

# ASPECTOS FILOSÓFICOS DA TEORIA DA MONTAGEM: DA DIALÉTICA MARXISTA AO PERSPECTIVISMO AMERÍNDIO

DIONATAN ROSA

# ASPECTOS FILOSÓFICOS DA TEORIA DA MONTAGEM: DA DIALÉTICA MARXISTA AO PERSPECTIVISMO AMERÍNDIO

## PHILOSOPHICAL ASPECTS OF MONTAGE THEORY: FROM MARXIST DILATIONISM TO AMERINDIAN PERSPECTIVISM

DIONATAN ROSA<sup>1</sup>

dionatan.rosa@ufrgs.br

<https://orcid.org/0000-0002-5304-8214>

### Resumo

Este artigo investiga a relação entre a teoria da montagem soviética cinematográfica e a filosofia materialista dialética, explicitando como esse encontro produziu um tipo de linguagem artística que, embora revolucionária, ficava restrita a uma noção dialógica de discurso. Como possibilidade ao binarismo dialético, proponho o perspectivismo ameríndio como lógica operativa para uma visão de mundo polissêmica, na qual os discursos se apoiam em variáveis não fixas, o que, por sua vez, permite um observador do fenômeno artístico com mais liberdade de associação e de produção de relações subjetivas. Este artigo é parte da dissertação de mestrado *Montagem Expandida*, defendida em 2018, no âmbito do Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, com financiamento da Capes.

**Palavras-chave:** Dialética. Montagem. Materialismo. Perspectivismo.

### Abstract

*This article investigates the relationship between Soviet film montage theory and Marxist dialectical materialist philosophy, explaining how this encounter produced a type of artistic language that, although revolutionary, was restricted to a dialogic notion of discourse. As a possibility for dialectical binarism, I propose Amerindian perspectivism as an operative logic for a polysemic worldview, in which discourses are based on non-fixed variables, which in turn allows an observer of the artistic phenomenon with more freedom of association and production of subjective relationships. This article is part of the master's research Expanded Montage, defended in 2018, within the scope of*

---

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS/RS (2022), mestre (2018) pelo Programa de Pós-graduação em Teatro da Udesc, SC, graduado no curso de bacharelado em artes cênicas – hab. em direção teatral da UFSM (2008), universidade na qual é docente substituto nos cursos de bacharelado em artes cênicas e licenciatura em teatro.

*the Graduate Program in Theater at the State University of Santa Catarina, with funding from Capes.*

**Keywords: Dialectic. Montage. Materialism. Perspectivism.**

Em 2016, ingressei no Programa de Pós-graduação em Teatro, no curso de mestrado,<sup>2</sup> com uma pesquisa que buscava desvendar relações entre a criação cênica para o teatro e a habilidade de montar narrativas a partir de materiais diversos e dispersos do montador de cinema. Meu objeto de estudo era a teoria da montagem soviética,<sup>3</sup> desenvolvida no início do século 20, em paralelo à transformação da Rússia em um regime comunista.

No primeiro capítulo daquele estudo, pude verificar que havia uma relação originária desse processo artístico com uma filosofia das artes que se destacou no início da modernidade: o materialismo dialético. Alicerçada sob forte influência da teoria marxista, essa filosofia acredita na diferença entre o humano e o natural, outorgando potência de criação ao homem, em meio à inércia passiva da produção de uma forma orgânica pela natureza.

Quando decidi investigar a existência de uma dimensão filosófica na construção da teoria da montagem que pudesse ajudar a compor o escopo de uma noção expandida, logo entendi que ela atendia a uma forma de pensamento baseada em um tipo de dialética, na qual o pensamento e o discurso (social e artístico) permaneciam em uma espécie de linha imaginária que era dinamizada por uma luta de contrários, formando algo como um diálogo.

A noção expandida que eu propunha deveria surgir da transição de uma técnica envolta em oposições binárias para uma lógica operativa que atuasse nos processos artísticos de forma a conceder um caráter mais aberto em relação a uma simples luta de contrários.

À medida que eu avançava nesse entendimento, comecei a observar à minha volta um fato interessante: a primeira metade da década

---

<sup>2</sup> Fui aluno de mestrado do Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc) de 2016 a 2018. Minha pesquisa desenvolveu uma noção denominada montagem expandida, na qual eu argumento que a montagem cinematográfica soviética pode ser entendida e utilizada como um princípio da polivalente de criação artística.

<sup>3</sup> Teoria desenvolvida no cinema, em especial por cineastas soviéticos russos como Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin, Serguei Eisenstein e Dziga Vertov no início do século 20, na qual a montagem era estudada do ponto de vista da produção de sentido.

de 2010 foi marcada pela explosão nas vendas de *smartphones*, e a segunda metade pelo uso intensivo de ferramenta de edição de imagens, tanto fotos quanto vídeos, pelo usuário desses aparelhos portáteis. A partir desse contexto, pensar na potência da montagem como ferramenta de construção de narrativas e de manipulação e controle de subjetividades passou a ter importância fundamental.

Sobre os soviéticos, pontuo algumas linhas específicas para elaborar uma explanação sobre a influência da filosofia materialista: 1) descrevendo as articulações do pensamento filosófico gerador do conceito de montagem utilizado no cinema, dissertando sobre a influência do pensamento dialético materialista como lógica crítica e operativa desse processo, e 2) revelando as considerações de Eisenstein sobre uma dialética que deriva, em certos aspectos, do pensamento marxista-hegeliano.

