

EM BUSCA DE UM CONCEITO DE MONTAGEM (*)

Pode parecer estranho falar em “montagem” a respeito de um poeta como Trakl. A estranheza, no caso, talvez seja condicionada por fatores de circunstância, pois a palavra está muito identificada ao modo de produção da obra cinematográfica, que é relativamente recente. Mas a dificuldade apontada também aparece quando o termo é empregado em análise literária, visto que nesta em geral se designa um tipo de montagem estreitamente relacionado à obra de autores que aparentemente nada têm em comum com o lírico austriaco, morto em 1914. Isto é: quando se fala em montagem a respeito do romance “Berlin Alexanderplatz” de Alfred Döblin, da obra de ficção de John Dos Passos, ou mesmo de “Le Sursis”, de Jean-Paul Sartre, o emprego da palavra, para caracterizar simultaneidade de posição e justaposição funcional de fragmentos na narrativa, não surpreende. Também não surpreende o uso do termo quando ele está associado a modalidade de composição de palavras em poetas como Hans Magnus Enzensberger, que, num de seus versos, se refere a uma:

manitypistin stemoküre (1).

onde é evidente a troca deliberada dos ingredientes de palavras complexas (é claro que o poeta partiu do substantivos “stenotypistin”/datilógrafa e “maniküre/manicura) com a finalidade de apresentar entidades verbais novas que correspondam melhor à vontade de salientar, na manicura, o automatismo com que realiza seus gestos profissionais e, na datilógrafa, o fato de que ela se desempenha de suas tarefas mecânicamente com as mãos — nesse lance nivelando-as como “peças” permutáveis. Esse tipo de montagem vocabular, muito encontrado na poesia dos nossos dias, tem um precedente hitórico importante, entre outros, na prosa de James Joyce. Exemplo conhecido, nesse sentido, é a palavra-valise “silvmoonlake”, onde estão aglutinadas (“montadas”) as unidades

(*) Este artigo faz parte de uma tese de doutoramento intitulada “Metáfora e Montagem em George Trakl”. Nele se delimita o conceito de montagem usado operativamente na leitura do poeta expressionista austriaco morto aos 27 anos na Primeira Guerra Mundial. A parte relativa à metáfora, que abre a dissertação, apresenta-a sucessivamente como “necessária”, “visual”, “alógica” e “absoluta” através de uma *montagem de citações* à maneira benjaminiana, subordinando-a, no final do trabalho, à “sintaxe da descontinuidade” que caracteriza o processo de montar.

(1) In: “Bildzeitung”. Apud Reinhold Grimm — *Evokation nud Montage*. Göttingen, Sacke und Pohl Verlag, 1967, p. 44. Uma tradução possível seria “manigrafata datilócúra”.

díspares “silva” (*selva*, em latim, que repercute sonoramente no termo inglês “silver”), “moon” e “lake”. O resultado dessa junção é a abertura de um amplo horizonte de significado, entre os quais é possível distinguir:

a) “Silvymoon; ai silvymoon, sintagma em que se revigora, pela deformação inesperada, uma metáfora cediça, a “lua de prata”;

b) “silva (silver—) lak”, recuperação através de idêntico expediente verbal, de outra banalidade (“lago de prata”) e, em virtude da justaposição de “selva” e “lago” no plano vocabular, uma possível representação isomórfica do encontro das duas realidades referidas num espaço geográfico.

Além disso, essa formação pode sugerir, em harmônico, um implícito “moonlight” — de onde se pode depreender a larga faixa de atuação semântica concentrada na dimensão espacial exígua de uma úncia palavra-montagem (2).

Outro fenômeno reconhecido normalmente como montagem em literatura é a incorporação, ao texto, de trechos provenientes de outras fontes — citações que passam a agir no corpo mesmo do poema, ora como foco de contraste, ora como fator de sustentação semântica, ora realizando simultaneamente os dois desempenhos. É o que fazem Ezra Pound nos seus “Cantos”, e T.S. Eliot em varios poemas — entre os quais o mais célebre, “Waste Land”, onde comparecem, entre outros, trechos isolados, mas amarrados ao texto de Richard Wagner, de Baudelaire e dos Vedas, ocorrência, aliás, que se deveria, com mais propriedade, chamar de “colagem”, no caso definível como uma espécie do gênero montagem, caracterizada pela apresentação, no texto-base, de elementos estranhos a ele, os quais, embora assimilados ao texto, não perdem os contornos originais dentro do organismo em que se viram de repente introduzidos.

