

OSWALD E EISENSTEIN

relações intersemióticas

Susanna Busato Feitosa

RESUMO

Estudo acerca das relações intersemióticas entre procedimentos estéticos presentes na poesia de Oswald de Andrade e na teoria da montagem de Eisenstein. O mecanismo da montagem promove o pensamento relacional e atua no nível da sintaxe analógica, de modo a causar, pela proximidade e contraste dos elementos, o instrumento necessário à construção da imagem e do pensamento. A poesia de Oswald é operada semioticamente de modo a deflagrar os efeitos imagísticos decorrentes do mecanismo da montagem estrutural.

PALAVRAS-CHAVE

montagem, poesia, semiótica, Oswald de Andrade, Eisenstein

Traçar o diálogo entre a poética de Oswald de Andrade e o cinema de Eisenstein é o desafio a que este texto se lança. A importância deste traçado reside em trabalhar com estruturas e procedimentos de modo a iluminar a poética oswaldiana pela aproximação com a teoria da montagem cinematográfica de Serguei M. Eisenstein.

O procedimento de composição e articulação dos elementos sob o crivo da montagem, em termos cinematográficos, adquire um caráter imagético ao condensar no espaço, segundo uma concepção geometrizarante do enquadramento, o tempo, figurativizado na seqüência pelo ritmo deflagrador dos sentidos. No que se refere a Oswald, partimos da hipótese de que a estrutura composicional de sua poética vale-se da montagem eisensteiniana, uma vez que o caráter sintético de sua linguagem concorre para a modulação fragmentária e pontual dos caracteres objetivos da matéria poética. A articulação dos materiais poéticos dá-se pela via do sintagma, a geometria é espacializante e o paradigma fornece a modulação temporal, o veio sincrônico, integrante do processo antropofágico de redescoberta desses mesmos materiais. O entendimento do papel da montagem irá permitir a compreensão do aspecto gerador do significado, uma vez que o corte e o enquadramento do material supõem uma concepção de *representação* bem precisa que irá nortear o modo que subjaz ao procedimento; e supõem também uma concepção de *imagem* norteadora da idéia de construção abstrata do pensamento, responsável pela significância da representação.

A gênese do processo da montagem encontra-se na concepção básica da representação, que implica a combinação dos signos entre si, segundo as leis estruturais

de determinado sistema artístico. Segundo Eisenstein, a montagem estaria na fórmula: “two film pieces of any kind, placed together, inevitably combine into a new concept, a new quality, arising out of that juxtaposition”.¹

O que está em jogo, na definição da montagem, é a idéia de “conceito dinâmico”, a partir da interação entre dois elementos opostos e sua síntese. O dinamismo de que fala Eisenstein difere da idéia de movimento que gera continuidade. A relação é dialética e confere à idéia de dinamismo o sentido de descontinuidade “as a dynamization of the inertia of perception — as dynamization of the ‘traditional view’ into a new one”.²

As noções de espacialização e ritmo na concepção da montagem — a primeira referente ao dinamismo que causa a expressão e a segunda referente à tensão inerente à operação dinâmica — são consideradas parte do procedimento de qualquer forma artística, como irá lembrar Eisenstein em *Film Form*. Fala-se aqui, portanto, de uma perspectiva simultânea do objeto, pela qual ele é pensado e representado.

Dentro da ótica da poesia de Oswald de Andrade, os conceitos de espacialização e ritmo trazem para sua linguagem valores sintetizadores do tempo na organização sígnica do material poético. Tal organização recompõe o objeto de forma a recuperá-lo como “processo”.