Acrescenta-se a essa descrição, na segunda metade do artigo, uma comparação entre o estatuto do observador, formado na modernidade, e uma apresentação da montagem sobre um campo expandido, estribado sobre o perspectivismo, cunhado por Eduardo Viveiros de Castro (2015), destacando correlações entre uma “visão subjetiva” (cf. Crary, 2012) e a abertura da obra de arte às múltiplas perspectivas das quais se compõe o pensamento artístico da pós-modernidade.

## **Filosofia do cinema soviético**

O pensamento artístico vanguardista veio acompanhado pelo desejo de revolução em boa parte de suas manifestações, e em quase todos os casos isso significou desarticular as estratégias solidificadas por um sistema de pensamento dominante de cunho positivista e, artisticamente falando, academicista.

No contexto soviético, identifica-se uma zona de interesse comum entre os artistas da vanguarda: a relação entre arte e produção de estruturas de pensamento. A revolução que deveria ser provocada ou reforçada pelo movimento das artes necessitou uma orientação filosófica

renovada para extrair um plano artístico do plano real. Uma consideração fundamental é o fato de que o cotidiano do século 20 é o primeiro grande experimento de convivência entre homem e máquina, tendo sido um período permeado por paradigmas que tinham como polaridades a natureza e a indústria e uma extensa zona de indeterminações entre elas.

Eisenstein (2002), famoso artista da montagem soviética, acreditava na tensão entre uma lógica orgânica baseada na natureza e a atividade criativa humana. Ele considerava as transições entre esses dois planos dinamizadas por uma oposição de forças que produz sínteses, de acordo com a dialética materialista. Para Eisenstein, o pensamento criativo surge da necessidade de produzir estruturas de entendimento a partir de conflitos, o que gera uma dialética na forma artística.

Dessa forma, repetindo uma sentença presente em boa parte dos experimentos de vanguarda que intuía uma possibilidade de renovação das estruturas do pensamento, por meio de uma estética da revolução embutida no processo artístico, Albera (2011) revela que Eisenstein defende a manutenção da arte na intersecção entre natureza e indústria, mantendo os dois polos da contradição para extrair uma dinâmica de relação entre corporeidade, espessura orgânica e racionalidade, evitando imobilização no geométrico ou na máquina.

## **Materialismo e a teoria da montagem soviética**

A Revolução Russa teve grande influência do pensamento marxista no que concerne ao entendimento de uma sociedade que buscava se transformar pela reordenação das relações de produção. Assim, toda a arte aprovada e financiada pelo Estado estava sujeita às determinações de um socialismo amplamente inspirado nas teorias de Marx sobre o trabalho e a alienação. Desse ponto de vista, a sociedade revolucionária visava formar um indivíduo crítico, consciente de seu papel transformador, livre da alienação da produção de mais-valia.

Na visão soviética, uma releitura do marxismo, o indivíduo compreende como a produção determina a vida material, e a revolução

acontece ao reconhecer que o pensamento e a realidade são complementares. O marxismo inclui um método científico (materialismo histórico) e filosófico (materialismo dialético), embora seja importante distinguir a dialética em si da interpretação de Marx, que passa pelo materialismo. No entanto, focalizaremos uma terceira interpretação cunhada durante a transição para a sociedade comunista russa.

Sobre o materialismo dialético, Gadotti (1990, p. 22) indica um duplo objetivo:

1) como dialética, estuda as leis mais gerais do universo, leis comuns de todos os aspectos da realidade, desde a natureza física até o pensamento, passando pela natureza viva e pela sociedade. 2) como materialismo, é uma concepção científica que pressupõe que o mundo é uma realidade material (natureza e sociedade), onde o homem está presente e pode conhecê-la e transformá-la.

A definição de Bottomore (2013), no *Dicionário do pensamento marxista*, especifica ainda mais o lugar das operações dialéticas apresentadas por Gadotti (1990). Para o sociólogo, a dialética está integrada a todas as instâncias de que se compõe o homem: (a) dialética epistemológica (método), (b) dialética ontológica (“um conjunto de leis ou princípios que governam um setor ou a totalidade da realidade”) e (c) dialética relacional (“o movimento da história”).

A cisão entre o ser e o pensar, em movimentos separados e autônomos, é uma característica da versão dialética operada durante o período da vanguarda soviética. Ela foi inspirada em uma divisão, na qual o homem, o conhecimento, e a produção são elaborados em campos diferentes de uma mesma dinâmica de oposição. Atualizando a dialética hegeliana, essa segmentação era uma alternativa a um tipo de verdade idealista, na qual a razão não era apenas o “entendimento da realidade como queria Kant, mas a própria realidade: ‘o racional é real e o real é racional’” (Kant apud Gadotti, 1990, p. 18).

O materialismo que se relaciona com o pensamento soviético apresenta a tese de que a realidade material e histórica é mais confiável como fonte de conhecimento do que a razão, dada a factualidade e a

imutabilidade do plano material. Essa perspectiva visou colocar a dialética na ordem da ciência, ao destacar a possibilidade de fundamentar a evolução humana por meio da crítica da produção material e histórica. Isso não significa que essa seja uma filosofia antirracionalista.

