



## Montagem e Imagem como Paradigma

Cesar Huapaya

Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, Vitória/ES, Brasil

**RESUMO – Montagem e Imagem como Paradigma** – O pensar como montagem e imagem tornou-se um método revelador nos processos de estudos práticos e teóricos do artista e dos pesquisadores nos séculos XX e XXI. Este artigo procura articular três formas de pensar por montagem: nas obras de Bertolt Brecht, Sergei Eisenstein e Georges Didi-Huberman. O filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman reinaugura o debate e o exercício de pensar a antropologia da imagem e a montagem como metalinguagem e forma de conhecimento.

Palavras-chave: **Montagem. Imagem. Performance. Metalinguagem. Forma de Conhecimento.**

**ABSTRACT – Montage and Image as Paradigm** – Thought as montage and image has become a revealing method in the practical and theoretical study processes of artists and researchers of the 20th and 21st centuries. This article aims to articulate three ways of thinking through montage in the works of Bertolt Brecht, Sergei Eisenstein e Georges Didi-Huberman. The philosopher and art historian Georges Didi-Huberman re-inaugurates the debate and exercise of thinking the anthropology of image and montage as a meta-language and a form of knowledge.

Keywords: **Montage. Image. Performance. Meta-language-s. Forms of Knowledge.**

**RÉSUMÉ – Montage et Image comme Paradigme** – La pensée comme montage et image est devenue une méthode révélatrice dans les processus d'études théoriques et pratiques des artistes et chercheurs des 20e et 21e siècles. Cet article vise à articuler trois formes de penser à travers le montage: dans les œuvres de Bertolt Brecht, Sergei Eisenstein et Georges Didi-Huberman. Le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman répond à ces questions en reprenant le débat et l'exercice de penser l'Anthropologie de l'image et le montage en tant que métalangages et formes de connaissance.

Mots-clés: **Montage. Image. Performance. Métalangage. Formes de Connaissance.**

Como os paradigmas da imagem e montagem são utilizados nos estudos das artes da performance, teatro, etnocenologia, filosofia e antropologia visual? O pensar como montagem e imagem tornou-se, inegavelmente, um método revelador nos processos de estudos práticos e teóricos dos artistas e dos pesquisadores nos séculos XX e XXI. Seria o conceito de montagem uma forma crítica de pensamento dialético? Ou somente uma forma de pensar e mostrar com diversos pontos de vista? Como apresentar e expor uma imagem em montagem na sociedade contemporânea e nas artes da performance, que ficaram reféns do discurso indigenista da encenação e das artes, como parques e zoos humanos? Quais são os métodos de desconstrução dos clichês e estereótipos nos estudos das imagens em Brecht, Eisenstein e Didi-Huberman?

O filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (2012) vai responder a essas questões inaugurando e desencadeando uma forma de pensar a antropologia da imagem e a montagem como metalinguagem e forma de conhecimento. Como Brecht e outros pesquisadores, ele vai encontrar essa resposta na desconstrução e no anacronismo de pensar a imagem e montagem dentro da história e das experiências artísticas da performance. Essa nova maneira de performatizar o mundo como montagem-imagem torna-se uma prática metodológica e teórica nos meios acadêmicos e artísticos. Georges Didi-Huberman faz indagações sobre qual seria o verdadeiro valor das imagens para os saberes históricos? Como elaborar um saber sobre nossa história estudando as imagens?

As imagens sobre as quais falamos não se reduzem unicamente a fotos ou pinturas. As imagens seriam todos os atos de performance do homem no espaço e no tempo. Todos os conteúdos, portanto, de uma ação apresentada em performance, arquiteturas, cidades, instalações, imagens digitais, películas, espetáculos de teatro, dança, música, livros, ilustrações, atlas, poemas visuais, diários, *habitus*, formas de vida e etc.

