

PAISAGEM, MOVIMENTO, IMAGEM SENSORIAL: A MONTAGEM DIALÉCTICA COMO OPERADOR E O EXEMPLO DE «O RUÍDO DA PONTE»*

ENRICO CARNUCCIO

UNIVERSIDADE LUSÓFONA, LISBOA, PORTUGAL

* Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto com a referência 2025.00566.BD e com o identificador DOI <https://doi.org/10.54499/2025.00566.BD>. Agradece-se a revisão do texto em português a Miguel Esteves Pinto e Francesco Ambrosini.

Enrico Carnuccio nasceu em Turim em 1981. Engenheiro civil especializado na paisagem sonora, realizador e fotógrafo, vive desde 2010 entre Lisboa, Turim e Heidelberg. Consolidou a sua formação como realizador na colaboração com a produtora Caucaso. Estreou-se no cinema com a longa-metragem «Ombre a Mezzogiorno». É doutorando bolseiro da FCT na Universidade Lusófona em Lisboa. **ORCID:** 0009-0001-5818-9219

enrico.carnuccio@gmail.com

Resumo

Este texto tenciona aprofundar as relações entre imagem e som no cinema através da montagem dialéctica, em virtude de uma imagem mais complexa. A partir do real, da observação da paisagem, imagens sonoras e visuais cooperam na criação de um significado mais profundo. Isso materializa-se na imagem sensorial, uma imagem audiovisual que, através de um processo de montagem dialéctica, transporta informações acerca de um território, de uma comunidade e de uma sociedade. O seguinte texto pretende desenvolver conceitos ligados a esta forma de montagem como operador para chegar à definição de imagem sensorial: uma ferramenta capaz de articular arte, história e política entre o presente e o passado, cujas observações sobre a sociedade contemporânea procuram contribuir para uma reflexão crítica sobre os espectros da história contemporânea portuguesa e europeia.

Palavras-chave: *Imagem sensorial, montagem dialéctica, paisagem, Ponte 25 de April, formatos audiovisuais*

Abstract

This article aims to deepen the relations between image and sound in cinema through dialectical montage, in order to achieve a more complex image. Starting from the real, from the observation of the landscape and soundscape, sound images and visual images cooperate in the creation of a deeper meaning. This materializes in the sensorial image, an audiovisual image that, through a process of dialectical montage, conveys information about a territory, a community, and a society.

The following article seeks to develop concepts linked to this form of montage as an operator, in order to arrive at the definition of the sensorial image: a tool capable of articulating art, history, and politics between the present and the past, whose observations on contemporary society aim to contribute to a critical reflection on the specters of contemporary Portuguese and European history.

Keywords: *Sensorial image, dialectical montage, landscape, 25th of April Bridge, audiovisual formats*

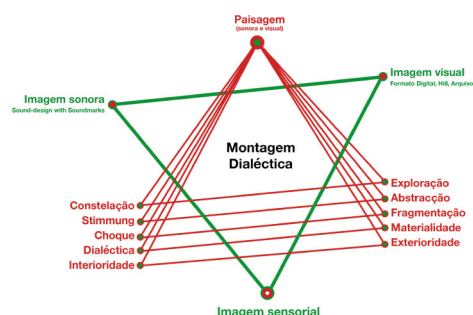
Introdução

Este artigo tenciona aprofundar as relações entre imagem e som no cinema através da montagem dialéctica, em virtude de uma imagem mais complexa: a imagem sensorial. Estas imagens resultam de um processo de iteração entre a imagem visual, em diferentes formatos (Hi8, digital, arquivo), e a imagem sonora, baseada em observações da paisagem sonora, tornando-se veículo de informações identitárias sobre as transições sociais e políticas da comunidade lisboeta. Através destas imagens, também é possível explorar a materialidade e a temporalidades dos suportes, a relação destes com a memória colectiva e com a transformação identitária, considerando o potencial político dos dispositivos audiovisuais inseridos no quotidiano, de acordo com a teoria da *inervação* óptica de Benjamin (2012a, p. 59).