Pelo contrário, o método dialético, apropriado do materialismo idealista de Hegel, serve como instrumento principal para essa discussão filosófica que tenta se aproximar de um marxismo. A diferença é que, para os materialistas, matéria e espírito são concebidos como opostos entre si, com a “matéria desempenhando o papel principal” (Bottomore, 2013), uma visão de mundo em total congruência com a política industrialista e utilitária do Partido Comunista, na Rússia, por exemplo.

Dessa forma, tanto o cinema quanto as demais linguagens artísticas, custeadas pelo Partido, foram ideologicamente direcionados, e todo o processo ou metodologia desenvolvido nessa jurisdição teve que responder objetivamente às necessidades de uma nova relação entre estética e política. A influência marxista foi decisiva para que os soviéticos conseguissem concretizar, em parte, a estratégia de difusão ideológica, porque a teoria filosófica do materialismo recupera a crença em que

o exercício dos sentidos, poderes e capacidades humanas é um fim absoluto em si mesmo, sem necessidade de justificação utilitária; mas o desabrochar dessa riqueza sensível por si mesma só pode ser alcançado, paradoxalmente, através da prática rigorosamente instrumental da destruição das relações sociais burguesas (Eagleton, 1993).

Nesse sentido, o materialismo representou uma base filosófica para a construção da sociedade soviética, dentro da qual os sentidos constituíram um dos principais alvos visados pelas estratégias artísticas revolucionárias,<sup>4</sup> que buscavam, sobretudo, despertar (ou formar) uma

---

<sup>4</sup> Entre essas estratégias, está a metodologia do choque desenvolvida na encenação de Meyerhold, ao desconstruir a coerência temporal-espacial da encenação naturalista e em Eisenstein, ao subverter toda a estética da continuidade narrativa desenvolvida no cinema americano. Posso citar ainda os contr arrelevos de Tátlin, as fotomontagens de Rodchenko e a poesia de Malevich como expressões de movimentos artísticos diferentes que atuavam sob a perspectiva da negação de qualquer conjunto de regras que enquadrassem demais o trabalho do artista.



consciência crítica coletiva, a partir de cada indivíduo constituinte, libertando-o do “jogo ideológico da burguesia” (Trotsky, 2007, p. 172).

Gadotti (1990) reafirma a importância da educação dos sentidos para o desenvolvimento da criticidade, quando profere que ativar a capacidade crítica e autocrítica do indivíduo é um exercício revolucionário. É assim que devemos entender a advertência de Lênin (apud Gadotti, 1990, p. 38) de que “o marxismo é um guia para a ação e não um dogma”. A partir de tal perspectiva, a intencionalidade do artista se misturou a uma ideologia estética, ensejando a produção de uma metodologia de criação artística que se transformasse permanentemente, acompanhando as necessidades de uma sociedade que se transforma na mesma intensidade.

## **Dialética e montagem**

A dialética como elemento filosófico, um dos modelos sobre os quais se processa a forma do pensamento moderno e, em parte, do contemporâneo, tem como uma das origens possíveis a Grécia antiga. Segundo Gadotti (1990), ela pode ser reconhecida nesse período como um modo de argumentar que “consistia em descobrir contradições contidas no raciocínio do adversário” (análise), negando assim a validade de sua argumentação (síntese).

Sobre a definição do termo, trata-se de uma palavra usada frequentemente para definir processos que se estabelecem por meio de contradições, sejam compositivas, intelectivas ou materiais. É possível formar um conceito tendo como referência o pensamento de Heráclito de Éfeso, para o qual a realidade está em constante devir e “onde prevalece a luta dos opostos: frio/calor, vida/morte, bem/mal, saúde/doença etc., um se transformando no outro (Gadotti, 1990, p. 15-16), e o pensamento de Platão, que considera a dialética sob o duplo movimento de “ascender ao inteligível” e deduzir racionalmente as ideias – o que permite “passar da multiplicidade para a unidade e discriminar as ideias entre si” (p. 16).

Para a noção de montagem expandida, diferente da soviética, essa interação acontece independentemente da existência de um sentido fechado na obra, pois não se trata de uma relação de identificação do espectador com a ideia do artista. A substância da arte não está nem no objeto, que é o resultado do princípio utilitário, nem nos sujeitos, dos quais a arte pode ser uma expressão, mas na relação de cocriação que se estabelece durante o acontecimento artístico. A montagem expandida projeta a expressividade artística pela lente dos múltiplos pontos de vista. Não há um modelo fora do espectador que restrinja sua forma de pensamento.

Ao considerar a dialética um assunto de ampla prospecção, e na impossibilidade de abordar o tema em sua totalidade, considereirei três princípios base para a discussão – oposição, transformação e intelecção –, pontos de conexão entre a lógica que opera no pensamento dialético e a lógica que opera em processos artísticos sob a jurisdição da montagem.

A diferença na abordagem expandida consiste em reconsiderar a dialética lógica procedimental fundamental da montagem, pois há grande interação entre o pensamento dos montadores e o pensamento perspectivista proposto por Viveiros de Castro (2015), inteiramente oposto à dialética. Essa variação entre lógicas importa para o pensamento artístico, uma vez que amplia as formas de junção entre novas formas de pensamento e o surgimento de novas materialidades.

A tensão materialismo *versus* idealismo, surgida no seio da teoria kantiana, não era novidade nem foi resolvida ao longo da modernidade. Serviu, contudo, como base referencial para boa parte da filosofia que permeava as discussões artísticas durante as primeiras décadas do século 20. Por essa razão, a dialética “tem princípios (ou leis) que podem ser aplicados tanto à matéria, como à sociedade humana e aos nossos próprios conhecimentos” (Gadotti, 1990, p. 26), sendo esse um dos pontos de conexão entre Marx e a filosofia artística soviética.

