



Os desenhos da espacialidade em montagem¹

Fábio Sadao Nakagawa²

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)/ Fundação Armando Alvares
Penteado (FAAP/SP)

Resumo:

Esta comunicação visa discutir os modos de articulação da montagem em diálogo com a lógica de operação do espaço por meio do desenho. Trata-se de um estudo que pretende entender o pensamento sistêmico do signo montagem, elaborado pelo cineasta Eisenstein, cujos desenhos oriundos dos cinco tipos de ordenação em montagem traçam entre si uma complexa espacialidade denominada montagem vertical.

Palavras-chave: montagem, Eisenstein, espaço.

Nos textos intitulados *A quarta dimensão do cinema* e *Métodos de montagem* (EISENSTEIN, 1990), escritos, respectivamente, em julho e entre setembro e dezembro de 1929, Eisenstein define cinco modos de ordenação de montagem: métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual. Descrevendo-as, a princípio, por intermédio de uma espécie de “linha evolutiva”, ao começar pela mais “ordinária” até chegar à mais complexa, ele busca demonstrar, na passagem de uma para outra, por meio da comparação e do cruzamento entre suas especificidades, como o signo “montagem” se articula sistemicamente pelo confronto e pela contaminação entre diferentes formas de espacialidades em montagem.

A montagem métrica tem como referência a mensuração dos “comprimentos absolutos dos fragmentos” (EISENSTEIN, 1990, p.77). Apesar de não mencionar o espaço, ao discriminar as ordens em montagem, Eisenstein recorre sempre às qualidades próprias da espacialidade, como o comprimento dos planos, a estrutura da seqüência, o entrecruzamento entre as partes e as dominantes formadas pelas qualidades compositivas da visualidade e da audibilidade.

¹ Trabalho apresentado no DT 8- GP Semiótica da Comunicação, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa da Intercom, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e membro do grupo de pesquisa ESPACC (Espaço, visualidade, comunicação e cultura). Atualmente leciona nos cursos de comunicação da PUC/SP e da FAAP e nos cursos de especialização da Cogear (PUC-SP) e da Universidade Anhembi Morumbi.



No caso da montagem métrica, “os fragmentos são unidos de acordo com os seus comprimentos, numa fórmula esquemática correspondente à do compasso musical” (EISENSTEIN, 1990, p.77), ou seja, como se fosse baseada em uma régua, ela tem, nas diferentes durações dos planos, um parâmetro de agenciamento entre as partes. Dessa forma, os embates e o andamento do todo decorrem da montagem entre as diferentes “metragens”.

Longe de funcionar como um molde de fácil aplicação e reprodução, a montagem métrica expande-se em vários desenhos do espaço, conforme a seleção e o uso de um tipo de escala, dentre as escalas possíveis com diferentes proporções de duração entre células. Por exemplo, a montagem entre planos, os quais variam de duração em uma escala em milésimo de segundos, produz o efeito metralhadora, muito utilizado por Fernando Meirelles, em sua longa-metragem *Cidade de Deus* (2002), para construir as sensações de aceleração e de vibração. Diametralmente oposta, a montagem entre células, com diferentes variações numa escala de durações longas, construída, por exemplo, nos filmes de Ozu, gera as sensações de lentidão e do vaguear da percepção pelas imagens. Ou ainda, a montagem composta pela alteração entre trechos curtos e longos, com durações variando de “8 a 80”, como acontece no longa-metragem *A ostra e o vento* de Walter Lima Jr. (1997), produz o efeito em ziguezague, que revela e acentua, em contraste, as qualidades temporais.

No segundo modo de articulação em montagem, denominado montagem rítmica, os movimentos dentro dos planos são levados em consideração para a construção das relações tensivas entre eles. Segundo Eisenstein,

Na montagem rítmica é o movimento dentro do quadro que impulsiona o movimento da montagem de um quadro ao outro. Tais movimentos dentro do quadro podem ser objetos em movimento, ou do olho do espectador percorrendo as linhas de algum objeto móvel (EISENSTEIN, 1990, p.79).