Segundo Didi-Huberman (2003), a teoria da iconografia de Erwin Panofsky (1892-1968) reduziu as imagens em simples ilustrações de temas, formas e significados. Didi-Huberman vai rever o conceito de legibilidade de Walter Benjamin, que mostrou como se pode perceber nas imagens um ponto de vista dialético com multiplicidades de efeitos, de conhecimento e pronunciamentos que se

entrelaçam ao olhar. Ver também é conhecer. Para Didi-Huberman, uma imagem nunca é única, elas são sempre plurais. Em seu processo de trabalho e estudos, ele afirma que quando colocamos diferentes imagens – ou diferentes objetos, como as cartas de um baralho, por exemplo – numa mesa, temos uma constante liberdade para modificar a sua configuração: podemos fazer constelações. Podemos descobrir novas analogias, novos trajetos de pensamento. Como Brecht, ele modifica a ordem, fazendo com que as imagens tomem uma posição. Uma mesa não se usa nem para estabelecer uma classificação definitiva, nem um inventário exaustivo, nem para catalogar de uma vez por todas – como num dicionário, um arquivo ou uma enciclopédia –, mas para recolher segmentos, traços da fragmentação do mundo, respeitar a sua multiplicidade, a sua heterogeneidade. Como compreender e como aprender com a imagem e montagem foram questões já expostas no século XX. Georges Didi-Huberman afirma que:

Fazer um atlas é reconfigurar o espaço, redistribuí-lo, desorientá-lo enfim: deslocá-lo aí onde pensávamos que era contínuo, reuni-lo ali onde supúnhamos que havia fronteiras. Arthur Rimbaud recortou um dia um atlas geográfico para consignar a sua iconografia pessoal com os pedaços obtidos. Aby Warburg já tinha entendido que qualquer imagem – qualquer produção de cultura em geral – é um encontro de múltiplas migrações. São numerosos os artistas contemporâneos que não se conformam apenas com uma paisagem para contar-nos a história de um país: são a razão pela qual coexistem, numa mesma superfície – ou lâmina de atlas – diferentes formas para representar o espaço (Didi-Huberman, 2011, p. 88)<sup>1</sup>.

Georges Didi-Huberman define o conceito de Atlas como uma forma de ver o mundo e de percorrê-lo segundo pontos de vista heterogêneos, associados uns aos outros. Como podemos observar nas obras de Tadeusz Kantor (1915-1990), Dennis Oppenheim (1938-2011) ou, mais geralmente, na maneira em que foi captada a metrópole urbana, desde *O homem da câmara de filmar*, de Dziga Vertov (1896-1954), até as instalações atuais. A imagem no espaço e no tecido performativo da sociedade não são neutras e harmônicas. Elas contêm uma ideologia e conteúdos históricos e antropológicos de uma civilização:

Se o atlas aparece como um trabalho incessante de recomposição do mundo, é em primeiro lugar porque o mundo sofre constantemente decomposições, uma detrás da outra.

Bertolt Brecht dizia da ‘deslocação do mundo’ que ela é ‘o verdadeiro sujeito da arte’ (basta pensar em ‘Guernica’ para poder entendê-lo). Aby Warburg, por sua vez, via a história cultural como um verdadeiro campo de conflitos (Didi-Huberman, 2009, p. 86).

Georges Didi-Huberman reconhece que, historicamente falando, foi nas grandes guerras na Europa que nasceu essa prática da montagem nas artes e nas ciências humanas como forma de conhecimento. Podemos encontrar essa forma de pensar por montagem nas obras de Aby Warburg, Marc Bloch, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Sergei Eisenstein, Carl Einstein, André Malraux e Georges Bataille. A montagem seria um método moderno de conhecimento e um processo formal, nascido durante a guerra e na desordem do mundo ocidental. Toda a geração que viveu o entre-guerras – Bertolt Brecht, Georg Simmel, Aby Warburg, Marc Bloch, Franz Kafka, Marcel Proust, Igor Stravinsky, o próprio Walter Benjamin – criaram e pensaram por montagem.