A montagem dialéctica opera na direcção horizontal (o tempo da história, a sua evolução) e numa direcção vertical que tem em conta os múltiplos aspectos relacionados com a imagem, como *Stimmung*, abstracção, fragmentação, choques, constelação, exploração, materialidade, interioridade e exterioridade, como mostrado no *Esquema 1*.

A partir do real, ouvir e ver são atribuídos ao fenómeno de deslocação no território e à observação da paisagem, de que cada fragmento, tanto sonoro como visual, contribui para a criação desta nova entidade distinta. Tanto as imagens sonoras como as visuais cooperam na criação de um significado mais profundo que se materializa na imagem sensorial, uma imagem audiovisual que, através de um processo de montagem dialéctica, transporta informações acerca de um território, de uma comunidade e de uma sociedade.

Assim, o seguinte artigo pretende desenvolver conceitos ligados à esta forma de montagem como operador para chegar à definição de uma ferramenta capaz de articular arte, história



Esquema 1 Relações conceptuais

e política entre o presente e o passado, uma imagem definida como sensorial, cujas observações sobre a sociedade contemporânea procuram contribuir para uma reflexão crítica sobre os espectros da história contemporânea portuguesa e europeia. O texto é, portanto, complementado por um ensaio audiovisual (*work in progress*) que constitui parte essencial dessa pesquisa¹.

A curta-metragem intitulada «O Ruído da Ponte» é composta por três episódios: «O Ruído da Ponte», «Misericórdia» e «24–25 Abril». As citações que surgirão ao longo do artigo referem-se apenas aos episódios. A (des)construção da Ponte 25 de Abril, observada segundo os significados simbólicos que encarna — incluindo o som e a estrutura — constitui a pista para uma estética ontológica do espectro. A partir dela, investigam-se audiovisualmente os temas do colonialismo, da revolução, do turismo e da gentrificação, através da montagem dialéctica e da introdução de imagens sensoriais.

1. Paisagem como produção

Paesaggio (paisagem em italiano) deriva da palavra *paese* (país), modelada a partir do francês *paysage* como «veduta»,

¹ Disponível através do seguinte link: <https://enricocarnuccio.com/ordp>. Password: ordp

«panorama» e «parte do território» que se abarca com o olhar a partir de um determinado ponto de observação, mas a paisagem representa também os traços fisionómicos de uma determinada parte da superfície terrestre com referência à sua componente estética. Em alemão é *Landschaft*, resultante da composição de *Land*, terra, e do sufixo «-schaft» que denota «um grupo de pessoas», «a totalidade das coisas», mas também «uma coisa, um objecto, como resultado de uma acção» e uma «qualidade», um «estado». Assim, a paisagem também pode ser entendida como um grupo de pessoas que realiza acções numa parte do território, modificando as suas qualidades e alterando o seu estado.

O termo *Klanglandschaft* ou paisagem sonora acrescenta ainda uma outra conotação que remete para uma produção particular, a do som resultante não só da acção da natureza, mas também da acção humana. A presença humana, sobretudo após a Revolução Industrial e subsequente introdução da máquina na vida quotidiana, modifica e transforma radicalmente a paisagem sonora, bem como a visual, tornando-se um indicador da evolução técnica de uma comunidade num determinado território. Como referem Ribeiro e Pinto (2019, p. 3), o que caracteriza o ruído nas cidades «é a geografia e a população, incluindo a tecnologia utilizada pelos habitantes. Como fenómeno e qualidade contínua, é o movimento dos objectos e seres na superfície do planeta que torna os sons característicos, ou não, de um determinado espaço». A vida é partilhada com os outros em relação com numerosas fontes de acção e estes novos sons por estas causados são simultaneamente sociais e materiais, expressam uma forma de conhecimento que passa através da sonoridade e da audição, em histórias de escuta em relação com numerosas fontes de acção humanas, não-humanas, vivas, não-vivas, orgânicas ou tecnológicas².