Ainda sobre a ordem dos processos dialéticos, é possível, a partir de Gadotti (1990) e Konder (2008), descrever três leis fundamentais da

dialética: 1) lei da passagem da quantidade à qualidade (e vice-versa), 2) lei da interpenetração dos contrários e 3) lei da negação da negação.

a primeira significa que na natureza as variações qualitativas podem ser obtidas somente acrescentando-se ou tirando-se matéria ou movimento por meio de variações quantitativas. A segunda garante a unidade e a continuidade da mudança incessante na natureza e nos fenômenos. A terceira garante que cada síntese é por sua vez a tese de uma nova antítese reproduzindo indefinidamente o processo (Gadotti, 1990, p. 24).

Sobre a primeira lei, destaco o fato de que as mudanças, tanto na natureza quanto na arte, têm gradações de ritmo que não obedecem a um padrão: podem ocorrer em períodos de forma lenta, nos quais “se sucedem pequenas alterações quantitativas, ou de forma rápida, como saltos” e “modificações radicais” (Konder, 2008, p. 56). Do mesmo modo, a montagem soviética foi pensada para gerar um produto que reproduzisse uma variação de ritmo de apresentação do conjunto e da transição entre os fragmentos conforme o modelo da natureza. Vale para os soviéticos a mesma máxima da transformação de quantidade em qualidade que perpassa tanto o materialismo quanto a filosofia dialética.

A segunda lei postula que todas as coisas estão, no mundo, em relação umas com as outras. Os soviéticos acreditavam que o poder da arte residia na construção de uma experiência na qual uma ideologia pudesse ser modelada, considerando métrica a ordem dialética da transformação contínua. Nessas condições, a montagem operaria articulando planos que deveriam se projetar de forma simultânea no espectador e que exigiriam dele uma plasticidade de pensamento, alterando uma visão sequencial ou isolada do mundo que o faz perceber as coisas em modo separado. Para o espectador realizar virtualmente a obra, é necessário operar um processo dialético.

Por fim, a terceira lei se explica na sentença de Konder (2008, p. 57), que postula que uma “afirmação engendra necessariamente a sua negação”, porém a negação não prevalece como tal: tanto a afirmação como a negação são superadas, e o que acaba por prevalecer é uma síntese, é a “negação da negação”.

Vinculada aos procedimentos artísticos, a dialética sob o ponto de vista de Marx<sup>5</sup> buscava, pelo debate contínuo, uma verdade comum. Se, no entanto, levarmos em conta que a “verdade” comum para Marx era dada pelo ponto de vista do proletário, cai por terra a ideia de que exista uma “verdade” única que atenda a todos os tipos de demandas sociais. Para nos aproximar de uma verdade coletiva, parece mais justo substituir a dialética das oposições por uma rede de “verdades” que se configura como uma montagem de consciências individuais e subjetivas.

Nesse ponto, a teoria da montagem soviética precisa sofrer mudanças no trânsito até os procedimentos artísticos contemporâneos: uma dialética da montagem na forma expandida, para estar em conformidade com a aceção dos artistas soviéticos e, mesmo assim, atender à multiplicidade de pontos de vista sob os quais se formula o pensamento em rede, não exclusivo daquele fornecido pela lente do proletário. Nesse sentido, o perspectivismo faz uma crítica ao materialismo dialético, pois não supõe a relação natureza/cultura como um produto ou conjunto de relações determinadas por um objetivo que tem um fim em si mesmo.

Se a dialética foi, em seus primórdios, um processo observável no fluir da natureza, à medida que a filosofia se transformou, essa “natureza” foi dando lugar a uma lógica puramente humana afastada daquela origem processual. Quanto mais o homem se direcionou para uma razão pura, mais se afastou da natureza e, ironicamente, os resquícios de sua relação com ela foram sendo apagados em nome de um modo de pensar abstrato que objetiva ser eficaz e assertivo. Nesse caso, uma nova aceção de montagem entende que são outras as relações entre natureza e cultura, homem e mundo – ou seja, há outra perspectiva (aliás, infinitas) frente a essa relação.

---

<sup>5</sup> A dialética de Hegel se fechava no mundo do espírito, e Marx a inverte, colocando-a na terra. Para ele, a dialética explica a evolução da matéria, da natureza e do próprio homem; é a ciência das leis gerais do movimento, tanto do mundo exterior como do pensamento humano (Gadotti, 1990 p. 19).

## Movimento e transformação

Ao contrário do monismo metafísico, a dialética “considera todas as coisas em movimento; relacionadas umas com as outras” (Gadotti, 1990, p. 16), em uma visão de conjunto que percebe a realidade como um tecido heterogêneo e plural, que não se esgota em uma forma final. Sob essa tessitura, é possível produzir recortes (visões provisórias) na forma de sínteses. Há, também, na metafísica, uma visão de totalidade, porém essa visão implica uma realidade que considera o movimento “uma ilusão desprezível” ou “um aspecto superficial” (Konder, 2008, p. 26).

No campo artístico, a leitura que proponho, nesta primeira parte e a partir de uma cosmovisão materialista, combina a noção de movimento (do corpo, da câmera, da cena etc.) com a proposição de “marcha dialética” (das relações de trabalho e com elas forma uma “história da humanidade”).