Muitos artistas adaptaram esse ponto de vista da montagem como forma de reação às tragédias históricas do seu tempo no qual, cada vez mais, a montagem ocupou o papel central: as fotomontagens de John Heartfield nos anos 1930, nos diários de trabalho de Brecht e na história do cinema de Jean-Luc Godard. Didi-Huberman (2009) demonstra como o próprio tempo se torna visível na montagem de imagens. Fato este que induz o artista (ou sábio, pensador ou poeta) a converter tal visibilidade na potência de ver os tempos: um recurso para observar a história, para poder manejar a arqueologia do saber. Georges Didi-Huberman e Brecht nos levam a tomar posições diante das imagens, jogando de forma anacrônica para desmontar, montar e remontar nossas imagens, procurando, portanto, vivenciar a visibilidade, temporalidade e legibilidade da obra. As imagens e montagens não são vistas como uma ilusão. Elas serão associadas à imaginação e história. Didi-Huberman cita Brecht, que usava a imaginação diante das imagens de guerra, criando, assim um distanciamento com suas epígrafes.

Para Didi-Huberman, o ver (*voir*) é o caminho do saber (*savoir*) e pode também prever (*prevoir*) *os momentos históricos e políticos que vivemos. As montagens das imagens são memórias antropológicas* (Didi-Huberman, 2009). Uma relação com o passado e o presente. Por trás da concepção de montagem, temos as problemáticas do moderno e

pós-moderno, com suas experiências de declínio e caos das guerras e crises econômicas. Como Benjamin e Brecht, Didi-Huberman cita o anacronismo do mundo que nos leva à percepção da fragmentação do homem na sociedade. A montagem é uma forma de pensar o mundo criando algo diferente. O anacronismo serve para compreender as imagens e montagens nas artes: do ponto de vista do diálogo entre memória, tempo e espaço. O anacronismo coloca a imagem no passado, presente e futuro. Não existe um tempo estático, como do estruturalismo e da semiótica. A imagem ultrapassa o tempo, e o anacronismo criou uma nova concepção da história, na qual o passado vira movimento, pelo olhar de Walter Benjamin e Didi-Huberman.

### A Montagem em Sergei Eisenstein

Essa prática de pensar como montagem é uma tradição que vem do cinema, usada também nos anos 1930 por Eisenstein, Piscator e Brecht. A montagem é uma forma de dramaturgia na qual as sequências textuais ou cênicas são montadas numa sucessão de momentos autônomos, tendo sido descoberta pelos cineastas (Eisenstein, Griffith, Pudovkin) para decupar os planos sequenciais<sup>2</sup>. Eisenstein, que estudou com Meyerhold (1874-1940), teorizou no teatro sua montagem de atrações em 1923-24 (Pavis, 2007). Para ele, a montagem não era uma releitura da filmagem. Ele aplicou a teoria da montagem de atrações e a biomecânica de Meyerhold no cinema, sendo, portanto, a base da concepção do filme, na qual cada plano é criado como elemento da montagem. Eisenstein criou um sistema de *work in progress* (Prédal, 2007, p. 274): um trabalho de constante evolução: a montagem Vertical de Eisenstein consistia em criar conflitos que conduziam a uma dinâmica na qual ele criava uma recomposição de unidade *emocional, intelectual e plástica*, que teria uma *métrica, ritmo, tom, harmonia* e uma *prática intelectual*, criando um ponto de vista dialético de leitura para o espectador. Uma nova fórmula de construção e visão do cinema e da sociedade. Podemos examinar a poética do cinema de Eisenstein (cine-dialética) da seguinte maneira:

1 - *Montagem métrica*: duração dos planos. *O grau zero da montagem*;

2 - *Montagem rítmica*: *O importante não é a duração métrica, mas a duração sentida pelo espectador (o tempo sentido)*. Para Eisens-

tein, a forma e a duração que vai determinar o discurso do filme. Na montagem rítmica, é o movimento dentro do quadro que impulsiona o movimento da montagem de um quadro a outro. Tais movimentos dentro do quadro podem ser dos objetos em movimento, ou do olho do espectador percorrendo as linhas de algum objeto imóvel (Eisenstein, 2002, p. 142);