Durante a fase de planeamento da ponte 25 de Abril, os *designers*³ não imaginariam que, uma vez em acção, ela viria a ter uma voz própria, inserindo-se na paisagem sonora não só como uma forma de acção tecnológica, mas também como um vector que transmite toda aquela informação oculta relacionada com a comunidade que a construiu (como será esclarecido mais adiante) e que vive naquele território particular que medeia o eco da voz dela. Como refere Pinto (2021, p. 60) a paisagem «é uma invenção de um meio, de uma forma artificial (...) Neste sentido a paisagem é tanto trabalho (*Arbeit*), como produção (*Herstellen*), como acção (*Handeln*)». A paisagem é assim apresentada como uma acção de *design* sobre a terra, resultado da acção produtiva da natureza (*physis*) e da acção produtiva do homem (*techné*) que proporciona uma determinada imagem (sonora e visual) ao observador que, através dela, desloca-se.

Contudo, fazendo parte de um todo, a paisagem manifesta-se também como o resultado de sequências sucessivas num processo de individuação, de ordenação e de composição: «um constructo, uma elaboração mental que os homens realizam através de fenómenos da cultura»⁴. Assim definida, a paisagem prevê um observador que contempla a sua estética «audiovisual» a partir de uma porção de território, vivenciando emoções, e a imagem que dela retira está ligada e associada ao termo *Stimmung* (disposição, humor, atmosfera; mas o significado será esclarecido mais adiante no texto). Este termo ligado à paisagem é o que a torna dependente de um sujeito que a constrói quando a percebe e que configura a paisagem geo-filosófica como um objecto estético e de fruição, determinando o espaço e as relações de quem a ocupa.

2 Feld, 2015, p. 15.

3 Designer e acção de design referem-se aqui não apenas aos projetistas técnicos, mas também aos projetistas políticos, conforme definido pela aceção que Flusser (2010, p. 9) dá ao design, «a palavra design tem os seguintes significados: intenção, propósito, plano, intento, fim, atentado, conspiração, figura, estrutura de base e todos estes significados (e outros) estão em estrita relação com os de astúcia e de insidia.»

4 Maderuelo J., citado por Pinto (2010, p. 50).

2. As imagens: a fragmentação do real

A configuração geográfica, sonora e visual de uma paisagem reflecte, portanto, a identidade de uma comunidade ao ser constituída pelas marcas que, de certa forma, exprimem a sua produção. Com as marcas sonoras (*soundmarks*), descritas por Schafer M. R. (1977, p. 10) como os sons únicos e típicos de um território e de uma comunidade, são introduzidas as correspondentes marcas visuais⁵, como aquelas que podem ser vistas só naquele território, naquela comunidade: a Ponte 25 de Abril, o eléctrico, o amolador e a procissão da Sexta-Feira Santa. Estas imagens são os pontos de partida para a abordagem da imagem sensorial, fruto da composição da imagem sonora observada na paisagem e da imagem visual correspondente, que será considerada como imagem visual pertencente ao arquivo, ao formato Hi8, com o intuito de indagar o primeiro formato visual que sofreu uma difusão massiva e o formato digital, que exprime o tempo moderno, o formato sem suporte.

2.1. Imagem sonora

Os territórios antropizados sofreram um forte impulso ditado pelo progresso e as cidades, enquanto centros nevralgicos do mundo moderno, reflectem as novas conquistas tecnológicas na paisagem urbana que se torna um espaço complexo de produção sonora densa e constante, com fontes naturais, humanas e artificiais.

Então, o que é o som de uma cidade? Como é que o som se pode abrir à interpretação e transmitir informações sobre a identidade? E ainda, como é que o som pode ser um sintoma de mudança social? As respostas a estas questões não são

fáceis, mas identificam um caminho que pode ser seguido na definição e catalogação de marcas sonoras. Na evolução urbana nascem novos sons, morrem sons velhos, outros transformam-se, colocando a paisagem sonora e a paisagem visual no centro de uma lenta e gradual mutação.