Por meio de uma dialética de oposições, o movimento da percepção, em constante devir, atualiza cada possibilidade dessa coisa em uma “realidade efetiva” (Konder, 2008, p. 36). Assim, para que se estabeleça uma visão de totalidade, é importante conhecer o “nível de totalização exigido pelo conjunto de problemas com que estamos nos defrontando; e é muito importante, também, nunca esquecermos que a totalidade é apenas um *momento* de um processo de totalização” (p. 36), que é infinito, e no qual as sínteses devem ser constantemente revistas e transformadas.

O cinema, a primeira arte a desenvolver uma teoria para a montagem, quando concebido sob a estética soviética, opera segundo esses princípios dialéticos: cada enquadramento representa uma tese, confrontada pelo quadro seguinte (antítese), gerando uma imagem virtual e inexistente na cabeça do espectador, uma síntese. Para Eisenstein (1969), a montagem não é uma conexão de partes em uma cadeia de tijolos combinados em série para expor uma ideia; mas embate de elementos: “a ideia de que da colisão entre dois fatores dados nasce um conceito. (...) Montagem é então conflito” (p. 40-41).

Não é um método decadente de organizar espacialmente e de modo artificial um pedaço da realidade; não é uma representação encadeada dos objetos nas suas proporções reais, um tributo à lógica formal ortodoxa, espelho do absolutismo e do realismo positivista; mas sim uma “escolha”, uma “extração”, tradução em imagens do princípio dialético (Eisenstein, 1969 p. 43).

Eisenstein (1969) afirma, ainda, que a “representação” passa a ser um estágio da relação entre artista e espectador, e não mais o objetivo principal a ser concretizado na obra de arte. Para o cineasta, a percepção da obra de arte “viva” se dá por meio de uma imagem que é formada por uma sequência de representações de um determinado fenômeno. A fixidez do reconhecimento por representação é transformada em um processo dinâmico, no qual a “obra de arte” sai da condição de objeto e passa a ser apresentada como um “processo”, responsável pela “formação das imagens na sensibilidade e na inteligência do espectador”.

Cada linguagem artística possui uma forma específica de imagem, com elementos compositivos correspondentes à sua materialidade, e cada tipo de materialidade demanda um tipo de processo que a conecte ao espectador. Por isso, não cabe aqui tentar explicitar a correspondência entre cada elemento de cada tipologia artística e o emprego que faz dos processos dialéticos. O que importa é revelar que a lógica das imagens, operando no processo artístico, enfraquece (e até anula) a soberania da mimese e a fidelidade que ela garantia em relação aos códigos da representação, que poderiam encerrar a obra de arte em uma significação fechada.

Nesse sentido, trazer para a superfície a necessidade de encontrar potências escondidas em velhas teorias que parecem superadas, como é o caso da montagem soviética, interessa, porque “o mecanismo da formação da imagem na *vida* serve de protótipo ao que constitui, em arte, o método de criação das imagens estéticas” (Eisenstein, 1969, p. 78). Ou seja, a montagem, ao desnaturalizar o objeto artístico de seus milenares vínculos com a mimese, incorpora o espectador como parte ativa do processo de produção da obra, razão pela qual é necessário sobre ele se deter.

## O espectador criador

Para discorrer sobre a incorporação do espectador ao conjunto de elementos constituintes do processo de produção artística, faço um paralelo entre o conceito de “visão subjetiva”, descrito por Jonathan Crary (2012), e a visão do espectador segundo a teoria criativa eisensteniana. Assim, procuro evidências de como o surgimento de um espectador criador tornou-se fundamental para uma lógica que opera a partir e por meio da reunião de pedaços de realidade, em processos artísticos cada vez mais descolados da perspectiva objetivista e cada vez mais vinculados a uma recepção subjetiva.

Entendo o espectador como uma das peças fundamentais para a construção da expressão montagem expandida, pois se trata de um pensamento que considera substancial a participação ativa do observador no ato artístico e nunca um fenômeno transitório. No entanto, para que a montagem possa admitir múltiplas perspectivas, é necessário que ela seja pensada para além do domínio da dialética da história e da visão objetivista como proposta pelo materialismo. Para formular correspondências entre a concepção de “visão subjetiva” (Crary, 2012) e o espectador idealizado, porém não realizado, da teoria eisensteniana, é possível pensar em outras lógicas de ação, tal como o perspectivismo.

## Perspectivismo

Conceito antropológico<sup>6</sup> cunhado por Viveiros de Castro (2015), o *perspectivismo* diz respeito a uma ideia resultante do encontro do autor com uma “antropologia própria das organizações sociais ameríndias”. Ele percebeu ressonâncias nos resultados desse estudo “que afirmam uma multiplicidade perspectiva intrínseca ao real (p. 34). Trata-se de um modo de relação entre o observador e o observado em que a dimensão

---

<sup>6</sup> Trata-se de conceito que implica uma nova “cosmovisão”, segundo Viveiros de Castro (2015), um eixo ortogonal entre o “relativismo e universalismo” (p. 42) que possibilita a antropologia “assumir integralmente sua verdadeira missão, a de ser a teoria e prática da descolonização permanente do pensamento” (p. 20).

materialista e objetivista não serve como referência (a ideia de apenas um só ponto de vista, como, por exemplo, a “luta de classes”), pois privilegia o ponto de vista de apenas uma “classe” de humanos.