A natureza construtiva da montagem tem como um dos alicerces teóricos os estudos de Eisenstein acerca do ideograma.³ A observação de Eisenstein, apoiada também nos estudos de Ernest Fenollosa acerca do ideograma chinês, vai conceber a natureza construtiva do ideograma como icônico-indicial, pois, sob uma ótica analógica, tem-se na sua composição o recorte dos traços supra-segmentais do mundo, ou seja, os traços que indicial e iconicamente referem-se à realidade contextual do indivíduo. A justaposição dos elementos assim concebidos é submetida a um processo relacional dialético. Em outras palavras: o caráter icônico da composição do ideograma revela o “processo relacional” de construção das imagens, ou seja, a “metáfora estrutural”. De modo diferente, a escrita ocidental contém um caráter mais abstrato e sua natureza puramente convencional e arbitrária concorre para a montagem das cadeias fonéticas da representação do som e suas respectivas referências gráficas — a letra —, produzindo, assim, as unidades básicas de significação: as palavras. O encadeamento dos signos lingüísticos no eixo da contigüidade vale-se de uma semântica ordenadora dos significados, e seu objetivo primeiro é possibilitar a comunicação. Na escrita ideogramática, a justaposição de dois caracteres, representações de objetos diferentes, compõe um conceito (que tende a ser convencionalizado na linguagem pelo uso que se faz da língua). O conceito assim representado é interpretado como “produto”, como um “terceiro” (na acepção peirciana do termo)⁴ que não mais retém na sua configuração

¹ EISENSTEIN. *The film sense*, p.4.

² EISENSTEIN. *Film form: essays in film theory*, p.47.

³ Confira o artigo de 1929, intitulado “O princípio cinematográfico e o ideograma” (em CAMPOS, *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*), onde Eisenstein observa a natureza figurativa da escrita ideogramática e seu processo de composição, o que o leva a aprofundar sua teoria da montagem cinematográfica.

⁴ A expressão “um terceiro” deriva de uma das categorias peircianas do signo, a categoria da terceiridade, a qual se refere à síntese intelectual entre a percepção de um fenômeno e a reação a ele; remete à interpretação e à inteligibilidade dos fenômenos pela consciência.

simbólica o significado primitivo dos elementos que o “signifazem”.⁵ Se atentarmos para o poema de Oswald de Andrade

amor
humor

perceberemos a relação de contraponto que os elementos “amor” e “humor” configuram no espaço do poema. O processo relacional adquire força e forma expressivas pela concepção sintética da composição e pela interação entre título e poema. A alternância de abertura vocálica em “a-” e “hu-”, som aberto e som fechado, faz oscilar os dois termos entre aquilo que a tradição lírica guardou na memória literária dos temas “amor” e “humor”. A operação de montagem organiza os dois termos de modo a enfatizar a relatividade dos conceitos que ambos os termos sugerem. A organização da composição se faz pelo movimento sugerido pela alternância fonomórfica (“a-”, “hu-”) em torno da dominante “-mor”. A organização do poema sublinha o contraponto das imagens como forma de deflagrar uma consciência pontual na relação gráfico-semântica dos elementos sígnicos fornecidos pela tradição: o sublime e o pior; o alto e o baixo; o sagrado e o profano; o erudito e o popular; elementos que estão inseridos no paradoxo sugerido em “amor/ humor” e que modulam as relações humanas.

O aspecto tensional da montagem no poema mencionado está ligado à intensificação da dominante e na relação conflitual entre estrutura e conteúdo. O caráter intelectual está implícito na construção da seqüência. Se lembrarmos o episódio da escadaria de Odessa, no filme *Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein, observaremos lá a relação que a montagem estabelece entre o carrinho de bebê que rola pela escadaria abaixo com rapidez, com o movimento ordenado e lento dos passos dos soldados que descem a mesma escadaria, com seus fuzis apontados em direção à multidão que foge desesperada. O procedimento gera uma relação rítmica a partir do contraste rítmico das cenas, que é dado pela natureza dos enquadramentos e pela alternância das imagens. Este procedimento construtivo realizado pela montagem opera uma transferência de forças: o que seria dominante em uma estrutura tradicional mais linear e discursiva dá lugar a uma outra representação, justaposta a ela, que adquire o caráter de dominante tonal da descrição da cena, formando uma imagem intensificadora da anterior. Em outras palavras: a seqüência do carrinho de bebê (aceleração) entra em contraste com a seqüência dos soldados (desaceleração).

