

## MONTAGEM, LINGUAGEM E CINEMA ESPACIAL

Fernando Gerheim<sup>1</sup>

**Resumo:** Segundo Eisenstein, a linguagem cinematográfica, para ser vital, deve nascer não de um plano isolado, mas de sua junção com outro plano na montagem. Pode-se ver em comum com a linguística de Saussure a concepção da linguagem como sistema, estrutura. E também a ênfase numa dimensão material que parece conquistada em detrimento, segundo respectivamente a terminologia eisensteiniana e saussureana, da idéia de registro da realidade e do referente. Há outra convergência inusitada: o cineasta, embora coloque o conflito como princípio, irá valorizar, para criar sentidos com imagens, a metáfora, que, ao pôr duas idéias lado a lado, propõe uma comparação entre elas por semelhança. Para o linguista, por sua vez, a linguagem é constituída por uma série efetiva e objetiva, *in praesentia*, e outra mnemônica-virtual, *in absentia*, que corresponde a processos de seleção e substituição. O que preconiza esses processos relacionando elementos diferentes é a similaridade. Eisenstein guia sua montagem articulando planos diferentes por parâmetros de cor, volume, ângulo, textura etc, ou seja, a similaridade cria essa relação, ainda que ela seja de conflito. A intenção desta comunicação é mostrar esses processos, a despeito do próprio cineasta, e indagar o papel da similitude e da diferença na base da constituição de sentido da linguagem em geral e da linguagem cinematográfica em particular.

**Palavras-chave:** linguagem, montagem, similitude, Sergei M. Eisenstein, diferença

**Email:** fernando.gerheim@gmail.com

### 1

Gostaria de analisar novamente famosas sequências de montagem de *Outubro* (1929), de Eisenstein, a fim de propor uma alternativa à visão do próprio diretor para a relação entre imagens na montagem quando se trata de criar conceitos. A antológica montagem do general diante da porta do Palácio, aos 25 minutos do filme, (Imagem 1) com a cauda do pavão se abrindo, como sabemos, pretende significar a vaidade do militar seduzido pelo poder. Mas o que resta, obtuso<sup>2</sup>, e não obstante dotado de significação, é o fato de o pavão virar de lado, varrendo graficamente o quadro do centro para a esquerda, e a porta alta e ornamentada do gabinete do poder, por onde o general entra, no fragmento seguinte, abrir de modo que sua folha direita faz o mesmo

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

<sup>2</sup> Para Roland Barthes, nas imagens há um sentido óbvio, outro obtuso. Cf. Barthes 1990.

movimento, do centro para a esquerda do quadro. Há uma similaridade formal! Esta sublinha a similaridade proposta entre coisas tão díspares como o general e o pavão. A relação entre os dois é de similaridade simbólica; o pavão não está ali no seu sentido literal, mas figurado. Mas também existe similaridade gráfica, na dimensão sensível ou, como queria o diretor, emocional e fisiológica. Acredito que, para o cineasta, é exatamente o fato de acompanhar no nível emocional-fisiológico tal modo de proceder por similaridade que faz essa linguagem de imagens que é o cinema, à qual é inerente a dimensão da percepção, tornar-se, ao mesmo tempo, transmissora de idéias abstratas.

Esta relação de similaridade não apenas no nível simbólico, mas também sensível, é surpreendente, se considerarmos que o cineasta anunciava como princípio de sua montagem o conflito. O confronto entre forças contrárias é elevado à categoria de princípio vital, tanto da arte quanto da natureza. As imagens, nesta sequência de *Outubro*, fazem o mesmo que o conceito: aproximam elementos diferentes por semelhança.



