

Imagens Dialéticas no cinema

Dialectical Images in the cinema

Angélica Antonechen Colombo

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Av. Hygino Muzzi Filho, 737, Cx.p. 181, Campus Universitário,
17525-900, Marília, SP, Brasil.
angelica.a.colombo@gmail.com

Resumo. Discutir o cinema como obra de arte, seus principais elementos, como a imagem técnica, a montagem e o seu papel como fator essencial das variações estéticas, perceptivas e cognitivas, a partir do seu advento e analisando a montagem intelectual de Eisenstein, tendo como base as teorias de Walter Benjamin, Vilém Flusser e Christian Metz. Esse é o objetivo deste artigo.

Palavras-chave: cinema, percepção, montagem.

Abstract. This paper aims to discuss cinema as a Work of Art, its main elements, as the image technique, montage and its role as an essential factor of the aesthetic, perceptive and cognitive variation, from the advent and analyzing the Eisenstein's intellectual montage, based on Walter Benjamin, Vilém Flusser and Christian Metz's theory.

Key words: cinema, perception, montage.

Imagens Dialéticas: a recepção e percepção das Imagens Técnicas

A teoria de Walter Benjamin a respeito da reprodução das obras de arte por meio de aparatos técnicos caminha lado a lado com a teoria da Imagem Técnica de Vilém Flusser, quando este último consegue perceber a importância dos escritos de Benjamin sobre a fotografia e o cinema. Benjamin é um autor que pensa a relação entre a cultura, a sociedade e a dimensão material da técnica, das tecnologias e dos aparatos. Assim como, Flusser que revela uma espécie de história da cultura intimamente ligada à da técnica. As transições que Benjamin e Flusser escrevem de um período histórico para outro mostram como esses momentos históricos refletem também os tecnológicos. Os dois autores estabelecem relações entre formas tecnológicas e configurações culturais e observam a ideia de que a história das tecnologias, das mídias, incide em momentos

culturais marcados por distintas formas de percepção e cognição.

Para Vilém Flusser, a fotografia é a forma de pensar ontologicamente e filosoficamente a Imagem Técnica, ou seja, imagem produzida por aparelhos. Estes aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado. Portanto, imagens técnicas são produtos indiretos de textos – o que lhes confere posição histórica e ontológica diferente das tradicionais. Assim, a função das imagens técnicas é libertar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente, substituindo a consciência histórica por consciência pós-histórica e a capacidade conceitual por capacidade imaginativa.

Embora textos expliquem imagens a fim de “rasgá-las”, elas são capazes de ilustrar textos, a fim de remagicizá-los. Como as imagens se tornam cada dia mais presentes, hoje é possível falar de uma remagicização da vida, através da inversão da função imagética, tornando-se uma alucinação e fazendo com que

o homem seja incapaz de decifrar as imagens que ele mesmo gera. E é na força da crítica e da reflexão filosófica que Flusser acredita que a humanidade possa superar a remagicização e manipulação imposta pelas imagens técnicas. E é também graças a uma luta dialética¹ entre as imagens técnicas, que a imaginação e a conceituação, que mutuamente se negam, vão também se reforçando. As imagens se tornam cada vez mais conceituais e os textos, cada vez mais imaginativos. As imagens técnicas devem ser pensadas sempre as referenciando às formas e códigos que a procedem, pois elas guardam os modelos anteriores a ela, isto é, conservam em sua memória o texto e a imagem tradicional.

Se Benjamin diferenciava entre imagens auráticas e pós-auráticas, distinguindo deste modo a pertença ou não à tradição, Flusser distingue imagens tradicionais das técnicas. Estas últimas são feitas por pontos, são pós-históricas e correspondem ao computar e calcular. As imagens tradicionais para Flusser seriam 'intuições de objetos' e, portanto, englobam as duas categorias de imagem benjaminianas. Na era das imagens técnicas os criadores de imagem podem se libertar do pensamento linear conceitual que até agora reprimia o universo das imagens. (Seligmann-Silva, 2009, p. 9).

E é nesse clima relativo às imagens técnicas que Walter Benjamin discutiu o ato da montagem das imagens cinematográficas a fim de compreender como uma imagem pode levar aos espectadores algo de conceitual, histórico, emancipador, sem precisar recorrer ao texto científico. Neste sentido, Benjamin estava interessado em compreender o que poderia ser considerado uma imagem da verdade.

