

MONTAGEM E ESTRANHAMENTO

A renovação da linguagem nas vanguardas russas

ASSEMBLY AND ESTRANGEMENT
The renewal of language in the Russian avant-gardes

Aline Stefânia Zim¹

Resumo

As expressões do cinema poético, cinema puro ou do cinema intelectual dos anos 1920 trouxeram o discurso antirrealista da descontinuidade visual como a nova linguagem. Contra a ideia de representação e mimese da realidade do cinema narrativo, as vanguardas provocavam a estranheza no espectador. O acesso à obra não era imediato: era mediado pela teoria e pela conceitualização. O problema central da montagem no cinema foi a busca desse “novo realismo”, cuja estética estava apoiada na essência fílmica, na linguagem poética ou num idealismo evidente, seja ele formalista, no caso das vanguardas francesas, seja social, quando se trata do cine-discurso soviético. Tomando o princípio formalista de que a linguagem precisa se renovar através da arte, configurou-se nos anos 1920 uma estética de vanguarda, em contraposição ao cinema naturalista, que primava pelas técnicas da imitação e do ilusionismo.

Palavras-chave: estética, cinema, vanguardas, montagem.

Abstract

The expressions of poetic cinema, pure cinema or intellectual cinema of the 1920s brought the anti-realist discourse of visual discontinuity as the new language. Against the idea of representation and mimesis of reality in narrative cinema, the avant-garde provoked strangeness in the spectator. Access to the work was not immediate: it was mediated by theory and conceptualization. The central problem of montage in cinema was the search for this “new realism”, whose aesthetics were based on the filmic essence, on poetic language or on an evident idealism, be it formalist, in the case of the French vanguards, or social, when it comes to Soviet speech cinema. Taking the formalist principle that language needs to renew itself through art, an avant-garde aesthetic was configured in the 1920s, as opposed to naturalist cinema, which excelled in the techniques of imitation and illusionism.

Keywords: aesthetics, cinema, vanguards, montage.

Estranhar é preciso

Do sublime ao grotesco, não há mais que um passo (Serguéi Eisenstein. In: XAVIER, 2008b, p.203).

As artes do início do século XX ensaiam a renovação das linguagens artísticas, em direção às vanguardas modernas. Os “ismos” do final do século XIX já transitavam entre a expressão pictórica e a abstração formal, contra as tendências academicistas da imitação, do classicismo e do realismo, tanto na pintura, literatura, cinema e demais expressões. As vanguardas modernas expressavam o estranhamento e, muitas vezes, a oposição radical às tradições clássicas. A expressão artística – poética, abstrata ou expressionista – alinhada aos discursos teórico-crítico da modernidade, supunha, além de um antirrealismo, um outro modo de ver o mundo, ou seja, um “novo realismo”.

Nesse sentido, os artistas defendiam suas interpretações como mais próximas da realidade da vida moderna, comparadas aos ideais classicistas. Se o realismo era uma questão de ponto de vista, a pintura impressionista seria mais “correta” que a classificada como “realista”, já que representava melhor a sensação visual captada pelo olho humano e as propriedades físicas da luz. Os surrealistas diriam que a realidade organizada pelo senso comum não é tão real quanto a dimensão surreal que emana das imagens. O cinema poético, por sua vez, seria mais realista que o naturalista por traduzir as imagens do pensamento, de forma descontínua, o que a qualificaria como mais natural. Em contrapartida, as linguagens que imitam a realidade ou a encenam, seriam artificiais.

De fato, as vanguardas nem sempre negam a realidade. Nos anos 1920, questionaram a representação em si, a mimese como procedimento, reclamando a autonomia do objeto artístico em relação ao seu contexto. As qualidades artísticas eram, nesse ponto de vista, intrínsecas, sem correspondência às qualidades externas, e de acesso não imediato; era necessária a teoria, o conceito para entender a obra. O que as vanguardas defendiam era o deslocamento do objeto, tanto do seu contexto convencional, quanto das suas qualidades utilitárias, em direção às suas qualidades estéticas, puras ou plásticas. Nas artes abstratas, buscou-se uma essência objetiva; no contexto expressionista, evocou-se a essência humana perdida, em busca do florescimento espiritual.

O deslocamento é um recurso típico da *Collage* e da Montagem nas artes visuais. O fragmento, o recorte e a colagem são procedimentos artísticos que redefinem o objeto. Fora do seu contexto original, o fragmento adquire autonomia e unidade, ao mesmo tempo que ganha outros sentidos em novas composições. Há na *Collage* um complexo processo de montagem-desmontagem-remontagem a partir das diferentes associações, choques e tensões entre as imagens. Surgem constelações imprevistas, provocando uma série de deslocamentos, inversões, rupturas, descontinuidades, emergências, anacronismos e sobrevivências (BERENSTEIN, 2018). A própria história da modernidade poderia ser interpretada à luz de uma história da fragmentação. (FUÃO, 2011, p. 15). Nesse contexto, o deslocamento – e o descolamento – do objeto do seu contexto original pode ser interpretado como a desautomatização do discurso dominante, ou seja, como o estranhamento das convenções artísticas. Tal categoria, estudada por Vitor Chklovski, no início do século XX, foi fundamental para entender a estética das vanguardas.

A finalidade da arte, segundo o ensaio de Chklovski *A arte como procedimento* (TODOROV, 2013), era de romper com a automatização mediante o estranhamento. Segundo as leis gerais da percepção, uma vez que se tornam habituais, as ações também se tornam automáticas. A ideia da economia de forças mentais para o formalista

¹ Doutora em Arquitetura e Urbanismo pelo PPG da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (2018) em Teoria, História e Crítica, na Linha de Estética, hermenêutica e semiótica. Professora e pesquisadora no Programa de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário de Brasília (CEUB). Professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (UnB). Líder do Grupo de Pesquisa Brasília: arquitetura, habitação e espaço urbano. Pesquisadora do Grupo Paisagens Híbridas da UFRJ.

russo dialoga com a ideia da automatização da língua em direção aos procedimentos da supressão da linguagem cotidiana. Para sobreviver, a linguagem precisa se renovar. A arte teria, nesse sentido, a finalidade de desautomatizar a percepção habitual que é estruturada pelas convenções.

O estranhamento trata de particularizar a experiência da percepção estética sobre as imagens para que o contato com a arte seja um procedimento dificultoso e lento. As imagens tornam-se dispositivos singulares da percepção em oposição aos dispositivos automatizados pela linguagem cotidiana que, em geral, não é vivenciada, mas apenas reconhecida distraidamente. A linguagem artística ou poética quebra o automatismo da linguagem cotidiana, em oposição ao cânone, e não a favor dele ou das instituições que o financiam. Desse modo, o estranhamento afasta o objeto do modo habitual de ele ser visto (KOTHE, 1981, p.153-170).

A origem do termo “estranhamento” é a palavra *ostranit*, derivação livre de *ostranenie*, termo latino usado no contexto do Formalismo russo da segunda década do século XX, cuja tradução apresenta divergências. Por vezes é traduzido por singularização, desfamiliarização ou estranhamento; esse último é uma derivação imprecisa do inglês *enstrangement* (BURNS, 2009). O termo “estranhamento” aqui é desenvolvido em dois sentidos: 1) de surpresa, ou pavor, diante do desconhecido; e 2) como procedimento de desautomatização do olhar habitual pelo afastamento do objeto da sua identidade, na dialética da não-identidade, ou seja, na negação do modelo, que apresenta em sua essência o próprio modelo.