Imagem 1

Podemos compreender este movimento similar entre a bota, a cauda do pavão e a porta se abrindo de acordo com a idéia eisensteniana de decomposição dos fragmentos em parâmetro internos de luminosidade, contraste, duração, cor, volume, ângulo etc. Além de ter como unidade a montagem, que relaciona dois ou mais fragmentos, uma segunda decomposição é operada: a dos próprios fragmentos em parâmetros. Em Eisenstein, nem a unidade mínima do fragmento é indivisível. Esses parâmetros dizem respeito às próprias características plástico-visuais da imagem. Elas são o que poderíamos chamar de o seu sentido obtuso, na expressão de Barthes. Além do significado simbólico — a vaidade do militar —, há os parâmetros internos, formais da imagem. A unidade “vaidade do militar” é criada pela soma de “bota lustrosa” +

“cauda aberta de pavão”. Mas qual é o método de montagem entre os dois fragmentos? Sua lógica interna, seu código? Para responder a esta pergunta aproximaremos as experiências de montagem de *Outubro* da teoria da linguagem.

Aos 29 minutos de filme (Imagens 2 e 3), a imagem do militar de braços cruzados é seguida da imagem de uma miniatura de Napoleão de braços cruzados enquadrada do mesmo modo. Eles aparecem virados para lados opostos, mas esse conflito existe sobre o fundo comum estabelecido pelo enquadramento, que torna sua dimensão no quadro similar. E a escultura de porcelana branca do imperador, como a imagem do militar, é mostrada contra o fundo escuro. A mesma luminosidade, a mesma figura gráfica, o mesmo volume.



Imagem 2



Imagem 3

A montagem por similaridade torna a linguagem tanto sensível quanto simbólica. Na mesma sequência, taças e vasos de cristal são enfileirados de

modo similar a soldadinhos de chumbo, ambos destacados contra o fundo negro. No plano seguinte, o militar, de quem vemos apenas as mãos, junta as quatro partes da peça do rei, também de cristal, sobre o tabuleiro de xadrez. Ele pega a coroa, em close, na gaveta embutida no tabuleiro. Põe a coroa na cabeça do rei e gira a peça (o drama está nesse pequeno gesto). O movimento do giro é da direita para a esquerda, o que equivale a dizer, de baixo para cima no quadro. A peça é encaixada. Corta. Imagem da chaminé, com sua forma comprida como a do rei. Ela expelle fumaça branca. Aparece novamente a coroa em close, mas agora em movimento, num *travelling* rápido, entrando em quadro. Repete-se o mesmo plano do jato de fumaça sendo expelido pela chaminé — o que importa é a passagem de um estado a outro, o cerne da ação, ou seja, o conceito de ação.

Vemos nessa longa sequência a mesma montagem orientada por parâmetros formais. Quando Eisenstein quis expressar idéias por imagens, ele elegeu parâmetros, que deveriam emanar da própria imagem, e passou a trabalhá-los naquilo que R. Jakobson chamou de eixo da seleção. Para o linguista, que relê Peirce e Saussure, a linguagem se organizaria em torno de dois eixos: o da seleção ou substituição e o da combinação ou contextualização (Jakobson s.d., 69-78). O primeiro corresponde ao pólo da metáfora, o segundo, ao da metonímia. A montagem eisensteniana superpõe o segundo, que se manifesta numa extensão temporal (é impossível pronunciar duas palavras ao mesmo tempo, diz o axioma saussureano), ao primeiro, que se manifesta numa “série mnemônica virtual”<sup>3</sup> segundo a terminologia de Saussure.

A elevação dos eixos da seleção e da substituição à categoria de natureza da linguagem realizada por Jakobson é fruto da recuperação que ele faz do conceito peirceano de Interpretante e de sua crítica à concepção de linguagem saussureana, que considerava como princípios fundamentais a arbitrariedade e a linearidade do signo, relegando a segundo plano o eixo vertical da metáfora valorizado por Jakobson (s.d., 50). Saussure se contentou em dizer que a série mnemônica-virtual correspondia a um tipo de relação associativa (que acontece no código, na língua), que é, junto com o tipo de relação sintagmático (que acontece na proposição efetivamente pronunciada, estendida no tempo), um

