do teatro clássico e do romance posteriormente exerceriam papel marcante ao expor a necessidade de uma estética para a narrativa cinematográfica. A descontinuidade, história contada e quadro cênico imagético referentes a esses suportes artísticos concebeu a narrativa cinematográfica denominada clássica.

A tendência de romper com esse modelo estético formal de características homogênea, coerente e lógica na qual o espectador cultivaria uma postura alienante e distante da realidade, levou à busca de uma nova estética capaz de desenvolver no espectador o espírito crítico e reflexivo. Para atingir esse objetivo as possibilidades formais da montagem, técnica

desenvolvida e concebida por Eisenstein, se revela fundamental pois tinha a preocupação com a formação tanto individual quanto coletiva, combinando o artístico, o didático e o pedagógico ao propor uma interação mais efetiva com a obra cinematográfica, transcendendo a condição de mero entretenimento e permitindo o diálogo com as demais artes e ciências.

Quanto mais se compreender a técnica inerente à concepção cinematográfica mais o espectador se imbuí de conhecimento crítico e reflexivo seja no plano individual seja no plano coletivo. A consciência das possibilidades amplas que a experiência cinematográfica pode proporcionar estreita as relações com outras esferas do conhecimento como o ensino de filosofia, na qual a análise fílmica surge como aparato técnico, conceitual e de formação.

A análise fílmica consiste na observância das fases de desconstrução e reconstrução. Por meio desse processo extraímos elementos intrinsecamente presentes na obra de arte cinematográfica; como os métodos de montagem que auxiliam na concepção conceitual e pedagógica, inclusive no ensino de filosofia. O cinema, enquanto recorte do real, na interação com o espectador, influenciará diretamente na formação individual e coletiva deste em relação ao mundo gerando assim uma visão crítica e reflexiva. Os métodos de montagem contribuem de maneira relevante para essa consciência tanto na concepção de obra de arte cinematográfica quanto didático-pedagógica, aspectos que se apresentam no desenvolvimento e estabelecimento histórico e estético do cinema novo.

6. Referências

CINEMA Novo em discussão. Movimento, Rio de Janeiro, n. 7, p. 4-8, nov. 1962.

DOIMO, Diego Augusto; GEBRAN, Raimunda Abou. **O filme como recurso didático no Ensino de Filosofia**. V Seminário Internacionaisobre Profissionalização Docente– SIPD – Catedra UNESCO. PUCPR 26 a 29 DE OUTUBRO DE 2015.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme. Apresentação**, notas e revisão técnica, José Carlos Avelar; tradução, Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. **O Colaborador**: Trabalho criativo da montagem aparece na construção da narrativa. In: SILVA, Mateus Araújo. Glauber Rocha [e] O leão de sete cabeças. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2018. 32 p.: il.; 20cm – (Coleção Folha. Grandes diretores no cinema; v. 6).

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. **Eisenstein Ultrateatral**: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROCHA, Glauber. **Uma Estética da Fome**. Tese apresentada durante as discussões em torno do Cinema Novo, por ocasião da retrospectiva realizada na Resenha do Cinema Latino-Americano. Gênova, janeiro, 1965 – p. 1-3.

XAVIER, Ismail (Org). **A Experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

SILVA JUNIOR, Nelson. **Cinema Novo e Glauber Rocha**: a identidade do cinema nacional. VI CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA. ISSN 2175-4446 (ON-LINE). 25 A 27 DE SETEMBRO DE 2013.

TUDOR, Andrew. **Teorias do Cinema**. Lisboa: Edições 70, Lda., 2009.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

FILMOGRAFIA

O LEÃO DE SETE CABEÇAS **Der Leone HaveSeptCabezas**. França, Brasil. Direção: Glauber Rocha, 1971. São Paulo: Folha de São Paulo, 2018 (Coleção Folha. Grandes diretores no cinema; v. 6). 1 DVD (103 min).