

1. Introdução

Quando, ao assistir a *Nascimento de uma nação* (1915, D.W. Griffith, EUA), obra fundadora do cinema clássico de D. W. Griffith, o presidente norte-americano Woodrow Wilson, fascinado pelos pulos temporais e geográficos da narrativa, chamou de *ultramontagem* a capacidade que o cinema tem de “escrever a história em relâmpagos” (Miller, 2015), já se delineava a dimensão e o *modus operandi* com que cinema e história dialogariam ao longo do século XX.

Corta para: agosto de 2015. Paul D. Miller, também conhecido como DJ Spooky está lançando *Rebirth of a nation* (2015, Miller, 2015), um projeto de “remixagem” do filme de Griffith. Acompanhado de composições originais executadas pelo Kronos Quartet e recebendo um tratamento tecnológico imagístico pleno de efeitos, o percurso histórico iniciado pelo pai do cinema clássico e da montagem analítica parece fechar-se em *full circle*. É, sintomaticamente, através do conceito de retorno que, 100 anos depois, a cultura DJ da remixagem reinventa a obra e interfere em sua narrativa racista.

Pós-cinema, cinema expandido, a obra espelha a maleabilidade técnica e a expansividade distributiva alcançada pela imagem em nosso presente. A chamada convergência midiática nascida a partir da isonomização de diferentes meios pela linguagem unificadora dos bits e bytes, resulta em um panorama que, entrecortado pela simultaneidade de infinitas telas por todo planeta, estabelece novos patamares de articulação de tempo, espaço e ponto de vista. É a renovação de formas expressivas que, já anteriormente abordadas por vanguardas e cinemas da margem, encontram agora terreno distinto porém extremamente fértil para se manifestar.

Neste contexto, identificamos a *montagem espacial*, com sua reconfiguração composicional de alta flexibilidade manipulativa, como *tropo* fundamental na constituição de um olhar audiovisual contemporâneo. Da mesma forma, a sintetização e composição de imagens, derrubando a certeza Baziniana fenomenológica do referencial, inaugura um novo regime do olhar: já não sabemos se o que vemos é “real” ou não.

Assistimos assim à gênese de um processo que nas últimas décadas vêm *desestabilizando*, cada vez mais, seja em sua ordem formal, seja em sua ordem temática, as estruturas narrativas do cinema e de outras artes.

Neste contexto, se o cinema comercial, em sua fase pós-clássica e ainda domado por suas regras “normalizadoras”, procura atenuar o impacto de tal nível de ambiguidade, outras cinematografias mais “rebuscadas” alimentam-se destes mesmos níveis de abertura ontológico-epistemológicas para expor um mundo em crise. As questões que se colocam em relevo não são poucas: num nível coletivo, o declínio da tradição, o processo de desterritorialização, o apressamento da vida pela multiplicação de tecnologias comunicacionais, a diluição das fronteiras nacionais no que diz respeito ao mercado de bens simbólicos, as questões ligadas aos refugiados de guerra - estas são algumas das variáveis que estimulam a reconfiguração da forma com que contamos histórias. De um ponto de vista mais individual, o reencontro com a sensorialidade e com um pragmatismo do fazer revelam-se centrais dentro de todo um conjunto de obras que procuram reorganizar a experiência humana em imagens.

Em face a tais fenômenos, delimitamos nosso estudo à forma com que a montagem, associada às temáticas e às modificações promovidas pela revolução digital, vem absorvendo e transmitindo, ora por meios emulativos (por exemplo, sugerir pulos hipertextuais), ora por formas explicitamente visuais (como no caso da montagem espacial), os regimes da produção de sentido em consonância com estes paradigmas culturais contemporâneos. Faz-se importante salientar também que nosso foco recai sobre o impacto de tais transformações no que se refere à produção “tradicional” do cinema, ainda caracterizada por um dispositivo de natureza linear, com durações definidas (cerca de duas horas de duração), e de “projeção” em salas de exibição comercial ou na intimidade dos espaços privados.

Ao observarmos a linha histórica do desenvolvimento da montagem, obtemos pistas de uma “progressão” que, além de refletir determinadas posturas e ideologias de cada época, terminou por desaguar em um cabedal instrumental que agora é acessado da mesma forma com que acessamos as milhares de imagens disponíveis nas intermináveis databases da internet.