Os formalistas russos defenderam a ideia de que era preciso estudar os traços específicos das obras literárias. Estavam lutando pela especificidade da literatura, a arte literária como tal, assim como os arquitetos hoje lutam pelas especificidades da arquitetura e urbanismo em relação às outras artes. Há também nos movimentos vanguardistas uma vontade implícita de conquista do espaço e de afirmação de classe como grupo ou disciplina reconhecidos. O objeto artístico parece, nesse sentido, analisado mais pelos fatores externos e pouco pela sua natureza.

O conceito de *ostranenie* talvez seja a síntese do que a retórica tradicional tentou compreender pela metáfora, metonímia, sinédoque etc. A visão habitual do mundo, desautomatizada pelo estranhamento, era uma visão ideológica de acordo com os interesses da classe dominante da época dos formalistas. Chklovski, procurando justificar teoricamente as inovações do futurismo, criou uma categoria capaz de ultrapassar as limitações e características deste movimento. Assim, o formalismo superou os limites das metodologias dominantes, transformando-se numa ciência literária autônoma, independente, a partir das qualidades intrínsecas do material literário (TODOROV, 2013).

O papel renovador da arte, no contexto formalista, é necessário onde predomina o automatismo da percepção; o sistema só poderia ser revelado pela desautomatização da visão de mundo, pois o hábito impede de ver e de sentir os objetos. Os formalistas defendiam a ideia de que para sobreviver a linguagem deveria se renovar. A arte teria, então, a finalidade de desautomatizar a percepção habitual do mundo, já que a produção artística estava submetida às convenções vigentes e sujeitas ao seu caráter sistemático. A desautomatização é um termo usado pelos formalistas e que foi adotado pela Escola Estruturalista de Praga como recurso de estranhamento dos automatismos produzidos pelo uso da língua. Contrapondo-se ao automatismo, que se dá pela familiarização do conteúdo, os formalistas defenderam a condição da incessante novidade da obra, ou seja, da vanguarda como procedimento.

A automatização da linguagem pode ser análoga à automação no mundo do trabalho em que há a automatização dos processos – de humanizados para automatizados. As tarefas processadas pelas máquinas refletem-se nas relações humanas automatizadas pela linguagem convencional. Por isso a figura do autômato, diante da arte, que deverá exercer o seu papel de agente da desautomatização da linguagem. As convenções artísticas, nesse sentido, facilitam o automatismo porque têm como objetivo primordial a sua permanência: tornam a percepção um hábito.

O artista “convencional” (que é dirigido pelas convenções) atribui ao seu trabalho um significado inerente e coerente à sua época; produz, portanto, uma obra orgânica. Para o vanguardista, ao contrário, a obra é inorgânica, ou seja, retirada do seu contexto funcional para ser um fragmento. O convencional trata seu material como uma imagem viva da totalidade, enquanto o vanguardista isola-o, fragmenta-o, arrancando-o à totalidade da vida. O artista de vanguarda, ao montar a sua obra, junta fragmentos atribuindo sentidos onde o sentido pode ser a indicação de que não existe mais nenhum sentido (BÜRGER, 2012, p. 128-130).

A essência da primeira fase do Formalismo russo não foi em si o estudo da forma e de sua sistemática – o que daria o suporte para o estruturalismo do pensamento ocidental no decorrer do século XX – e sim a particularização do objeto literário em relação ao seu contexto. Por isso, a metodologia formalista é defendida como a ausência do método, ou seja, a sua negação. Negando um método, porém, tem-se outro: o princípio de que o método deve ser imanente ao estudo. O que surpreende, entretanto, é que os estudos formalistas não se mostram fechados, há a liberdade de incorporar fenômenos irreduzíveis às leis já formuladas, permitindo a revisitação dos procedimentos. Essa condição foi interpretada por muitos como a fragilidade do movimento, mas levou-os ao aperfeiçoamento e à evolução do método – o que pode ter sido a sua grande contribuição na teoria literária.

A obra de arte guarda em si a relação a outras obras, a partir de associações entre ambas e do modo de produção que as originou, de acordo com a citação de Chklovski de que “toda a obra de arte é criada em paralelo e em oposição a um modelo qualquer. A nova forma não aparece para exprimir um conteúdo novo, mas para substituir a antiga forma, que já perdeu caráter estético” (TODOROV, 2013, p. 53). Nesse sentido, o conceito de *ostranenie* é essencial no estudo da estrutura dos movimentos de vanguarda. Ao lado da atualização, da desfamiliarização e da desautomatização, o estranhamento é intrínseco ao discurso vanguardista, já que a natureza das convenções é a de permanecer como convenção.

Os estudos formalistas desencadearam o surgimento do Círculo de Bakhtin, da Escola de Praga, da Escola de Tartu, da Escola de Konstanz e do Estruturalismo (KOTHE, 1981). Numa visão mais ampla, o método formalista tratou, além dos problemas particulares da ciência literária, dos problemas teóricos e gerais da estética – literatura, artes plásticas e visuais, arquitetura e cinema –, em direção a uma teoria geral da arte. Ao recusar a abordagem psicológica, filosófica e sociológica dominantes, integraram-se às vanguardas artísticas da época, como o Construtivismo russo e o Futurismo, trazendo a obra para o centro da análise.

A montagem como procedimento

Na segunda fase do Formalismo russo, há uma busca pela integração entre a forma e a função, considerando a dimensão histórica ao estudo estrutural da literatura, chamada de ordem lógica. Tinianov traz o signo literário e a significação funcional como uma nova perspectiva, situando no mesmo plano elementos como o ritmo, a construção

fônica e fonológica, os procedimentos de composição e as figuras retóricas. Abrem-se novas constelações de estudo, considerando a classe hierárquica, os sistemas e a série como aspecto homogêneo. Os formalistas distinguiram a presença de planos superpostos no interior da obra, podendo integrar à análise formalista todo nível de significação que anteriormente foi isolado. O método escolhido, nesse sentido, não limita o objeto; a característica do código indicará os recursos e as técnicas a utilizar. A obra traz em si mesma a imagem do seu vir a ser (TODOROV, 2013, p. 23). A ordem lógica é, para os formalistas, um recurso de integração da dimensão histórica ao estudo estrutural da literatura e sua concepção, que só se revela depois de sua formulação, quando é sustentada por um conjunto de formas e de relações vividas.

Chklovski afirma que “[...] toda a obra de arte é criada em paralelo e em oposição a um modelo qualquer. A nova forma não aparece para exprimir um conteúdo novo, mas para substituir a antiga forma, que já perdeu caráter estético” (TODOROV, 2013, p. 53). O autor traz a reflexão de que as imagens em si não variam, se repetem; o que varia é a disposição entre elas, a sua montagem. Trata-se de uma possível teoria da montagem, em diálogo com a teoria de Sergei Eisenstein para o cinema russo (EISENSTEIN, 2002) e o conceito de alegoria e leitura alegórica de Walter Benjamin, revisto na teoria da vanguarda em Peter Bürger.

A montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra. É um procedimento capaz de conduzir à desconstrução ou à destruição da obra convencional ou orgânica. As técnicas da montagem ou da composição entre os elementos da obra de arte, assim como a decupagem e a montagem das cenas, determinam o sentido de um filme. Enquanto no cinema a montagem é um procedimento técnico inerente e fundamental ao meio, na pintura ela possui o status de um princípio artístico (BÜRGER, 2012, p. 130).

A essência da linguagem poética no cinema é a forma em si como os elementos estão organizados no discurso. Considerando a disposição das imagens e palavras como um jogo, o conceito de montagem é inerente à linguagem poética. Por isso, a teoria da montagem pode ser aplicada às diferenças entre a linguagem prosaica e a linguagem poética. A arte, compreendida como um meio de destruir o automatismo perceptivo típico da linguagem prosaica, traz a percepção particular do objeto, sob uma nova visão, e não apenas do seu reconhecimento (TODOROV, 2013, p. 48).

A teoria da montagem aplicada às diferenças entre a linguagem prosaica e a linguagem poética remete ao conceito de alegoria e à leitura alegórica como procedimento. Para tal analogia, a montagem prosaica representaria a afirmação de um sistema pelos procedimentos didáticos de comunicação, enquanto a montagem poética produziria o estranhamento de si e em si. Ao dificultar a sua interpretação, a montagem poética teria mais a dizer, supondo que os sistemas de classificações têm uma natureza conservadora em que predomina a montagem de ordem linear.

A alegoria é composta de metáforas para cumprir melhor a sua função didática. É prosaica travestindo-se de poética, pois induz a uma leitura plana do seu discurso. A alegoria se diferencia da leitura alegórica: uma é a figura de linguagem em si, a outra é um modo de leitura. A primeira quer se fazer didática por procedimentos não-lineares, muitas vezes de natureza poética; a segunda quer ver “o outro” que está oculto. De qualquer modo, tanto a linguagem poética quanto a linguagem prosaica tendem a ocultar os seus procedimentos de montagem.

Mais que identificar recursos ou figuras de linguagem, a leitura alegórica trata da interpretação dos procedimentos (BÜRGER, 2012, p. 130). O mesmo procedimento assume significados diversos, a depender do contexto, do público e da obra. A arte

dita “sacra”, por exemplo, que guarda em si a função de ser didática no contexto dos dogmas religiosos, pode ser interpretada como laica ou como a profanação do sagrado. Pode ainda ser lida como arte universal, além do seu contexto e discurso de origem. Pela leitura alegórica, o barroco como gênero representaria o sagrado, o profano ou a expressão artística individual, a depender do que a espécie tem a revelar e, principalmente, a ocultar.

Para que se trate do conceito de alegoria, é preciso revisitar o conceito de aura. A aura é a aparição única de algo distante, enquanto que a alegoria é dizer o outro, de modo mais sintético que o símbolo ou a metáfora, apesar da alegoria conter símbolos e metáforas. Os conceitos de aura e alegoria guardam o traço comum de serem a representação do outro. O outro da alegoria é o outro reprimido, enquanto que o outro da aura é a representação de uma superioridade sacralizadora sob a aparência de proximidade (KOTHE, 1976, p. 34).

A arte aurática, para Walter Benjamin, é a arte da classe dominante satisfeita com sua própria dominação, enquanto a arte alegórica é a expressão artística de membros da classe dominante insatisfeitos com a sua dominação. Sendo uma categoria de maior coerência no contexto da estética dos modos de produção, a alegoria se distingue da aura por ser adequada à repressão. A arte alegórica é a fase intermediária para a modernidade artística, o impulso destrutivo presente de um modo especial na radicalidade dadaísta. Para o autor, a modernidade se caracteriza pela destruição da aura na experiência do choque. A aura é centrípeta, enquanto a alegoria é centrífuga, aberta a uma totalidade sugerida e não repressiva. O outro aurático é inacessível em sua conformidade, o outro alegórico afirma sua possibilidade e a existência mesma deste outro, na coexistência díspar numa lógica de complementaridade. A aura tem um sentido basicamente positivo, glorificador, constitutivo; a alegoria, um sentido de carência, de ausência, de perda da palavra (KOTHE, 1976, p.69).

A arte aurático-simbólica guarda em si a sacralidade, mas a sua apresentação já é um modo de profanação. Há múltiplas maneiras de se dizer a mesma coisa ou de se ocultar coisas a partir de outras, sob recursos de disfarce. Os artistas têm na alegoria uma figura de linguagem que responde à função didática da obra e, ao mesmo tempo, suporta as contradições inerentes a um discurso que foi censurado. Esta é a diferença entre a simples variação dos objetos, de acordo com o seu contexto e época, e a disposição entre eles, ou a forma em si como estão organizados no discurso.

O que distingue a língua poética da língua prosaica, para os formalistas, é a busca de um novo sentido na linguagem a partir do estudo da forma e dos traços específicos da arte literária, diferente do olhar habitual. Chklovski propunha como traço distintivo da percepção estética, o princípio da sensação da forma. Enquanto a automatização está implícita ao que não se vê, não se reconhece verdadeiramente o que se vê, justamente por ser conhecido e habitual. A percepção poética ou artística, por sua vez, é a percepção em que experimentamos a forma, de maneira não habitual, e de utilização particular do material. É o pensamento por imagens, mais o seu aspecto articulatório como função verbal autônoma, e não meramente fônico da poesia ou a emoção apresentada de maneira impressionista (TODOROV, 2013).

A percepção poética (ou artística) estaria em oposição às teorias simbolistas, representando a revelação total do valor autônomo das palavras. Ao contrário do entendimento da forma como um invólucro que isola elementos entre figura-fundo na visão da teoria simbolista, a percepção poética apresenta uma integridade dinâmica e concreta que tem um conteúdo em si mesma. O princípio da sensação da forma é o resultado de certos procedimentos artísticos sobre as imagens e sobre a relação destas com aquilo que elas significam. A finalidade da arte, nesse contexto, é dar uma

sensação do objeto como visão, pela percepção artística, e não como reconhecimento, pela percepção simbólica.

O estranhamento provocado pela percepção artística é a diferença essencial entre o formalismo e os princípios simbolistas, e também representa a essência da linguagem poética no cinema, assim como a automatização é o recurso primordial na elaboração dos artifícios da arte-propaganda, nas composições das narrativas triviais e na apropriação da arte como instrumento didático. A ordem das imagens, portanto, não é suficiente para o desenvolvimento poético. O procedimento da percepção da arte é um fim em si que deve ser prolongado pelo estranhamento contínuo.

As vanguardas dos anos 1920

As vanguardas do cinema poético europeu reclamaram a autonomia dessa arte em relação às demais expressões, como a literatura e o teatro. Em direção oposta às narrativas e roteiros do cinema naturalista, sobressaem a exploração dos elementos essenciais do cinematógrafo, como as imagens em si, o enquadramento e o uso do primeiro plano, e a essência da montagem do filme, como a fotogenia, o ritmo e o movimento.

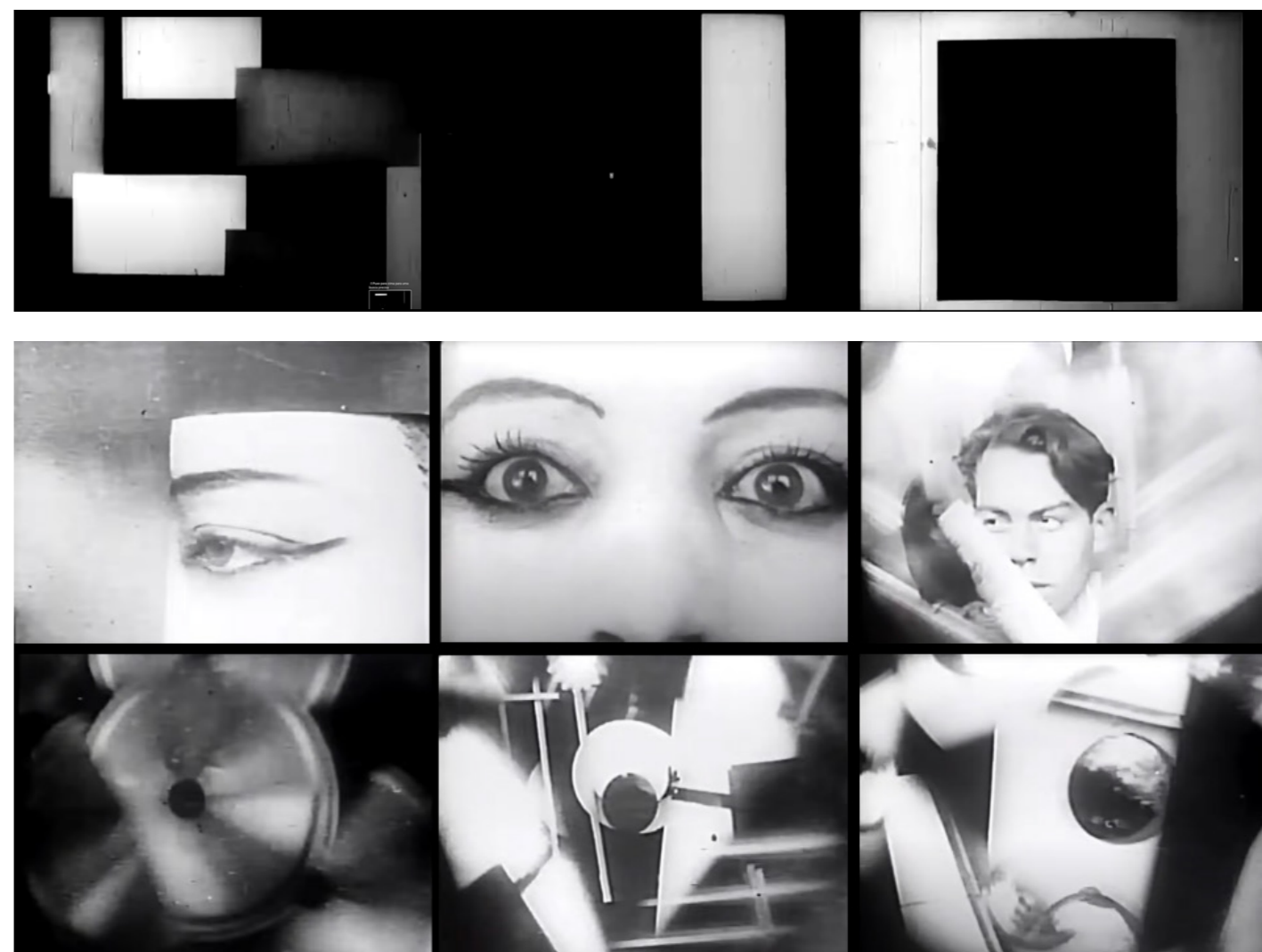
As expressões do cinema poético, cinema puro ou do cinema intelectual traziam um discurso antirrealista da descontinuidade visual. Contra a ideia de representação e mimese da realidade do cinema narrativo, defendia-se a ideia da criação de um objeto autônomo, dotado de leis próprias de organização. As vanguardas provocavam a estranheza no espectador. O acesso à obra não era imediato: era mediado pela teoria, pela conceituação, que se configurou na própria Teoria do cinema.

No cinema puro ou abstrato de Hans Richter, a ideia era reduzir a experiência do filme aos elementos mais puros, num processo de desconstrução da sequência dos planos, da própria duração do plano e da representação da realidade. Além da decupagem de cenas filmadas, há a desconstrução da cena, realizando a montagem quadro a quadro, como no desenho animado. A ruptura com o mundo natural faz-se pelo deslocamento dos objetos para uma nova ordem composta de valores plásticos e rítmicos. Objetos utilitários são isolados do seu contexto inicial e integrados em novas composições e quadros, não pela sua funcionalidade, mas pelas qualidades estéticas (XAVIER, 2008a, p.108).

Em *Rhythmus 21* (1921), de Hans Richter, os planos são reduzidos a sequências de quadros planos em movimento, explorando a relação figura-fundo de formas geométricas abstratas. O ritmo é resultado da montagem complexa entre a sequência dos fotogramas e a música minimalista. É entre dois fotogramas que o cinema fala, entre duas imagens estáticas, aceleradas, que se dá o movimento (Fig.1).

A presença dos objetos, que se dá pela forma e textura, é o próprio espetáculo. *Ballet mécanique* (1924) de Fernand Léger é o modelo dessa orquestração do ritmo com a forma. A presença humana dilui-se no movimento das engrenagens e dos fotogramas ritmados pela composição musical, ou vice e versa. Léger quer produzir uma experiência compatível com essa nova relação com os objetos modernos, explorando as qualidades plásticas dos objetos utilitários, com painéis, talheres e luminárias (XAVIER, 2008a, p. 108) (Fig. 2).

Há outras interpretações do ritmo no cinema de vanguarda. O recurso da metáfora nem sempre se dá pela descontinuidade e fragmentação dos planos. Como um deciframento metafísico, a montagem metafórica pode expressar o movimento interior



que dá origem à imagem. O filme *A Concha e o Clérigo* (1928) de Germaine Dulac mostra um espaço impressionista, que é recortado como uma sinfonia visual, de planos mais longos e contínuos. O movimento captado é completo, fluido, dando o tempo necessário para a realização da metáfora em si. Para a realizadora, o cinema é um microcosmos, uma ponte entre o visível e o invisível. O movimento alcança o espaço do sublime, uma representação do todo do filme. Nesse sentido, o ritmo e as metáforas visuais e musicais são mais importantes que a plástica. Em defesa de uma teoria da continuidade visual, a montagem expressa a remoção do véu da realidade pelo filme (Fig. 3).

Para Jean Epstein, o cinema é uma máquina de pensar o tempo; a própria fruição estética de fluxo rápido, uma constelação de estímulos marcados de um mundo descontínuo, tecnológico, moderno. O autor francês traz, então, o conceito da fotogenia como essência da montagem: um abalo, uma faísca que representa a simultaneidade entre espaço e tempo – o rosto que se prepara para o riso é mais importante que o riso. (XAVIER, 2008b). A fotogenia na montagem consiste na sequência de diferentes pontos de vista em sequência descritiva, mas que relativiza tempo e espaço. O filme, nesse contexto, é o espaço de relação entre o pensamento e a criação, o próprio conceito de cine-arte.

As vanguardas do cinema russo corresponderam inicialmente ao idealismo do partido soviético. Apesar da experimentação linguística, a lógica da montagem era de ser uma ferramenta de reflexão social em direção à sociedade ideal. Aos poucos, autores como Dziga Vertov e Sergei Eisenstein se distanciaram do idealismo político estendendo o

Figura 1 - Sequência do filme *Rhythmus 21*, 1921, de Hans Richter. Fonte: www.youtube.com. Figura 2 - Sequência do filme *Ballet mécanique*, 1924, de Fernand Léger.

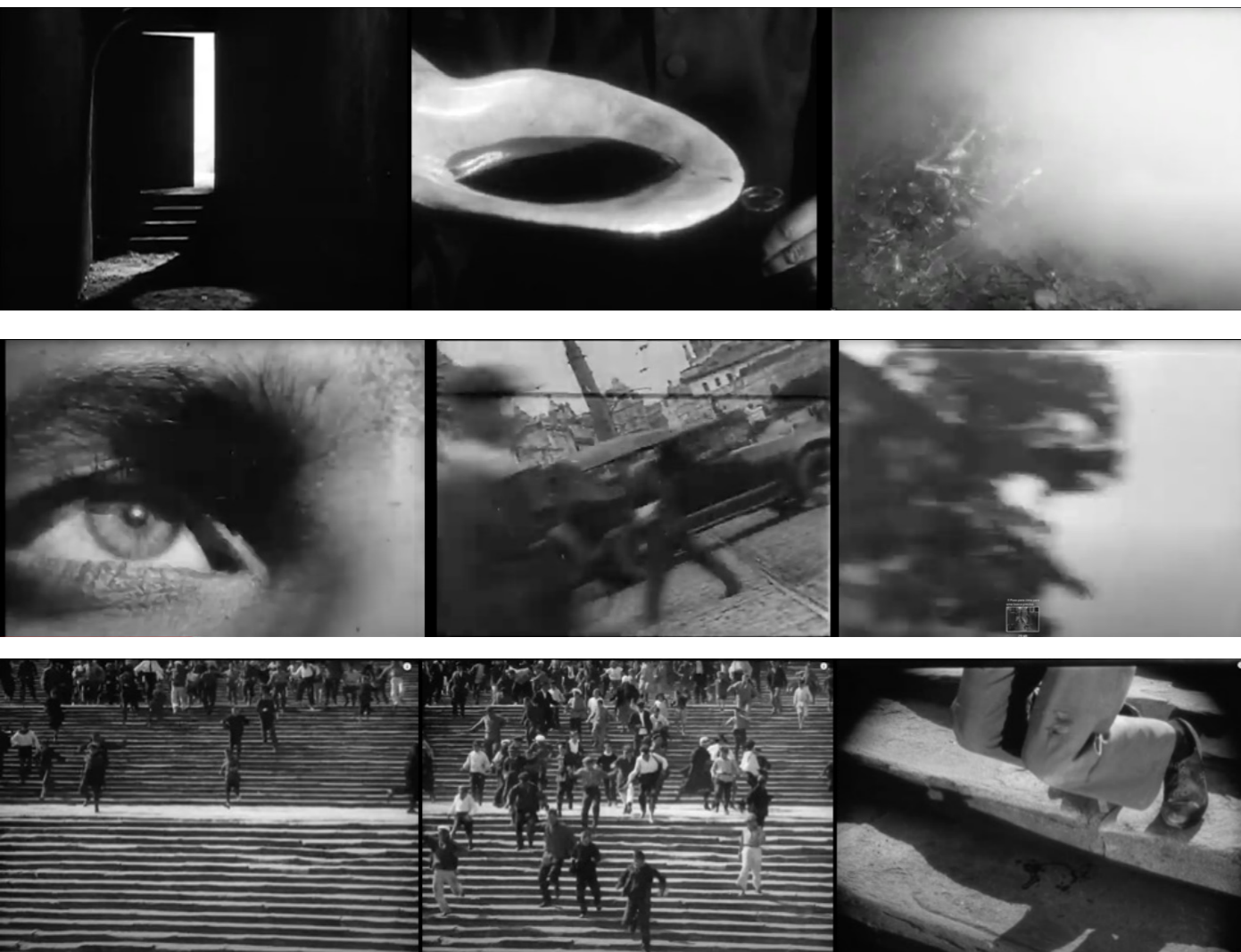


Figura 3. - Sequência do filme A Concha e o Clérigo, 1928, de Germaine Dulac. Fonte: www.youtube.com. Figura 4 - Sequência do filme Um Homem Com Uma Câmera, 1929, de Dziga Vertov. Fonte: www.youtube.com. Figura 5 - Sequência do filme O Encouraçado Potemkin, 1923, de Sergei Eisenstein. Fonte: www.youtube.com

que seria a grande produção soviética que embasou a Teoria da montagem.

Dziga Vertov, pioneiro do gênero do documentário, utilizou a câmera na sua essência, criando o cine-olho como categoria de construção do mundo. Na lógica do cine-verdade, o olho deve se submeter à vontade da câmera. O super-olho é, para Vertov, o instrumento de decifração e desvelamento da realidade, que tudo vê, tudo acessa, tudo revela. É a visão correta, já que a narrativa clássica, para ele, constitui o cinema burguês e alienante. No filme *Um Homem Com Uma Câmera* (1929), a montagem enfatiza o intervalo entre os planos, entre os impulsos; o cine-olho é ponto de corte no mesmo plano, entre fragmentos do mesmo plano. Ao contrário do cinema narrativo clássico, em que o olho que filma está oculto e pressupõe uma continuidade dramática, na montagem de Vertov ele salta sem explicação (Figura 04). A fragmentação do plano conduz ao cine-verdade, ao explorar a essência da câmera como a visão correta do real. Nos intervalos, o cineasta pensa o seu cinema, pois o filme é construído sobre a transição de um impulso visual ao seguinte, o que contrapõe a naturalidade da pausa no cinema narrativo. Aqui está a diferença fundamental entre o intervalo (no mesmo plano) e o *racord* (entre planos), do cinema narrativo (XAVIER, 2008b, p.264).

A produção fílmica e teórica do cineasta russo Sergei Eisenstein é a maior referência nas vanguardas dos anos 1920. Ao propor o cinema antirrealista, o cineasta pensou a imagem como significação, a partir de um profundo estranhamento sobre a ilusão de continuidade e identidade entre a tela do cinema e o mundo, expressas pelas narrativas naturalistas. Enquanto as narrativas convencionais estavam em conformidade com as ideologias conservadoras, as narrativas poéticas imitavam o próprio pensamento, que

tem na descontinuidade o seu ritmo primordial. Em defesa do cinema poético, buscava, ao lado das vanguardas francesa e russa, a autonomia do objeto artístico. Nesse sentido, o pedaço de celulóide prevalece sobre a ideia da imagem representativa. Cada filme é uma auto-definição; ele é o discurso que fala apenas de si mesmo. (XAVIER, 2008a, p.107).

A Teoria da montagem de Eisenstein compõe um método para a elaboração do cinema poético. Numa abordagem técnica e crítica, a montagem métrica evolui para as qualidades fílmicas rítmicas, tonais, atonais até elevarem-se à categoria do que Eisenstein chama de cinema intelectual. Esta última traz uma noção de complexidade em direção à metáfora, ao discurso sutil e ao mesmo tempo, direto, imediato.

Eisenstein alinhou forma e função no que podemos chamar de “cinema-discurso” ou cinema intelectual, a partir do seu artigo-manifesto *Montagem de atrações*, de 1923. Ao longo da década de 1920, Eisenstein explorou princípios linguísticos antinaturalistas, baseados na composição pictórica proposta pelo cinema intelectual. O filmólogo russo elaborou um projeto mais discursivo, à contrapelo do cinema narrativo clássico; rompeu com o ilusionismo e o naturalismo da pseudo-objetividade do realismo burguês, em direção a um cinema proletário, em filmes como *O Encouraçado Potemkin*, *Outubro*, e *O capital* (XAVIER, 2008a) (Fig. 5).

Contra a montagem do cinema clássico narrativo, com o típico encadeamento de planos, Eisenstein propunha uma montagem figurativa, de justaposição de planos, sem obedecer a uma causalidade linear ou a uma evolução dramática do tipo psicológico. Ao contrário dos critérios naturalistas, tal montagem é descontínua, com repetições e multiplicações de instantes e detalhes, em distensão da temporalidade. Cada episódio deixa de ser apenas um elo de um encadeamento, mas adquire significação própria, explícita pela estrutura da montagem (EISENSTEIN, 2002). O cinema clássico narrativo é entendido, nesse contexto, como o sistema de representação dominante, instaurado pela narração realista e pela decupagem clássica. Pela montagem de atrações, os filmes de Eisenstein trazem o recurso da disjunção e da descontinuidade, em que cada plano é uma unidade em si. O choque entre os planos causa o estranhamento no espectador. Quebrando a diegese, a montagem descontínua dos planos simbólicos privilegia o discurso, aproximando imagem e espectador.

A teoria da montagem de Eisenstein diferencia o conceito de imagem e representação, entendendo que ela é uma unidade complexa que ultrapassa o nível denotativo. A imagem não mostra algo e sim significa algo não contido em cada uma das representações particulares. A síntese imagética faz com que o filme passe da esfera da ação para a da significância. Sendo assim, a decupagem clássica é superada pela estilização dos elementos, pela montagem disjuntiva e figurativa e pela descontinuidade ostensiva. Tal descontinuidade é marcada pelo enquadramento entendido aqui como “ponto de vista”. Para esse conceito, propõe uma inversão: enquanto o cinema antigo captava uma ação a partir de um múltiplo ponto de vista, o novo cinema monta um ponto de vista a partir de múltiplas ações. Os quadros privilegiam as configurações plásticas para que correspondam, pela relação entre os seus elementos, à significação desejada (EISENSTEIN, 2002) (Fig. 6).

Desde o Teatro das atrações, Eisenstein desenvolve um cinema antirrealista, em que os planos se chocam, não apenas se encadeiam; há o choque figurativo e disjuntivo, num efeito calculado para provocar emoções no espectador. Contrapondo o cinema-janela, de um realismo revelatório, seus filmes seguem as modalidades do pensamento, assumindo a linguagem discursiva. O cinema, para ele, é um discurso e é ideológico; a montagem é usada para esculpir o tempo fílmico, interrompendo o fluxo dos acontecimentos e permitindo a intervenção do discurso. Para tanto, seus



filmes apresentam estratégias que rompem com a linearidade dos fatos. O recurso da repetição de fenômenos, por exemplo, é usado como instrumento retórico para superar a primeira leitura, num salto para o pensamento abstrato. Nesse sentido, a teoria da montagem é definida mais pelo conflito, ou seja, pela combinação das representações que formam uma unidade complexa, peculiar, cujo sentido não está nos componentes do filme e sim no seu confronto (XAVIER, 2008a).

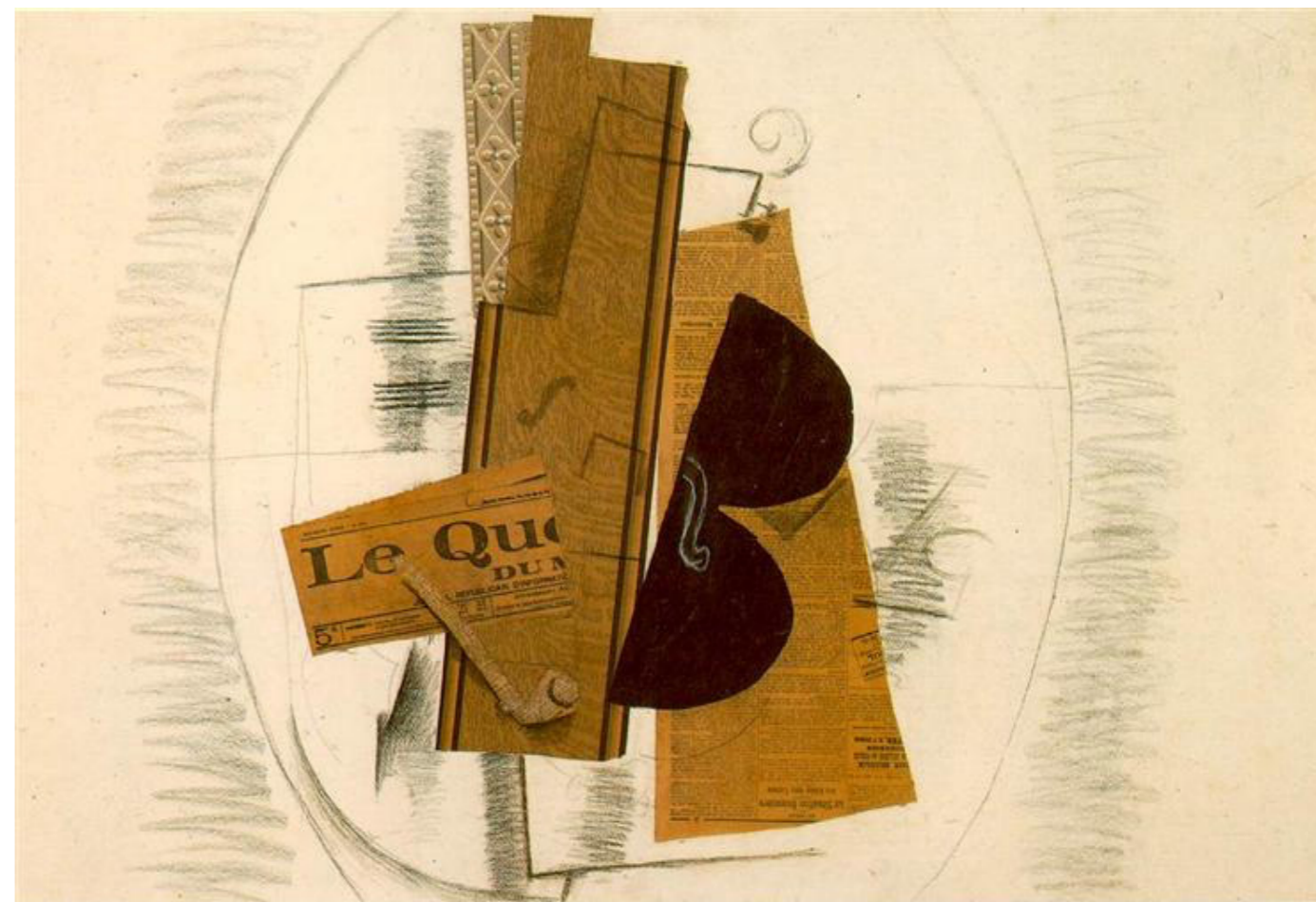
O cinema intelectual opõe-se ao cinema narrativo. A composição naturalista, em que as imagens se assemelham à realidade numa sequência anedótica, dá lugar à relação dialética entre os elementos do filme, onde prevalece a potência formal e semântica da montagem. O cine-dialética, ao contrário do cinema espelho, deve alcançar a tradução sensual e concreta da dialética presente nos debates ideológicos. Para o filme *O capital*, trouxe a exposição de um processo mental a partir do livro de Marx, e não meramente o espelhamento dos textos. Influenciada pelo conceito de monólogo interior de Vygotsky, a forma-montagem é desenvolvida como a reconstrução das leis do processo de pensamento, sem necessariamente estar situada no espaço-tempo da consciência de uma personagem fictício; ela pode ser o pensamento do filme ou do discurso (EISENSTEIN, 2002).

Na montagem figurativa proposta por Eisenstein, há um cinema que pensa por imagens, ao invés de apenas narrar por imagens. Em oposição à representação da realidade, os filmes de Eisenstein parecem espelhar o fluxo de consciência e, ao mesmo tempo, manifestam a consciência social e ideológica. O seu estilo de cinema-montagem e a sua defesa do cinema-discurso contribuíram amplamente para uma teoria da significação do cinema e são referências para o debate do pensamento cinematográfico contemporâneo.

Pensar por fragmentos

A modernidade provocou um complexo processo de montagem-desmontagem-remontagem, um novo modo de pensar pela relação entre fragmentos, tempos e espacialidades, ou seja, um caleidoscópio imagético em que as narrativas não são propriamente lineares. O conhecimento pela montagem e pela *Collage* foi uma resposta contra os formalismos estetizantes, a cientificidade positivista, a ideia de progresso acrítico e o fechamento metodológico funcionalista. As vanguardas modernas tornaram visíveis as sobrevivências, na contradição das cronologias e dos anacronismos, utilizando os farrapos, os resíduos, os fragmentos narrativos sobreviventes, mesmo que apagados, silenciados ou esquecidos. (BERENSTEIN, 2018). Tal forma de pensamento, pela montagem e pela *Collage*, se dá mais pela descontinuidade e pela fragmentação, como na imagem do pensamento de Walter Benjamin, no *cut up* de Tristan Tzara ou nas poesias dadaístas.

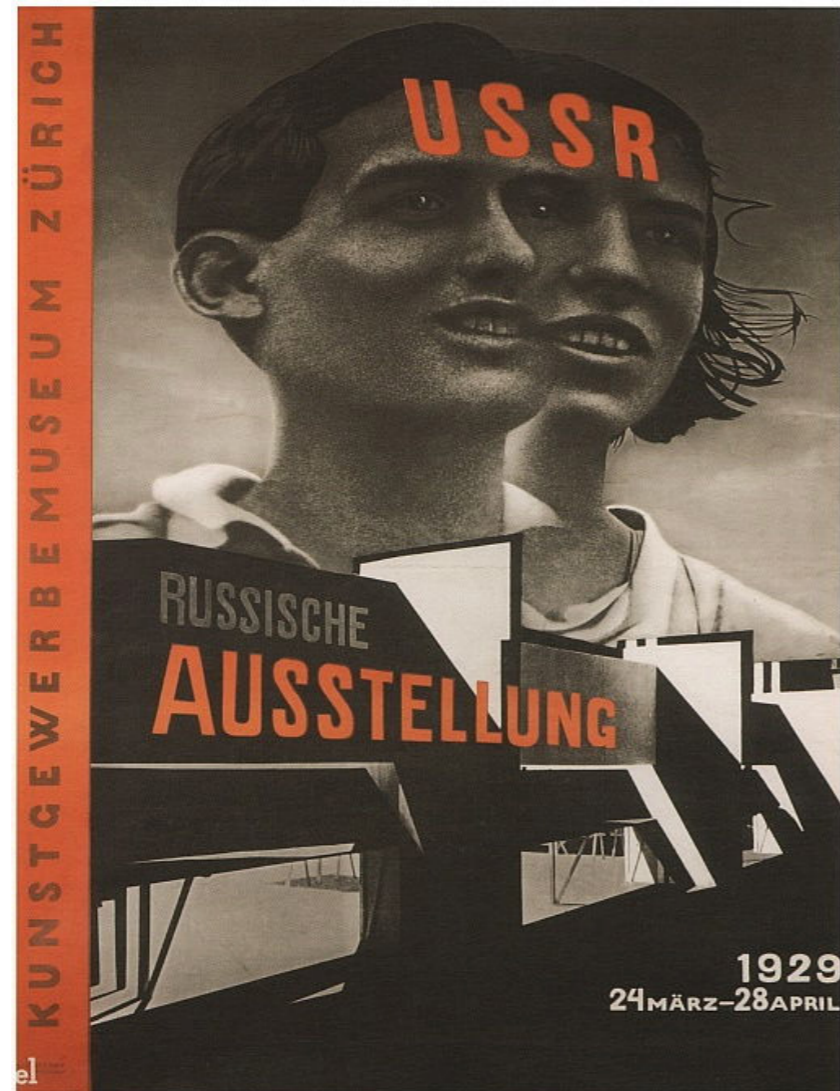
Em sua escrita-*Collage*, Benjamin associa tempos e espaços distintos para descrever suas reminiscências, na obra *Rua de mão única* (1989), como se fosse a própria



estrutura do pensamento. Em *Passagens* (2009) há um múltiplo sentido: da passagem como montagem literária de recortes textuais, que vão de uma ideia para outra; da passagem temporal de uma época para outra, e da passagem arquitetônica, as galerias, que levam de uma rua para outra (BERENSTEIN, 2018, p. 215). A colagem de citações, como fragmentos e estilhaços de registros e memórias, e a passagem como atravessamento de tempos, trazem a ideia da constelação benjaminiana, de natureza não linear, polifônica e transversal. Nas duas concepções, há o procedimento artístico da montagem de fragmentos, a escrita-*Collage*, e o procedimento crítico de desmontagem-remontagem das narrativas históricas dominantes – o próprio estranhamento das convenções. Apesar de elaboradas numa ordem sequencial, as citações podem ser lidas fora da sequência, ou seja, de modo aleatório (ou de modos distintos ao do sumário). Essa potência, encontrada nas *Collages*, é limitada na montagem cinematográfica, que sequencia os planos numa determinada duração de tempo, definida pelo autor.

Apesar da *Collage* ser um procedimento antigo de manipulação das imagens, vista nos poemas japoneses do século XII, nas ilustrações, cartas e cartões, sua origem como linguagem artística está diretamente ligada ao surgimento da fotografia no século XIX (FUÃO, 2011, p.94). Entretanto, a linguagem dos *papiers collés* e da fotomontagem tornaram-se mais populares pelas expressões cubistas de Picasso e Braque, entre 1910-14, com a aplicação de papéis impressos na superfície das pinturas (FUÃO, 2011). Os *papiers collés* provocaram no público um jogo perceptivo entre figuração e abstração, luz e sombra, figura e fundo, transparência e opacidade, retilíneo e curvo etc. Pela presença e ausência dos signos, os fragmentos eram retirados e realocados em contextos distintos, banais ou cotidianos, incorporando a oposição poética cubista na estrutura de representação pictórica. (FUÃO, 2011; 1987-92).

Figura 8 - Cartaz para a exposição russa em Zurique, 1929. Eliezer Markowich Lissitzky.
Fonte: <https://www.wikiart.org>



As obras trazem, pelo estranhamento, o drama poético cubista da ambiguidade: abstração e realismo, ao mesmo tempo. Nesse sentido, os artistas usavam a *Collage* como recurso de desautomatização da linguagem convencional, sugerindo um discurso de ironia e crítica, principalmente sobre o mercado artístico da época. Esse tom irônico é visto nas *Collages* de Braque, como em *Violin and Pipe* (Figura 7), de 1913, em que fragmentos de objetos ligam-se numa composição centralizada, feita de justaposições e sobreposições. A fragmentação dos objetos originais sugere um discurso de desconstrução do discurso dominante na produção artística.

A sobreposição de imagens é um recurso frequente nos cartazes e no cinema russo. No cartaz de Lissitzky para a exposição em Zurique, em 1929 (Figura 8), vê-se duas figuras ascendentes, sobrepostas por um eixo central e pela arquitetura, em outra escala, na base. O eixo vertical que sobrepõe as figuras maiores, sugere uma simetria de gêneros, ou uma sociedade igualitária. Tal fusão é articulada por diagonais em perspectiva ascendente. As figuras olham para cima e adiante, assim como o eixo perspectivo dos elementos arquitetônicos sugerem esse futuro, logo ali, adiante, à direita, onde está o horizonte. No entanto, há um corte entre planos: a escala das figuras humanas é estranha à escala da arquitetura. Os dois planos fundem-se em sobreposição, planejando o espaço perspectivo. Tal estranhamento ao mesmo tempo protagoniza e banaliza as figuras, colocando-as em posição de figurantes que se equiparam ao suporte informativo tipográfico (o cartaz), ou seja, no lugar genérico do proletariado. Nos cartazes do filme *Outubro*, de 1923 (Figura 9), a montagem prioriza o discurso, destacando as figuras simbólicas essenciais a ele, como instantes no teatro de atrações de Eisenstein. Em ambos, quebra-se a continuidade formal em razão da continuidade semântica.



Nem toda montagem artística é uma *Collage*. No cinema russo, predominam a fotogenia (Vertov) e o choque entre planos e intraplanos (Eisenstein). Entretanto, alguns filmes de Vertov, rompem com as convenções formais contrastando diferentes escalas, como nas sobreposições do filme *Um Homem com uma Câmera*, de 1929 (Figura 10), ou fundem planos semelhantes, causando a ruptura do espaço perspectivo convencional (Figura 11). Percebe-se o recurso da sobreposição e fusão de imagens, quadros e planos, alcançados pelo recorte, colagem e sobreposição das películas. Ali as técnicas da *Collage* foram usadas para fins formalistas e discursivos e não meramente mecânicos. Em ambos os quadros, há o estranhamento das convenções formais e simbólicas pelas técnicas da *Collage*. De todo modo, a sequência é o recurso essencial dessas montagens, sugerindo uma ordem formal e semântica prévia, percebida pelo espectador como a duração do filme.

Técnicas como os *papiers collés*, as fotografias compostas, a transparência, a sobreposição e a justaposição de negativos fotográficos desdobram-se na linguagem da fotomontagem, dos cartazes e do cinema. Enquanto o cine-*Collage* apresenta-se principalmente como o gênero que usa a junção de diferentes filmes, a *Collage* no cinema é um dos procedimentos técnico-artísticos da montagem, que pode expressar continuidade, no caso da montagem naturalista, ou provocar estranhamento, no caso da linguagem poética ou surrealista.

As fronteiras entre os termos montagem e *Collage* não são precisas. A montagem é um procedimento que está presente em todas as artes, principalmente nas artes gráficas e no cinema. A *Collage*, por sua vez, nem sempre está na montagem. Enquanto a *Collage* é o ato de colar, juntar, a montagem pode ser entendida como o ato de montar o filme, mas também a técnica da sobreposição dos planos. A sobreposição das imagens é

Figura 9 - Cartazes de Vladimir Sternberg's para o filme Outubro, 1928, de Sergei Eisenstein.
Fonte: imagens google



Figura 10 - A técnica da sobreposição no filme Um Homem com uma Câmera, 1929, de Dziga Vertov. Fonte: www.youtube.com

recurso recorrente na *Collage* e na fotomontagem. No cinema, aparece como recurso de transição, transparência, metáfora, continuidade e analogia entre diferentes planos. Um filme pode ocultar os seus procedimentos, como o cinema naturalista mimético, por exemplo, cuja montagem traz a ilusão de continuidade e realismo. A *Collage*, em geral, revela os seus procedimentos, produzindo maior estranhamento que a maior parte das montagens no cinema.

Na história do cinema, a montagem articulou a percepção do tempo com o modo de narrar. Ela é, ao mesmo tempo, procedimento e produto: o trabalho de cortar, colar e sobrepor os planos ou fragmentos do filme traz uma sequência formal e, ao mesmo tempo, semântica. Assim, a evolução da linguagem fílmica pode ser análoga à evolução da montagem, inicialmente de preocupações espaciais, como no teatro, em direção às de caráter temporal, ou seja, como articulação das imagens em movimento. Tomando o princípio formalista de que a linguagem precisa se renovar através da arte, configurou-se nos anos 1920 uma estética de vanguarda, em contraposição ao cinema naturalista, que primava pelas técnicas da imitação e do ilusionismo.

No caso do Construtivismo e do Cinema russo, forma e função foram unidos para dar sentido ao filme. Assim, há uma síntese entre o discurso formalista e o social, o que para Eisenstein configura-se como a qualidade absoluta do cinema intelectual, que é a de pensar por imagens. Na montagem dos seus filmes, Eisenstein prima pela lógica do teatro de atrações, usando recursos como o corte de planos e quadros, cuja colagem expressa o choque, a emoção, a metáfora e a síntese, ou seja, um outro modo de representação da realidade, que não a da imitação narrativa.

O problema central da montagem no cinema foi a busca desse “novo realismo”, pelo antirrealismo, cuja estética estava apoiada na essência fílmica, na linguagem poética



ou num idealismo evidente, seja ele formalista, no caso das vanguardas francesas, seja social, quando se trata do cine-discurso soviético. Em ambos movimentos, predomina a experimentação linguística e da linguagem poética, a partir de novos modos de narrar e realizar um filme.

A montagem pressupõe uma sequência definida por quem monta, ou seja, o produto de uma ação mecânica. Pode ser dividida, segundo a classificação de Jean Mirtz (In: FUÃO, 1987-92, p.14), em 1) Narrativa, quando assegura a continuidade da história, 2) Lírica, quando a narrativa expressa ideias ou sentimentos (Pudvkin), 3) Construtiva, elaborada a posteriori, na mesa de montagem (Dziga Vertov), e Intelectual, de Eisenstein, quando elabora uma síntese ou discurso poético. Independente do tipo, a montagem seria previsível, por ser em si um discurso temporal fechado e não aberto como a *Collage*.

As vanguardas dos anos 1920, entretanto, consolidaram o que se conhece como Cinema poético, cine-discurso ou Cinema puro, trazendo filmes de linguagem hermética e estranha às narrativas tradicionais. Tal estranhamento foi usado como recurso de desautomatização da linguagem e abertura de novos campos de estudo para o cinema, a montagem e os estudos culturais.

Figura 11 - A técnica da sobreposição rotacionada de quadros no filme Um Homem Com Uma Câmera, 1929, de Dziga Vertov. Fonte: www.youtube.com

Referências

- AUMONT, Jacques. [et al]. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense. Obras escolhidas, v.2. 1989.
- BERENSTEIN, Paola; PEREIRA, Margareth da Silva. *Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I – modos de pensar*. Salvador: EDUFBA, 2018.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BURNS, Gerald L. Introduction. In: SHKLOVSKY, Viktor. *Theory of Prose*. Trad. Benjamin Sher. Illinois: Dalkey Archive Press, 2009.
- CHKLOVSKI, Vítor. *Sur la théorie de la prose*. 1973.
- EISENSTEIN, Sergei. *Forma do filme*. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FUÃO, Fernando. *Arquitectura como Collage* Orientador: Dr. Josep Muntanya i Thornberg. Tese (Doutorado) – Projectes d'arquitectura, teoria i pràctica. Text i context de la cultura. Escola Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya, 1987-1992.
- FUÃO, Fernando. *A Collage como trajetória amorosa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.
- KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.
- KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- KOTHE, Flávio R. *Estranho estranhamento (ostranenie)*. Transcrito por Suplemento Literário de Minas Gerais da Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 20 agosto de 1977. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/>. Acesso em: 01 outubro 2017.
- KOTHE, Flávio R. *Literatura e Sistemas Intersemióticos*. São Paulo: Cortez Autores Associados, 1981.
- ZIM, Aline S. *O alto e o baixo na arquitetura*. Orientador: Flávio R. Kothe. 2018. Número de folhas. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, UnB, Brasília, 2018.
- SHKLOVSKY, Viktor. *Theory of Prose*. Trad. Benjamin Sher. Illinois: Dalkey Archive Press, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008a.
- XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 2008b.