Walter Benjamin observa na imagem o modo de dar manifestação ao conteúdo histórico das coisas. Para o autor existe na imagem um componente fulgurante, isto é, um efeito de cognoscibilidade, que faz parte do efeito de choque produzido por essa fulguração, onde Benjamin compreende a verdade, que abrevia a apresentação do seu conteúdo histórico. Neste sentido, a possibilidade da leitura da imagem configura-se como condição que gera o conhecimento histórico verdadeiro.

Assim, como Flusser pensava as imagens técnicas como compostas de textos e

imagens tradicionais, Benjamin pensava a montagem como uma imagem-conceito, isto é, formada por meio de justaposição de elementos variados e diferentes através de um processo dialético. Para ele, a montagem cinematográfica lida com o aparato técnico e com o processo dialético, e tem como resultado o processo de entendimento do espectador por meio das imagens em movimento, e trazendo como consequência o caráter de reflexão do cinema. Portanto, a montagem faz surgir uma imagem no imaginário do espectador, e para Benjamin era essa a função de cada obra de arte, isto é, a função de revelar a verdade.

Benjamin buscava interpretar o cinema como um meio que tivesse a possibilidade de provocar nos espectadores um tipo de descontinuidade do pensamento, enquanto o olhar acompanha o movimento das imagens na tela de projeção. Essa descontinuidade é o fator que levava o espectador a produzir o eido, isto é, deixar que o espectador no exercício do pensamento faça nascer, surgir uma nova ideia, que segundo Adorno (1986) é o mesmo que “desistir de toda interpretação manifesta e deixar o sentido aflorar tão somente pelo choque da montagem do material”. Neste sentido, é que é possível compreender uma tendência de Walter Benjamin para o processo dialético – e este processo dialético de afirmação e negação é, portanto, uma tarefa importante para questionar as abordagens contemplativas do passado – e para a montagem de choque, não somente no cinema, mas até mesmo em seus próprios escritos, como no livro *Passagens*.

Enquanto Vilém Flusser em sua teoria das imagens técnicas fala sobre como a tecnologia pode trazer a epistemologia, por exemplo, uma carta de rendição sob todo o seu aspecto conceitual, promovendo também uma maneira dialética de busca da verdade e do conhecimento, Benjamin, no livro *Passagens*, mostra aos leitores como é possível pensar e conseguir construir o conceito, ou encontrar essa imagem da Verdade de maneira pouco lógica, quando discorre a respeito das imagens dialéticas.

A imagem dialética é a projeção, na atualidade, das fantasias e desejos da humanidade – o encon-

¹ Hegel define a dialética como “a conciliação dos contrários nas coisas e no espírito”. Ver (Hegel, F. (1992). *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis, Vozes, 2 vols).

tro do Outrora e do Agora. A imagem dialética, isto é, a dialética parada, é ambivalente: é sonho e despertar, o arcaico e o atual. A tarefa do historiador é a de dialetizar essa relação, transformando a imagem arcaica, ou onírica, em conhecimento. Na imagem dialética a relação entre o passado e o presente é arrancada da continuidade temporal. Não há um desenrolar dialético, mas um salto que se imobiliza. É a produção de um conhecimento imediato sobre um objeto histórico constituído simultaneamente, por sua vez, nessa imobilização. O espaço desta imobilização é a linguagem – o médium das imagens dialéticas. (Muricy, 1998, p. 219).

Ambos os autores² pensavam nas imagens relacionando-as diretamente ao pensamento, à busca pela verdade. Os efeitos de choques que o autor propôs quando discutiu a montagem cinematográfica, deveria levar os leitores e os espectadores autonomamente a fazer vir ao mundo conceitos, pensamentos em torno da história, da atualidade, da realidade.

Já para Flusser, as imagens técnicas não são apenas imagens intelectuais, que resultam dessa provocação dialética, mas elas existem materialmente; entretanto, não é apenas esse material das imagens técnicas que é responsável por todas as vantagens – e desvantagens – que elas proporcionam ao conhecimento científico e comum. As imagens técnicas surgiram para libertar o pensamento do aspecto puramente lógico, isto é, conceitual, e de trazer novamente ao mundo do pensamento o conhecimento imagético, que existia nas eras pré-históricas, mas não deixando de possuir o seu valor intelectual e científico. Evidentemente, assim como o cinema para Benjamin também possuía o seu lado negativo – no que diz respeito à Indústria Cultural e à produção de bens culturais – as imagens técnicas para Flusser também possuíam um caráter negativo, quando descreve que os homens passaram a ser dependentes das imagens técnicas.