3 - *Montagem tonalidade* (tonal): colagens segundo a sonoridade emocional dos planos vão agir sobre o espectador. Pensar uma música para toda cena. Na montagem tonal, o movimento é percebido num sentido mais amplo. O conceito de movimentação engloba todas as sensações do fragmento de montagem. Aqui, a montagem se baseia no característico som emocional do fragmento – de sua dominante. O tom geral do fragmento (Eisenstein, 2002, p. 143);

4 - *Montagem harmônica (ou atonal)*: a partir dos detalhes visuais a montagem procurará criar uma cor para cena. Seria a estética final do filme. Enquanto a montagem *tonal* nasce do conflito entre os princípios rítmicos e *tonais*, a montagem *atonal* surge do conflito entre o tom principal do fragmento (sua dominante) e uma *atonalidade*. O movimento para Eisenstein possui uma coisa melódica. Quando ele fala de *atonal*, faz referências, especificamente, à música de Debussy;

5 - *Montagem intelectual*: tem como objetivo mostrar vários pontos de vista de uma mesma cena, fazendo intervir a dimensão das cenas anteriores, criando, assim, um efeito de distanciamento crítico no espectador. Semelhante a Brecht, faz intervir a dimensão das cenas anteriores. Para Eisenstein a montagem gera conflito e colisão. Diz ele: Pudovkin defende a ideia segundo a qual a montagem não seria mais que uma associação de planos, uma sucessão de elementos arranjados em série, a fim de expor uma ideia (Eisenstein, 2002, p. 76). Para Eisenstein, a montagem é uma colisão, e, da colisão de dois fatores, surge um conceito.

O mérito da montagem consiste em que a emoção e o raciocínio interferem no processo de inteligência, criação e sensibilidade do espectador. A individualidade do público-performer é o dispositivo fundamental no conceito de montagem de Eisenstein:

A força do método [de montagem] reside também no fato de que o espectador é arrastado para o ato criativo no qual sua individualidade não está subordinada à individualidade do autor, mas se manifesta através do processo de fusão

com a intenção do autor, exatamente como a individualidade de um grande ator se funde com a individualidade de um grande dramaturgo na criação de uma imagem cênica clássica. Na realidade, todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência – a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social, cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor. É a mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador (Eisenstein, 2002, p. 29).

Eisenstein colocava o espectador no dispositivo crítico da montagem, mostrando que ele poderia ser livre para escolher e pensar. A montagem da dramaturgia do autor, diretor e ator (Eugenio Barba) cria a dramaturgia do espectador, ao contrário da catarse aristotélica. Gilles Deleuze via na montagem de Eisenstein um todo orgânico (Deleuze, 1983, p. 57)<sup>3</sup>, o orgânico e o intervalo *patético* usado no sentido de comover a alma, criando forte emoção com oposição de conflitos. O que nos mostra a revolução de Eisenstein, segundo Deleuze, é a concepção dialética do orgânico e da montagem. A escola soviética de cinema, com suas concepções de montagem, introduz uma forma dialética de pensar o homem, que vai além do realismo socialista (Deleuze, 1983, p. 56).

### **Quando a Imagem toma Posição em Brecht segundo Georges Didi-Huberman**

Brecht, em seu teatro épico, criou o método do distanciamento ou efeito *Verfremdung* (Brecht, 1999), combatendo a unidade constante da ação na obra. Quebrando a unidade de tempo e espaço aristotélico, ele vai recusar a tensão dramática que era desencadeada em atos que trabalhavam as intrigas, evitando a identificação e a catarse do espectador e do ator com a cena. No seu conceito de montagem, ele criou o corte, o contraste e descontinuidade do ritmo da cena. O choque entra com o distanciamento e a fragmentação (ver Pavis, 1996, p. 218), em que as imagens e situações são vistas através de um ponto de vista crítico e levando o espectador a refletir e indagar sobre as questões propostas. Brecht, como Bourdieu, mostra a violência simbólica do pensamento burguês na sociedade do século XX. Para saber, é preciso tomar posição. Nada é simples nesse gesto.