---

<sup>3</sup> Cf. “Relações sintagmáticas e relações associativas”, in Saussure s.d., 142.

dos dois modos de relação entre as partes componentes do sistema de relações que é a língua. O conceito de Interpretante de Peirce, como se sabe, designa a relação que se estabelece entre um signo e aquele outro signo no qual, necessariamente, o primeiro será interpretado. A relação entre esses dois signos, no caso da montagem intelectual eisensteniana, corresponde ao pólo metafórico, ou seja, ao eixo da substituição —, é como se estabelecêssemos valor equivalente e pudéssemos trocar um pelo outro (o que é definir algo, afinal, senão trocar um signo pelo outro, mais geral que o anterior?).

Voltando ao primeiro exemplo, o que um pavão tem a ver com negociações na cúpula do poder? São trazidos por Eisenstein objetos de contextos inteiramente diferentes. Segundo a teoria de Jakobson, as operações de seleção e substituição, ao contrário das de combinação e contextualização, agem por similaridade. O pavão e a porta do palácio pela qual os militares entram não se combinam em um mesmo contexto, mas em uma identidade ou similaridade formal que diz respeito à materialidade plástico-visual da imagem: a cauda do pavão e a porta giram no quadro no mesmo sentido.

Examinemos de perto outra sequência famosa, aos 31 minutos de *Outubro*. Em nome de Deus e da Pátria, forças contrárias à revolução tentam tomar o governo provisório. Trata-se de uma aliança entre os poderes religiosos e militares, ambos contra-revolucionários. O caráter mistificador e alienante da religião é mostrado por imagens do seguinte modo: a cúpula de uma igreja é mostrada de ângulos opostos; a seguir, estátuas ou bonecos de deuses de várias religiões, do cristianismo ao paganismo e às religiões orientais são montados lado a lado, sem hierarquia, identificados com a mesma idéia geral: a religião como mistificação, contrária ao materialismo. Todas as figuras são equiparadas por parâmetros visuais: o enquadramento, a luminosidade, o grafismo — seja pela similaridade pura e simples, como um sinônimo visual formal, seja por uma espécie de antônimo estabelecido sobre um fundo comum, resultando em simetrias. É este antônimo estabelecido sobre um fundo comum que, na teoria eisensteniana, é chamado, de modo mais ao gosto do materialismo dialético, de conflito, princípio dialético que move a história. A idéia de pátria é manifestada — no nível emocional fisiológico — e não só simbólico — através das

condecorações, medalhas e símbolos da hierarquia militar que desfilam na tela, seguindo o mesmo método de arranjo por similaridade a partir de certos parâmetros dados pela própria imagem. Mas agora, a duração dos planos é irregular, de acordo com os objetos que aparecem, e a montagem passa a ser rítmica. Nessa sequência, a montagem obedece a parâmetros de tamanho (close do detalhe, em que o todo é tomado pela parte, numa sinédoque visual), textura (a barba e os pelos das sobrancelhas dos ídolos pagãos, seguidos do Buda de porcelana branca lisa), gráficos (traços arredondados ou angulosos).

As coisas são símbolos, quase palavras, representações de idéias abstratas, e não coisas reais e particulares registradas por uma câmera. E então a mesma imagem, que aparecera no início do filme, da estátua do czar sendo derrubada, reaparece agora de trás para frente, com o czar voltando ao trono. A volta da imagem do monumento é intercalada com fragmentos rápidos, em close, dos deuses e ídolos. A simetria repete mais uma vez, sob outra forma, a similaridade negativa de certos parâmetros. Cada membro da estátua aparece voltando ao corpo — uma perna, depois a outra, um braço, depois o outro, e, finalmente, a cabeça, oscilando um pouco antes de se fixar no pescoço. Aparece no plano seguinte um representante da alta hierarquia da igreja, igualmente sentado no trono, erguendo a cruz.