Contudo, podemos afirmar algumas coisas a seu respeito, sobretudo o seguinte: as imagens téc-

nicas, longe de serem janelas, são imagens, superfícies que transcodificam processos em cenas. Como toda imagem, é também mágica e seu observador tende a projetar essa magia sobre o mundo. O fascínio mágico que emana das imagens técnicas é palpável a todo instante em nosso entorno. Vivemos, cada vez mais obviamente, em função de tal magia imaginística: vivenciamos, conhecemos, valorizamos e agimos cada vez mais em função de tais imagens. (Flusser, 2002, p. 11).

E é nessa situação, em que o mundo viverá em função dessas imagens técnicas, que repousa o caráter negativo dessa evolução técnica para as fontes de conhecimento. As imagens técnicas vieram para acabar com a textolatria, que com o surgimento da prensa de Gutenberg se desenvolveu e evolui por todo o mundo, passando a existir uma linha de pensamento linear e padronizada com vias para a textolatria, que nada mais é do que o ato de idolatrar a escrita, proveniente dos meios científicos e acadêmicos, no qual apenas o conceito puramente lógico é passível de ser mantido enquanto conhecimento ou verdade. Porém, com o fim desta textolatria, a humanidade passa não a idolatrar as imagens, como já aconteceu em tempos pré-históricos até meados do Renascimento, mas trará a humanidade a necessidade de viver em função dessas imagens, ou desses aparatos técnicos que a produzem, como é o caso da fotografia, do cinema e da televisão em função da indústria cultural, mencionados nesta análise.

A função das imagens técnicas é a de emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente. As imagens técnicas devem substituir a consciência histórica por consciência mágica de segunda ordem. Substituir capacidade conceitual por capacidade imaginativa de segunda ordem. E é nesse sentido que as imagens técnicas tendem a eliminar os textos. Com essa finalidade é que foram inventadas. (Flusser, 2002, p. 11).

A invenção das imagens técnicas teve uma intenção inicial que, de fato, prevalece até

² “Na fotografia, Flusser viu antes de tudo um dispositivo, a saber, um aparelho que funciona como uma caixa preta. (Para uma filosofia da caixa preta, 1983 [1998]) O mais importante – e que Benjamin não notara – é que não precisamos saber como ela funciona para dominá-la. A fotografia abre a era pós-hermenêutica, pós-deciframento, em suma, com ela passamos a lidar com o mundo via uma ‘capacidade imaginativa de segunda ordem’ (1998: 36). A fotografia também é comparada em importância à invenção da escrita (1998: 37) e com a passagem para a posição ereta e correspondente liberação das mãos (1985: 52). As imagens técnicas teriam para ele como tarefa reunificar o pensamento e libertá-lo do império do conceitual. Benjamin, que praticou e teorizou um modo de pensamento imagético, teria ficado no meio do caminho desta revolução ao não perceber a gravidade desta tensão entre as imagens e o verbal. Mas o caminho que Flusser identifica na revolução aberta pelas imagens técnicas só poderá ser trilhado se praticarmos uma crítica radical destas mesmas imagens.” (Seligmann-Silva, 2009, p. 8).

hoje. Porém, com a ajuda de aspectos exteriores ao seu intuito e à maneira como são utilizadas ou até mesmo como servem de suporte para a humanidade se apoiar, só deixando prevalecer o seu aspecto negativo, as imagens técnicas, como diz Flusser, precisam ser criticadas para serem decifradas e para que não sejam o motivo da existência do conhecimento e muito menos a evolução do mesmo, e principalmente para que os homens não vivam em função das mesmas. É imprescindível perceber a estreita relação entre as teorias críticas de Walter Benjamin e Vilém Flusser, que ainda conseguem trilhar o mesmo caminho no que diz respeito à fotografia, e por consequência, ao cinema.

Ainda no que diz respeito à fotografia, Flusser diz que esta possui papel importante em suas discussões a respeito da tecnologia, pois, são elas, as fotografias, que como primeiras superfícies das imagens técnicas, tiveram como iniciativa eliminar os textos, e levar o conhecimento tanto científico quanto comum ao mundo; porém, são elas também portadoras da magia de segunda ordem; portanto, precisam ser decodificadas para serem compreendidas em sua totalidade. E essa decodificação é feita, para Flusser, quando se conhece a sua estrutura, isto é, quando se decifra a Caixa Preta, que para o autor pode ser definida como:

Um sistema assim tão complexo é jamais penetrado totalmente e pode chamar-se caixa preta. Não fosse o aparelho fotográfico caixa preta, de nada serviria ao jogo do fotógrafo: seria jogo infantil, monótono. A pretensão da caixa é seu desafio, porque, embora o fotógrafo se perca em sua barriga preta, consegue, curiosamente, dominá-la. O aparelho funciona, efetiva e curiosamente em função da intenção do fotógrafo. Isto porque o fotógrafo domina o input e o output da caixa: sabe com que alimentá-la e como fazer para que ela cuspa fotografias. Domina o aparelho, sem, no entanto, saber o que se passa no interior da caixa. Pelo domínio do input e do output, o fotógrafo domina o aparelho, mas pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado. Tal amálgama de dominações – funcionário dominando aparelho que o domina – caracteriza todo funcionamento de aparelhos. Em outras palavras: funcionários dominam jogos para os quais não podem ser totalmente competentes. (Flusser, 2002, p. 15-16).

Portanto, quando se contempla uma fotografia, por exemplo, não se vê imagens como

se fossem janelas, como é o que se pensa ou o que acontece, pois quando as pessoas originalmente passaram a contemplar as fotografias, pensavam exatamente isso, que estavam vendo janelas do mundo; porém, não são janelas, mas superfície como foi dito, que necessitam ser decodificadas para serem decifradas, consequentemente apreciadas, para ser conhecimento, tanto científico quanto comum, as imagens técnicas ao serem reunificadas emanciparam a sociedade e, um detalhe importante frisado por Flusser unificou a cultura.

Para Flusser no desenvolvimento da cultura não existe um movimento natural, mas algo que vai contra a própria natureza, ou seja, um movimento de embate contra a natureza. Mas há também outro modo de distinguir o conceito de cultura para Flusser; a saber, a cultura definida por sistemas históricos de valores e crenças determinadas por variações da língua falada e escrita. Porém, como o movimento de desenvolvimento da cultura não é natural, mesmo quando é definida através da história, é importante frisar, que para o autor, definimos por cultura o processo de negação do dado da natureza pela necessidade de fabricação do inteligível e que atualmente se encontra no estágio da revolução dos aparelhos, da tecnologia.

Para Walter Benjamin, a fotografia também é objeto de reflexão, mas quando este se refere à reprodutibilidade técnica das obras de arte: “A fotografia só ganhou terreno com a reprodução fotográfica de cartões de visita, cujo primeiro produtor se tornou, significativamente, milionário.” (Benjamin, 1994, p. 116).

Em *Pequena história da fotografia*, Benjamin explica que para compreender o que a fotografia significava em sua época era necessário captar todas as etapas iniciais pelas quais a história da fotografia passou conhecer os principais eventos que a levaram a ser o que era e quais as mais importantes discussões a respeito da fotografia que já foram realizadas.

Parece que para Benjamin, com suas projeções, que podem até ser consideradas proféticas em certa medida, preocupou-se principalmente com as mudanças que essas novas experiências da modernidade, como o advento do cinema inaugurou e seus efeitos sobre as outras formas de arte, e ainda sobre a transformação perceptiva do homem, e buscou enxergar nisso tudo seu potencial libertador, procurando saídas para a crise da modernidade que já era presente neste momento.

A montagem de Eisenstein e o Efeito de Choque de Walter Benjamin

A montagem de Eisenstein³

Não só no cinema a montagem de planos ou de outros elementos foi um grande interesse dos cineastas, principalmente dos soviéticos, como veremos mais à frente, e não apenas como um aspecto artístico do cinema, mas também em sentido manipulador e também em sentido pedagógico, entre outros.

Em sentido manipulador, eis, buscando em Eisenstein, o resultado da montagem: “[...] o fluir do mundo retratado através de um “ponto de vista ideológico”, inteiramente pensado, significativo de fio a pavio. O sentido não basta, precisa acrescentar a significação.” (Metz, 1972, p. 52). Melhor dizendo, é pela manipulação dos conteúdos e das imagens proporcionada pela montagem que se pode levar ao espectador a mensagem que se pretende transmitir. Ou, em sentido pedagógico, a montagem para Eisenstein teria pretendido “[...] tornar visível o ensinamento dos acontecimentos, chegar a que, graças à decupagem e à montagem, este ensinamento se tornasse ele próprio um acontecimento sensível.” (Metz, 1972, p. 51). Metz aponta um entusiasmo pela montagem fílmica denominada de montagem-rei, pela decupagem no início da década de 30, mais desbravada pelos cineastas soviéticos, um em especial: Eisenstein e sua busca incessante pela montagem-rei em seus filmes. Fernando Mascarello diz:

Eisenstein construiu seu cinema com uma montagem de choque, e não da continuidade, como a de Kulechov. Mas o fez, de fato, perseguindo objetivos afinados com os do antigo professor: o êxtase calculado do espectador, em razão de uma visão comunista do mundo. Não estamos, portanto, distantes dos princípios construtivistas. O fundamental da abordagem kulechoviana foi ver o cinema como linguagem, que poderia ser manipulada racionalmente. O grande legado de Kulechov, que viria a ser uma marca da escola soviética, foi o estabelecimento da montagem como

princípio de construção do cinema. Sua desconstrução teórica da montagem americana estabeleceu um campo de reflexão que permitiria outras formas de exploração da linguagem cinematográfica. A codificação enunciada por seus experimentos foi o ponto de partida para as muitas veredas do cinema soviético dos anos 1920, que abrigava caminhos tão distintos como os de Pudovkin e os de Eisenstein – adversários estéticos que concorriam, entretanto, quanto aos fins políticos que perseguiram e quanto ao débito que ambos reconheciam para com o pioneiro Kulechov. (Mascarello, 2006, p. 118).

Para o cineasta, nenhum filme pode ser considerado arte, ou fazer parte da estética cinematográfica, se não houver nele algo que seja no mínimo semelhante à montagem, já que para ele tudo no cinema que não tenha passado antes por um processo de montagem e decupagem não possui nenhum valor. Eisenstein dizia que a montagem dá ao cinema um caráter linguístico: “[...] não bastava para Eisenstein ter composto uma sequência esplêndida, ele queria que se tornasse um fato de língua.” (Metz, 1972, p. 52), o cineasta acreditava que toda a preparação anterior à montagem, o objeto natural considerado o ponto de partida, todos os elementos escolhidos, etapas iniciais que fazem parte da decupagem, eram as coisas que estavam ao seu dispor, mas que eram perfeitamente passíveis de manipulação. Esse primeiro momento era o “momento da paradigmática”; porém, “[...] o grande momento, aquele que se espera, aquele no qual pensava desde o início, é o momento sintagmático.” (Metz, 1972, p. 51). Portanto, era o momento sintagmático que mais importava para esse cineasta, pois era a semiologia do filme que interessava a Eisenstein:

[...] No Encouraçado Potemkin, três diferentes estátuas de leão, filmadas separadamente, formam, colocadas uma após a outra, um magnífico sintagma; teremos a impressão de que o animal-estátua se levanta; esperamos de nós que vejamos aí, de modo unívoco, o símbolo da revolta operária. (Metz, 1972, p. 52).

³ Eisenstein sem dúvida trouxe uma grande e insubstituível contribuição para o cinema. Quando vemos seus filmes, e, por exemplo, vemos os filmes de Jean-Luc Godard, conseguimos encontrar toda a teoria da montagem intelectual de Eisenstein, é quase impossível assistir a um filme e não perceber a influências dos filmes de Eisenstein. O cinema russo por si só influenciou, por exemplo, o neorrealismo italiano, mas os filmes e a teoria da montagem de Eisenstein levaram à história do cinema e o desenvolvimento da linguagem cinematográfica novos horizontes, como para a história do cinema brasileiro, especialmente se pensarmos no diálogo que realizadores e críticos brasileiros estabeleceram com ele a partir da metade da década de 1950, tomando-o como referência para a invenção de novas dramaturgias cinematográficas (podemos citar o filme de Glauber Rocha; Deus e o Diabo na Terra do Sol). E ainda é possível dizer que o cinema de Eisenstein conseguiu realizar aquilo que Walter Benjamin acreditava que um filme deveria proporcionar aos espectadores e a sociedade.

Mas exatamente, o que é a montagem para Eisenstein? É possível compreendermos o porquê de tanta obsessão a partir dos escritos do próprio cineasta, que diferente de alguns outros, tinha sim um tipo de vício criativo em relação ao cinema de montagem. E é essa impressão do “ponto de vista ideológico” do cineasta, que a montagem-rei pretendia transmitir, com seu aspecto manipulador das imagens, como já foi dito anteriormente.

Neste ponto, alguma víbora deve estar sibilando: ‘Ah! O velho demônio vem aí outra vez com a choraminga sobre a montagem.’ Sim, montagem. Para muitos diretores, montagem e excessos esquerdistas de formalismo – são sinônimos. Porém, a montagem, não é isso de modo algum. Para quem sabe, montagem é o mais poderoso meio de composição para se contar uma história. Para quem não sabe de composição, a montagem é um sintaxe para a correta construção de cada partícula de um fragmento cinematográfico. E, finalmente, a montagem é simplesmente uma regra elementar da ortografia cinematográfica para quem erradamente junta fragmentos de um filme como se misturasse receitas prontas de remédios, ou fizesse conserva de pepinos, ou geléia de ameixas, ou fermentasse maçãs junto com amoras. Não apenas montagem... Gostaria de ver a atividade expressiva das mãos dos homens livres destas porções menores de sua toalete, longe destes apoios agregados. (Eisenstein, 2002a, p. 110-111).

Diferentemente do que se possa imaginar, o vício criativo de Eisenstein pela montagem-rei não se alimentava da tentativa de se escrever uma linguagem cinematográfica própria, mas sim do conteúdo da linguagem do cinema, da qualidade de todo o filme, e de como o cinema pode alcançar a consciência dos espectadores, não apenas em sentido estético, mas também em sentido ideológico: “[...] não se trata aqui de política. Não se trata de opor às opções políticas de Eisenstein [...]” (Metz, 1972, p. 52). Mas sabe-se que a preocupação de Eisenstein era a que ele tinha em relação ao caráter cultural do filme e do cinema:

Não sou a favor, de modo algum, da ‘hegemonia’ da montagem. Passou a época em que, com objetivos pedagógicos e de treinamento, era necessário realizar movimentos táticos e polêmicos para libertar amplamente a montagem como um meio expressivo do cinema. Mas devemos enfrentar a questão literária da escrita cinematográfica. E devemos exigir que a qualidade da montagem, da sintaxe cinematográfica e do discurso cinematográfico, não apenas nunca desçam abaixo do nível

de trabalhos anteriores, mas que avancem e superem seus antecessores – eis por que deveríamos estar profundamente preocupados com a luta por uma alta qualidade da cultura do filme. (Eisenstein, 2002b, p. 111).

O que na realidade Eisenstein busca na montagem é a pureza da linguagem cinematográfica, a pureza da forma do filme, que a cada tentativa supera todas as anteriores. Para ele o cinema poderia e deveria ser considerada uma arte respeitável, assim como a literatura ou a música eram consideradas em sua época, se todos os cineastas levassem em consideração a montagem e se dedicassem totalmente a ela.

Tudo o que faz parte da realização de um filme é para Eisenstein de grande importância na constituição pura do filme, e essa pureza só se alcança através do cuidadoso processo de criação do cineasta, de pensar em cada detalhe, como as lentes das câmeras, a filmagem dos planos, os ângulos, iluminação, combinação das imagens; tudo isso respeitando o estilo cinematográfico e o conteúdo do filme, levaria a um resultado expressivo.

Ainda que interessado na pureza da forma do filme que a montagem proporciona, Eisenstein também procura se preocupar em como essa montagem e o resultado final pode afetar os espectadores, e essa preocupação nos leva a um sentido mais psicológico em relação ao cinema e com isso também voltamos a pensar o cinema em relação à sociedade, ou seja, pensar o cinema e os seus espectadores. Para este cineasta existem diferentes tipos de montagem que acarretam diferentes efeitos psicofisiológicos nos espectadores, e são eles: Montagem métrica: “A primeira, a categoria métrica, é caracterizada por uma vigorosa força motivadora. É capaz de impelir o espectador a reproduzir externamente a ação percebida.” (Eisenstein, 2002, p. 85). Montagem Rítmica:

Chamei a segunda categoria de rítmica. Também poderia ser chamada de emotiva-primitiva. Aqui o movimento é mais sutilmente calculado, porque apesar de a emoção ser também resultado do movimento, o movimento não é uma mudança externa meramente primitiva. (Eisenstein, 2002b, p. 85).

Montagem Tonal:

A terceira categoria – tonal – poderia também ser chamada de emotiva-melódica. Aqui o movimento, que já deixou de ser uma simples mudança do segundo caso, passa distintamente para uma vibração emotiva de ordem mais alta. (Eisenstein, 2002b, p. 85).

Montagem Atonal: “A quarta categoria – um fluxo fresco de puro fisiologismo – remete, com mais alto grau de intensidade, à primeira categoria, de novo adquirindo um grau de intensificação pela força direta de motivação.” (Eisenstein, 2002b, p. 85). Montagem Intelectual:

O cinema intelectual será aquele que resolver o conflito-justaposição das harmonias fisiológica e intelectual. Construindo uma forma completamente nova de cinematografia – a realização da revolução na história geral da cultura; construindo uma síntese de ciência, arte e militância de classe. (Eisenstein, 2002b, p. 87).

Fica claro que, para esse cineasta e teórico do cinema, a montagem não é só importante para veicular o aspecto artístico do cinema, ou dar ao cinema um caráter pedagógico e manipulador, mas é também o fator mais importante na constituição do que se denomina cinema, em todos os sentidos. O filme não será entendido se não for bem montado, ele não terá caracteres estéticos, como os da poesia, por exemplo; se não for inteligentemente montado, ele não irá transmitir nenhum tipo de conhecimento, muito menos algum tipo de mensagem; tampouco ele será para Eisenstein, uma nova fonte de cultura se não for montado com respeitosa dedicação.

O efeito de choque de Walter Benjamin

É através da montagem que os espectadores podem se deleitar ao assistir a um filme e só por meio da montagem que se tem novamente o efeito catártico⁴ ao se deparar com a obra de arte, ou seja, com o filme. É nesse sentido que Walter Benjamin dedicou um estudo ao cinema e aos seus aspectos constitutivos, para explicar o retorno do efeito catártico proporcionado pelos filmes e pela montagem, e o que esse efeito catártico ou que ele provoca nos espectadores, é o que levou este autor a ser otimista em relação ao cinema. Para Benjamin, o cinema deveria proporcionar essa catarse nos espectadores levando-os a um estado de reflexão, capaz de influenciá-los na tentativa

de que eles buscassem novas formas de pensar a realidade. Mas às vezes esse otimismo em certas passagens, quase implica em que o avanço técnico em si já é revolucionário, deixando de lado as condições objetivas de transformação social.

Assim, para Walter Benjamin, o que vemos a partir desta justaposição de conceitos ou de imagens, é a representação da verdade, uma imagem da verdade, mas que só se pode conhecer por meio desse processo de montagem, que possui o caráter de provocação – provocar o pensamento, provocar o olhar, como faz a montagem cinematográfica. É o que Benjamin propõe quando trata desta montagem, e que tem grande semelhança com a montagem-rei de Eisenstein.

O que para Eisenstein a montagem-rei visava proporcionar aos espectadores, – um momento de percepção consciente. Ou seja, o caráter da montagem cinematográfica é o conflito, o mesmo que a provocação ou o choque que os espectadores tinham ao se depararem com as imagens em movimento justapostas nos filmes e esse choque/conflito é o que geraria o entendimento⁵. Walter Benjamin e Eisenstein tentavam provocar nos espectadores e leitores, por meio desse processo dialético, a representação da verdade, ao entendimento e a síntese.

Na arte, no efêmero de suas formas, o tempo é o medium que, momentaneamente, se realiza historicamente. Nela se efetiva a tentativa de apresentar o inapresentável, o informe, o sem-expressão. Porque a linguagem é medium, é lugar do tempo, da história e da verdade. A temporalidade da linguagem é que possibilita o momento de imobilização e de construção dialética, no qual presente, passado e futuro se encontram. Trata-se do tempo considerado Jetztzeit, o ‘agora’ de uma cognoscibilidade: o tempo puro da verdade. Ele é o instante marcado pelo encontro, cuja intensidade temporal permite a crítica. Esse instante é de explosão, de choque. Nesse instante, o sem-expressão (Ausdrucklose) mostra sua face fugidia e sela o abismo, a fratura inscrita na linguagem como o tempo do gesto crítico que destrói o ‘conteúdo material’ (Sachgehalt) da obra e constrói o seu ‘conteúdo de verdade’ (Wahrheitsgehalt). (Kangussu, 1999, p. 182 – 183).

⁴ Para efeito catártico ver: (Aristóteles. 1993. *Poética*. S. Paulo, Ars Poética).

⁵ Assim, a teoria de Eisenstein sobre a montagem se relaciona em boa medida com o pensamento de Walter Benjamin. O primeiro propõe através da montagem intelectual a ideia de conflito, pensada também a partir da dialética pelo segundo teórico, que defende que uma tese sempre deveria ser sucedida de uma antítese, provocando um conflito tanto dramático quanto plástico nas cenas, ilustrando como a montagem é uma ideia que nasce do choque entre dois fragmentos independentes, como na cena do *O Encouraçado Potemkin* onde na escadaria de Odessa, um carrinho de bebê desce desgobernado pelos degraus entre os mortos ao chão. Desse modo, as imagens, ou os fragmentos, possuíam certo engajamento, ou seja, o filme pode representar um olhar ideológico do mundo, assim como Benjamin acreditava.

O cinema é um ato artístico de criação e participação, isto é, o espectador participa do momento de criação do filme, pois o cinema e o filme não são apenas o material bruto que é projetado aos nossos olhos, mas sim uma série de acontecimentos, assim como diz Stam “[...] o cinema chocou o público retirando-o de sua complacência, obrigando-o a participar ativa e criticamente.” (Stam, 2003, p. 85). Estes que fazem, tanto do filme, quanto do cinema, uma obra de arte catártica, que leva os espectadores a se deleitarem ao assistirem ao filme, e saírem modificados, renovados das salas de cinema. Esse efeito catártico do cinema só existe por causa da montagem, que provoca os olhos e o pensamento a fim de fazer com que esses espectadores cheguem ao produto final que cada um subjetivamente irá conhecer, por meio de uma fusão de entendimento e emoção, assim sendo:

A virtude da montagem consiste em que a emotividade e o raciocínio do espectador interferem no processo de criação [...] O espectador não vê somente os elementos representados; revive o processo dinâmico da aparição e da formação da imagem tal como a viveu o autor. (Eisenstein, 1969, p. 90).

Para Benjamin o efeito de choque é uma característica que só o cinema pode proporcionar a sociedade e que possui extrema importância, pois, o filme com suas sucessões de imagens não permite uma contemplação passiva, como na pintura, por exemplo, mas sim ativa, isto é, o movimento das imagens interrompe a associação de ideias, fazendo com que o espectador “contemporâneo” passe, a partir desse processo dialético, que é proporcionado pelas imagens em movimento do filme, a construir sua própria ordem de pensamento, levando o a sociedade espectadora a emancipação. Esse efeito de choque, que provoca uma sensação catártica ao espectador é exatamente o e que Eisenstein cuidadosamente tentava realizar em seus filmes. Tanto Benjamin, quanto Eisenstein percorreu a respeito da montagem e dos efeitos que ela refletia na sociedade, mas isto já foi citado antes. O que é importante ressaltar neste momento, é que Benjamin ofereceu pouca coisa em relação sua teoria da montagem cinematográfica, e o pouco que ele mencionou foram referentes ao cinema russo, especificamente os filmes de Eisenstein.

As transformações que o cinema foi capaz de realizar são vistas claramente na própria história do cinema. Por exemplo, quando falamos de montagem cinematográfica e pensa-

mos sobre a realização da montagem intelectual de Eisenstein, recordamo-nos do início da era das montagens, como elas começaram a ser feitas, e então podemos identificar esses processos cinematográficos nos filmes de hoje, ou seja, no cinema contemporâneo. E ainda, quando analisamos as imagens técnicas e seu caráter dialético, podemos relacioná-los com o cinema e com as fotografias digitais, que utilizam quase que totalmente do aparato técnico, deixando que a intenção do artista seja apenas um instrumento da ação da tecnologia, mas que também garante diversas formas de percepção, por exemplo, quanto aos filmes com efeitos especiais de antes e de hoje.

Referências bibliográficas

- ADORNO. T. 1986. Caracterização de Walter Benjamin. In: T. ADORNO; F. FERNANDES; G. COHN. *Coleção Sociologia Grandes cientistas sociais*, vol.54, p. 198.
- BENJAMIN, W. 1994. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa, Relógio D'Água Editores, 235 p.
- EISENSTEIN, S. 2002a. *A forma do filme*. São Paulo, Jorge Zahar Editor, 235 p.
- EISENSTEIN, S. 2002b. *O sentido do Filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 159 p.
- EISENSTEIN, S. 1969. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 240 p.
- FLUSSER, V. 2002. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 82 p.
- KANGUSSU, I. 1999. “Walter Benjamin e Kant I e II”. In: M. SELIGMANN-SILVA. *Leituras de Walter Benjamin (Org)*. São Paulo, Annablume Editora, p. 151-160.
- MASCARELLO, F. 2006. *História do cinema mundial*. Campinas, Papirus, 432 p.
- METZ, C. 1972. *A significação do cinema*. São Paulo, Perspectiva, 295 p.
- MURICY, K. 1998. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 243 p.
- SELIGMANN-SILVA, M. 2009. De Flusser a Benjamin do pós-aurático às imagens técnicas. *Flusser Studies*, 8:1-17.
- STAM, R. 2003. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, Papirus, 363 p.

Submetido: 01/08/2012

Aceito: 03/01/2013