O perspectivismo propõe que a relação de significação entre sujeito e objeto seja deslocada a partir do ponto de vista que o sujeito ocupa, independentemente de uma “forma” de pensamento preestabelecido. A cosmopolítica ameríndia serve como exemplo desse descentramento, uma vez que recoloca vários pontos de vista simultâneos em jogo.

Nas culturas ameríndias, homens, animais, seres da floresta, todos os tipos de não humanos (incluindo os mortos) são organizados a partir de uma escala de predação, de modo que, por exemplo, o homem é visto pelo animal como seu predador (o animal é o homem e o homem é o animal). Do mesmo modo, ele enxerga seu predador como outro animal (a presa é o homem e o predador, seja ele qual for, é o animal dessa relação). O emparelhamento dos pontos de vista humano e não humano pode se estender a outras relações da vida que estão fora da relação de predação: uma “toca” é vista por um roedor como uma “casa” na visão humana, ou um enxame de abelhas se assemelha, em termos de organização espacial e função, a um exército de guerra.

Nesse sentido, para Viveiros de Castro (2015), “personitude” e “perspectividade” – a capacidade de ocupar um ponto de vista – “são uma questão de grau, de contexto e de posição, antes que uma propriedade distintiva de tal ou qual espécie” (p. 46). Ele ainda acrescenta que, nesse sistema de observação, o enfoque se torna possível pela presença substancial, ou seja, no “corpo”, em detrimento de uma diferença entre os “espíritos” das substâncias, conforme o pensamento hegeliano, que embasa, mesmo que pela negação, a dialética materialista. Essa diferença de enfoque altera a relação da “representação” entre o sujeito e o objeto, que passa a responder por meio de uma alteridade perspectiva, conforme a afirmação de Viveiros de Castro (p. 65):

Uma perspectiva não é uma representação porque as representações são propriedades do espírito, *mas ponto de vista está no corpo*. Ser capaz de ocupar o ponto de vista é sem dúvida uma potência da alma, e os não-humanos são sujeitos na



medida em que têm (ou são) um espírito; mas a diferença entre os pontos de vista – e um ponto de vista não é senão diferença – não está na alma. Esta, formalmente idêntica através das espécies, só enxerga a mesma coisa em toda parte; a diferença deve então ser dada pela especificidade dos corpos.

Ainda, conforme Viveiros de Castro (2015), o perspectivismo supõe uma “epistemologia constante e ontologias variáveis: mesmas representações, mas outros objetos; sentido único, mas referências múltiplas” (p. 68). Não se trata de desmontar as teses do materialismo histórico, mas, ao contrário, de acrescentar-lhe variações, novas possibilidades estéticas, novas obtusidades poéticas que permitam, conforme Viveiros de Castro (p. 22), à estrutura de nossa imaginação conceitual (ao pensá-la como produto do materialismo) entrar “em regime de variação” e assumir-se como variação, “como variante, versão, transformação”.

A antropologia apresentada por Viveiros de Castro (2015) se coloca no plano oposto e simétrico<sup>7</sup> em relação à antropologia objetivista, que produziu uma “cultura da imagem”, caracterizada, entre outras coisas, pela fixidez da relação entre espectador e objeto no plano das representações e que é retroalimentado por sistemas de pensamento normativos e hegemônicos.

Destaco o perspectivismo como um campo no qual é possível discutir maneiras de intensificar a participação subjetiva do espectador no processo de criação, projetando a relação espectral com base em uma “alteridade perspectiva” (Viveiros de Castro, p. 47), que considera cada indivíduo portador de um conhecimento singular sobre aquilo que é a realidade e sobre as coisas que pertencem ao domínio humano. No intuito de provocar resultantes diferentes daquelas obtidas por meio de relações de identificação, a montagem expandida, do ponto de vista do perspectivismo, opera a partir da fusão de dois espaços de projeção do objeto artístico: um real (apreender por meio do objeto) e um virtual

---

<sup>7</sup> “Perspectivismo intraespecífico (entre indivíduos da mesma espécie), multinaturalismo e alteridade canibal formam assim os três vértices de uma alter-antropologia indígena que é uma transformação simétrica e inversa da antropologia ocidental” (Viveiros de Castro, 2015, p. 34).

(apreender por meio da subjetividade), pelos quais o espectador criador finaliza a obra de arte (ou não).

## **Visão subjetiva**

Retornando a Crary (2012, p. 73), a expressão “visão subjetiva” se refere a uma sentença de Goethe na qual ele pormenoriza um tipo de observador que se constituiu como uma síntese entre uma visão fisiológica e uma visão psíquica:

O importante na exposição que Goethe faz da visão subjetiva é a inseparabilidade de dois modelos comumente apresentados como distintos e inconciliáveis: um observador fisiológico que será descrito cada vez mais detalhadamente pelas ciências empíricas no século XIX e um observador pressuposto por diversos “romantismos” e modernismos ainda em fase inicial, na condição de produtor ativo e autônomo de sua própria experiência visual.