Os símiles prosseguem: o general Kornilov aparece montado num cavalo branco; depois vemos a estátua de Napoleão sobre um cavalo idem. Kornilov faz um gesto com o braço direito; aparece uma escultura de Napoleão fazendo um gesto idêntico num cavalo empinando. Aparecem dois Napoleões, e em seguida duas esculturas de deuses primitivos; a escultura de Napoleão num cavalo branco com o braço para o alto, o militar num cavalo enquadrado de modo semelhante, esticando o braço para o alto de maneira idêntica. Em mais um par de imagens, vemos um tanque subindo uma superfície íngreme, numa mesma relação gráfica com o braço do militar no fragmento anterior. A superfície torna-se horizontal e o corte é feito quando a parte da frente do tanque está na iminência de cair no solo e voltar à horizontal. O militar joga-se, numa queda na cama que parece continuar o movimento do tanque interrompido pelo corte. Então volta o plano do tanque, que termina o seu

movimento, reverberando o do militar caindo na cama. Corta para a pequena escultura de Napoleão, que cai e quebra. E novamente para o militar deitado na cama.

Essa sequência cheia de tensão que narra a história passando de um lugar a outro, de uma situação a outra, através dos parâmetros formais de cada fragmento, é capaz de mostrar por imagens de modo muito mais rápido e com impacto emocional muito maior do que conseguiria uma narrativa convencional (seguir parâmetros formais é uma maneira de juntar imagens que se tornou mais ou menos comum no cinema comercial quando ele não pratica o convencional *raccord* entre um plano e outro, mas esse método é explorado ao nível da consciência por Eisenstein).

O mesmo ocorre na última das sequências que o próprio cineasta cita em sua teoria da montagem: a hora da revolução vitoriosa, em S. Petersburgo, aos 100 minutos do filme. Em seguida, em Moscou. Então, num corte para um fragmento fora de contexto, um poste de luz da cidade, apagado; as luzes do poste se acendem. O poste é um poste em particular, em que as luzes se acendem formando um círculo. O corte é feito para os relógios agora num plano de conjunto, formando um círculo, brancos contra o fundo escuro, criando uma similaridade gráfica e luminosa com o fragmento anterior. A imagem do poste com todas as suas luzes acesas retorna. Depois, novamente, a imagem dos relógios. Há novo corte para os dois relógios do centro, que marcam as horas em S. Petersburgo e Moscou, e depois, também em close, são mostrados os relógios de cada grande cidade do mundo, e então, novamente, todos os relógios juntos. Quebrando a série, agora com humor, um revolucionário, primeiro em plano geral, depois em plano próximo, descansando no trono numa imagem irreverente. E então os relógios, num *travelling* circular, no sentido horário, cada vez mais rápido; o corte é feito para um plano fechado de um par de mãos aplaudindo; depois o rosto daquele que aplaude; várias mãos e vários rostos; *travelling* dos relógios no sentido anti-horário e, em seguida, close de mãos aplaudindo também no sentido contrário.

Uma imagem, como um signo, pode apenas ser interpretada em outra imagem. O processo relacional que se cria entre um fragmento e outro, na

montagem de Eisenstein, parece indicar esse princípio relacional do Interpretante de Peirce. E isso parece nos dizer que esse processo relacional é marcado por uma relação de semelhança. A porta que se abre em tal sentido pela cauda do pavão que gira no mesmo sentido; o militar de braços cruzados e a escultura de Napoleão de braços cruzados etc. Parâmetros internos à uma imagem similares aos de outra permitem relacioná-las, de modo que cada uma será o que é, terá o seu significado definido, constituirá uma identidade a partir de sua relação com a outra. Ao mesmo tempo, essa outra será como que demandada pelas suas propriedades e qualidades internas.