Mas o emprego do conceito “montagem” começa a causar surpresa quando se procura caracterizar, através dele, por exemplo, o modo de produção do surrealismo. A estranheza, aqui, talvez seja provocada pelo fato de que em geral se considera como vetor de construção que informa o surrealismo em literatura a chamada “escrita automática”, através da qual o poeta sintonizaria o inconsciente diretamente com a mão que traça palavras e frases sobre o papel, suspendendo nessa operação as funções inibidoras da consciência. Isso equivale a dizer que, influenciada pela Psicanálise, a teoria surrealista sustenta a aproximação, e até mesmo a identificação, do sonho e do trabalho literário, momento em que perde o sentido a noção de lucidez que acompanha a existência da obra artística. Essa pretensão, entretanto, parece pouco razoável: é o que sustenta Theodor W. Adorno, ao afirmar que o esquema que marca o procedimento artístico dos surrealistas é, sem dúvida, a montagem (3). Para o pensador alemão, a justaposição descontínua de imagens, na poesia surrealista, tem o caráter de montagem” (4). Essa colocação tem grande utilidade não

(2) Cf. Augusto e Haroldo de Campos — *Panorama do Finnegans Wake*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1962, p. 8.

(3) In: *Noten zur Literatur I* (Rückblickend auf den Surrealismus). Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1965, p. 156.

(4) *Id. ibid.*

só porque situa sob nova luz a obra dos surrealistas, corrigindo a tese que costuma abri-la ao resultado parcamente mediado de funções do inconsciente, como também porque reforça o ponto de vista aqui defendido de que a junção de imagens descontinuas — metáforas visuais, “fanopéias” — num poema como o de Trakl, pode e deve ser considerada montagem.

Essas verificações preliminares remetem à necessidade de se definir o que seja esse procedimento e como o conceito aqui proposto pode ser aplicado à obra do poeta austriaco.

É fato conhecido que o conceito de montagem deriva do cinema: “junção artística, já prevista no roteiro, de sequências de imagens e cenas individuais em situações espaço-temporais diferentes, que não estão vinculadas por relações objetivas de ação ou pensamento” (5).

O que valia exclusivamente para o cinema, contudo, passou a ser aplicado no estudo da literatura, mormente quando se tentou descrever uma técnica emergentes nas modalidades contemporaneas de representação, onde o fragmento passou a inesperado primeiro plano nas formas de elaboração literária. Nesse caso, o dicionário especializado informa que a designação foi transposta para o romance, a poesia e a peça de teatro com o objetivo de se dar um nome à justaposição inusitada (“estranhante”) não só de níveis de realidade, como também de palavras, pensamentos e frases de procedências diferentes (6).

Tudo isso é válido mas ainda insuficiente para fixar o que aqui se entende por montagem. O conceito precisa ser explicado em pormenores. Valemos, nessa contingência, dos ensinamentos de Serguei Eisenstein, o cineasta que, entre seus pares, desenvolveu com mais rigor e profundidade a discussão em torno do problema. É dele a conceituação que pretendemos tornar operativa na análise dos conjuntos poéticos de Georg Trakl.

Embora não exista acesso, senão em russo, às suas obras reunidas, recentemente publicadas em seis volumes (entre as quais figuram ensaios de fôlego sobre a montagem), vários escritos eisensteinianos importantes a respeito do problema estão incluídos nos livros — hoje famosos — “Film Sense” e “Film Form”, principalmente “Palavra e Imagem”, “O Princípio Cinematográfico e o Ideograma”, “Uma Abordagem Dialética da Forma Filmica” e “Métodos de Montagem”.