Denominada também como montagem emotivo-primitiva, a montagem rítmica constrói-se pelas “mobilidades internas” nos planos que, ao se confrontarem, definem o ritmo da montagem. Ao contrário da anterior, essa forma de montar leva em conta o “conteúdo” do quadro e, com isso, há a ampliação da noção de plano entendida pelo cineasta russo, uma vez que o plano como célula não é sinônimo de enquadramento e, tampouco, refere-se a um segmento contínuo da película, mas ele se constrói com base em qualquer qualidade da imagem em conflito com outra.



Contudo, mais que entender as especificidades de cada ordem em montagem, o fator preponderante nas discriminações é o entrelaçamento que Eisenstein estabelece entre elas. Isso ocorre porque o principal traço da montagem é o conflito entre células através da representação do espaço em fronteiras. É por isso que, ao discriminar a forma de articulação da montagem rítmica, Eisenstein afirma que, caso haja uma intensa mobilidade dos objetos representados, “a violação mais efetiva é conseguida com a introdução de material mais intenso [movimentos acelerados dentro do quadro] num tempo facilmente distinguível [planos longos] (EISENSTEIN, 1990, p.79), havendo, portanto, a tensão entre a “medida rítmica” e a “medida métrica”, ou seja, entre o segundo e o primeiro modos de organização do espaço.

Tal como a montagem rítmica, a tonal, o terceiro modo de ordenação em montagem, deriva também dos conflitos entre as características existentes “dentro do quadro”. Porém, ela vai além das relações de contrastes entre os movimentos dos objetos representados, ao pôr em choque outros elementos compositivos das imagens ótico-visuais, a partir, por exemplo, dos embates entre variantes da iluminação, foco, som, grafismo e cor.

Apesar de já indiciar a existência da dominante nos casos anteriores de montagem, o cineasta russo deixa claro, a partir da montagem tonal em diante, a importância da sua função nas interfaces entre as células. Nomeada, também, como o “tom geral do fragmento” (EISENSTEIN, 1990, p.79), a dominante constitui-se como uma qualidade em comum entre as células, que se manifesta por meio, por exemplo, do grafismo ou da cor, na qual se estabelecem os atritos entre suas variantes, ou seja, a linha em contraste com o círculo e em confronto com o quadrado ou a cor vermelha em relação tensiva com a verde e ambas com o amarelo.

Dessa forma, cada qualidade da imagem se constitui como uma possibilidade de construção da dominante, baseada na sua subdivisão interna em escala de tons, na qual se estabelecem confrontos entre variados graus, ou subtons, que vibram distintamente. Ao considerar o comprimento dos planos (a montagem métrica) e o movimento dentro dos quadros (a montagem rítmica), também, como opções de escalas tonais, dentre as outras possíveis, como o grafismo e a cor, o cineasta russo deixa patente a sua intenção de não querer classificar a montagem em tipos específicos e estanques. Sua linha de raciocínio procura sempre ressaltar o embate e a contaminação entre as ordens, pois são esses procedimentos que representam as principais qualidades da montagem.



Discriminando uma a uma e relacionando os modos de ordenação, ele traça pedagogicamente a expansão semiótica do signo “montagem”, ou seja, sua semiose. Nela, parafraseando McLuhan (1995, p. 22), o conteúdo de uma montagem é outra montagem, traduzida como informação. Nas interfaces entre ordens, Eisenstein demonstra a complexidade da montagem como memória de tensões, que se avoluma, na medida em que se organizam novos desenhos da espacialidade em montagem.

As novas formas diversificam o leque de opções da representação do espaço, na qual as qualidades estruturais e não adjetivas dos modos de ordenação das espacialidades são traduzidas em quantidade informacional e, com isso, conforme defende a teoria da informação, as probabilidades combinatórias multiplicam-se em razão do aumento do quanto de informação.