Há uma tensão entre as qualidades internas do signo, impregnadas nele, conectadas a ele, que podemos chamar, segundo a terminologia peirceana, de indiciais, e qualidades que esse signo demanda de um outro, que necessariamente só poderão existir por um outro, e ele dependerá, para ser o que é, idêntico a si mesmo, desse outro, às quais podemos chamar, de acordo com Peirce, simbólicas. Essas últimas qualidades, porém, advêm da materialidade da imagem, são inseparáveis de sua indicialidade. Em todo caso, não é a realidade ou o objeto, em nome dos quais a imagem falaria, como sua suposta verdade, que a fundamentam. A imagem pode ser considerada, na montagem experimental eisensteiniana, constituída não como um reflexo imediato ou espelho da realidade, mas como dotada de uma espessura própria. E essa camada anti-representacional — em que a similaridade entre parâmetros opera — é o próprio fundamento da significação, a despeito da teoria do próprio Eisenstein, que ressalta não a similaridade, mas o conflito.

## 2

Esse artigo se desenrolou até aqui tentando provar que a similaridade é uma força organizadora profunda da linguagem, invocando Eisenstein para mostrar que ela está por baixo mesmo dos filmes do cineasta russo, que buscava fundar a linguagem cinematográfica na montagem enunciando o conflito como seu princípio. A investigação da própria espessura da imagem deixa ver a similaridade, através da idéia de parâmetros formais, como elemento estruturador do sentido. Daqui em diante, esse artigo pretende mostrar como a

montagem pode ser usada, para além da gramática interna do filme, na ressignificação do próprio cinema, considerado como termo de uma operação linguística que inclui sua própria inscrição ou codificação cultural.

Na video-instalação *cinemobjeto* (2012), de minha autoria<sup>4</sup>, ao invés de um fragmento ao lado do outro, a montagem é pensada entre a imagem e o suporte onde ela é projetada (Imagens 4 a 7). A “tela” é montada com as imagens que torna visíveis. Neste cinema fora-da-tela, a imagem da multidão atravessando a rua é projetada sobre o pictograma que simboliza a travessia do pedestre em geral. Assim, a tela ressignifica a imagem, e, por sua vez, é ressignificada por ela. O que contém a imagem — o suporte da projeção — deixa de ser neutro, e passa a ser também elemento significativo. A imagem da multidão atravessando a rua é projetada nos pictogramas que a refletem no espaço na forma do seu contorno, fazendo com que a multidão (o múltiplo) esteja contida no indivíduo (no um). A multidão e o fluxo (a imagem da correnteza do rio, luz em movimento, também é utilizada), ambos descrevendo movimentos incessantes, são contrapostos à unidade, com seu contorno nítido, fixo e delimitado.

Mas a unidade, por sua vez, se move aleatoriamente: os pictogramas estão pendurados por um fio em pequenos pregos, a uma pequena distância da parede, balançando ligeiramente com o vento. Esse balanço faz com que a imagem refletida também se mova, tanto ao longo das paredes como para baixo e para cima, como se os pictogramas estivessem dando saltos. E nos seus reflexos agigantados, as imagens que têm a forma, ora mais ora menos nítida, do pictograma, podem se superpor, criando uma terceira imagem, que não estava em nenhuma delas isoladamente. Cada pequeno movimento dos pictogramas reais corresponde a um grande deslocamento de suas imagens ao longo das paredes. É mesmo como se uma imagem perseguisse a outra em busca dessa sobreposição, numa unificação que nunca se completa.

Nessa video-instalação, esse princípio de construção de montagem aplicado ao suporte que serve de tela — no caso, acrílico espelhado na forma do

