

A Montagem da Narrativa Documental 360º e o Método de Eisenstein¹

Prof. Me.Thiago Vasquez Molina²
Prof. Dr. Vicente Gosciola³
Universidade Anhembi Morumbi

Resumo

Diferentes métodos de montagem de narrativas audiovisuais adaptam-se constantemente a um cenário digital que oferece novas tecnologias de consumo e produção midiática. Inseridas neste ambiente, as narrativas documentais 360º orientam-se por bases já consolidadas de produção audiovisual, para tentar estabelecer métodos mais adequados dentro de uma realidade diferenciada. Objetiva-se com este trabalho acadêmico compreender como os estudos sobre montagem cinematográfica podem contribuir para a construção de narrativas imersivas, baseadas no método organizado por Sergei Eisenstein (2002).

Palavras-chave: Narrativa documental 360º; Métodos de montagem; Sergei Eisenstein.

Introdução

O ser humano não é treinado para perceber sequências audiovisuais com cortes, apesar de aceitá-las quando assiste a um filme.

Nada em nossa experiência de vida parece nos preparar para tal coisa. Ao contrário, do momento em que acordamos de manhã até fecharmos os olhos à noite a realidade visual que percebemos é um fluxo contínuo de imagens interligadas. De fato, por milhões de anos - dezenas, centenas de milhões de anos – a vida na Terra transcorreu desta forma. Então, de repente, no começo do século XX, os seres humanos foram confrontados com algo diferente: o filme editado. (MURCH, 2004, p.17).

¹ Trabalho apresentado no GP Conteúdos Digitais e Convergências Tecnológicas, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, Brasil. e-mail: thiagomolina@gmail.com

³ Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, Brasil. e-mail: vicente.gosciola@gmail.com

No cotidiano, um corte de um instante para outro provocaria a necessidade de reavaliar um novo contexto proposto. Já no cinema ou em outras produções audiovisuais, estas transições não são inconvenientes para a interpretação de narrativas; as técnicas de montagem fílmicas organizam e justapõem imagens de forma descontinuada e possíveis interpretações acontecem, quase sempre, naturalmente. A montagem pode ser vista como uma experiência, em uma possível relação, que se aproxima mais dos sonhos do que do cotidiano.

A montagem no cinema recorre à narrativa descontínua a partir de importantes contribuições científicas e práticas do soviético Sergei Eisenstein (2002), inspirado por elementos da codificação do cinema clássico, reunidos por David Griffith, com a finalidade de provocar no público o senso crítico à realidade. Foi uma forma de encontrar “maneiras mais expressivas do meio cinematográfico, explorando todos os recursos já conhecidos somados à descontinuidade promovida pela inserção de eventos, de planos e de sonoridades” (GOSCIOLA, 2003, p.111), quebrando a continuidade lógica da relação tempo e espaço.

Na contemporaneidade, as ferramentas e métodos de montagem ganham novos recursos, dentro de um cenário digital onde “quase todas as antigas formas de consumo e produção midiática estão evoluindo” (WARSHAW, 2009, p.10); o próximo estágio da evolução se encontra na passagem da interação para a participação – a cultura participativa. É precisamente neste estágio que a tecnologia das câmeras 360° se aloca. Diante de um cenário digital, quando possibilidades narrativas são atualizadas e viabilizadas constantemente através do surgimento de novas tecnologias, seria possível estabelecer relações conceituais entre a montagem documental de filmes 360° com a sistematização metodológica de Sergei Eisenstein (2002) sobre a montagem cinematográfica?

O cineasta soviético organiza os métodos de montagem inspirado, inicialmente, por uma concepção estrutural advinda de sua experiência teatral, chamada de montagem de atrações (Eisenstein, 2002). Sua ideia sistematiza possibilidades narrativas e abraça desde as estruturações mais elementares até as mais complexas variações de organização de cenas e efeitos de sentido pretendidos, teorizando e classificando a montagem como métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual. Essa classificação abrange

uma ampla gama de possibilidades quanto à geração de significados fílmicos, partindo da simplicidade dos cortes métricos à complexidade da montagem intelectual. Cabe, neste momento, indagar sobre a aplicabilidade das diferentes formas de montagem cinematográfica propostas por Eisenstein (2002) à produção de documentários 360°.