A emigração económica e política, que a partir de 1960 afectou Portugal e viu a população portuguesa confluir essencialmente para países mais desenvolvidos, deixou grandes buracos nos tecidos urbanos das cidades lusófonas. Lisboa também sofreu este problema, e os vazios deixados pela população migrante têm sido, nos últimos anos, lentamente preenchidos para repovoamento turístico. Desde o ano 2000, a cidade tem enfrentado um crescimento massivo com alguns efeitos colaterais imprevistos. Sobretudo no centro histórico, matriz identitária da cidade, cresce diariamente o número de edifícios que passam a ser instalações de acolhimento turístico. Este lento processo de colonização turística tem como consequência a mudança da matriz identitária do centro histórico e o consequente abandono pela sua comunidade.

Este fenómeno suscita, portanto, uma reflexão sobre a mutação da paisagem sonora que este novo repovoamento induziu. Ao afastar-se do seu lugar, a comunidade leva consigo todos os sons que ela própria, pela sua acção no território, produziu, e novos sons reflectem agora a mudança de identidade que o território experimenta.

Num exemplo concreto que remete para o episódio «Misericórdia», na Freguesia Misericórdia (antiga Santa Catarina) em Lisboa, a comunidade organiza a procissão de Sexta-Feira Santa. A paisagem sonora nesta representação cristã

⁵ O termo «marca visual» é introduzido, não em oposição a landmark, mas sim complementando a sua definição. No caso da ponte, a palavra landmark deve implicar tanto a sua presença visual no território como a sua presença sonora, que não surge do termo landmark. As marcas visuais serão também utilizadas neste contexto para definir marcas de identidade visual que não são fixas num determinado ponto do território em análise, como é o caso do eléctrico e do amolador, que se deslocam no território numa mobilidade programada-aleatória, produzindo a respectiva marca sonora inconfundível, à qual corresponde, por extensão, a visual. A marca visual identifica portanto um ponto visual estável ou não no território, ao qual corresponde uma marca sonora, mediada pela paisagem.

altera-se, criando uma imagem sonora vibrante que reflecte não só a identidade cristã da sua comunidade, mas também uma forma como esta recorrência se realiza.⁶

Nessa zona (tomada como exemplo e que por extensão pode ser aplicada a outras zonas da cidade) está a impor-se um novo som. Um som que se ouve a diferentes horas do dia e da noite: o rolar do trólei na calçada portuguesa. Um som que passou a fazer parte do quotidiano do território, tornando-se uma marca sonora que está a manifestar claramente uma mudança sonora como expressão da mudança social.

Assim, o som da procissão está lentamente a dar lugar ao som das rodas a bater nas pedrinhas da calçada, tal como a comunidade portuguesa da Misericórdia está a deixar o seu espaço ao turista de passagem, acentuando um problema de identidade territorial. Como referem Ribeiro e Pinto (2019, p. 9), «a identidade como construção de uma singularidade diluiu-se parcialmente nas aspirações de uma comunidade e de uma sociedade, e as modalidades da sua constituição realizam-se (...) com as diferentes camadas que constituem a vida quotidiana, ligadas como uma rede, em contínua fermentação e progresso».

A imagem sonora capta este fermento e progresso através de um processo de montagem das marcas sonoras que compõem o território. A imagem sonora dessas relações torna-se assim um elemento indicativo da transição identitária de um território em relação à sua comunidade através da hibridação de sons que relacionam a tradição com o avanço do novo: «a

cidade é hoje uma extensão do espaço radial da tecnologia e do comportamento» (Ribeiro e Pinto, 2019, p. 9).

A identificação das marcas sonoras é a base constitutiva de uma pesquisa sonora que se concentra em qualidades ligadas à identidade de uma determinada comunidade. A combinação de tais marcas sonoras compõe uma imagem sonora que transmite informações acerca de identidade e transformação de uma determinada comunidade num território.