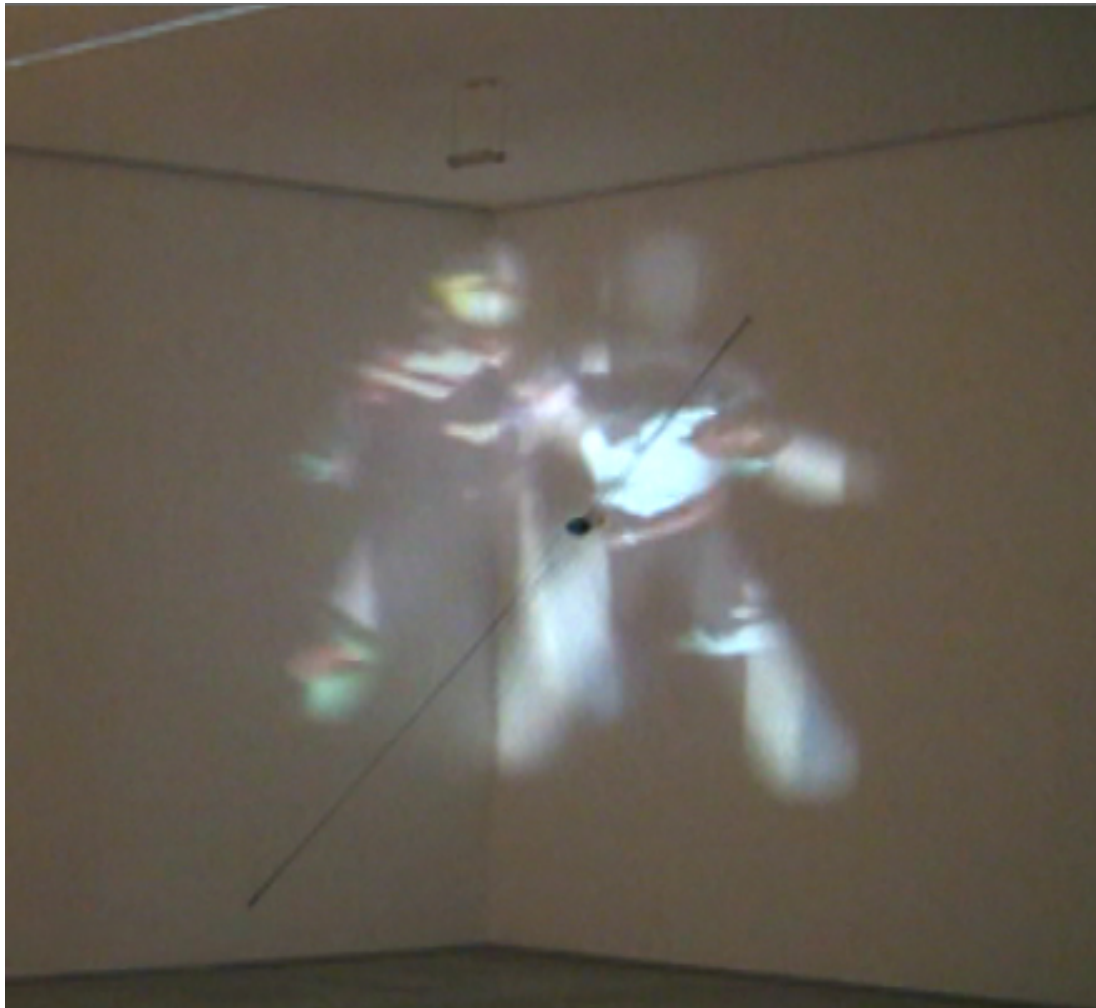
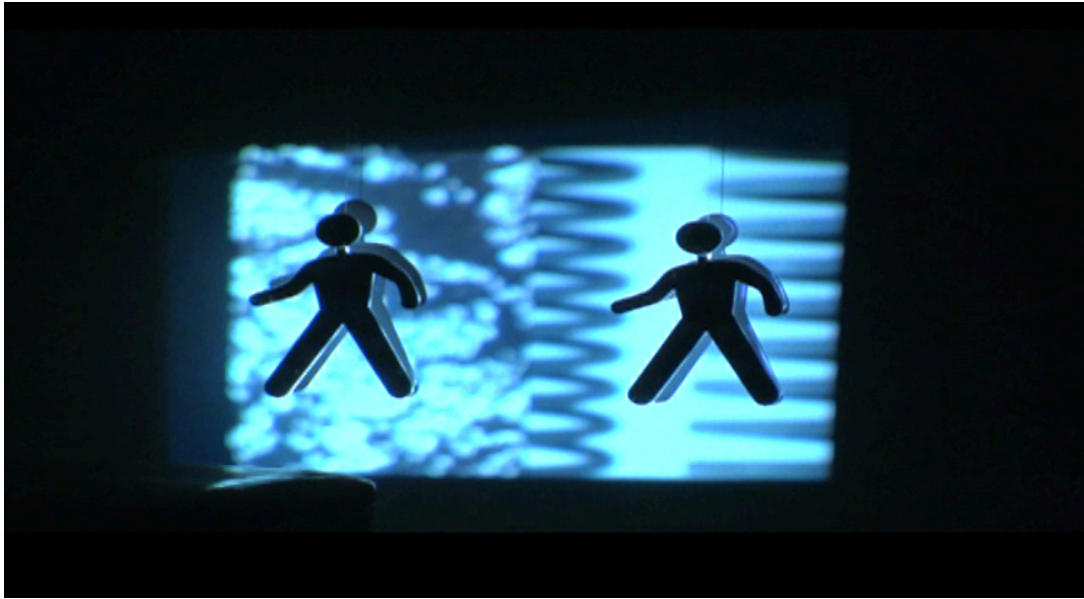
---