No entanto, a leitura destes e de trabalhos anteriores de Eisenstein força a conclusão de que o teórico soviético não chegou de um só golpe à formulação de suas teses. É o que adverte um de seus comentadores: “Ele tateou, ou, mais exatamente, começou por verdades parciais, e só muito tardiamente é que

(5) Gero v. Wilpert — *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, Kröner Verlag, 1969 (“Montage”).

(6) *id. ibid.*

chegou à sua teoria geral de montagem” (7). Por isso, é necessário selecionar, entre os pronunciamentos de Eisenstein sobre este processo artístico, aqueles que não só representam o resultado maduro de suas reflexões, mas também os que interessam especificamente aos propósitos desta exposição.

Eisenstein, como se sabe, partiu da concepção de uma “montagem de atrações” — termo que conforme explica, é metade industrial (montar) e metade “music hall” (atração) e que visa a caracterizar o método básico de uma produção teatral revolucionária, para chegar, finalmente, ao entendimento da montagem como uma atividade de fusão ou síntese mental, em que pormenores isolados (fragmentos) se unem, num nível mais elevado do pensamento, através de uma maneira desusada, emocional, de raciocinar — diferente da forma lógica comum. “Montagem é a idéia que nasce da colisão de duas tomadas independentes” (8) — tal a formulação que passa a ser aplicada, por ele mesmo, a outras modalidades de arte que não o cinema — como a poesia, o romance, a pintura e o teatro. Nela podem ser reconhecidos dois fatores relevantes da estética moderna: o fragmento, unidade material de que se vale a composição, e a produção de significados, chamados por Eisenstein de “terceiro termo”, circunstância que aproxima o processo da montagem do processo metafórico, em cuja forma literal se observa a junção “alógica” de elementos estranhos um ao outro para engendrar uma possibilidade semântica que não pode ser encontrada em nenhum dos termos da equação considerados isoladamente.

Nada do que o cineasta afirma, no entanto, resulta de pura especulação. Seu ponto de partida foi a verificação de que “duas pontas (de película), unidas combinam-se infalivelmente uma representação nova nascida dessa justaposição como uma nova qualidade” (9). Essa constatação levou-o a fazer deduções válidas para outras artes: “Essa particularidade não pertence exclusivamente ao cinema. Encontramos sempre o mesmo fenômeno toda vez que juntamos dois fatos, dois processos, dois objetos” (10). Isso o remete a outra generalização: a justaposição enseja mais o *produto* do que a *soma* dos fragmentos. Isto é: a justaposição “assemelha-se ao produto, e não à soma, porque o resultado da justaposição difere sempre *qualitativamente* de cada um de seus elementos componentes tomados em separado” (11). A formulação fica mais clara quando se tem em mente a distinção que Eisenstein faz entre “representação” e “imagem”. Para exemplificá-la, ele recorda a cena de “Ana Karenina”, de Tolstoi, em que Vronski, sob o impacto emocional de saber a heroína do romance grávida, olha o relógio e só vê os ponteiros no mostrador,

(7) Jean Domarchi — “Les Secrets d’Eisenstein”. — *Cahiers du Cinéma*, Paris, julho, 1959, p. 27.

(8) In: “*Film Form*” (The Cinematographic Principle and the Ideogram). Nova York, Harcourt, Brace and Co., 1949, p. 60.

(9) In: *Reflexões de um Cineasta*. Rio de Janeiro, Zahar, 1969, p. 72.

(10) *Reflexões de um Cineasta*, p. 72.

(11) *Id. ibid.*, p. 74.

sem conseguir atinar com a hora. Nesse caso, detecta apenas a representação geométrica, mas não a “imagem” do tempo. Ver não é tudo: é necessário que a figura formada por mostrador e ponteiro se associe a uma vivência pessoal, mais exatamente: à memória e à noção da hora apontada no relógio. O que Eisenstein parece estar tentando dizer é, em outros termos, que a montagem — “discurso” regido pela sintaxe da descontinuidade — exige a intervenção de uma consciência que interprete os signos justapostos: só assim o significante (“representação”) assume o valor de significado (“imagem”). Isso equivale a afirmar que a obra de arte mobiliza representações isoladas de cuja interação nasce a “imagem”, o “terceiro termo” ou o “sentido”. Nesta operação está “implícita a montagem”. As representações isoladas ocorrem para formar uma imagem. E esse resultado é obtido através dos processos de montagem” (12).

Depreende-se, pois, que é amplo o raio de ação que o conceito eisensteiniano de montagem passa a cobrir uma vez que já não se restringe ao cinema, propondo-se, em termos muito modernos, como uma verdadeira “sintaxe” da arte. É o que assinala o semiólogo V. Ivanov, ao inventariar as coincidências entre as proposições teóricas de Eisenstein e as verificações da lingüística estrutural moderna: “Eisenstein continuou a empregar o termo “montagem” para designar todos os meios de construção do filme (e das outras obras artísticas). Fazia alusão não à montagem no sentido cinematográfico estrito do termo, mas àquilo que chamava de “sintaxe da língua das formas da arte” e especificamente de “sintaxe audio-visual do cinema”. Neste particular, até a terminologia de Eisenstein coincide com a semiologia moderna, a sintaxe é compreendida como as regras de associação de não importa que signos (14).

A ampliação do termo, segundo este modelo que o faz extravasar do cinema, força sua compreensão como uma modalidade de articulação da obra artística em geral e, nessa medida, reduz a montagem cinematográfica a uma aplicação específica do princípio da montagem. Se for válida essa expansão, então todos os artistas usam a montagem e ela deve ser considerada como algo anterior ao cinema. É o que refere Jean Domarchi: “Todos os artistas fazem montagem. Um escritor, um pintor, montam um poema ou um quadro como um cineasta monta um filme. Sendo o princípio anterior ao cinema, fica fácil analisar uma obra artística em função desse princípio e, nesse lance, o cinema torna-se um caso particular de uma teoria da montagem universalmente válida, qualquer que seja o domínio estético considerado. A montagem (este “Abre-te Sésamo” da estética) resume e define todos os esforços realizados durante séculos pelos artistas para dominar a realidade, para apropriar-se dela na totalidade de suas manifestações” (14).

(12) *Id. ibid.*, p. 82.

(13) V. Ivanov — “Eisenstein et la Linguistique Structurale Moderne”. *Cahiers du Cinéma* (número especial dedicado a S.E.), maio-junho 1970, Paris, p. 48.

(14) Jean Domarchi, *op. cit.*, p. 26.

A inferência que se pode tirar dessas afirmações é que Eisenstein teria percebido, pelo ângulo específico do cinema, um aspecto essencial da arte (pelo menos da arte moderna), na medida em que não cessa de enfatizar o papel desempenhado pelo fragmento nas formas de sua constituição. Através do apelo ao fragmento e de sua atualização estética — a montagem — é que nasce o produto artístico contemporâneo. Essa colocação do problema situa Eisenstein entre os teóricos da vanguarda, inclusive dos que vêem, na “abertura” da obra, uma característica fundamental, que exige a participação ativa do “consumidor” para a consecução dos resultados estéticos propostos. “Encarada em seu dinamismo — declarava Eisenstein já em 1938 — a obra de arte é um processo de formação de imagens na sensibilidade e na inteligência do espectador. É nisso que consiste o aspecto característico de uma obra de arte verdadeiramente viva, o que a distingue das obras mortas, onde se leva ao conhecimento do espectador o resultado representado de um processo de criação que terminou o seu curso, em vez de o envolver no curso desse processo” (15). E mais adiante, aliando essa noção de abertura ao processo da montagem: “A virtude da montagem consiste em que a emotividade e o raciocínio do espectador *interferem* no processo de criação” (16).

Vê-se que as implicações estéticas do conceito de montagem desenvolvido por Eisenstein são abrangentes. Foi esse, provavelmente, o motivo que o tornou alvo de fortes ataques, a partir dos anos quarenta, dos adeptos da nova escola cinematográfica inspirada pelo crítico francês André Bazin, que colocaram em dúvida pontos básicos da teoria eisensteiniana de cinema, como a importância da montagem e do “close up”, insistindo no valor da improvisação e recusando o planejamento prévio de seus filmes.

