



DO DESENHO NARRATIVO À TEORIA DA NARRAÇÃO: UMA DISCUSSÃO NECESSÁRIA À COMPREENSÃO DO PROCESSO EM DUAS FORMAS DE EXPRESSÃO

CARLOS FERNANDO MARTINS FRANCO¹

RESUMO

O presente ensaio trata das relações entre as imagens e o texto, tendo no pano de fundo a narração como um encadeamento de informações em função do tempo. Observa os elementos presentes na linearidade simbólica do texto e a presença das audiovisualidades, ou seja, as sugestões imagéticas contidas; elemento fundamental para, por exemplo, os processos de adaptação de linguagem. Discute as dimensões do tempo nos processos audiovisuais, bem como signos da mesma natureza dentro do texto. Conclui que os processos adaptativos devem ter no tempo sugestivo a base para uma fidedignidade rítmica.

Palavras-Chave: Ritmo, Texto, Tempo, Audiovisualidades.

FROM NARRATIVE DESIGN TO NARRATION THEORY: A NECESSARY DISCUSSION TO UNDERSTAND THE PROCESS IN TWO FORMS OF EXPRESSION

ABSTRACT

This essay studies the relationships among image and text with the narrative process as background. Observes text suggestions related to sound and image as a constructed expression. In adaptation process, the suggestions from text, through imagination therefore. Discuss the expressive time dimensions, like same nature signs inside the text constructs. It concludes that adaptative process must be based on suggestive time dimensions as a rhythm basis.

Keywords: Rhythm, Text, Time, Sound and Image suggestiveness.

1. Introdução

A narração como processo é um fenômeno que está presente como processo inerente tanto nos textos escritos quanto nas formas fluxórias de expressão como o audiovisual. A única dimensão que diferencia a leitura de uma fruição de imagens em movimento é a do tempo enunciatório. Enquanto se assiste, por exemplo, a um filme de uma hora, neste intervalo de tempo é percebido o tempo diegético

sugerido pela narração. No processo de leitura, o tempo necessário à percepção depende de outros fatores individuais e complexos, pois não é possível generalizar o tempo em que se consome um livro, por exemplo. O objetivo deste ensaio é observar a processualidade narrativa produzida pela imagem em movimento na percepção e os modos de atuação da câmera e da composição como ferramentas narrativas.

¹ Professor Adjunto do Curso de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal do Tocantins, doutor pela UNISINOS e líder do grupo de pesquisa em Estática, Linguagem e Identidade – GELI. E-mail: profcalorfranco@uft.edu.br.

Inicialmente, partimos do pressuposto de que ao lermos algo escrito, reconhecemos seu caráter descritivo ou narrativo em função da relação entre texto e fluxo temporal que emana do tempo perceptual e outro originário do tempo diegético presente na atualização dos elementos descritos simbolicamente pelo texto.

No audiovisual, o fluxo temporal é uma relação entre a matéria plástica imagética e o tempo real que tem por objetivo dar suporte e determinar sua natureza expressiva, pois sem isto não haveria tal materialidade. Portanto, uma das principais características do “discurso” audiovisual é esta inversão em relação ao texto, que tem como inerência a sugestão tanto de tempo enunciatório quanto de elementos visuais. Seguindo esta premissa, questionamos: como o audiovisual através de sua temporalidade e elementos visuais concretos sugeriria textualidades perceptivas? Como a composição e o fluxo de imagens poderiam levar a percepção a um processo linear e construtivo de textualidades?

2. O Texto e as Temporalidades Audiovisuais

Ao se fruir uma leitura² tendemos a compor toda a *mise-en-scène* incluindo sua trilha sonora em nossa mente. Desta forma, produzimos e damos soluções de produção avançadas, o que, supostamente, seria o que nos dá o prazer da leitura. Criamos neste momento individual único nosso discurso audiovisual. Atribuímos nossos atores virtuais, utópicos e perfeitos, nosso cenário impecável, onde não há jamais erros de continuidade, nossa trilha sonora e muitas vezes incluindo a musical original de nossa composição.