A imagem sonora⁷ organiza os sons observados da paisagem sonora, isolando-os, transformando-os e harmonizando-os, tornando-os inteligíveis de outra forma. Assim, a marca sonora observada presta-se ao simbólico e ao especulativo, podendo o toque da flauta típico do amolador ser transformado numa melodia primordial, tribal, a que a própria flauta remete. «Apropriadamente montada» por um processo de design de som, a marca sonora abre-se a possíveis significados e ligações. Torna-se uma ponte sonora que liga um bairro de Lisboa, a Misericórdia, às exóticas e tribais ex-colónias africanas portuguesas por meio de um som que chega da sua mais profunda tradição lisboeta, o amolador.

Os sons da procissão da Sexta-Feira Santa e o som da flauta do amolador serão substituídos lentamente pelo ruído das rodas do trólei na calçada portuguesa, cada vez mais presente e intrusivo, indicativo de uma forte penetração de um novo som no tecido sócio-cultural, uma nova acção que está a tomar o lugar das mais tradicionais. Desta forma a imagem sonora reflecte a mudança da identidade da comunidade e pretende definir todas as formas sonoras características

6 É diferente por exemplo da Sexta-Feira Santa realizada numa pequena aldeia do sul da Itália, que exprime sonoridades extremamente distintas, mesmo que de certa forma estejam unidas pela mesma recorrência religiosa. Na representação sonora da procissão, pode ouvir-se e ler-se uma influência militar na marcha marcial que acompanha o Cristo morto. Isso descreve muito bem a sociedade portuguesa, onde é muito forte a presença dos militares. Naquela pequena aldeia do sul da Itália a esse dia é associada, uma música lamentosa mais gritada do que cantada numa forma que lembra a dor da mãe pelo filho morto, apontando mais para um sentido de relação familiar.

7 A imagem sonora constrói-se através de um processo de Expanded-Sound-Design, onde o termo «expanded» está a indicar a forma complexa de sound-design, ou seja da montagem de som através do isolamento, da transformação e da harmonização das marcas sonoras. A imagem sonora assim leva consigo informações complexas acerca de uma comunidade.

capazes de descrever uma comunidade em transição. Ao fazê-lo, desencadeia um processo de selecção e preservação das marcas sonoras antigas e tradicionais em relação às novas que estão a colonizar o território, actuando como uma ferramenta de análise social.

2.2. A Imagem visual

2.2.1. Imagem de arquivo

As imagens visuais prestam-se muito bem à manipulação e há muitos textos que alertam para as armadilhas da manipulação cinematográfica. Quando o ser humano se apoderou de um aparelho audiovisual como a câmara de filmar, a produção de imagens começou a crescer exponencialmente, auxiliada pela evolução e expansão tecnológica. Mas onde é que vai parar toda esta produção? Para onde vão todas estas imagens? À mesma maneira dos documentos escritos, são remetidas para um arquivo, neste caso audiovisual, formando uma paisagem virtual e mediática composta por tudo o que foi registado e filmado, e que constitui a história, a identidade de uma sociedade. A paisagem mediática do arquivo permanece limitada a um «campo de visão» específico de um observador que, tal como perante uma vista de uma paisagem real, não vê mais do que aquilo que está à sua frente.

Mas recuemos um pouco e tentemos responder à pergunta: o que é o arquivo? Derrida, em «Mal d'archive», fala de *arkhé* como princípio, comando, poder. *Arkheion* é simultaneamente o domicílio dos detentores do poder político e legislativo, onde se guarda o arquivo dos documentos oficiais, e onde reside a autoridade hermenêutica dos guardiões da lei, os *árkhon*, os arcontes, os magistrados.