Se os pulos e acrobacias de Buster Keaton delimitaram uma linguagem baseada na ilusão realista promovida pela continuidade clássica, logo após, o materialismo dialético de Eisenstein serviu de base para uma montagem cubista, multiperspectivista em que a imagem se manifestava de forma autônoma, plástica e flexível em sua função revolucionária. Tal dicotomia reflete a eterna luta entre duas poéticas que atravessam o século XX: de um lado a perpetuação de um regime de “controle” e “normatização” do discurso, do outro, o reconhecimento de uma crise de representação que já nas primeiras décadas do século encontrará nas experimentações vanguardistas formas alternativas de representação artística.

Após 1945 o cinema já não pode mais ser o mesmo. Com a bomba de Hiroshima e o horror dos campos de extermínio, o regime da razão e da teleologia veem-se profundamente afetados. Nasce o Neorrealismo onde um tempo “puro” e uma montagem “irracional” (Deleuze, 1989) procuram recuperar o sentido das coisas a partir das ruínas de uma guerra avassaladora e da necessidade de se voltar o olhar para o homem comum. Logo após, enquanto as películas de Antonioni pretendem expor as feridas abertas advindas de um mal-estar civilizatório, a Nouvelle Vague explode e contamina o mundo com seu entusiasmo e liberdade narrativos, com seus *jump cuts*¹ e com todo seu impacto político. Sob a cisão leste/oeste o mundo eclode em revoluções e contrarrevoluções. O cinema acompanha o movimento.

Após o aparecimento da televisão e da ascensão, das chamadas novas mídias no final do século XX, o cinema perde sua exclusividade e torna-se mais uma opção entre outras. Mais ainda, desconectada materialmente da velha película, a imagem digital, enriquecida por novas texturas ou por sua recém adquirida capacidade de “fabular fenomenologicamente” o real, aproxima-se cada vez mais do simulacro.

¹ Cortes descontínuos, especialmente dentro de uma mesma imagem.

Assim,

Ao morrer, o cinema simplesmente se junta à celebração ou à melancolia dos diagnósticos da morte das ideologias (Lyotard), da sociedade industrial (Bell), do real (Baudrillard), da autoria (Barthes), da história (Kojève, Fukuyama), do homem (Foucault) e, por último, mas não menos importante, do Modernismo. (Jacobs, 2011, p.149)

Agora, tal conjunto de procedimentos estéticos e de imagens arquivadas no infinito arcabouço de memórias apresenta-se sob uma nova luz, para que possamos olhá-las e reprocessá-las criticamente, sob o distanciamento de uma sensibilidade que vai surgindo neste novo século.

Quando, Jean Luc Godard, entre 1988 e 1998, insatisfeito com o modo com que o cinema hegemônico desenhou a História, realiza *Histoire(s) du cinema* (1988-98, Jean-Luc Godard, França), ele pioneiramente, como não deveria deixar de ser, recupera, ressignifica e reassocia todo um conjunto de imagens de forma a promover uma leitura própria. O diretor de *Adeus à linguagem* (2015, Jean-Luc Godard, França) desconstrói as narrativas originárias através de uma montagem que, uma vez dialética e a serviço das lutas de classe, serve agora de instrumento para reexaminar um “verdadeiro” diálogo entre história e cinema. Como afirma Jacques Rancière, *Histoire(s)* expõe precisamente a incapacidade do cinema de entender a força de suas imagens, de sua tradição pictórica, ao permitir inscrever-se, através de “estórias”, em uma herança literária de tramas e personagens (Jacobs, 2011, p 151).

É neste veio de uma “pura” expressividade de imagens “arrancadas” e reticularizadas que Godard irá operar. Desconectados os planos de seus contextos, as imagens adquirem uma nova força, assombrosa, fantasmagórica.

Da mesma forma, quando Chris Marker, realiza o Vertovniano *Le fond de l'air est rouge* (1977, Chris Marker, França), sua *montagem* articula material de *found-footage* envolvendo a “agitação” dos anos 60, a Nova esquerda na França e o desdobramento dos movimentos socialistas na América Latina. Como Godard, o cineasta francês desde cedo se revelara um visionário. Iniciando com *Lettre de sibérie* (1958, Chris Marker, França), passando por *Sans soleil* (1983, Chris Marker, França) e *Level 5* (1997, Chris marker, França), o cinema de Marker nunca leva em consideração qualquer lógica cronológica ou geográfica. Sua montagem

de correspondências (o termo é de Vincent Amiel) coloca em relevo a própria *descontinuidade* onde ocorre a busca de uma unidade, não atrelada ao *material* utilizado mas à organização promovida pelo *olhar*, a uma “consciência mais moderna e ampla que se abre a cada espectador” (Amiel, 152). É a multiplicidade das imagens e não sua unidade que se vê privilegiada aqui. O que importa não é só a “confrontação das imagens, mas a confrontação de uma consciência em relação à variada multiplicidade dos fragmentos do mundo” (Amiel, 154).

Marker é um cineasta pioneiro, um modernista bordejando o contemporâneo. Sua atualidade pode ser certificada pela forma como ele, tal qual Godard, soube abraçar o vídeo e depois a informática como meios prolíficos e adequados às suas demandas de expressão. Assim, em *Immemory* (1997, Chris Marker, França), CD-ROM que produziu aos 76 anos, a linearidade material do cinema viu-se libertada pela estrutura hipertextual do meio digital, onde tempo, memória e contingência revelaram-se forças fundamentais. Preocupado em criar uma “geografia da memória”, o cineasta relacionou imagens de suas instalações e filmes anteriores a textos, fotografias e sons, na forma de *collages*. Na seção *Memória*, por exemplo, procurou confrontar imagens de Marcel Proust e Alfred Hitchcock, onde *Vertigo* (1956, Alfred Hitchcock, EUA) e *A procura do tempo perdido* (1913-1927) são isonomizadas a partir do *leitmotiv* da Madeleine, da “vertigem do tempo” e da impossibilidade de se trazer de volta a mulher falecida ou o tempo que se esvaiu.

O que Marker (e Godard) procurava demonstrar, em metáfora, é que, se o cinema estava morrendo, ele precisava se reinventar. Neste sentido, se a morte representa um retorno ao que se amou e se perdeu, então *o fim do cinema irá reconstituir-se a partir desta imensa memória*.

Já explorada pioneiramente por ambos os cineastas há mais de 20 anos a partir de tecnologias iniciais, agora tal instrumentalização da imagem se potencializa exponencialmente: num universo perpassado pela lógica do hipertexto e pelas infinitas databases, as imagens pertencem a um enorme repositório e, como tal, veem-se regidas por esta infinita memória que ameaça substituir e transformar a própria forma com que nos relacionamos com o ato de lembrar.

Sendo assim analiso, no capítulo 2, o advento da montagem espacial. Se o *Napoleon* de Abel Gance e a utilização do *split screen* nos anos 60 revelam-se instâncias históricas em que a concorrência de imagens utilizada por diferentes cinematografias refletiam determinadas buscas estéticas, hoje, num mundo povoado por telas de todos os tipos, o uso da montagem espacial procura refletir um senso de simultaneidade e uma visão “esquizoide” em função das imensas distorções provocadas por uma realidade cada vez mais visualmente multiestratificada. É na radicalização desta co-presença representacional em mosaico que procuro analisar, a partir do conceito de montagem *irracional* (Deleuze), o movimento que, ao arrancar o significante de seu contexto original termina por expô-lo em *mise-en-quadre*, ou seja, a partir de uma consciência “enquadradora” e, conseqüentemente, delimitadora, daquilo que se vê e do que se torna *invisível*. Utilizo-me para isto de filmes independentes como *Os fragmentos de Tracey* (2007, Bruce McDonald, EUA) de Bruce McDonald e *Perseguição virtual* (2014, Nacho Vilalongo, EUA) de Nacho Vigalondo, onde a composição multigeométrica procura reconstituir de forma esfacelada o evento traumático, num movimento em que repetição e fragmentação refletem a “multirefração” narrativa de uma personagem abalada emocionalmente (Tracey), ou uma série de eventos que se dão exclusivamente (e sob uma forma bastante inédita na história do cinema) “dentro” do *próprio* desktop (*Perseguição virtual*).

Para melhor nos posicionarmos frente a este fenômeno, buscamos uma revisão teórica da estética e da ideologia das operações de *collage/montage* a partir do trabalho dos dadaístas e surrealistas, como também de sua apropriação pela linguagem do videoclipe e da linguagem publicitária.

No capítulo 3 abordarei o fenômeno da complexificação das tramas de filmes nas últimas décadas a partir dos conceitos de *modularidade*, produto dos desdobramentos do universo digital e de uma reatualização das narrativas policiais. Entra aí uma revisão teórica e histórica sobre hipertexto e intertextualidade, a partir de pensadores pós-estruturalistas e daqueles que pensam a convergência entre mídia e tecnologia, como Lev Manovich e George Landow.