A descoberta de que o conhecimento era condicionado pelo funcionamento “físico e anatômico do corpo, talvez ainda mais importante, dos olhos” (Crary, 2012, p. 82) teve como uma das consequências a criação de estratégias, tanto no campo das artes como no campo social, para explorar comercialmente o poder de convencimento sobre os sentidos, em especial a visão, através do aprimoramento das técnicas de produção de imagens, entre elas a montagem. Pode-se notar que, a partir disso, desenvolveu-se uma ciência da visualidade, tendo seu início no século 19 e seu aprimoramento durante a efervescência científica do século 20. Essa ciência reside até hoje nos processos artísticos que atuam sob o manto da espetacularidade.

É importante frisar que esse estudo sobre a qualidade da relação espectral, projetado na expansão do termo montagem, considera a objetividade parte constituinte desse tipo de expediente. Sabendo que “os sujeitos, tanto quanto os objetos são concebidos como resultantes de processos de objetivação”, conforme Viveiros de Castro (2015), entendo que, para o sujeito, a “coisificação” que o objetivismo introjetou em muitos aspectos da ordem relacional é o modelo básico por meio do qual ele

interage com o mundo. Nesse sentido, foi necessário reconhecer que o “sujeito se constitui ou reconhece a si mesmo nos objetos que produz, e se conhece também objetivamente quando consegue se ver ‘de fora’, como um ‘isso’” (p. 50).

A “visão” que Crary (2012) apresenta traz elementos fundamentais para um esquema de observação no qual o indivíduo apreende (e aprende) uma realidade quase que exclusivamente pelo viés fisiológico, por meio de uma “percepção pura”. No entanto, esse conceito se torna inoperante no período contemporâneo, pois desconsidera as influências individuais e singulares do receptor, como “a linguagem, a memória histórica e a sexualidade” (p. 97).

À medida que uma autonomia perceptiva começou a se esboçar no terreno da criação artística, mais presente se tornou a cisão entre uma realidade fisiologicamente perceptível e as realidades mentalmente formuláveis, e cada vez mais o valor realístico de ambas se iguala. Ver e pensar passam a significar uma mesma ação, “tornam-se sinônimos”, segundo Crary (2012, p. 100), colocando em xeque a perspectiva objetivista, na qual um observador estava “completamente focado em um objeto”.

O processo de separação entre realidades perceptíveis e realidades formuláveis tem início em meados da década de 1820, a partir do estudo das pós-imagens e da descoberta de uma autonomia do processo de “visão” em relação à ação humana de ver. O privilégio dado ao estudo dos fenômenos visuais autônomos, como o princípio de movimento percebido na sucessão de imagens estáticas das câmaras escuras (embrião do cinema), abriu espaço para uma subjetivação da percepção, que antes era limitada pelo objetivismo, de modo que a existência desses fenômenos tornava possível uma “percepção” sem qualquer “vínculo necessário com um referente externo” (Crary, 2012, p. 99).

A presença das pós-imagens (“a presença da sensação na ausência de um estímulo”), segundo Crary (2012, p. 99), “oferece[u] uma demonstração teórica e empírica da visão autônoma, de uma experiência óptica produzida pelo e no interior do sujeito”. Ainda segundo o autor,

o estudo experimental das pós-imagens levou à invenção de uma variedade de técnicas e aparelhos ópticos. Inicialmente, eles tiveram como propósito a observação científica, mas logo se transformaram em formas de entretenimento popular. Tudo se baseava nas noções de que a percepção não era instantânea e de que havia uma separação ente o olho e o objeto. Pesquisas sobre a pós-imagem haviam sugerido que ocorria alguma forma de combinação ou fusão quando as sensações eram percebidas em rápida sucessão. A duração envolvida no ato de ver possibilitou sua modificação e seu controle (Crary, 2012, p. 105).

De acordo com o autor, “durante dois séculos”, a visão, baseada no modelo da câmara escura (imagem), permaneceu como o modelo “de como a observação conduz a deduções verdadeiras sobre o mundo” (Crary, 2012, p. 35), tanto para aqueles que consideram a experiência garantia do real quanto os que acreditam que a verdade é construída pela razão.

Assim, com a existência de um espectador criador que supera uma visão de mundo construída sobre a dicotomia sujeito interno/objeto externo, capaz de produzir realidades virtuais com o mesmo valor ontológico da realidade percebida fisiologicamente, fez-se necessária uma releitura da lógica sensível contida na montagem, procurando pelos princípios ou vínculos teóricos entre o observador que superou a objetividade da câmara escura e o espectador eisensteiniano, idealizado para estar presente na processualidade da criação artística desde a fase inicial.

O pensamento artístico que substituiu a câmara escura, no qual a complexa subjetividade do espectador abarca aspectos “multinaturais” da realidade, conforme situa Viveiros de Castro (2015, p. 43), pode ser o protótipo ideal para interpretar o mundo sob as múltiplas noções de realidade, incluindo as virtuais, das quais uma nova epistemologia parece emergir.

A face incipiente da virtualidade a que me refiro tem início no século 19, tendo sido pronunciada durante a descoberta das pós-imagens, em meio à explosão dos estudos científicos sobre o funcionamento do corpo humano. A representação desse esquema epistêmico se materializou na câmara escura (Figura 27), na qual é possível perceber a

separação entre a fisiologia do observador e a produção de virtualidade, conforme Crary (2012).