Tomar posição é se situar duas vezes sobre duas linhas de frente. Exigir qualquer coisa é situar-se no presente visando um futuro<sup>4</sup>. O distanciamento leva o espectador a uma atitude crítica.

A linguagem de Brecht tem firme base na principal fonte do pensamento europeu, que partem das baladas da *moritat*, Büchner, Wedekind, Marx, Meyerhold, Viktor Borisovich Shklovsky. Brecht adaptou para o teatro a teoria literária de distanciamento de Shklovsky<sup>5</sup> (1893-1984). O caminho que Brecht percorreu para chegar ao seu teatro épico foi um longo caminho de experiências de 15 anos no exílio, quando desenvolveu e escreveu seus grandes clássicos do teatro. Ele vai escrever seus textos montando, desmontando, cortando e decupando os clichês visuais e linguísticos em seus diários de trabalho. O distanciamento pode existir em uma montagem em vários níveis: na fábula, que vai contar duas histórias diferentes, uma inspirada no real e a outra metafórica; no cenário ou espaço cênico como metalinguagem, que vai mostrando todos os truques do teatro, a gestualidade ou o *gestus* da personagem, ator, diretor e espectador; na música e na fala, como comentário e estranhamento nas cenas; no trabalho de criação do ator que não representa a personagem, mas *presenta* e mostra ao espectador, criticando as atitudes e a sua forma de agir. Didi-Huberman (2009) observa que a montagem constitui o elemento fundamental na poética do teatro dialético de Brecht, na qual o distanciamento funciona como a arte de dispor as diferenças<sup>6</sup>. O exílio (como o de Brecht) faz com que o homem mude o seu ponto de vista de observação do mundo. Brecht buscava a *legibilidade* das imagens com seu olhar de estrangeiro. Para ele, a montagem é um confronto de campos, uma reflexão histórica, com representações em *gestus* sociais pelo ator, uma maquete dramatúrgica (sequências gestuais). Tudo é exposto e colado em uma mesma imagem.

Georges Didi-Huberman (2009) faz as seguintes enumerações sobre o distanciamento de Brecht: a montagem são as imagens, os paradoxos e estranhamentos criados pelo ator na cena. O enquadramento, o anacronismo e a epígrafe são usados como elementos de questionamentos. O deslocamento, o reenquadramento, o retardar e o desmontar (o tempo, ação, drama, personagem e música); a interrupção da imagem (de imagem, episódios e ações); gesto documento (sequência épica) são elementos básicos da teoria do efeito V. Desmontar a ordem espacial e temporal serve para romper com o

argumento e suspenses aristotélicos. A desordem dialética, as personagens e seus paradoxos, como o amor e a guerra, ajudam a compor o discurso da montagem. A cena do suicídio do adolescente que pendura a bicicleta e tira o relógio antes de morrer, no filme *Kuhle Wampe* (1932)<sup>7</sup>, escrito por Brecht, acentua o distanciamento com dualidade e contradição. O relógio e a bicicleta são as salvaçãoes da família em tempos de crise, a câmera em close revela (*demonstra*) a importância do objeto em detrimento da vida. Brecht, com seu distanciamento, mostrou sempre um humor negro nas suas montagens, imagens e textos, assumindo posições em vez de constituir um simples discurso e tomar um partido.

Segundo Didi-Huberman (2009, p. 171) e Brecht, as emoções e a memória são históricas e *gestus* políticos. A montagem é uma recomposição de forças, do domínio de um pensamento ideológico de uma sociedade em imagens e textos. A montagem, para Brecht, é uma tomada de posição política e recomposição de forças da imagem e do tempo. Oferecendo também imagens e tempos que vão fazer explodir as questões históricas e os dispositivos sociais das coisas, as posições críticas da montagem em Brecht (Didi-Huberman, 2009, p. 173) são choques e flashes fotográficos. Elas oferecem ao espectador uma imagem-tempo com legendas, visibilidades, documentos, epígrafes, polaridades e dialética. O distanciamento surge como conhecimento, desarticulando a percepção do espectador. Distanciar é mostrar e desmontar o olhar, fazendo uma decomposição e recomposição. A montagem surge como ato de compreensão pedagógica. O particular e o geral são as passagens do sentimento ao sentimento contrário. Brecht faz críticas contra a identificação e não ao sentimento. Cada parte, cena ou ato serão desenvolvidos de forma épica. Ver, a esse respeito, o efeito de distanciamento de Chaplin, Joyce, Cézanne e Kafka.