Os conceitos centrais de memória e virtualidade, que perpassam todo o *corpus* de nosso estudo, encontram sustentação teórica, a partir do tratamento da

temporalidade e da reorganização do saber coletivo, nas ideias de pensadores como Henri Bergson, Gilles Deleuze e Pierre Levy.

Procura-se aqui entender como as narrativas, via montagem, operam formalmente as questões relacionadas a um mundo cuja base de conhecimento encontra-se distante das certezas binárias e teleológicas estabelecidas pela ordem hegemônica das narrativas positivistas e centralizadoras dos séculos XIX e XX. Para isso, analiso *Caché* de Michael Haneke e *A Origem* (2007, Christopher Nolan, EUA) de Christopher Nolan, obras que, embora distintas, tangenciam-se enquanto estruturas de natureza protohipertextual: onde uma trabalha o paralelismo em abismo de sonhos (*A origem*), outra debilita o olhar narrativo a partir de um apagamento de suas marcas enunciatórias.

Assim se *A Origem* ainda encontra na espetacularização da imagem e na preservação de determinadas regras clássicas seu ancoramento de linguagem, trabalha, por outro lado, uma estrutura em *abismo* expressada não só por paradoxos visuais (as escadas de Penrose, a criação de arquiteturas *labirínticas* impossíveis), como pela “verticalização” espaço-temporal manifestada por uma montagem simultaneísta que emula os pulos hipertextuais do universo digital.

Num outro registro, *Cachê* lida com o *trauma*, com aquilo que, reprimido, retorna na forma do próprio discurso enigmático organizado por uma montagem que desestrutura os mecanismos tradicionais da focalização narrativa.

No capítulo 4 abordo expressões contemporâneas do documental, dedicando especial atenção à recuperação arquivística de imagens do cinema e de imagens privadas. É assim com o extenso e pioneiro trabalho de Jean-Luc Godard, *Historie(s) du cinema* (1988-98) onde imagens, sons e letreiros justapõem-se em “choque” a partir de leituras “subversivas”. Revelando a capacidade do cinema de pensar o mundo, a aparente anarquia promovida pelo diretor franco-suíço revela-se, entretanto, um elaborado construto intelectual que busca no *anacronismo* dos fragmentos um sentido para reconfigurar o século passado a partir do cinema. Em consonância com a visão de uma História como ruína, como pensada por Aby Warburg e Walter Benjamin, procuramos analisar estas construções enquanto

sintomáticas, onde o passado realiza-se, via montagem, de forma revelatória, “eliminando” as distâncias temporais e reatualizando-se ao *iluminar* o presente.

Em *Tarnation* (2004, Johnattan Caouette, EUA) o mosaico caótico construído pela montagem de Johnattan Caouette constitui-se em local teórico para pensarmos a recuperação de um passado que, intensivamente registrado por seu autor, aproveita-se de técnicas herdadas do cinema experimental e do videoclipe para “passar a limpo” toda um percurso familiar disfuncional.

Em outro polo, traçando relações entre o cinema italiano modernista de Rossellini e a crise de significação contemporânea, *Ciudad de los signos* (2009, Samuel Alarcon, Espanha) utiliza-se de uma montagem moderna e inteligente para pensar questões ligadas à perpetuação da memória, sua relação com o espaço (a cidade moderna *vis-à-vis* a cidade “congelada” de Pompeia), onde imagem, palavra e afeto parecem se fundir fenomenologicamente. Para isso utilizamo-nos também de reflexões de natureza Lacaniana promovidas por Vighi sobre a temporalidade do inconsciente em *Romance na Itália*, para pensarmos uma relação entre *morte* e *corte*, entre aquilo que é *irrepresentável* e o que Rossellini, seu diretor, habilmente constrói em suas imagens.

Quando se busca uma bibliografia específica sobre a estética da montagem, o resultado tende a ser frustrante. O pouco que se produz concentra-se em títulos de natureza técnica; à parte de algumas obras específicas, o estudioso necessita recorrer ao que há espalhado em textos cujas abordagens não enfocam exclusivamente a invenção de Griffith.

Dimensão fundamental na construção fílmica, momento em que a película deixa de ser um amontoado de imagens e sons e se transforma em discurso, a montagem demanda certamente uma maior produção acadêmica. Numa era de profundas transformações epistemológicas, ela se reinventa, absorve o espírito da época e promove novas leituras através da criação de inéditas figuras de linguagem ou da reatualização de conhecidos tropos. É por esta demanda, em parte revisionista, mas que também olha para o futuro, que o texto a seguir pretende fazer sua contribuição.