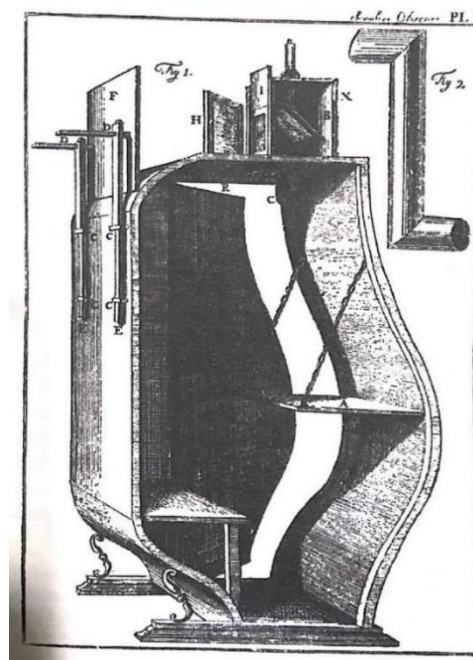
A transição da câmara escura para o cinema moderno, passando por diversos aparelhos, como o estereoscópico e o diorama, acontece em paralelo, e, em consequência, como já citado, a mudanças profundas no campo da percepção. Boa parte dessa transformação se deve ao avanço dos estudos sobre a psicanálise, sobre o corpo humano e sua fisiologia. O homem, em sua constituição psíquica e física, passa a ser objeto primo da ciência, tornando-se o centro por onde circula a produção de conhecimento, ora figurando como agente, ora figurando como receptor de um mundo que se desdobra a partir da visão e através de uma relação que se torna cada vez mais subjetiva.

Conforme aponta Crary (2012, p. 11), “o que muda é a pluralidade de forças e de regras que compõe o campo no qual a percepção ocorre”. Assim, se na modernidade o pensamento estava centralizado na mediação da visão, conforme os fisiologistas, um pensamento que se proponha ir além da modernidade deve considerar que a “formalização e a difusão das imagens geradas por computador anunciam a implantação onipresente de “espaços visuais fabricados, radicalmente diferentes das capacidades miméticas do cinema, da fotografia, e da televisão”, linguagens visuais que dominaram as discussões modernistas ao longo do século 20.

## Considerações finais

Observemos a seguinte afirmação de Eisenstein (1969, p. 91):

Porém, é possível pensar “realidade” de um ponto de vista coletivo? Como o sujeito e sua individualidade, cultuado pela multiplicação da propriedade privada durante o período



**Figura 1:** Câmara escura portátil, meados do século 18

**Fonte:** Crary (2012).

industrial, poderia reconstituir, a partir de um processo artístico, uma realidade?

Essa inquietação a respeito de uma versão da realidade, fabricada no seio da economia capitalista moderna e imposta como um monismo ontológico, revela que o cineasta russo se antecipou ao surgimento de uma pluralidade de leituras sobre um “mundo real”, ao conceber a montagem como um procedimento que em essência é perspectivista. Sua percepção em relação à imagem, assim como boa parte da tecnologia imagética formulada ao longo do século 20, desloca a visão para um “plano dissociado do observador humano” (Crary, 2012, p. 11), o que permite considerar todos os pontos de vista existentes “potencialidade ontológica”, na qual até mesmo “os animais e demais componentes do cosmos” podem ser interpretados “intensivamente como pessoas, porque qualquer um deles pode se revelar (se transformar em) uma pessoa” (Viveiros de Castro, 2015, p. 46), levando em conta que, naquela perspectiva objetivista deformadora, em todo o conteúdo que se desdobra no mesmo sentido, o ponto de vista é exclusivamente humano.

Sobre a constituição da montagem, Eisenstein desenvolveu um sistema de criação que pode ser considerado um embrião para boa parte das manifestações artísticas criadas sob o manto da descontinuidade temporal/espacial e da fragmentação narrativa, bem como das metodologias que necessitam do espectador para completar seu processo de significação.

O que há pois de extraordinário nesse método? Antes de mais nada o seu dinamismo, o fato de a imagem procurada *não ser oferecida, mas surgir, nascer*. A imagem procurada pelo autor diretor e artista, e que eles fixaram em elementos representativos descontínuos, deve *formar-se* de novo e definitivamente na percepção do espectador (Eisenstein, 1969, p. 89).

O que neste estudo se formula como conceito de montagem expandida dá continuidade ao plano de Eisenstein de multiplicar as perspectivas por meio de maior abertura e flexibilização dos significados, maiores margem de jogo e liberdade de interpretação por multiplicação de parâmetros. Essa noção se configura como um conjunto de

procedimentos e asserções sobre um tipo de criação que é cúmplice de uma afirmação de Viveiros de Castro (2015, p. 42), quando o autor evidencia que

numerous povos (talvez todos) do Novo Mundo compartilham de uma concepção segundo a qual o mundo é composto por uma multiplicidade de pontos de vista: todos os existentes são centros potenciais de intencionalidade, que apreendem os demais existentes segundo suas próprias e respectivas características ou potências.

A estratégia eisensteiniana para multiplicar as possibilidades de interação entre a produção artística e a sociedade russa era, antes de tudo, uma tentativa de democratizar o acesso ao conteúdo artístico por meio da implicação de uma subjetividade individual.

## Referências

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Edição digital. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1993.

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

EISENSTEIN, Sergei. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

GADOTTI, Moacir. A dialética: concepção e método. In: *Concepção dialética da educação*. 7 ed. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1990, p. 15-38.

KONDER, Leandro. *O que é dialética*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

TROTSKY, Leon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

**Recebido em:** 30 de março de 2023

**Aceito em:** 14 de dezembro de 2023