O princípio de composição artística pela montagem resume-se, pois, na idéia de “conflito”, argumentada por Eisenstein como fator constitutivo do fazer artístico. A montagem define, pois, a relação entre os planos de uma cena e de cenas diferentes. O procedimento metonímico é operado na base da ação do corte, recuperando os fragmentos da realidade e operacionalizando-os por meio de fatores formais como a luz, o movimento, o volume, a composição, para citar os mais recorrentes, que estabelecerão, segundo a percepção do diretor, relações novas e construirão uma nova realidade. A noção de representação para Eisenstein irá conferir ao eixo sintático o

⁵ O termo “signefaz” é um neologismo que traz na composição as palavras “signo” e “fazer”, cuja montagem no sintagma leva-me à idéia da ação de algo “fazer-se signo”, “tornar-se material significante”, na relação que esse algo estabelece com os demais elementos do sistema no qual se insere.

lugar da possibilidade de sentidos; pela associação entre duas representações faz-se surgir o conceito abstrato — a imagem. Esta adquire, para o cineasta, uma dimensão semântica ligada à significação, ou ainda, ao conceito particular (ou coletivo, muitas vezes) abstraído daquele conjunto de sinais, organizados segundo um princípio construtivo determinado pelo sistema de que faz parte, ou ainda, percebidos pela mente interpretante e recuperados segundo sua importância para a memória criadora.

A grande façanha da linguagem, em termos semióticos, está em produzir imagens a partir de representações, ou seja, traços, marcas, detalhes, fragmentos, ao se associarem, ao participarem do processo conflitante da combinatória sintático-semântica inerente ao processo (e aqui as relações metafóricas e metonímicas revelam-se importantes nesse alcance), resolvem-se em produto, em signo potencializador de novas imagens. Eis a montagem: vale-se de “representações” para fazer afluir “imagens”. Permite, pois, que a mente interpretante recrie o dinamismo da imagem a partir do material significativo percebido pelas relações sugeridas pela montagem. A partir da colocação de Eisenstein de que “Arte é sempre conflito”,⁶ o princípio ordenador da montagem atua na percepção cristalizada (acomodada) que se tem das coisas, provocando a alteração sintática e semântica dos elementos dispostos no espaço e no tempo, tornando-os estranhos. O estranhamento conseguido exponencia os traços icônicos do(s) objeto(s) participante(s) do processo, desencadeando a tensão, a descontinuidade, a diferenciação,⁷ a desautomatização da percepção articuladora das formas e dos conteúdos, responsável, portanto, pela produção de significados latentes na imagem fílmica, “towards what it is value, necessary, clarifying, rather than to the logical ties of the narrative”.⁸

O aspecto da descontinuidade na concepção dos enquadramentos/versos, alterando a perspectiva, o ponto de vista com que se olha o objeto, é a dominante configuradora do procedimento da montagem no poema *história pátria*, de Oswald de Andrade, onde é construída, sob uma perspectiva irônica e lúdica, uma releitura da história brasileira no que se refere à formação étnica do povo.

história pátria

Lá vai uma barquinha carregada de
Aventureiros
Lá vai uma barquinha carregada de
Bacharéis
Lá vai uma barquinha carregada de
Cruzes de Cristo
Lá vai uma barquinha carregada de
Donatários
Lá vai uma barquinha carregada de
Espanhóis

⁶ EISENSTEIN. *Film form: essays in film theory*, p.46.

⁷ Segundo a Teoria da Informação, na “desdiferenciação de formas e funções teríamos a tendência caótica ou entrópica, cujo ponto extremo seria a uniformidade geral, o caos, onde não haveria possibilidade de informação nem troca possível de informação, pois esta só começa a existir onde houver um mínimo de alternativa sim / não, ou seja, um *bit* de informação”. PIGNATARI. *Informação, linguagem, comunicação*, p.49.

⁸ EISENSTEIN. *Film sense*, p.183.

Paga prenda
Prenda os espanhóis!
Lá vai uma barquinha carregada de
Flibusteiros
Lá vai uma barquinha carregada de
Holandeses
Lá vem uma barquinha cheinha de índios
Outra de degradados
Outra de pau de tinta
Até que o mar inteiro
Se coalhou de transatlânticos
E as barquinhas ficaram
Jogando prenda coa raça misturada
No litoral azul do meu Brasil.