Interessado na articulação da semiose do signo “montagem”, Eisenstein inicia a discriminação do quarto modo de ordenação entre células, a montagem atonal, relacionando-a com o desenho anterior. De acordo com o autor (EISENSTEIN, 1990, p.81), “a montagem atonal é organicamente o desenvolvimento mais avançado ao longo da linha da montagem tonal”. O uso do termo “orgânico” deve-se ao fato de essa outra ordem do espaço incorporar os “conteúdos” anteriores e, também, construir-se diagonalmente pelo embate entre o percurso horizontal, traçado entre as dominantes, e o percurso vertical das células, produzido pelas tensões entre as tonalidades dominantes e as vibrações secundárias.

Trata-se de dois percursos que dependem do choque entre eles para que, ambos, possam se construir. Tal procedimento surge da composição da montagem tonal, que elege um elemento dominante para produzir a tensão entre as células. No entanto, a escolha e a ordenação do tom dominante não apagam as outras qualidades da imagem. Estas continuam a agir como elementos secundários, confrontando a posição privilegiada da dominante na relação hierárquica estabelecida entre ela e as subalternas. Ao desbancá-la, uma das qualidades dissonantes da imagem ascende ao posto mais “elevado” da hierarquia, estabelecendo, com isso, outra relação de dominância entre as partes e, ao mesmo tempo em que se configura como “alvo” a ser confrontado pelas vibrações colaterais. Dessa forma, na montagem atonal, há uma espécie de “dança das cadeiras”, que impulsiona o seu andamento pelo confronto entre a tonalidade dominante e as atonais, a partir do momento em que as secundárias funcionam como elementos de ruído na construção da dominante e, também, como possíveis candidatas para ocupar o seu lugar.



Da mesma forma como as interfaces entre as dominantes se constroem sob o fundo do movimento dos elementos dissonantes, um modo de ordenação em montagem expande-se sob o fundo de outra ordem:

Estas quatro categorias são métodos de montagem. Elas se tornam construções de montagem propriamente ditas quando entram em relações de conflito umas com as outras.

Dentro de um esquema de relações mútuas, ecoando e conflitando umas com as outras, elas se movem em direção a um tipo de montagem cada vez mais fortemente definido, cada uma crescendo organicamente a partir da outra.

Assim, a transição da métrica para a rítmica ocorreu no conflito entre o comprimento do plano e o movimento dentro do plano.

A montagem tonal nasce do conflito entre os princípios rítmicos e tonais do plano.

E finalmente – a montagem atonal, do conflito entre o tom principal do fragmento (sua dominante) e uma atonalidade. (EISENSTEIN, 1990, p. 81-82).

A montagem intelectual, o quinto modo de ordenação em montagem, assim como ocorre na relação de uma ordem com outra, alarga, também, as fronteiras da construtibilidade em conflito. Caracterizada como um modo de organização de “apelo intelectual” (EISENSTEIN, 1990, p. 84), ela é um processo de representação predominantemente visual de conceitos abstratos.

Sua fonte de inspiração surgiu da lógica de formação do ideograma oriental que combina, por exemplo, duas visualidades, advindas de dois hieróglifos com significados distintos, para formar um terceiro elemento visual que, no caso, refere-se a uma idéia abstrata. Segundo Eisenstein, esse seria “o ponto de partida do cinema intelectual”, pois “é exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são descritivos, isolados em significado, neutros em conteúdo — em contextos e séries intelectuais” (EISENSTEIN, 1990, p.36).

Nas tensões entre imagens, os elementos derivados surgem na forma de metáforas, que, segundo Peirce (1990, p. 64) “representam o caráter representativo de um representâmen [signo] através da representação de um paralelismo com alguma outra coisa [objeto real ou outro signo]”. Como um terceiro que se forma pelas analogias tensivas entre imagens: as representações em metáforas — denominadas, por Eisenstein (1990, p. 83), como “sensações intelectuais associativas” —, não surgem pela convenção simbólica, pois, nesse caso, não se produz um novo conceito, mas edificam-se apenas pré-conceitos ou idéias pré-concebidas.



Ao contrário do funcionamento do signo pela convencionalidade, as metáforas são “idéia(s) significada(s)” (PEIRCE, 1990, p. 64), construídas pelo embate entre as qualidades icônicas, para, com isso, compor sentidos em cifras.

Assim, os percursos das séries intelectuais não se encerram na construtibilidade do pensamento em imagens, mas seguem no confronto entre as metáforas e as tentativas de decifrá-las. É por isso que Eisenstein (1990, p.84) afirma que a montagem intelectual se expande, também, pelos “tecidos dos sistemas nervosos superiores do pensamento”. Pela leitura, as metáforas prolongam-se para além do texto, ou melhor, entre textos, uma vez que o espectador é parte integrante desse processo, ao funcionar não como um receptáculo de dados, mas como um ativador dessa semiose, exercendo o papel de tradutor das metáforas em outros signos.

Anos mais tarde, em 1940, no texto intitulado *Sincronização dos sentidos*, Eisenstein sintetiza todos os modos de ordenação por meio da montagem polifônica. Também denominada como montagem vertical, ela tem na sincronicidade entre as partes, o principal mecanismo de construção dos conflitos entre células. Nela, agem, em simultaneidade, várias células, que tanto traçam percursos isoladamente, quanto se confrontam em diferentes momentos da macroestrutura, construindo, com isso, faixas horizontais entrecortadas pelo recorte sincrônico. São faixas de montagem que atuam como células, na medida em que avançam e constroem entre si “complexos contrapontos” (MACHADO, 1982, p. 89), pois, para Eisenstein, “a tela era vertical, porque no interior de cada quadro horizontal intervinha toda uma hierarquia de ‘quadros’ constituintes, paralelos à superfície da tela” (MACHADO, 1982, p. 89). Quanto maior for o número de confrontos entre as linhas, mais complexo é o processo e, portanto, mais próximo ao que ele entendia como montagem intelectual.

Tal modo de ordenação do espaço pode, inclusive, ser verificado nos desenhos esboçados por Eisenstein. Segundo Machado:

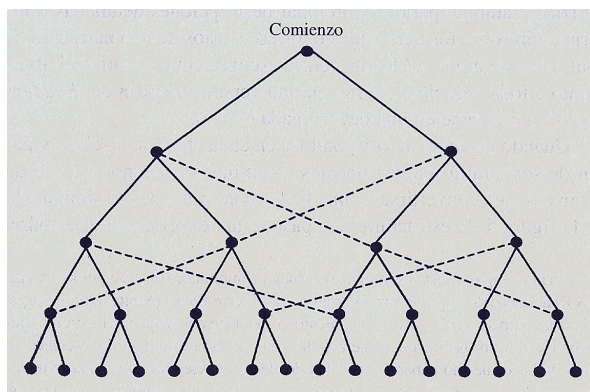
Quem se dispuser a remexer os papéis e notas de filmagem de Eisenstein, conservados ainda hoje em Moscou no seu apartamento- museu, vai descobrir as imensas ‘partituras’ cinematográficas de Alexandre Nevski e Ivan – o – terrível, onde está anotado, em linhas horizontais, cada um dos elementos de que se compõe o filme (composição plástica, sentido do movimento, jogo cromático, música, etc.) com as respectivas sincronizações e correspondências traçadas em linhas verticais. Ele chamava a isso ‘sincronização de sentidos’, e comparava o seu método de filmar a uma escritura musical polifônica, onde diferentes linhas de desenvolvimento ‘dialogassem’ entre si em complexos contrapontos. A tela, para ele, era vertical, porque no interior de cada quadro horizontal intervinha toda uma hierarquia de ‘quadros’ constituintes, paralelos à superfície da tela (MACHADO, 1982, p.89).

Tendo como principais traços a sincronicidade e, em decorrência dela, os conflitos entre as partes, a montagem vertical nunca se apresenta como um modelo, pois ela é, sobretudo, um modo de pensar e de construir espacialidades. Por meio de sua articulação, surgem diferentes desenhos do espaço, conforme a natureza das partes envolvidas e as formas de tensões produzidas entre as células, entre signos e entre linguagens. Nela, existem as “homologias enquanto metáforas de estruturas” (CAMPOS, 1994, p. 79), produzidas não pela lógica da identidade, mas, tal como no pensamento ideogramático, pela dualidade correlativa, na qual, segundo Campos (1994, p. 84), “os opostos não são excluídos, mas integrados numa inter-relação dinâmica, mutuamente complementar”.

Orientada pela “lógica da oposição” (CAMPOS, 1994, p. 85), a montagem instaura a contradição entre células numa espacialidade analógica, da qual resultam as construções das imagens em metáforas. Pelo princípio da projeção do eixo metafórico sobre o metonímico, a contradição vai sendo reiterada ao longo de cada desenho, transformando-o, com isso, numa ordem repleta de relações conflituosas, ou seja, num espaço poético.

Nesse universo de diferentes formas do espaço produzidas pela lógica da montagem, é possível acrescentar os desenhos apontados por Marie-Laure Ryan, em seu livro intitulado *La narración como realidad virtual* (2004). Interessada em entender o modo de estruturar da narrativa com base nos traços de interatividade e de imersão, produzidos pela relação entre a mensagem e o leitor, Ryan (2004, p. 296-310) chega a nove desenhos da representação do espaço, ao observar textos compostos em diferentes linguagens, principalmente, na literatura e nos meios digitais.

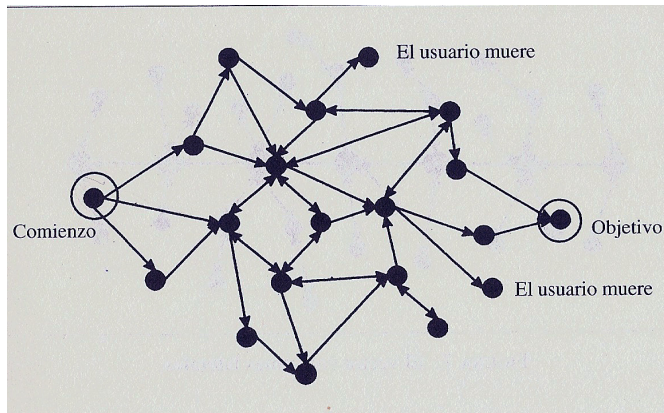
Só para efeito de ilustração, vamos nos concentrar em três desses desenhos, classificados como: 1) árvore, 2) labirinto e 3) rede dirigida. No primeiro, conforme o diagrama esboçado pela autora (figura ao lado), o percurso narrativo constrói-se por diversas bifurcações, que surgem na montagem entre células³, geradas entre o



³ No diagrama esboçado por Ryan, as células são representadas pelas bolas pretas.

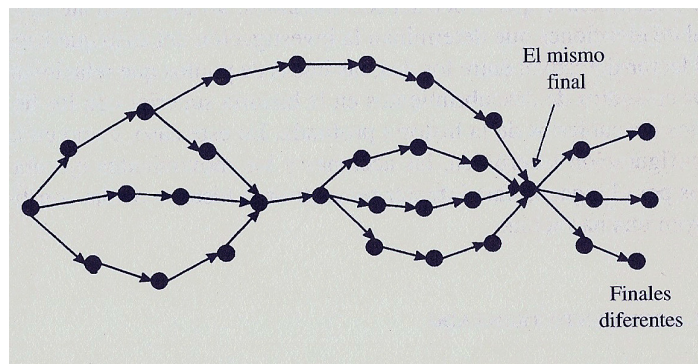
início da estrutura e os seus diferentes finais. Como ocorre em toda bifurcação, a eleição de um percurso elimina o outro, ao mesmo tempo em que as alternativas sinalizam a existência de diferentes possibilidades de combinação entre as partes.

No segundo caso, denominado labirinto (figura ao lado), o movimento do ir e vir e do fluxo reversível entre as partes (representado, no diagrama, pelas flechas de duas pontas), que possibilita visitar células já freqüentadas, constrói as



sensações de *déjà vu*, do trafegar em círculos e do perder-se para poder encontrar a saída. Assim, a estrutura labiríntica de Ryan constitui-se como uma outra variante do modo de organização do espaço analisado nesta pesquisa e ela se forma por uma malha de subtrajetos, a partir de inúmeras ramificações, pontos de convergência e falsas saídas.

Por fim, no terceiro desenho, a rede dirigida (figura abaixo), três faixas de montagem avançam, simultaneamente, sem possibilidades de retorno. No decorrer das trajetórias, estas se encontram em pontos nodais para, em seguida, se separarem. Disso resultam pequenos circuitos, em



que os nexos servem como lugares de tensões e, também, funcionam como pontos de início e fim das linhas.

Os desenhos, esboçados por Ryan, tecem diferenças entre si, de acordo com, por exemplo, a possibilidade ou não de reversões das trajetórias, com as decisões tomadas pelo leitor na sua relação com o modo de organização do texto e, ainda, em função do número de ramificações, nexos estruturais e faixas de montagem. Desse processo surgem desenhos de montar e desmontar, que formam, por exemplo, o percurso de uma semi-circunferência, seguido do trajeto linear; a trajetória de linhas bifurcadas, que se tencionam em diferentes momentos; o caminho que interliga quatro pontos equidistantes, formando, com isso, a figura de um quadrado; ou, ainda, o percurso em



espiral que, ao perfazer o movimento contrário, se reverte numa outra forma do espaço, caso sejam eleitas outras opções.

Em todos os desenhos cunhados por Ryan, há, pelo menos, duas características que os aproximam. A primeira diz respeito à dominância construtiva do espaço pela montagem em suas formações. Isso implica dizer que cada desenho traz uma informação sobre o mesmo objeto, ou seja, o espaço, ao mesmo tempo em que tal diversidade de formas demonstra a incapacidade de esgotá-lo numa única representação.

A segunda característica em comum, que decorre da primeira, refere-se às insistentes rupturas no eixo diacrônico pela ordenação sincrônica, expressas nos desenhos, principalmente, pelos nexos estruturais. No entanto, conforme salienta Ferrara (2002), o desenho como informação não se reduz à expressão do recorte sincrônico no texto, mas ele é, fundamentalmente, a arte de pensar não verbalmente, mas “de modo cada vez mais simultâneo” (FERRARA, 2002, p. 53).

Nesse sentido, desenhar é o próprio pensamento em montagem, que trabalha com as diversas possibilidades de representação do espaço, em diálogo com as potencialidades dos meios e das esferas culturais, confrontado-as, para, com isso, propor novas formas de ordenação do material, que podem surgir daquelas já existentes.

Como se trata de um raciocínio sistêmico, o desenhar, segundo Ferrara, ou o montar, de acordo com Eisenstein, sempre propõe possibilidades ordenadas e nunca ordens previsíveis. Estas, sempre vicárias e contingentes, são continuamente ressignificadas, conforme são traduzidas em outras espacialidades e relativizadas pelas diferentes leituras, oriundas da vinculação comunicativa tecida entre enunciados e leitores.

Referências Bibliográficas:

- CAMPOS, Haroldo de. (Org.). **Ideograma: Lógica. Poesia. Linguagem.** São Paulo: Edusp, 1994.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- FERRARA, Lucrécia D’Alessio. **Design em espaços.** São Paulo: Rosari, 2002.
- MACHADO, Arlindo. **Eisenstein: geometria do êxtase.** São Paulo: Brasiliense, 1982.
- McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** São Paulo: Cultrix, 1995.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica.** São Paulo: Perspectiva, 1990.
- RYAN, Marie-Laure. **La narración como realidad virtual.** Barcelona: Paidós, 2004.