Esta conotação designa o arquivo como *topos* e *nomos* do poder, torna-se o repositório do material a partir do qual as memórias nacionais são construídas. Estas constituem a

base da construção do conceito de identidade de uma sociedade, *Gesellschaft*. Como já vimos, o sufixo «-schaft» designa «um grupo de pessoas», «a totalidade das coisas», mas também «uma coisa, um objecto, como resultado de uma acção», e ainda uma «qualidade», um «estado». *Gesell* é o «artesão que completou com êxito a sua aprendizagem», um «companheiro» que pode «ser percebido como particularmente agradável ou desagradável». A união dos dois termos, a *Gesellschaft*, exprime um conjunto de pessoas formadas que produzem a totalidade das coisas e que estão juntas de uma forma mais ou menos agradável. Parece que, através desta definição de sociedade, o homem é aquilo que produz e a cultura de uma sociedade é a sua produção relativa a uma determinada época, a um determinado período histórico. Assim, no arquivo conflui uma produção cultural do que «já não é necessário» a uma sociedade, que abre caminho para o novo e é preservado com a intenção de estabelecer uma memória histórica. Sem documentos não há história e sem história não há identidade. Mas sem história e sem identidade não há poder estabelecido.

Segundo a formulação de Foucault (1997, p. 120), «o arquivo é, antes de mais, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares»⁸, sustentando uma total identificação entre o arquivo e a realidade. Demarca a importância do arquivo naquilo que é deixado na sombra, nas suas lacunas devido à sua classificação cujos critérios, não sendo neutros, podem induzir efeitos interpretativos. A análise do arquivo é, assim, uma região privilegiada «ao mesmo tempo próxima de nós, mas diferente da nossa actualidade, e é o limite do tempo que rodeia o nosso presente, que se eleva sobre ele e o aponta na sua alteridade; é o que está fora de nós e nos delimita.»⁹ (Foucault, 1997, p. 121). O arquivo indica assim zonas de luz e sombra nas quais nos podemos orientar, descontinuidades onde rupturas epistemológicas traduzem o conhecimento de

8 (Tradução do italiano realizada pelo autor)

9 (Tradução do italiano realizada pelo autor)

uma determinada época e a descrição da sua configuração como o efeito de uma prática que apresenta uma multiplicidade de enunciados como ocorrências regulares, coisas oferecidas para tratamento, para manipulação.

A construção da Ponte 25 de Abril é uma descontinuidade, uma ruptura epistemológica que traduz os conhecimentos técnicos de uma época na sua estrutura. O filme da sua construção mostra a passagem de uma época histórica para outra, numa cidade ainda capital de um império ditatorial. A documentação audio-visual da sua edificação deve fixar na imagem colectiva a grandeza de um Estado, de uma ditadura que com as suas colónias se estende no ultramar, que tem a aparência de um império ainda todo-poderoso. A ponte não poderia ser menos do que esta ideia. Sai da fábrica para se integrar na paisagem, alterando-a fortemente de forma arrogante. Leitão de Barros (1966) com «A Ponte Salazar Sobre o Rio Tejo em Lisboa» documentou as fases da sua construção, as imagens deste arquivo são imponentes: para a sua construção, foram removidos 6.500.000 metros cúbicos de terra e de rocha, despejados 263.000 metros cúbicos de betão e processadas e montadas 72.600 toneladas de aço. Catorze empresas trabalharam nesta estrutura tecnológica e estética e 2.185.000 homens foram empregados por dia durante a sua construção¹⁰. Mas a ponte é muito mais do que isso. A ponte é vermelha como o sangue dos trabalhadores que morreram durante a sua construção, é vermelha como o sangue derramado durante o período do colonialismo e da ditadura. A ponte vermelha como o sol que se põe por trás dela, vermelha como a ponte Golden Gate em São Francisco na qual se inspira, vermelha como os cravos da revolução que libertou a comunidade da ditadura que a construiu, a ponte vermelha foi a primeira coisa que alguns retornados viram quando entraram em Lisboa de barco depois de ser obrigados a deixar as colónias. A ponte vermelha é uma ligação com os lugares da história escondida de Portugal, é um símbolo da união de duas margens, norte-sul,