A linguagem do poema concebe, segundo uma perspectiva lúdica espacializadora, as imagens das barquinhas que “vão e vêm”, cujo movimento nasce da relação entre as imagens de conteúdo eufórico/disfórico representadas no poema. O ponto de vista que realiza a composição do movimento das imagens enseja um olhar crítico e analítico, desautomatizado e redescobridor, que, como diria Oswald de Andrade, seria o reinício, ou melhor, o balanço necessário da cultura brasileira, pois a visão pura e livre do homem primitivo, do *enfans*, que é de verdadeiro estranhamento e, portanto, inaugural de uma nova consciência perante o mundo, é vital para essa releitura de nossa história de formação.

A leitura dos movimentos do poema em “lá vai” traz o tom eufórico, o de ida, ao distanciar-se o signo “barquinha carregada de...” do “eu-lírico” e do “eu leitor”, que assumem uma posição externa ao lugar da chegada das “barquinhas”. A disposição em destaque dos substantivos traz a marca do brinquedo: cada palavra começa com uma letra do alfabeto em ordem crescente. O caráter lúdico da construção tem seu tom persuasivo. Aceitar o jogo e suas regras é estar consciente dos movimentos estabelecidos por ele.

O novo movimento em “lá vem” — agora disfórico — faz-nos voltar o olhar para um outro plano, aquele cujo destino das barquinhas (“cheinha de índios/ de degradados/ de pau de tinta”) é o nosso próprio. Neste momento do poema a ordem, ou melhor, a regra que dispunha o prosseguimento, os passos do jogo, entra em disjunção, na sintagmática da disposição dos semas disfóricos presentes em “índios”, “degradados” e “pau de tinta”. Cada “barquinha” é desindividualizada (“uma”, “outra”, “outra”) em oposição às “barquinhas” definidas pela expressão adjetiva “carregada de...”, sendo que os substantivos são escritos em letra maiúscula. Em

Até que o mar inteiro
Se coalhou de transatlânticos
E as barquinhas ficaram
Jogando prenda coa raça misturada
No litoral azul de meu Brasil.

a imagem da desordem é a resultante metafórica dos fragmentos que se justapõem no poema, indiciados pelas expressões “lá vai” e “lá vem”. Os fonemas laterais surdos e sonoros /l/ e /lh/, os linguodentais /t/, além dos dígrafos tr, tl trazem uma articulação

“desarticulada”. A imagem resultante deflagra a espontaneidade da formação étnico-cultural brasileira, formação que aconteceu sem um projeto de colonização e ocupação da terra, pois o processo de posse cedeu lugar aos poucos para o sentimento de propriedade, implícito nesse contexto de exploração e espoliação do solo.

Os movimentos no poema — vai/vem — traçam estilisticamente uma composição que realça as mudanças de perspectivas em que o leitor se insere, provocando-lhe o olhar acerca da formação de nossa história social. Esse movimento instaura a perspectiva irônica pela relação de oposição das barquinhas em seu movimento, que assim entende a relação de troca, ou melhor, a relação mercantil que permeou a ocupação do território brasileiro nas primeiras décadas de seu descobrimento.

Dentro da mesma perspectiva lúdica, Eisenstein operou a representação de seu material fílmico, em *Encouraçado Potemkin*, na seqüência das barcas que levam mantimentos aos marinheiros amotinados. A radicalidade do manuseio da montagem confere uma lógica muito particular à concepção da seqüência: conflito de direções. As barcas que levam alimento ao Encouraçado são filmadas de três ângulos diferentes: da esquerda para a direita numa tomada; da direita para a esquerda numa outra tomada; e cruzando-se no centro do quadro na tomada final. Serão as mesmas barcas ou não? Essa questão torna-se pouco pertinente diante da construção de sentido, cujo efeito advém do conflito das linhas na concepção de cada plano. As barcas vão se sucedendo ao olhar e se sobrepondo de modo a proporcionarem uma perspectiva plurifacetada. A construção das seqüências rompe com a logicidade do discurso da narrativa-imagem e desafia nossa percepção da cena. De certa maneira podemos entender essa “multiplicação” do objeto como um crescer dramático na trama, uma vez que o momento da cena antecede a insurreição do povo em Odessa em favor do Encouraçado.