As proposições de Didi-Huberman partem da hipótese de que pensar uma imagem pode ajudar a conhecer melhor nossa história. Desvendando e montando com a imagem que revela todo o dispositivo e pensamento de um determinado grupo social, interrogando sobre a recepção da imagem de Walter Benjamin e a imaginação na questão ética de Hannah Arendt, Didi-Huberman mergulha na experiência da imagem como modelo histórico do presente, passado e futuro. Estudando e citando Aby Warburg (1866-1929), que criou

o paradoxo da imagem com seus atlas. Atlas que, para Aby Warburg, seria uma forma visual de saber, uma sabedoria do olhar. O saber na dimensão do sensível e real, e as imagens do passado ou patética (*pathosformeln*). O conceito de presente dilatado, onde o passado vai em direção ao futuro e presente, revelando um tempo anacrônico. A imagem se revela como montagem nesse teatro que apresenta esse corpo presente em *visage* como conhecimento do mundo. Como no projeto Warburg, Mnemosyne. A imagem, como a palavra em Didi-Huberman e Brecht, são como armas que estão nos campos dos conflitos, ela carrega um dispositivo de violência ao revelar toda a ideologia do fascismo, ou quando expõe o povo com seu rosto nos museus e fotografias como zoos humanos do holocausto.

O discurso indigenista da encenação e das artes, como parques e zoos humanos, adotou o primitivismo e a *world music* como processo de formatação (*formatage*) de uma civilização (Bensa, 2010). A imagem do homem como selvagem tornou-se um espetáculo ideológico, manipulado pelo europeu no final do século XIX. A crítica à antropologia do primitivo: os autóctones, os exóticos, como a exotização da alteridade no século XIX e XX, mostram que os olhares das aventuras coloniais e românticas permanecem na memória do poder dominante e nas práticas corporais (Bazin, 2008). Os estudos de Didi-Huberman, assim como os de Alban Bensa (2006), reprovam os conceitos de encenação, montagem, exotismo e primitivismo que são exaltados nos objetos e imagens nos museus e nas artes.

A antropologia e as artes contemporâneas vivem entre esses dois dilemas: contra o fim do exotismo e encenação da imagem do primitivismo nos museus e teatros, porém entendendo que o teatro de representação desses conflitos, que foram normalizados e institucionalizados, como dizia Deleuze, continua forte nos meios de comunicação dominante das instituições que preveem e controlam (Deleuze, 2010). No teatro, os personagens e as imagens da mulher, do negro, do índio e do nordestino são vistos dentro dessa perspectiva dos zoos humanos, surgida no século XIX. O objeto da antropologia e da arte parte da questão, entre *nós civilizados*, e os outros: os tradicionais, os primitivos, os autóctones e os exóticos. Dentro do contexto do século XIX, a exotização da alteridade fez parte dessa época dominada pelo pensamento de escravidão, violência e o imaginário de crueldade da colonização. No início do século XX, a antropologia



funcionalista e culturalista criaram uma antropologia de pesquisa de campo. A proposta queria erradicar o ideal de exotismo. O que ocorreu foi que essa perspectiva acabou fortalecendo os ideais exóticos coloniais. Ideais estes que ficaram impregnadoa na cultura ocidental e nos estudos sociais e das artes. O próprio estruturalismo eternizou esse exotismo com Claude Lévi-Strauss (Bensa, 2010).

Desconstruir a imagem e montagem da exposição de uma população ou da criação artística revela um paradigma político e uma nova dramaturgia. Uma nova tomada de posição dos artistas diante de um mundo invadido por informações e tecnologias.