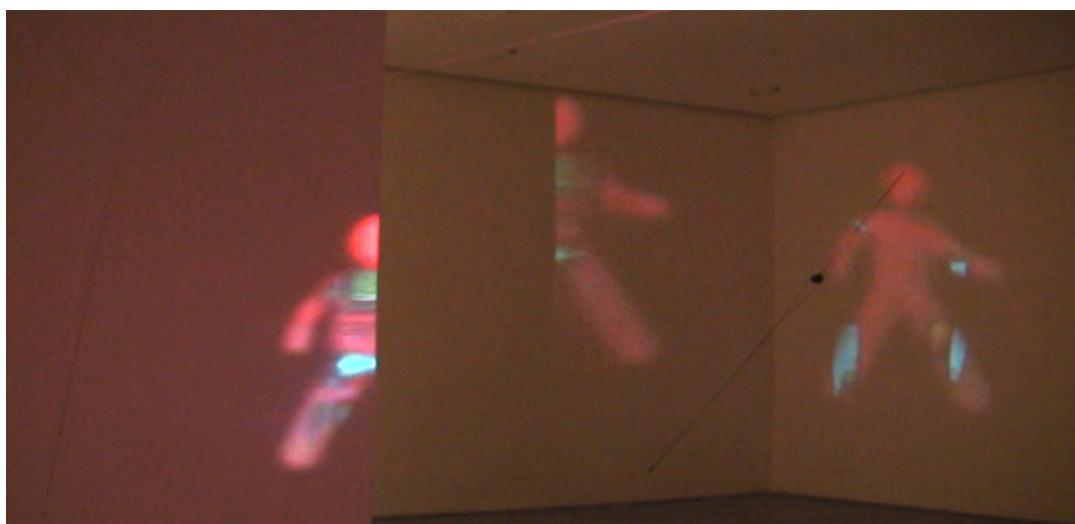
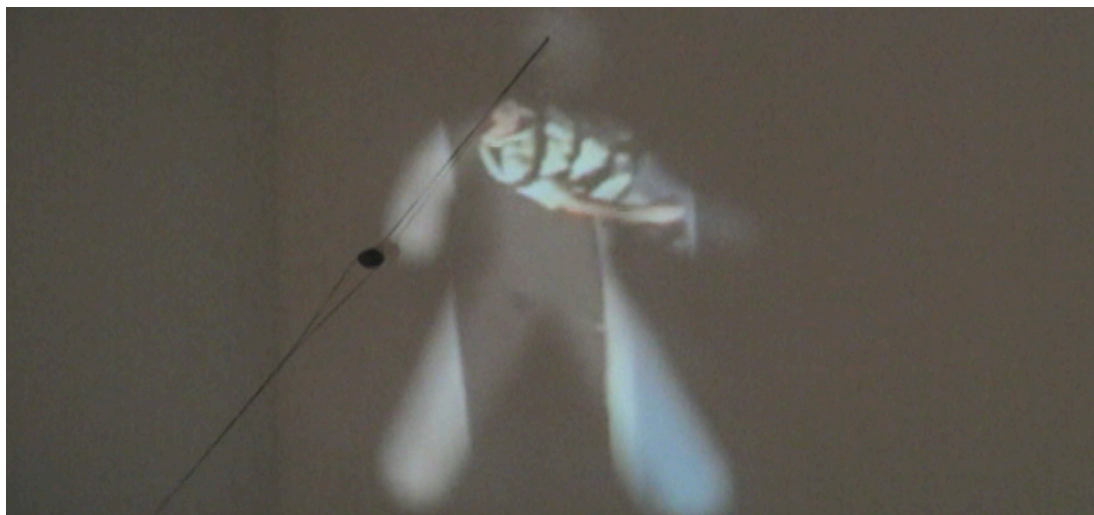
<sup>4</sup> A videoinstalação foi apresentada na *Artur Fidalgo galeria*, no Rio de Janeiro, em 2012 (<http://www.youtube.com/watch?v=luL3bZjAlww>).