Como foi visto no poema de Oswald — “história pátria” — a perspectiva com que a linguagem constrói os movimentos sinaliza uma dimensão contemporânea antidiscursiva, que iconiza, pela sobreposição dos elementos guiados pelo “vai” e “vem”, a montagem do discurso histórico. A perspectiva de que se vale o poema “deslexicaliza a voz oficial”. As histórias pátrias são contadas pelas catequeses seculares, mas a natureza do “bom selvagem”, sob o crivo de Oswald, nunca foi catequizada. Fazer renascer o instinto caraíba por meio da palavra e de sua geometrização do espaço contemporâneo da modernidade é “dlendlenar” os discursos (con)formados.

O procedimento de construção por meio da descontinuidade narrativa pode ser observado também em

longo da linha

Coqueiros

Aos dois

Aos três

Aos grupos

Altos

Baixos

Nessa montagem, o discurso rompe com os elos lógicos de construção da imagem, fragmentando-a e inserindo-a dentro de uma perspectiva antinaturalista e antiilusionista. O *travelling* cinematográfico concebe o cenário como um todo (“Coqueiros”) e dispõe os signos conforme o recorte que é feito. O poema se faz “ao

longo da linha”, elemento estruturador dos signos tomados à realidade objetiva. Por fragmentos, a montagem recolhe os coqueiros e os perfila num mesmo plano, parataticamente. E, aqui, lê-se o conflito estabelecido entre título e poema: horizontalidade *versus* verticalidade, na concepção visual da construção. O conflito entre linhas sugere uma geometria nova no traçado dos ângulos de visão, pelos quais a realidade é percebida e representada.

A montagem sintática observada em “longo da linha” é um processo de composição em que as imagens sígnicas justapõem-se por semelhança de formas; é um processo metonímico e se vale de uma configuração espacial. Vale lembrar que o cubismo, de forma geral, trabalha com a espacialização das imagens no nível sintagmático, concebendo uma estrutura que questiona os limites do suporte (a tela), pois aponta para a sugestão do movimento na fragmentação com que concebe o objeto. O ideograma configura também uma dimensão sintagmática, na medida em que, na sua apreensão do objeto, na forma sintética do traço dominante, organiza o espaço de forma a estabelecer relações de significado. O nível sintático do procedimento da montagem está na base de todo raciocínio relacional, uma vez que os elementos dispostos no eixo do sintagma participam da organização dialética dos significantes.

Perceber e pontuar, pela escolha geométrica, no plano sintagmático, os elementos sinalizadores de um tempo histórico, é uma ação que se inscreve na poética de Oswald de Andrade como encontro, como movimento de aproximação dos elementos responsáveis pela formação do paradigma histórico-estético que o arranjo morfossintático propõe.

Como relacionar as imagens produzidas pelos poemas acima e pela seqüência fílmica a que nos referimos anteriormente? A proximidade com que as palavras estão organizadas e a seqüência pela qual são lidas acionam a memória do leitor/espectador para um resgate das correspondências, cujo grau e intensidade dependem também do grau e intensidade da percepção com que tais imagens são absorvidas.

Paul Valéry, a propósito desse mecanismo analógico do pensamento, afirma que:

Mal nosso pensamento tende a se aprofundar, isto é, a se aproximar de seu objeto, tentando operar sobre as próprias coisas (por mais que seu ato produza coisas), e não mais sobre os signos *quaisquer* que excitam as idéias superficiais das coisas, mal vivemos esse pensamento, sentimo-lo separar-se de toda linguagem convencional. (...) Talvez isso mesmo é que seja *pensar profundamente*, o que não quer dizer: pensar mais utilmente, mais exatamente, mais completamente do que de costume; é apenas pensar longe, *pensar o mais longe possível do automatismo verbal*.⁹

Depreende-se da leitura do excerto que a linguagem convencional lida com um tempo fugaz, o material comunicado se esvai juntamente com o tempo em que a mensagem se realiza. Ao nos comprometermos com o material, a mensagem se organiza de modo a transpor esse tempo físico e histórico. Ela se faz presente e tensa no espaço. Ela se verticaliza e gera sentidos possíveis, para cujo paradigma nossa memória concorre e se alimenta.

Assim, o processo composicional dos poemas citados faz-se por um procedimento que chamaríamos de ideogrâmico, em que ocorre a projeção da simultaneidade sobre

⁹ VALÉRY. *Introdução ao método de Leonardo Da Vinci*, p.241-3.

a linearidade da linguagem. A partir das representações sígnicas de cada referente, unidas pelo encadeamento paratático projetado pelo poema, tem-se a sugestão da imagem, sintetizadora dos semas assim justapostos. Aspirando à atemporalidade, as imagens sugeridas nos sintagmas que as representam justapõem-se por força das analogias, que as percebem assim e as presentificam no mesmo espaço, criando uma relação sígnica tensa. A montagem desses fragmentos concorre para o diálogo, que principia entre eles por força de uma lógica outra, ou seja, por um processo de pensamento que associa os signos da montagem por meio da similaridade, ou seja, dos traços supra-segmentais, que no nível semântico se fazem presentes durante a operação de leitura. A montagem, entendida nesse contexto de produção de significâncias em nível sintático, semântico e pragmático, revela a condição objetiva da representação e o caráter da estrutura da obra. Os conceitos de “relação” e “organização estrutural” estão, para Eisenstein, ligados à concepção de obra como “organismo”, um todo orgânico cujas partes estão em correlação. A organização dos fragmentos nesse todo dá-se por meio de uma idéia de “conflito” entre as partes, de modo que, pelo choque, pelo estranhamento entre os elementos, operacionalizados pela montagem, surge a imagem, o conceito abstrato de nível intelectual, e no pensamento organizador do material operacionalizado por Oswald de Andrade, a ironia e a crítica.

A teoria da montagem de Eisenstein traz para o discurso crítico que lê a poética oswaldiana um elemento de valor articulatório: o corte e a justaposição, a aproximação de elementos de natureza semântica diferente, que, inseridos na linguagem, no sistema que os modeliza, constróem um procedimento semiótico produtor de sentido.

O princípio da montagem como deflagradora de conteúdos novos, sem subtrair os elementos responsáveis pela composição da “terceira imagem” (ou “terceiro sentido”, segundo Barthes), concorre para aquela conexão possível e indissolúvel (no momento da percepção) entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, conexão essa fugidia, apreendida pela percepção sensível do icônico da imagem, que só se presentifica no instante presente do olhar.

A leitura que fazemos aqui acerca do procedimento da montagem cinematográfica, para iluminar de perto a poética de Oswald de Andrade, procura promover o discurso crítico em termos de um olhar semiótico que vê o processo de construção da imagem no discurso como um movimento dinâmico de interação de signos. O poema, pelo crivo da montagem, dá a conhecer seu processo de composição, envolvendo o sujeito perceptivo a criar, a revelar o caminho percorrido pela criação.



ABSTRACT

A research on the intersemiotic relations between aesthetic procedures in Oswald de Andrade's poetry and Eisenstein's theory of montage. The montage mechanism promotes the relational thought and works at the level of the analogical syntax, causing, with the proximity and contrast of the elements, the necessary instrument for the construction of the image and the thought. Oswald de Andrade's poetry semiotically operates in terms of making the imagistic effects coming from the structural montage mechanism.

KEY-WORDS

montage, poetry, semiotics, Oswald de Andrade, Eisenstein

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Oswald. *Poesias Reunidas*. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- CAMPOS, Haroldo de. (org.) *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- EISENSTEIN, Serguei M. *Film Sense*. London: Faber and Faber Limited, 1970.
- EISENSTEIN, Serguei M. *The film sense*. San Diego: Harcourt Brace, Jovanovich, 1975.
- EISENSTEIN, Serguei M. *Film Form: essays in film theory*. New York: Harcourt Brace, Jovanovich, 1977.
- PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 1984.
- VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Editora 34, 1998.