## Notas

<sup>1</sup> Conferência de Georges Didi-Huberman realizada no seminário de antropologia do visual da EHESS de Paris (INHA, auditorium, 2 rue Vivienne 75002, Paris. Em 2010/2011). Ver Augé; Didi-Huberman; Eco, 2011, p. 88.

<sup>2</sup> Ver Pavis, 1996, p. 217. Segundo Pavis, montagem é um termo que veio do cinema, usado nos anos 1930 por Piscator, Brecht e Eisenstein. A ideia de montagem na *performance* vai desconstruir vários conceitos considerados clássicos na encenação: o texto, o conceito de ator, espaço cênico. A encenação antropológica inaugura uma nova prática no fazer teatral, criando teorias como dramaturgia da imagem, do ator, do *performer* encenador, do espectador *performer*, temporalidade, acontecimentos, instalação, pré-expressividade, espaço ritual e virtual.

<sup>3</sup> A percepção nas artes, no cinema e no teatro era ligada a um regime orgânico (socrático-aristotélico). O cinema e o teatro moderno rompem com a descrição clássica e partem para uma descrição cristalina. As artes cênicas e o cinema contemporâneo serão, para Deleuze, um pensamento da diferença em toda a sua expressão. Deleuze expõe dois tipos de descrição e narração no cinema e nas artes: o orgânico e o cristalino. O regime orgânico, no qual a descrição é sensória-motor, tendo como modo motor o real e o imaginário. Os dois são polos em oposição. Os encadeamentos atuais são do ponto de vista do real e as atualizações na consciência do ponto de vista do imaginário. No cinema clássico, como na dramaturgia aristotélica, o regime orgânico fica só nessa dicotomia: real e imaginário, buscando a mimeses da verdade ao falar do mundo. Já no regime cristalino, o real e o imaginário se reúnem em um único círculo, acentuando um novo: o virtual. O real atual e o virtual formam duas imagens distintas, mas indiscerníveis, coalescentes, intimamente unidas. A narração cristalina implica um desmoronamento dos esquemas aristotélicos e sensório-motores, que fazem emergir situações óticas e sonoras novas. As anomalias de movimentos, as distorções do rosto em Francis Bacon rompem com o narrativo tipo orgânico e criam uma nova narrativa de realismo aberto e sem fronteiras, rompendo com o conceito de mimeses tradicional, que tem como base Aristóteles. Deleuze mistura o conceito de verdade Nietzscheano e a teoria Bergsoniana de tempo. A narração em Deleuze é cristalina e virtual. O virtual e o atual formam imagens distintas e novas. O que Deleuze coloca em xeque é a maneira de narração e descrição. O teatro contemporâneo e o cinema dos anos 1970 vão adotar os conceitos de Deleuze (Virtual). O novo teatro, para Deleuze, surgirá como não-representação, uma nova forma de fazer teatro, com imagens, movimentos, vozes, *gestus* e performance. Essa nova *apresentação* apresenta e constitui uma tomada de consciência de uma minoria, enquanto devir universal, que não é feita para soluções e interpretações. O novo teatro, para Deleuze, seria como o teatro de Beckett, que é um poema visual: *um teatro do espírito que se propõe não a narrar uma história, mas a construir uma imagem*.

<sup>4</sup> Didi-Huberman (2009, p. 11).

<sup>5</sup> Em seu ensaio *A Arte como um Dispositivo (Art as Device)*, Shklovsky argumenta que o objetivo da arte é de familiarizar o leitor com a realidade: ela deve renovar a nossa percepção. Em seu ensaio, ele identificava vários métodos de *estranhamento*. O objetivo da arte (poesia, especificamente) é representar as coisas de uma maneira nova. Ela tem de remover um componente do nosso entorno, da esfera da nossa percepção automatizada.

<sup>6</sup> Didi-Huberman, 2009, p. 33. Georges Didi-Huberman em pequenas frases sobre Brecht: Nós não montamos, expomos e dispomos. Brecht cria a arte de dispor a diferença das coisas e dos conflitos. A montagem é um método de conhecimento. Método moderno utilizado por Stravinsky na música, por Walter Benjamin na filosofia. Brecht e Piscator criaram a fotomontagem em forma de revista. Montagem documental. Dialética de dispor e expor a verdade. Dispor as coisas é uma forma de compreender o mundo. Brecht recusa separar história da arte da história política. Polaridade e conflitos. Montagem/estranhamento/interrupção. Dialética de expor de montar. Desordem: *Gestus* de montagem (realismo aberto). Tornar o real problemático. Anacronismo: montar os conflitos; choques etc. Montar e desmontar. Montagem temporal, posição-transgressão e anacronismo. Montagem releva um saber. Montagem como força produtiva. Epígrafe: Distanciamento temporal. Foto-epígrafe. Cada *gestus* torna-se uma montagem anacrônica. Exposição dos conflitos: passado, futuro e memória. Alegoria.

<sup>7</sup> *Kuhle Wampe* é um lugar real, localizado perto do Müggelsee, um enorme lago, a leste de Berlim. *Kuhle Wampe* traduzindo literalmente como *barriga*, mas no dialeto de Berlim significa *barriga vazia*. *Kuhle Wampe* foi dirigido por Slatan Dudow (búlgaro, aluno de Eisenstein) e escrito por Brecht em 1932. Brecht foi o pioneiro de uma concepção de que o cinema, assim como a arte, poderia ser usado de uma maneira revolucionária. Ele trabalhou a visão de que filme era arte e não apenas uma parte da indústria cultural. Este ponto leva-nos ao contexto geral de uma Alemanha pós-guerra, que ainda estava em crise política e econômica. À esquerda, havia uma impressão geral de que o filme não era arte e que não valia a pena investir no cinema como tal. A liderança do Partido Comunista tomou uma posição firme contra o filme.

### Referências

- AUGÉ, Marc; DIDI-HUBERMAN, Georges; ECO, Umberto. **L'Expérience des Images**. Bry-sur Marne: Editons INA, 2011.
- BAZIN, Jean. **Des Clous Dans La Joconde, L'anthropologie Autrement**. Toulouse: Anacharsis, 2008.
- BENSA, Alban. **Le Fin de L'Exotisme: essais d'anthropologie critique**. Toulouse: Anacharsis, 2006.
- BENSA, Alban. **Après Lévi-Strauss: pour une anthropologie à taille humaine**. Entretien mené par Bertrand Richar. Paris: Textuel, 2010.
- BRECHT, Bertolt. **L'Art du Comédien: écrits sur le théâtre**. Paris: L'Arche, 1999.
- DELEUZE, Gilles. **L'Image-Mouvement**. Paris: Minuit, 1983.
- DELEUZE, Gilles. **Sobre teatro: um manifesto de menos; O esgotado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images Malgré Tout**. Paris: Éditions de Minuit, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quand les Images prennent Position**. L'Oeil de L'Histoire, 1. Paris: Éditions de Minuit, 2009.



DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas Ou le Gai Savoir Inquit**. L'Oeil De L'Histoire, 3. Paris: Éditions de Minuit, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Peuples Exposé, Peuples Figurants**. L'Oeil de L'Histoire, 4. Paris: Éditions de Minuit, 2012.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

PAVIS, Patrice. **Dictionnaire du Théâtre**. Paris: Dunod, 1996.

PAVIS, Patrice. **La Mise En Scène contemporaine**: origines, tendances, perspectives. Paris: Armand Colin, 2007.

PRÉDAL, René. **Esthétique de la Mise en Scène**. Paris: Cerf-Corlet, 2007.

Cesar Huapaya é doutor e pós-doutor pela Universidade Paris 8, Vincennes Saint Denis (França). Professor associado do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil, na qual leciona as disciplinas de Artes da Performance e Interpretação e Direção Teatral. Coordena o Núcleo de Performance e Antropologia do Teatro (CNPq) e é fundador do Grupo de Teatro Experimental Capixaba (1977-2015).

E-mail: cesarhuapaya@hotmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

*Recebido em 29 de abril de 2015*

*Aceito em 04 de julho de 2015*