pictograma que significa pedestre atravessando a rua —, ressignifica o próprio cinema, abrindo para ele uma nova possibilidade poética.

Assim, a linguagem deixa de ser uma espécie de vítima da similaridade, *falada* por ela, e passa a usá-la, a usar essa sua natureza na produção de sentido — como produção de diferença: a imagem do o signo universal de travessia de pedestre com a imagem da multidão de pedestres dentro cria entre esses dois signos uma relação de onde emerge a diferença. Essa vídeo-instalação utiliza não a seleção e a substituição (similaridade); mas a combinação e o contexto (contiguidade). Essa é a relação entre o pictograma de travessia de pedestre e a multidão atravessando a rua, estão um dentro do outro. A montagem aqui não faz metáforas, resvala ao longo da própria superfície. Mas, é claro, tudo pode ser tomado como metáfora, e nada impede que o trabalho assuma alguma. O importante é que a montagem não se orienta pelos parâmetros internos da imagem. Ela ocorre entre a imagem e o seu lado de fora, entre a imagem e a tela, extrapolando a gramática interna e passando a uma outra, em que a montagem articula menos um sentido do que a sua suspensão. Resta uma presença que interrompe a totalização de um sentido. A tela e o quadro, que inscrevem e codificam o cinema como termo cultural e forma discursiva, tanto sob o aspecto material quanto simbólico, são utilizados como elemento significativo, ou significante, como preferiria Barthes, e ressignificadas. Ao deixar de ser neutra, a tela torna-se permeável à história, às ideologias, e também à sua circunstância material.

Por último, pode-se dizer que a metonímia também propõe uma correspondência, sendo, nesse sentido, também ela uma forma específica de metáfora (a parte pelo todo). Mas, nessa montagem com a tela, cria-se uma correspondência que é transparente, que se desmascara ao mesmo tempo que se apresenta como encenação — uma possibilidade entre outras —, sem por isso deixar de ser afirmativa da própria realidade da imagem, imagem que não tem como fundamento mais do que sua própria espessura, contingente e efêmera.





Imagens 4 a 7

## BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland. 1990. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira.
- Dubois, Phillip. 2004. *Cinema Vídeo, Godard*. São Paulo: CosacNaify.
- Eisenstei, Sergei M. 2002. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar.
- Eisenstei, Sergei M. 1990. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar.
- Gerheim, Fernando. 2008. *Linguagens inventadas — palavra imagem objeto: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar.
- Jakobson, Roman. s.d. *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia*. In *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- Perice, C. S. 2010. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- Saussure, Ferdinand. s.d. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix.