

A Montagem Transparente em Isadora.Orb - A Metáfora Final

Jacqueline Pinzon

O vocábulo montagem, de maneira geral, costuma ser associado a diferentes práticas artísticas. Conforme lembra Sergei Einsentein, o “processo duplo do fragmento e suas relações” extrapola a questão do cinema e do teatro e envolve a prática da literatura, da música ou das artes visuais (EINSENSTEIN,1990^a, p. 16). De modo específico no cinema, a montagem

(...) é a atividade por excelência de articulação do filme, no sentido de elaboração do tempo e do espaço através da ligação dos múltiplos planos que o compõem, bem como de elaboração do seu ritmo através da duração de cada plano e da inter-relação deles. A montagem responde, ao lado do roteiro e da direção, pela própria construção narrativa da obra cinematográfica (AUTRAN, 2005).

Antes da existência do procedimento de montagem fílmica, a câmera não se movia e captava apenas um plano fixo, o qual era reproduzido durante a sua exibição. Nestas películas dos pioneiros do cinematógrafo, a dinâmica se dava por meio da entrada e saída de objetos e personagens do quadro. Neste sentido, a teoria do cinema costuma atribuir ao cineasta americano David W. Griffith a introdução de diferentes planos paralelos, fato que instaurou o princípio da montagem, organizando assim os “planos de um filme em certas condições de ordem e de duração” (MARTIN, 1990, p. 132). Mesmo conservando a divisão entre a projeção e audiência, Griffith emancipou o cinema da perspectiva teatral de enquadramento único. As variações por ele introduzidas como o contra plano, o detalhe ou ângulo subjetivo, “reposicionaram” a plateia e sua relação com a narrativa e os personagens, assim, a perspectiva da câmera se tornou o ponto de vista do espectador (BALÁSZ, 2010, p. 131).

A este respeito pode tomar-se como exemplo os métodos de montagem propostos por Griffith e por Sergei Eisenstein, os quais expressam dois procedimentos distintos. O diretor americano concebeu a chamada **montagem paralela** através do somatório das partes encadeadas em diferentes planos alternados. Desta forma, os trechos agem uns sobre os outros e os sucessivos conflitos levam a uma síntese de um todo orgânico (DELEUZE, 1985, p. 39,40). Tal narrativa da cinematografia clássica busca fazer acreditar que o argumento encaminha-se por si só, sem a intervenção do gesto autoral. Em contrapartida, a montagem eisensteiniana aparece como um procedimento formal baseado no choque entre duas imagens não complementares, as quais ultrapassam a mera soma linear das partes iniciais. Tal posicionamento de Eisenstein foi influenciado pelo teatro

Kabuki, a poesia e especialmente o ideograma chinês – no qual a imagem é percebida como texto e este, por sua vez, pode ser compreendido através da imagem. Assim, os sinais da escrita chinesa (hieróglifos), quando vistos isoladamente, reportam a este ou àquele item, mas quando justapostos configuram um conceito. Donde se tem que um olho mais uma gota d'água exprime um ato de choro. Desta forma, o pensamento oriental constrói seu discurso através do

(...) uso das metáforas (imagens materiais articuladas de forma a sugerir relações imateriais) e das metonímias (transferência de sentido entre imagens) [através das quais] pode-se chegar ao conceito (...) operando combinações de sinais pictográficos, de forma a estabelecer uma relação entre [estas]. Esse é justamente o ponto de partida da montagem intelectual [grifo meu] de Sergei Eisenstein: uma montagem que, partindo do 'primitivo' pensamento por imagens, consiga articular conceitos com base no puro jogo poético das metáforas e das metonímias. Juntam-se duas imagens para sugerir uma nova relação não presente nos elementos isolados; e assim, por meio de processos de associação, chega-se à ideia abstrata (...) (MACHADO, 2007, p. 195).

Portanto, o cineasta russo opunha à **montagem paralela** de Griffith – de imagética ilusionista –, o conceito de **montagem intelectual**, através da qual “dois pedaços de um filme de qualquer tipo, colocados juntos inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição” (EISENSTEIN, 1990b, p. 14). Este mecanismo de montagem, baseado em operações de conjunção não evidente (ou de disjunção) vai além da comunicação imediata e suscita uma multiplicidade de sentidos. É justamente a respeito deste procedimento de montagem, que revela sua presença e a intencionalidade de seus agenciamentos, que trato na sequência deste artigo.

Isadora. Orb – A Metáfora Final

No ano de 2000, o performer Ricky Seabra terminou seu Mestrado na *Design Academy Eindhoven*, na Holanda. Neste curso de Pós-Graduação havia projetado uma cápsula lunar para ser ocupada por artistas de diferentes áreas, os quais experimentariam a criação em gravidade zero. A este equipamento Seabra nomeou como *Módulo Espacial Isadora*¹.

A partir desta data, o artista passou a buscar formas para pôr em prática seu projeto junto à Estação Espacial Internacional (ISS) ou para ser executado pela Agência Espacial Americana (NASA). Não obtendo apoio financeiro para a confecção da cápsula, o artista resolve montar um espetáculo no qual narra parte destes fatos. Desta forma, o espetáculo *Isadora. Orb – A Metáfora Final* surge como uma espécie de peça-dissertação, levando-se em conta sua origem enquanto projeto de mestrado, e seu desejo de “dissertar” sobre a ocupação poética do espaço sideral. Utilizando-se de modos operatórios comuns ao cinema

¹ Referência à célebre bailarina americana que, quando criança, se dizia “vinda da lua”.

e ao teatro, a encenação articula o trabalho teatral e a interferência da mídia videográfica numa proposta de ambientação cênica que expõe a maioria dos aparatos técnicos utilizados:

[os] artistas se encontram virtualmente e criam diálogos entre imagens e movimentos. Enquanto Seabra vai construindo imagens com cartões, fotografias, pratos e discos fazendo projeções ao vivo, Andrea dança dentro dessas imagens na tela, e atua como DJ criando sons para o espaço (SEABRA, 2005).

Em cena há uma grande mesa sobre a qual se localizam os diferentes objetos usados pelo performer, bem como uma câmera apontada para esta, configurando um plano único com suas imagens projetadas no telão ao fundo. Neste enquadramento fixo, Seabra insere com as mãos, as gravuras e objetos com os quais Andrea Jabor, bailarina e colega de cena, interage de forma virtual. Assim, o procedimento de justaposição destes planos ocorre sem a intervenção de outros meios que não sejam as próprias mãos do artista. À maneira das primeiras projeções do cinematógrafo, Seabra faz entrar e sair do quadro fixo os diferentes elementos que o compõem. Ao propor esta interação entre a cena e a tela, o conjunto de ações e equipamentos remete ao ato de agrupar imagens, típico da montagem cinematográfica. De fato, Rick Seabra declarou diversas vezes fazer “cinema ao vivo” deixando claro que o encadeamento e a interação das cenas ocupam posição de destaque na poética do espetáculo.

A Montagem Transparente em *Isadora.Orb*

Tomando como pressuposto que Seabra esteja a seu modo fazendo “cinema ao vivo”, há que se observar que, no mínimo, seu procedimento configura-se de forma diferenciada daquela utilizada pela narrativa clássica proposta por Griffith, a qual busca disfarçar a forma como os planos se unem, dissimulando a existência ou a necessidade da montagem. O que faz Seabra é justamente revelar a montagem, desvendando seus passos, mas diante do espectador (Foto 1).

Durante a apresentação de *Isadora. Orb*, é executado, às vistas da plateia, todo o trajeto que as gravuras e os objetos realizam até chegarem a compor o quadro na tela. Logo após, o conjunto é “desmontado” e o espectador pode seguir o destino dado a estes diferentes elementos, que então permanecem dispostos no palco de forma evidente. Assim o desvendamento das etapas de conjunção em *Isadora. Orb* mostram-se como uma ocasião de grande ludicidade, na qual a atenção se vê capturada pela trajetória de conformação e desfazimento das cenas enquadradas pela tela.



Foto 1- *Isadora. Orb - A Metáfora Final* Fotografia - An de Hondt, 2005.

Pelo fato de a apresentação em si tratar de desvendar a totalidade de seu mecanismo de funcionamento, o espetáculo de Seabra obriga a cunhagem de um novo conceito que dê conta do processo instaurado em cena. Assim, neste momento de minha pesquisa, defino o referido processo como **montagem transparente**, a qual se oferece à observação sem reservas ou filtros. De acordo com o procedimento da montagem transparente, tudo aquilo que usualmente se encontra disfarçado num espetáculo, como a intersecção dos diferentes fragmentos narrativos, o aparato tecnológico e seu funcionamento ou mesmo a contra regragem, aparecem evidenciados. Esta operação se realiza de tal modo que o espectador a reconheça e acompanhe sua origem e destinação. Desta maneira, todos os eventos que incidem sobre o palco passam a ser considerados teatrais numa encenação que busca dramatizar não somente as situações narradas, mas igualmente seus procedimentos de cena.

Portanto, este breve recorte na encenação de *Isadora. Orb* que apresentei acima visa refletir acerca de algumas rotas possíveis de serem adotadas na relação do performer com as mídias implicadas em uma determinada cena. De maneira específica, através da forma com que Seabra manipula, agrupa e depois encaminha os agenciamentos da encenação, o espetáculo configura uma inusitada relação entre artista e equipamento tecnológico o qual tem seu uso subvertido a ponto de gerar a seguinte indagação: até que ponto a operação tecnológica em questão pode tornar-se operação dramática? É justamente este um dos pontos os quais trato de investigar em minha pesquisa em andamento no presente momento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALÁSZ, Béla. *Early Film Theory: Visible Man And The Spirit Of Film*. New York: Berghan, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Cinema: Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

EINSENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

EINSENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

MACHADO, Arlindo. *Pré -cinemas e Pós- cinemas*. Campinas: Papirus, 2007.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

SEABRA, Ricky. *Isadora. Orb – A Metáfora Final*. www.rickyseabra.com. 2005.

<http://www.rickyseabra.com/isadorapontoorb.html>, último acesso em 05 de outubro de 2010.

AUTRAN, Arthur. A Montagem no Cinema Brasileiro (1919-1989). *Portal Brasileiro de Cinema*, 2005. http://www.heco.com.br/montagem/ensaios/04_01.php último acesso em 09 de outubro de 2010.