Este fenômeno citado, experimentado na leitura, faz com que os habituados ao consumo literário prefiram ler a assistir a um bom filme adaptado a partir do argumento de um livro. Esta afirmação se torna óbvia se considerarmos que um filme é uma concretização da leitura de uma obra por um roteirista, posteriormente realizada por um produtor, organizada tecnicamente por um diretor etc. Sendo o resultado imutável, pronto, de um esforço coletivo, que não permite,

na tecnologia atual, uma interatividade similar àquela inerente à literatura³.

A figura literária do narrador, que conduz o leitor à apreciação da história de um modo geral não se confunde com o autor. Para Silvana Lottermann:

Sendo o narrador um porta-voz do autor implícito, cabe a ele dar ao leitor as informações necessárias para que esse seja conduzido através da narrativa conforme as normas do autor implícito. Se o leitor é conduzido pelo narrador, este, por sua vez, é manipulado pelo autor implícito, que lhe confere poderes e atribuições que viabilizam a construção de personagens e fatos narrativos, úteis ao autor, no propósito de envolver integralmente o leitor na narrativa. (LOTTERMANN, 2009, p. 22).

A função do narrador é a de manter o leitor interessado no porvir da história narrada, sugerindo toda sua *mise-en-scène*, cenários, figurinos, clima, época, tensão e relaxamento. Principalmente, o narrador literário tem a função de dar ritmo ao que se está lendo, mesmo que isto não esteja relacionado ao tempo em que se está em contato direto com o texto ou das demandas perceptuais do léxico, pois:

Cada leitor reage de forma diferente à maneira como o narrador e o autor implícito se apresentam. As crenças, os valores, o posicionamento moral e intelectual do narrador ou do autor, expressos no texto, podem divergir ou não dos mesmos preceitos do leitor. Leitores que partilham com o narrador e o autor os seus conceitos, mais facilmente se deixam envolver pelo texto e seguem as normas por ele sugeridas. (o grifo é nosso, LOTTERMANN, 2009, p. 23).

Cada leitor com a sua individualidade “*enxerga*” a obra de forma diversa. Este observar traz à tona elementos visuais sugeridos pelo texto e faz com que o leitor passeie pela obra como visto no trecho a seguir, exemplo de *Iracema* de Alencar:

Verdes mares, que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros; serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas. (ALENCAR, on-line).

² Principalmente aqueles de uma geração crescida dentro de um mundo dominado pelas audiovisualidades.

³ O livro em papel, podemos dizer, é uma real tecnologia avançada. Permite a baixo custo um armazenamento extremamente

seguro e duradouro de informações e ainda possibilita a interatividade plena.

Neste trecho percebe-se que a natureza do objeto sugerido é universal, pois não há como se imaginar tais elementos imagéticos de formas muito distintas. Há no trecho a presença de pelo menos dois recortes de imagens distintos, que se iniciam no puramente descritivo do ambiente e evoluem ao narrativo quando da presença do elemento cênico denominado “barco aventureiro”, cuja natureza conduzirá a história a posteriori⁴. Assim, há a sugestão de duas imagens no mínimo, pois para o leitor não há como construir a cenografia mental sem o uso de pelo menos esses dois elementos; parte-se do universal ao particular a partir da quebra desta generalidade pelo elemento específico representado pelo barco aventureiro. Algo similar acontece no trecho a seguir. Todavia, não se trata de natureza universal como uma paisagem comum em todo o mundo, mas de uma figura humana, atualizada pelo imaginário de cada leitor à luz de sua memória vivencial:

Um jovem guerreiro cuja tez branca não cora o sangue americano; uma criança e um rafeiro que viram a luz no berço das florestas, e brincam irmãos, filhos ambos da mesma terra selvagem [...] (ALENCAR, on-line).

Há, mais uma vez, a necessidade de duas imagens, no caso a do “guerreiro” a das crianças indígenas, que no caso se contrapõem em características físicas e culturais.

Se propusermos uma solução audiovisual aos dois trechos, adaptando-os a um roteiro literário, encontraremos a figura da câmera como elemento que seleciona do espaço o recorte real. No caso, a primeira cena proporia um plano aberto mostrando uma praia de águas verdes⁵ e, evidentemente, ondas quebrando, cortando para a imagem de um barco navegando. Se poderia não utilizar cortes, aguardar o barco entrar em quadro ou movimentar-se a câmera que buscaria a embarcação. No caso, quem expõe os elementos é a câmera, ou seja, ela se confunde com o narrador que guia nossa percepção à descoberta dos objetos.

Isto sugere que existe uma relação entre a câmera e o narrador ou entre a câmera e a percepção do leitor, pois ambas funcionam da mesma forma.

Assim como na linguagem verbal a unidade mínima do entendimento é a frase, esta unidade, no audiovisual, é o plano. O chamado plano é uma unidade tanto de espaço quanto de tempo, por se tratar de um intervalo de tempo que se espacializa no suporte.

Os planos, ao serem encadeados, passam a compor as sequências. Assim, o plano constitui-se de um intervalo entre dois cortes ou, mais precisamente, duas colagens. Marcel Martin o define a partir das realidades temporais, compreendidas por ele como dimensões de tempo inerentes ao suporte filme, desde a captação das imagens (tomadas), passando pelo tempo da montagem, o tempo enunciatório, que corresponde à metragem, o tempo diegético imaterial relativo à compreensão ou sugestão do enunciado e o tempo da percepção ou intersticial, que corresponde àquele necessário à compreensão daquilo que se quer dizer no audiovisual.

O tempo enunciatório pode ser dividido em unidades, se confundindo com o tempo do relógio. O tempo espacializado é um conceito fundado em nossa capacidade de percepção, bem como na necessidade produtiva de mensuração dos instantes percebíveis, ou seja, o tempo enunciatório possui uma materialidade que podemos perceber e medir.

Apesar de percebido de forma atual, o tempo diegético é também, em seu modo de ser, virtual. O que dessa virtualidade é interpretado e percebido articula-se necessariamente com o tempo enunciatório, articulação essa que origina, no audiovisual, movimentos de tensão e relaxamento, pois o tempo diegético tensiona o tempo enunciatório, criando o que classicamente se chama no audiovisual de ritmo.

A tensão é a demanda de mais tempo para a percepção das imagens, e o relaxamento se dá quando a percepção ocorre no tempo habitado. Estas duas dimensões do tempo - o da diegese e o da enunciação - podem ser pensadas, portanto, como dois vetores com direções diversas que, no fluxo, incluem um terceiro vetor, de equilíbrio, que é o tempo perceptório, que se contrai ou relaxa de acordo com a articulação das outras duas dimensões.

⁴ Recomendamos a leitura deste clássico que pode ser acessado gratuitamente na internet.

⁵ Comum à região do Ceará.

Assim, a percepção e a fruição relacionam-se à combinação das três dimensões do tempo que são clássicas no audiovisual.

Propomos a seguir um primeiro diagrama vetorial das dimensões do tempo presentes no audiovisual à luz dos autores pautados e de nossas ilações preliminares:

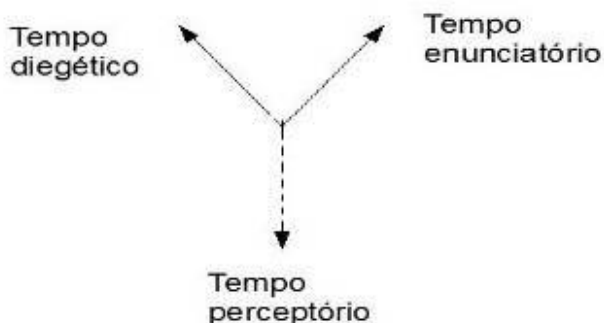


Figura 1 – As três dimensões clássicas de tempo no audiovisual (O autor, 2018).

Os vetores podem ramificar-se nos instantes. Neles, com exceção da duração audiovisual que é inapreensível, todos os subelementos expressivos de uma obra podem ser percebidos com suas próprias temporalidades a partir dos objetos cênicos que compõem o quadro. Assim, por exemplo, o tempo enunciatório pode estar espessurizado no instante por outros tempos, em função da presença de dinamismos no quadro ou nos objetos internos a ele. Tarkovski, a partir das dimensões clássicas de tempo, pergunta-se sobre a forma que o cinema imprime ao tempo, e propõe:

Digamos que na forma de evento concreto. E um evento concreto pode ser constituído por um acontecimento, uma pessoa que se move ou qualquer objeto material; além disso, o objeto pode ser apresentado como imóvel e estático, contanto que esta imobilidade exista no curso real do tempo (TARKOVSKI, 1998, p. 71).

Na mesma perspectiva, Martin define o plano nos seguintes termos:

Do ponto de vista da filmagem, consiste no fragmento de película impressionado desde que o motor da câmara é acionado até que tenha parado; - do ponto de vista do montador, o pedaço de filme entre dois cortes de tesoura e, depois, entre duas emendas; - e finalmente, do ponto de vista do espectador (o único que nos interessa

aqui) o pedaço de filme entre duas ligações. (o grifo é nosso, MARTIN, 1985, p. 139).

Sob o aspecto da constituição enunciatória, tanto temporal quanto espacialmente, o plano possui estas duas nuances, com o que Martin (1985) diferencia corte, colagem e ligação. Sua compreensão teórica encontra diferenças nas perspectivas de suporte, enunciação e percepção: para ele, o corte tem posições opostas na recepção e na composição do tempo enunciatório. Assim, o espectador enxerga o plano como uma passagem necessária quase imperceptível; e o montador como unidade fragmentária formadora do tempo enunciatório, definida como a expressão *sine-qua-non* da obra como um todo. A ligação, para Martin, se relaciona a uma continuidade coerente e é relativa à discretização dos cortes.

Buscando outras referências, encontramos menção a este processo de disfarce em Murch (2004). Para ele, mais do que mera técnica, a discretização dos cortes na montagem é um artifício fundamental, que possibilitou uma maior agilidade na captação das imagens e na organização delas na composição enunciatória tanto espacial quanto temporal. Assim, a montagem passa a constituir uma sequencialização, cujo objetivo central a princípio seria o de discretizar ao máximo os cortes ou as colagens, fazendo com que se constitua e perceba uma continuidade paralela ao fluxo e ao tempo enunciatório. Ou seja, “cortar é mais que um método conveniente de tornar contínua a descontinuidade” (MURCH, 2004, p. 21). E ainda segundo este autor,

a verdade é que um filme está sendo efetivamente “cortado” 24 vezes por segundo. Cada quadro é um deslocamento do anterior. Acontece que num plano contínuo, o deslocamento espaço/tempo de um quadro para outro é tão pequeno (20 milésimos de segundos) que o público o vê como uma *continuidade dentro de um mesmo contexto*, em vez de 24 contextos diferentes por segundo (MURCH, 2004, p. 18).

No filme, o tempo enunciatório, consagrada-mente denominado “metragem”, baseia-se de forma expressiva nas emendas entre os tempos “podados”

das tomadas⁶, que interpretam e atribuem uma configuração e um modo de expressar o tempo diegético no fluxo.

Seguindo a mesma linha de pensamento, Aumont diz em primeira pessoa: “Deixo aqui de lado todas as suas funções narrativas e expressivas, para ressaltar que a montagem dos planos de um filme é antes de tudo a sequencialização de blocos de tempo, entre os quais nada mais há do que relações temporais implícitas. [...] Uma mudança de plano representa uma descontinuidade temporal na filmagem” (AUMONT, 2004, p. 169). A sequencialização é o resultado dos cortes nas imagens tomadas, que se tornam emendas constituintes da continuidade enunciatória. Por isto, um filme “pronto” é o encadeamento de seqüências, que compõem uma grande sequencialização de planos no tempo enunciatório, essencialmente linear nesta natureza. Desta forma, “a montagem, a sequencialização, fabrica um tempo perfeitamente artificial, que relaciona blocos de tempo [planos] não contíguos na realidade” (AUMONT, 2004, p. 169-170).

Ao serem ordenados, os planos (unidades mínimas) constituem uma parte sugestiva de tempo dentro da seqüência. Um tempo que articula o diegético e o enunciatório, que pode estar em paralelo ou não ao fluxo e que pode ser narrativo ou descritivo (quando não se propõe a narrar). Percebe-se o paralelismo para com o fluxo quando seus intervalos tendem ao somatório dos intervalos do tempo enunciatório. Não estar paralelo significa distanciar-se do tempo enunciatório, condensando ou expandindo informações diegéticas no processo de atualização, fazendo com que varie seu ritmo. Como diz Tarkovski: “Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como ‘esculpir o tempo” (TARKOVSKI, 1998, p.72).

A produção audiovisual se baseia neste processo manipulatório não só dos espaços que se encadeiam formando o tempo enunciatório, mas nas articulações entre os tempos reais do enunciado atualizados como tempo diegético. Criam-se, assim, no enfoque isolado destas duas dimensões ritmos que “brincam” com a percepção, através do tempo

perceptório, e que agregam tensão ou relaxamento a este vetor. Se tomado isoladamente, podemos afirmar que cada plano é composto por tempos independentes. É, dentro desta perspectiva artificial, uma unidade autônoma, não chegando a ser diegética em sua origem (ou em sua captação).

Este é o sistema fundamental das teorias que consideram e relacionam as três dimensões temporais clássicas e interdependentes que compõem o audiovisual. Para fazer avançar nossa tese, necessitamos aqui nos voltarmos à técnica para compreendermos os processos que fabricam o tempo artificial da montagem. No cinema tradicional pousado⁷, por exemplo, pela própria natureza do suporte fílmico, a captação de imagens ocorre não condizentemente com o sequenciamento observado ao assistirmos à obra montada, porque as imagens são registradas de forma fragmentária, num processo chamado de *take a take*⁸. Assim, de recorte espaço-temporal em recorte espaço-temporal, cada fragmento é captado isoladamente, conforme uma agenda de gravações que tem lógicas próprias (disponibilidade dos atores, ambientação das locações, condições climáticas, etc.) para posterior ordenação, através dos cortes e colagens⁹. Sobre este processo, Tarkovski nos fala que:

É esta a minha concepção de uma seqüência fílmica ideal: o autor roda milhões de metros de filme, nos quais, sistematicamente, segundo após segundo, dia após dia e ano após ano a vida de um homem é acompanhada e registrada, por exemplo, do nascimento até a morte, e de tudo isso aproveitam-se apenas dois mil e quinhentos metros ou uma hora e meia de projeção. (Um bom exercício de imaginação é pensar nesses milhões de metros indo parar nas mãos de vários diretores, para que cada um montasse o seu próprio filme – a que resultados diferentes chegariam!) (TARKOVSKI, 1998, p. 73-74).

Dentro da técnica expressiva do audiovisual, a montagem é parte fundamental. A manipulação de tempos e dimensões é algo inerente, sendo um marco no desenvolvimento do próprio cinema,

⁶ Tomada ou *take* é o intervalo entre o ligar e o desligar a câmera. Chama-se “material bruto” o fruto da tomada ainda não “podado” ou preparado para a montagem propriamente dita

⁷ Atores pousando e representando uma estória de ficção.

⁸ *Take a take* é o processo no qual se utiliza apenas uma câmera e as imagens são captadas de forma sequencialmente fragmentária para posterior ordenação na montagem.

⁹ Processo modernamente chamado de pós-produção ou edição.

caracterizando este meio de forma axiomática. Ainda sobre a montagem, Murch nos diz que:

a descoberta, no início do século XX, de que alguns tipos de corte “funcionavam” levou-nos quase imediatamente à descoberta de que os filmes poderiam ser filmados descontinuamente, o que foi o equivalente cinematográfico da descoberta do voo. Na prática, os filmes não seriam mais (de) limitados pelos fatores tempo e espaço (MURCH, 2004, p.19).

Por exemplo, em um diálogo com cortes, clássico no cinema, entre duas personagens, temos um plano e um contraplano, no qual o(s) objeto(s) cênico(s) alterna(m) espaços simétricos, oposto ou espelhado no quadro, segundo um eixo. A captação das imagens de cada ator (situado em um dos planos) ocorre em momentos diversos. Na montagem, estes tempos se sequencializam artificialmente formando uma continuidade enunciatória. Tecnicamente, cria-se assim o tempo de enunciação, podendo haver, motivados pela proposta diegética, deslocamentos de tempo ou espaço, sendo que “o deslocamento da imagem não é contínuo, mas também não é uma mudança de contexto” (MURCH, 2004, p. 18), pois a percepção interage com o tempo enunciatório, a memória complementa o que falta no filme, que se torna coerente ao espectador, porque nossa percepção encadeia logicamente o que nos é apresentado no tempo enunciatório.

Assim, são produzidas tanto relações espaço temporais quanto compositórias que, no mínimo, sugerem relações de espaço e tempo nos planos, dentro deles e entre os sucessivamente colados. Deste modo, o tempo enunciatório pode se tornar tão ou mais artificial do que o diegético, pois resulta desta articulação métrica (metros de película) de tempos cortados e colados (o que se corta e cola é a película¹⁰). É é nesta articulação espacial das “dimensões/tempos” que encontramos um dos conceitos clássicos de ritmo: nas relações de quantidades de informação diegética percebidas em um intervalo de tempo enunciatório. Martin (1985) explica nos seguintes termos:

o ritmo nasce da sucessão dos planos conforme suas relações de duração [como intervalo de tempo] (que, para o espectador, é a impressão

de duração determinada tanto pela duração real do plano quanto por seu conteúdo dramático [diegese], mais ou menos envolvente) e de tamanho (que se traduz por um choque psicológico tanto maior quanto mais próximo for o plano). [...] O ritmo, portanto, é uma questão de distribuição métrica e plástica (MARTIN, 1985, p. 144).

Até aqui, podemos resumir a discussão sobre as dimensões temporais e dizer que num filme existem, conforme os autores, três tempos: o diegético ou relativo ao tempo sugerido pela mensagem ou intrínseco nela (tempo do enunciado), o do tempo enunciatório, correspondente ao intervalo de tempo (metragem) em que o material é exibido e o da percepção ou perceptório, que depende da duração do espectador e das condições da recepção, bem como da natureza do meio ou o suporte através do qual se tem acesso à enunciação.

Daí a conclusão de que o ritmo no audiovisual constitui-se destas relações predominantemente espaciais entre o todo temporal enunciatório, as partes temporais diegéticas e a percepção. Tradicionalmente, esta tríplice noção tem seus pontos de interseção nos instantes do corte e da colagem, ou seja, nos procedimentos de finalização, edição, pós-produção ou montagem.

O tempo enunciatório relaciona-se com o tempo métrico dos planos, das sequências, do filme. O tempo da percepção é variável e indetectável, pois, além de atrelado à duração de cada um dos espectadores, depende do meio e do suporte¹¹ utilizados e suas respectivas durações; e o tempo diegético, que se vincula às intenções do roteiro e da produção, sendo que para quase a totalidade dos autores pesquisados trata-se, na articulação desses tempos, de produzir um ritmo, definido como algo cuja única função é a de manter a atenção do espectador, no filme ou em qualquer outro audiovisual, como um todo ou em certos planos em especial.

Martin explica que:

se cada plano for cortado exatamente no momento em que diminui a atenção, sendo substituído por outro, o espectador permanecerá constantemente atento, e diremos que o filme *tem*

¹⁰ Atualmente, se utiliza muito mais o computador para pós-produção. Entretanto, o resultado final obtido não deixa de ser uma colagem de cortes.

¹¹ Existem diferenças entre assistir a um filme na TV ou no cinema, pois nosso tempo de percepção é alterado em função do espaço exposto e da temporalidade inerente ao próprio meio.

ritmo. O que chamamos de ritmo cinematográfico não é, portanto, a mera relação de tempo entre os planos, é a *coincidência entre a duração de cada plano e os movimentos de atenção que desperta e satisfaz* (MARTIN, 1985, p. 148).

Tomando como base esta afirmação, e considerando dois movimentos (que se desenrolam em curvas ascendentes e descendentes de tensão) - um que descreve as variações na atenção do espectador e outro que exhibe os planos novos -, pode-se deduzir que a eficiência do ritmo produzido estaria nesta interseção dos movimentos no pico das curvas que cada um gera. Ou seja, ao início da descida da curva de atenção, a de novidade motivadora deveria assumir a direção, interceptando-a num “ponto ideal”.

O paradigma audiovisual pode ser quase resumido assim: seleção e recortes de espaços que criam tempos métricos que sugerem tempos diegéticos. A articulação eficiente destes parâmetros na montagem define o quão atrativa pode ser uma obra.

Entre os pioneiros encontramos Sergei Eisenstein (2002 a), que apresentou cinco¹² categorias fundamentais de montagem: métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual. Este autor buscou articular a relação entre os tempos enunciatório e diegético sob a perspectiva da percepção do enunciado, e procurou-se interpretar tais posicionamentos teóricos em função das dimensões do tempo.

Sobre o fundamento da *montagem métrica*, o autor diz que:

são os *comprimentos absolutos* dos fragmentos. Os fragmentos são únicos de acordo com seus comprimentos, numa fórmula esquemática correspondente à do compasso musical. A realização está na repetição destes “compassos”. A tensão é obtida pelo efeito da aceleração mecânica, ao se encurtarem os fragmentos, ao mesmo tempo preservando as proporções originais da fórmula (EISENSTEIN, 2002a, p. 79).

Na montagem métrica, se atribui regularidade cíclica semelhante à do arcabouço melódico-rítmico em uma música. Contudo, no caso, há uma desvinculação entre os tempos diegético e da percepção, pois estes dois convergirão com o tempo enunciatório. O

veter enunciatório se torna o comando, o que conduz a percepção. O ritmo criado assemelha-se ao das batidas do relógio, sendo o intervalo de tempo do plano apenas um espaço métrico na película filmica.

O que o autor chama de tensão¹³ é o efeito causado pelo corte ao suprimir informações ainda necessárias ao receptor: há um conflito entre o tempo enunciatório e o necessário à percepção. No caso, a informação do plano A que foi suprimida pelo corte deveria ser suprida pelo plano B que não a fornece de fato, precisando ser imaginada ou aguardada pelo espectador. A tensão está neste vazio informacional.

Este tipo de montagem pode ser encontrado e é utilizado em sequências de contextualização ou meramente ilustrativas, como as que iniciam um filme, mostrando, por exemplo, imagens da cidade onde ocorrerá a trama, no caso de trabalhos narrativos. Neste caso, a montagem métrica pode não produzir tensão alguma, mantendo seu ritmo constante, com os três vetores fundamentais de tempo inertes, bem como pode produzir relaxamento em determinados momentos, quando a informação é quase que totalmente captada e digerida pela percepção, pois seu tempo foi mais do que o suficiente para a captação da mensagem. Filmes do gênero suspense também podem utilizar de tal recurso na montagem, ao suprimirem simplesmente informações do plano, cortando para outro, criando o “suspense” a partir da demanda de tempo perceptório, na busca da informação de um vulto ou de um espaço compositório cortado bruscamente. O corte centra-se no tempo enunciatório do plano, não estando relacionado aos elementos internos de forma direta.

Segundo o próprio Eisenstein, no caso de propostas onde exista relação direta entre os objetos do quadro e o tempo diegético, a montagem métrica tornar-se-ia ineficiente e imprecisa, pois o tempo de enunciação (dimensão predominante) se imporia sobre o diegético (como sempre acontece neste tipo de montagem), corrompendo-o.

Por isto, dependendo da proposta, existe a possibilidade de se variar o espaçamento entre os cortes em função não de uma periodicidade mecânica,

¹² Existem algumas outras que não encontramos relevância para a presente pesquisa.

¹³ Conceito importante aqui tratado em contrapartida a relaxamento. Responsável pela atenção do espectador e qualificador do ritmo no audiovisual.

mas da necessidade adicional de informações no próprio plano, na temporalidade de seus objetos imageticamente compostos. Assim, o *ato do corte* passa a relacionar-se com esta necessidade fundamental da manutenção da atenção de seu espectador em função da ausência funcional de digerir informações. Segundo Dancyger¹⁴,

a quantidade de informação visual em um plano, em geral, determina sua duração [15]. Um plano geral, o qual tem mais informação visual do que um *close up*, será mantido por mais tempo para permitir que o público absorva a informação. Se a informação é nova, é apropriado permitir que o plano continue mais tempo para que o público se torne familiarizado com o novo meio. Planos em movimento [16] são, geralmente, mantidos na tela mais do que imagens paradas para permitir que o público absorva a informação visual alternada (DANCYGER, 2003, p. 383).

E este é o princípio da *montagem rítmica*, teorizada por Eisenstein ao dizer que:

o comprimento real não coincide com o comprimento matematicamente determinado do fragmento de acordo com uma fórmula métrica. Aqui, seu comprimento prático deriva da especificidade do seu fragmento, e de seu comprimento planejado de acordo com a estrutura da sequência. [...] A tensão formal pela aceleração é aqui obtida abreviando-se os fragmentos não apenas de acordo com o plano fundamental, mas também pela violação deste plano (EISENSTEIN, 2002a, p. 80-81).

Na montagem rítmica se estabelece uma relação tensa entre as dimensões dos tempos diegético e enunciatório¹⁷. O tempo de exposição de um plano entre os seus cortes extremos varia de acordo com seu conteúdo, não mais sendo apenas unidades constantes e previsíveis. Foca-se mais na sequência de planos como um todo, e não mais no plano como unidade espaço temporal, chegando à manipulação do comprimento dos planos em função da proposta sequencial. Esta categoria de montagem é muito utilizada em sequências onde o tempo enunciatório é estendido a fim de valorizar e/ou enfatizar o tempo diegético que, complementarmente, é reduzido quase

que de forma proporcional direta. Um exemplo muito comum pode ser encontrado em filmes com suspense, nos quais uma catástrofe está prestes a acontecer em um intervalo de tempo mencionado diegeticamente que acaba sendo menor do que o próprio “comprimento” do tempo enunciatório. Podem ser utilizados planos intercalados ou simplesmente se modificar seu detalhamento temporal ou suas *velocidades de descrição*¹⁸ do movimento na imagem, representando-as de forma estendida ou comprimida no tempo enunciatório.

3. Referências Bibliográficas

ALENCAR, José de. **Iracema**. Disponível em: http://www.cpv.com.br/cpv_vestibulandos/dicas/livros/iracema.pdf, acessado em 02/02/2018.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**. São Paulo: Elsevier, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

LOTTERMANN, Silvana S. **A presença do narrador no texto literário**, disponível em http://www.univates.br/files/files/univates/editora/arquivos_pdf/revista_signos/ano30_n1_2009/3_A_presen_.pdf

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TARCOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

¹⁴ O autor é um diretor que escreveu um manual que se chama *Técnicas de edição para cinema e vídeo*, amplamente utilizado nos cursos de formação específica e que faz uma releitura aplicada das teorias de Eisenstein.

¹⁵ No sentido de intervalo de tempo e não de tempo puro.

¹⁶ À frente entenderemos o porquê.

¹⁷ Por isto, ritmo tradicionalmente se relaciona com a articulação dos tempos diegético e enunciatório.

¹⁸ Câmera lenta ou acelerada.