O documentário 360° possibilita ao espectador uma experiência realista, na medida em que ele fica imerso no ambiente retratado com possibilidade dimensional de tudo o que acontece ao seu redor. Da interação em múltiplas plataformas de mídia à participação imersiva nas narrativas, o espectador passa a escolher o ponto e o ângulo de filmagem que deseja olhar. A experiência participativa que a tecnologia 360° proporciona pode, ainda, ser ampliada para uma situação de imersão, com o auxílio de óculos de realidade virtual. A montagem deste tipo de narrativa leva (ou precisa levar) em consideração todas estas características apresentadas sobre ambientes imersivos, somadas ao papel ativo do espectador da narrativa. Baseado nos estudos de Eisenstein (2002), objetiva-se neste trabalho acadêmico estabelecer uma possível relação entre os métodos de montagem de narrativas audiovisuais, apresentados pelo autor no final em 1928, com a realidade contemporânea do documentário 360°.

As narrativas documentais 360°, na atual conjuntura, onde a agilidade e a velocidade dos fatos aparentam ser uma prática quase que necessárias à comunicação da sociedade, se utilizam de métodos de montagem que se opõem à celeridade destas práticas comunicacionais e de produção audiovisual tradicional em tela plana, inseridas no contexto contemporâneo. Em busca de uma compreensão mais aprofundada desta nova realidade comunicacional, este trabalho se organiza em duas partes: na primeira, apresenta-se os métodos de montagem de Eisenstein (2002) e suas características; na segunda, a condensação de informações sobre o documentário audiovisual e as narrativas imersivas para, nas considerações finais, propor uma possível associação dos métodos de montagem com a realidade contemporânea da produção narrativa documental 360°.

1. Métodos de montagem de Eisenstein

“A montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração” (MARTIN, 2013, p. 147), em uma articulação constante entre

tempo e espaço. O cineasta soviético Sergei Eisenstein contribui de forma complementar a esta conceituação mais técnica ao sistematizar o processo de montagem a partir da categorização de métodos que colaboram com a promoção de efeitos de sentidos específicos, de acordo com as escolhas do diretor e/ou montador de um filme.

As contribuições de Eisenstein (2002) surgem influenciadas pela experiência que o autor trouxe do teatro, somada às influências do cinema clássico. Ele colaborou e influenciou na transição da narrativa cinematográfica com características lineares, organizadas de forma clara e fluente, para uma montagem descontínua, uma narrativa por desconstrução.

O cinema, desde as obras de Sergei Eisenstein, utilizou a narrativa descontínua para despertar no espectador o senso crítico à realidade. A narrativa por desconstrução era um recurso para encontrar maneiras mais expressivas do meio cinematográfico, explorando todos os recursos já conhecidos somados à descontinuidade promovida pela inserção de eventos, de planos e sonoridades que quebrava, a sequência lógica e cronológica da história. (GOSCIOLA, 2003, p.111).

Desta forma, a montagem de atrações influencia a elaboração dos métodos cinematográficos de organização narrativa fílmica. A atração (do ponto de vista teatral) pode ser entendida como “todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica experimentalmente verificada e matematicamente calculada” (EISENSTEIN, 1983, p. 189). A montagem de atrações baseia-se no movimento expressivo cênico com o intuito de produzir no espectador determinados choques emocionais, atraindo-o e envolvendo-o emocionalmente com o espetáculo, possibilitando assim, um afloramento de emoções do público.

Portanto, as misturas de influências práticas e teóricas advindas das experiências teatrais, bem como, os métodos de codificação do cinema clássico, corroboraram para que Eisenstein reunisse pressupostos para elaboração de uma proposta narrativa diferenciada, centrada na montagem descontínua com o objetivo de despertar no público um senso crítico à realidade. Tais métodos foram categorizados/classificados da seguinte forma: montagem métrica, montagem rítmica, montagem tonal, montagem atonal e montagem intelectual.

A montagem métrica é o primeiro método cinematográfico sistematizado e apresentado por Eisenstein (2002), tendo como critério fundamental a duração de cada cena. A sequência obedece ao comprimento *natural* dos planos, direcionando a forma como os fragmentos fílmicos podem ser organizados. Os efeitos de sentido podem ser provocados com a aceleração ou desaceleração dos fatos registrados, como por exemplo a tensão, que pode ser “obtida pelo efeito de aceleração mecânica, ao se encurtarem os fragmentos, ao mesmo tempo preservando as proporções originais da fórmula” (EISENSTEIN, 2002, p.79).

A duração da cena passa a não ter a mesma relevância na montagem rítmica, pois o método prevê que o conteúdo do quadro é quem vai colaborar para o sentido da narrativa, precisando ser planejado conforme a estrutura da sequência. É no ritmo do corte destes quadros, que o filme intensifica sensações no público. A cronologia da materialidade dos fatos retratados é primordial neste processo, pois a duração de cada fragmento promove diferentes sentidos ao espectador, num âmbito psicológico.

No método de montagem rítmica há uma previsão de variações de sentido conforme a velocidade dos cortes organizados pelo montador. Os planos mais longos caracterizam um ritmo mais lento, podendo gerar sensações de tédio, ócio, abatimento, entre outros efeitos de sentido. A organização de cortes mais curtos, em um ritmo mais acelerado, pode provocar sensações diferenciadas de nervosismo, esforço, tensão, etc. (MARTIN, 2013).

Quanto à montagem tonal, ela é aquela capaz de expressar um certo tom emocional que domina os quadros, uma qualidade expressiva predominante. “Eisenstein dá como exemplo a melancólica sequência da neblina no *Potemkin*⁴, baseada na imersão geral dos objetos quase imóveis naquela densa atmosfera esbranquiçada” (SARAIVA, 2006, p.132). Tal método é apresentado como um estágio além da montagem rítmica, pois “engloba todas as sensações do fragmento de montagem” (EISENSTEIN, 2002, p. 82). Tonalidades de luz - gráficas e sonoras - podem, neste caso, determinar a forma da montagem fílmica.

⁴ O filme *O Encouraçado Potemkin*, dirigido por Sergei Eisenstein, foi lançado em 24 de dezembro de 1925 e reuniu em sua narrativa algumas possibilidades práticas dos métodos de montagem. Alguns trechos do longa metragem são citados pelo próprio autor (2002), como no exemplo de montagem tonal da sequência da neblina e a montagem rítmica, explicitada na cena do carrinho de bebê na escadaria.

O uso de artifícios métricos, rítmicos e tonais, orienta a fundamentação de um quarto método, a montagem atonal. Uma metodologia que prevê o conflito e o ecoar dos artifícios da montagem em um esquema de relações mútuas.

A montagem atonal [...] é organicamente o desenvolvimento mais avançado ao longo da linha da montagem tonal. [...] É distinguível da montagem tonal pelo cálculo coletivo de todos os apelos do fragmento.

Esta característica eleva a impressão de um colorido melodicamente emocional, uma percepção diretamente fisiológica. Isto também representa um nível relacional com os níveis anteriores. (EISENSTEIN, 2002, p.84)

No método de montagem atonal “temos uma superação dialética mais contundente em relação aos tipos anteriores. Aqui, já não há uma linha ‘dominante’: todos os elementos expressivos são mobilizados em igual medida” (MASCARELLO, 2006, p.133).

Por fim, a montagem intelectual pode ser entendida como o conflito, a justaposição ou a relação entre sensações intelectuais associativas. Objetos, personagens e/ou acontecimentos justapostos, organizados de forma a desempenhar um papel intelectual. “Um cinema do futuro, capaz de mobilizar todos esses métodos de montagem, atuando em níveis variados para a formação de conceitos na mente do espectador, seria um cinema que teria alcançado a montagem intelectual” (SARAIVA, 2006, p. 133).

Sintetizados os métodos de Eisenstein, elaborados na segunda metade dos anos 1920, cabe agora buscar uma correlação destes tipos de montagem com a narrativa documental 360°. Porém, antes é preciso entender como se apresenta esta forma contemporânea de produção audiovisual e como suas estratégias de montagem são orientadas.

2. A narrativa documental contemporânea e a montagem 360°

Uma narrativa audiovisual documental configura-se, essencialmente, como um registro de fatos, acontecimentos, lugares, personagens ou situações do mundo real ou histórico, sob a interpretação de quem o produz. Para Ramos (2008, p.22) “é uma

narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo”, isto é, um documentário estabelece proposições sobre o mundo histórico, assumidas por entrevistas, depoimentos de especialistas, diálogos, filmes de arquivo, cujas diversas vozes falam do mundo, ou de si.

Atualmente, com as novas tecnologias da informação e comunicação, a realidade virtual passou a fazer parte das narrativas audiovisuais, trazendo para a paisagem documental uma multiplicidade de formas, afetando a produção de documentários, abrindo passagem para uma variação estética e transformou o papel do seu espectador.

Na produção documental 360°, o espectador e a obra podem se relacionar de uma forma diferente da tradicional. Em uma perspectiva de autoria bilateral, a produção documental se torna uma construção mútua entre documentarista e espectador: este último passa a fazer parte da narrativa, sem de fato poder interferir diretamente nela, mas vivenciá-la de forma integrada.

Esta é a primeira coisa que se negocia: a posição do espectador dentro da construção fílmica e do documentário. Existe uma mudança profunda de paradigma de relação com a imagem que é construída não a frente, mas ao redor. Ocupamos um espaço na imagem, um corpo que não existe, uma visão descorporificada. (SANTOS, 2017, p.42)

Mas como pensar em teorias de montagem para narrativas documentais 360° neste cenário relativamente novo, experimental e pouco explorado? O cenário em questão propõe uma realidade de análise cuidadosa, a partir da observação de práticas profissionais e a busca de correlações com teorias consolidadas. Para tanto, é preciso também compreender o novo papel do espectador neste contexto: colaborador ou participante?

Dentro de uma concepção de cultura colaborativa (JENKINS, 2009), entende-se que o espectador se vincula diretamente a um fator autoral, de propriedade intelectual da obra. Já na cultura participativa, o espectador participa a partir de uma construção narrativa oferecida, compartilhando e consumindo o conteúdo em um universo de inúmeras possibilidades de plataformas (GOSCIOLA; CARVALHO; OLIVEIRA, 2017).

Desta forma, torna-se difícil classificar de maneira clara o papel do espectador nas narrativas documentais 360°, pois há momentos em que ele se apropria da narrativa, compartilha dela e participa do processo; em outros o ângulo de análise muda e o espectador passa a colaborar com a construção da narrativa na condição de autor de suas próprias escolhas. Neste caso, o público colabora individualmente com a construção da estrutura narrativa do filme. Entender o papel autoral do público na narrativa documental 360° pode auxiliar na compreensão da forma como a montagem deve organizar as sequências de informações oferecidas.

O documentário 360° *The Fight for Falluja*, por exemplo, produzido pelo *New York Times* e dirigido pelo jornalista Ben C. Solomon, proporciona ao espectador uma relação aproximada com os soldados das forças iraquianas em ação de busca para libertar Falluja do ISIS. A narrativa registra fatos de confrontos reais e aproxima o público da realidade vivenciada pelos combatentes. Capturada com câmeras 360°, a narrativa consegue transmitir ao espectador de forma imersiva, sensações de tensão e insegurança. Sua montagem é organizada por cenas relativamente longas, que respeitam a duração das ações.

O que se cria é um sistema complexo que permite planos sequenciais dentro de uma dada cena que são efetivamente infinitos. O que é visto é apenas uma experiência materializada a partir de uma quantidade indefinida de caminhos de visão dentro da cena, uma escolha gerada a partir de um banco de dados de ângulos que é vasto o suficiente para ser efetivamente infinito. (SANTOS, 2017, p.44)

A primeira cena, após o texto de abertura, tem duração aproximada de quase trinta segundos. Estes parâmetros de tempo variam em média com frações de até um minuto contínuo, durante o total de onze minutos e oito segundos de extensão do documentário. Um tempo relativamente lento para os padrões contemporâneos de produção audiovisual, porém, uma oportunidade (intencional) para que o espectador explore cada ângulo possível das cenas propostas e se torne autor do próprio filme.

Considerações finais

A narrativa documental contemporânea se (re)configura a cada momento, de acordo com o surgimento e a adequação de práticas sociais e ferramentas tecnológicas.

Na busca por metodologias cada vez mais adequadas à realidade da sociedade, uma nova forma de narrativa ganha força: o documentário audiovisual com tecnologia 360°. Embora esta forma de produção não seja recente, visto que os primeiros testes com gravação audiovisual 360° remontam aos anos 1950, os avanços tecnológicos têm possibilitado novos questionamentos quanto à recepção dos conteúdos pelo espectador contemporâneo.

As ferramentas *mobiles*, com suas inúmeras funcionalidades, oferecem a possibilidade de acesso ao público a narrativas documentais de caráter imersivo, na palma da mão. Há pouco tempo atrás eram necessárias traquitanas inacessíveis ou salas de projeções grandiosas para oferecer experiências parecidas. Esta realidade insere o espectador nas narrativas, dando-lhes possibilidades de ocupar um espaço diferenciado no consumo de documentários 360°, participando e colaborando com a construção da obra documental. Assim, cada consumidor passa a ter autonomia para conduzir e estruturar o próprio filme, em uma experiência única e individualizada.

Neste cenário, os métodos de montagem e de construção narrativa adequam-se às atuais possibilidades, ao mesmo tempo em que se apropriam de técnicas do passado para codificar e se (re)adequar constantemente às necessidades comunicacionais do presente e do futuro. Também os hábitos dos espectadores mudam: o público se adapta a novas possibilidades de comunicação e a novos adereços tecnológicos, como por exemplo, os óculos de realidade virtual - tecnologia que pouco a pouco ocupa espaço nos hábitos de consumo de produtos audiovisuais como ferramenta primordial para uma forma de imersão mais completa nas narrativas 360°.

Apesar deste cenário dinâmico, é possível estabelecer algumas conclusões preliminares acerca dos métodos de montagem das narrativas 360°, a partir das classificações propostas por Eisenstein (2002). Observou-se a predominância da opção de codificação, pautada na métrica das cenas apresentadas. Na montagem métrica o foco da narrativa é pautado na duração dos planos; apesar de ter sido classificada como o mais simplista e morosa dos métodos apresentados por Eisenstein (2002), ela tem sido frequentemente utilizada na edição de narrativas documentais 360°. Esta escolha justifica-se pela exigência de interação ativa do espectador nas produções de caráter imersivo e o tempo necessário para explorar cada cena/ambiente apresentado: cortes,

transições, mudanças de ângulos, exigem do público uma reavaliação a cada *troca* de imagens registrada.

Por fim, observou-se ainda uma certa *tonalidade* na produção de efeitos de sentido na narrativa imersiva. Na montagem tonal, os incitamentos sonoros variados servem de estímulo à condução da atenção, podendo dar o tom à cena e colaborando para a construção do sentido pretendido, quadro a quadro. No documentário 360° *The Fight for Falluja*, dirigido pelo jornalista Ben Solomon, a tonalidade é dada pelos sons dos tiroteios e bombardeios, que conduz e oferece sentido à montagem, assim como o tom visual árido, que corrobora para a ambientação e a aproximação com local retratado.

A contemporaneidade cinematográfica ainda precisa adaptar-se às tecnologias imersivas de produção audiovisual. Entende-se que a apropriação efetiva do público às narrativas 360 ° pode proporcionar novas possibilidades de construção audiovisual e de uso de outros métodos de montagem.

Referências bibliográficas

- EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- _____. **Montagem de Atrações**. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal/ Embrafilme, 1983.
- GOSCIOLA, V. **Roteiro para as novas mídias: Do game à TV interativa**. São Paulo: SENAC, 2003.
- GOSCIOLA, V.; CARVALHO, T. E. M.; OLIVEIRA, J. de. **Cultura colaborativa y cultura participativa en narrativa transmedia**. In: *Transmedia Earth Conference*, Medellín, 2017.
- JENKINS, H. **Cultura da convergência**. 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- MASCARELLO, F. (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.
- MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- MURCH, W. **Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- SANTOS, B. Q. de S. **Cinema reloaded: um estudo da complexidade nos processos comunicacionais do cinema no início do século XXI**. 2017. 235 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.
- SARAIVA, L. **A montagem soviética**. IN: MASCARELLO, Fernando (org.): *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.
- XAVIER, I. **A experiência do cinema: antologia**. Ismail Xavier (org.). Rio de Janeiro: Graal/ Embrafilme, 1983.

WARSHAW, M. **Apresentação**: uma bússola num turbulento mar de transformações. In:
JENKINS, H. Cultura da convergência. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.