Na realidade, entretanto, “toda essa polêmica apresentou uma visão muito estreita da estética do cinema, negligenciando ou deixando de reconhecer as implantações mais amplas da obra de Eisenstein” (17). O fato é que só atualmente se pode apreciar de maneira adequada a relevância histórica e estética das proposições de Eisenstein sobre a montagem na arte. Não se pretende, contudo, no espaço limitado deste trabalho, tentar uma discussão sobre a validade genérica da teoria de montagem formulada pelo artista soviético: o que realmente interessa é levar em consideração a utilidade que a idéia eisensteiniana da justaposição de representações descontínuas (ou fragmentos), visando à produção de significados, possa ter quando se analisa o poema de Trakl. Alarga-se, com isso, a concepção da montagem em literatura, entendida como simples “colagem” de textos ou formação de constelações semânticas através de estilhaços verbais justapostos. Na medida em que a grande maioria dos conjuntos poéticos

(15) In: *Reflexões de um Cineasta*, p. 80.

(16) *Id. ibid.*, p. 90. O grifo é nosso.

(17) Peter Wollen — “Eisenstein: Cinema and The Avant-Garde”. *Art International*, Lugano, nov. 20, 1968, p. 23.

de Trakl se apresenta como um arranjo de imagens descontínuas sem elos explicativos que as ligue, é que o conceito de montagem pode ser frutuoso. Com isso pretende-se mostrar que a organização não-linear de representações verbais de alta aptidão visual pode, neste poema, ser apreendida como um processo de montagem, e, muitas vezes, como uma verdadeira “montagem cinematográfica”, embora não haja documento algum no sentido de que o poeta austríaco jamais tenha mostrado algum interesse pelo cinema.

Poder-se-ia, no entanto, argüir da validade deste enfoque, considerando-se que, no cinema, são articulados objetos reais, e não símbolos lingüísticos como as palavras, de cujas manipulações nasce um poema. A isso seria possível responder afirmando-se que, mesmo no cinema, essas imagens de objetos existentes na realidade são signos — exatamente como as palavras. Pode-se até mesmo lembrar, neste contexto, o que afirma Roman Jakobson a respeito da questão: o cinema opera com o objeto — o cinema opera com o signo? Diz o eminente linguísta que “alguns especialistas respondem afirmativamente a essa pergunta; refutam, portanto, a segunda tese e, dado o caráter signico da arte, não reconhecem o cinema como arte. A contradição entre as duas teses referidas já foi removida, se quisermos, por Santo Agostinho. Esse genial pensador do V século, que distinguia sutilmente o objeto (res) do signo (signum), afirma que ao lado dos signos, cuja função essencial é significar alguma coisa, existem os objetos, que podem ser usados com função de signos. O objeto (óptico e acústico) transformado em signo é, na verdade, o material específico do cinema” (18). Nessa medida, o conceito de montagem como uma modalidade específica de articulação de signos é tão válida para o cinema como para a poesia. Acresce o fato de que as representações verbais, ou melhor: as metáforas de Trakl, são essencialmente visuais — “phanopoeia”, segundo Ezra Pound — e, como tal, dispensam armações silogísticas. À justaposição dessas representações de nítida remessa visual, no corpo do poema, presta-se, a nosso ver adequadamente, a noção aqui proposta de montagem, principalmente quando se recorda que este processo pode ser pensado como a “idéia” que nasce da junção de fragmentos. Da mesma forma que no cinema — respeitadas, é claro, as diferenças óbvias, como o material específico de cada um — a montagem de imagens isoladas, no poema trakliano, produz uma “idéia”, um significado, ou, pelo menos, a possibilidade de um significado. Nesse sentido, é válido considerar que a montagem em cinema é *isomórfica* à montagem em poesia. Isto é: operando com material diferente, mas análogo, o procedimento, num campo e no outro, produz resultados semelhantes através de táticas semelhantes. É necessário verificar como isso acontece.

MODESTO CARONE

(18) Roman Jakobson — *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1970, p. 154 e seg.