colónias-metrópole, revolução-retornados, turismo-gentrificação. Dois mundos outrora separados estão agora unidos através desta estrutura aberta, «um ponto-chave», que se enquadra numa rede tanto real e geográfica como histórica, política e social. A ponte vermelha saiu da fábrica para ser montada na paisagem natural e a sua construção é um acontecimento que marcou uma época, um ponto crítico na história da cultura portuguesa. A sua construção alterou a paisagem visual e sonora: a ponte vermelha tem voz e grita a complexidade da comunidade que a construiu. Inserindo-se dentro da paisagem, a ponte «reencontra-se com a natureza ao transformar-se em rede de pensamento, na síntese material e conceptual da particularidade e da concentração, da individualidade e da colectividade, porque toda a força da rede está disponível em cada um dos seus pontos e os seus labirintos entrelaçam-se com os do mundo, no concreto e no particular» (Simondon, 2012, p. 22).

Benjamin coloca a problemática da imagem no centro da história, o que impõe uma consequente reorganização do arquivo. Entendido desta forma, o arquivo não pode ser encarado como uma história linear, cronológica, pois a imagem engloba diferentes temporalidades e, como relata em «Das Passagen-Werk» (2012, p. 452): «cada facto histórico apresentado através da dialéctica se polariza e se torna um campo de forças onde se esvazia a querela entre a sua história anterior e a sua história ulterior» à procura das tensões e das complexidades ocultas sob a superfície dos eventos históricos mostrando através da relação entre arte e história o imperceptível de uma época, o padrão conceptual do que pode ser dito e visto.

A partir do arquivo, Eisenstein, Kulechov, Brecht e o próprio Benjamin, para citar apenas alguns, repensam a história em termos de choque e reconstrução, ou seja, o conhecimento através da montagem para extrair do arquivo um plano de inteligibilidade, uma paisagem social e política, em relação

10 Fonte Lusoponte: <https://www.lusoponte.pt/25-de-abril/projecto/principais-caracteristicas>

ao caos da história, através de operações de selecção, montagem e remontagem, ou seja, operações de desligamento de documentos e imagens dos discursos a que estão historicamente ligados.

O arquivo apresenta-se também com a forma de um depósito que contém tanto o velho como o novo. No momento de obsolescência de um suporte, no momento em que a imagem daquele específico suporte se está a tornar arquivo, a tensão entre o velho e o novo torna-se prioritária. A deterioração do material fotossensível gera assim uma obsolescência que se transforma numa «visão futurista falhada», como refere Bruno (2014, p. 121). Na sua obsolescência, o meio contém as ruínas de um tempo filmado que constitui um panorama audiovisual povoado por todos aqueles fragmentos em potencialidades latentes que ainda podem proporcionar novas visões ao mundo e do mundo.

2.2.2. Hi8 e a inervação óptica

O formato Hi8 é um formato de transição que, embora ainda analógico, tem a sua materialidade já inclinada para o futuro, aparecendo visualmente como um primeiro esboço de um formato digital devido à frieza da suas cores. É ele próprio o último passo do analógico antes do advento do digital¹¹, e mesmo por isso este formato torna-se muito importante.

As câmaras de vídeo Hi8 foram o primeiro meio de gravação audiovisual democrático, ou seja, totalmente acessível, antes do advento do digital. O formato Hi8 ou High-Band Video 8, que faz referência ao 8 mm de largura da fita magnética, melhorou o sistema de gravação de Video 8 introduzido

pela Sony em 1985. Distingue-se dos formatos concorrentes da época¹² devido ao seu tamanho compacto, permitindo a construção de câmaras de vídeo acessíveis e, por conseguinte, destinadas ao uso amador. As câmaras de vídeo deste último período analógico constituíram um avanço tecnológico cujas funções acessíveis ao utilizador excediam mesmo a sua capacidade de as utilizar, tais como o modo de filmagem nocturna, o controlo da exposição, o controlo da focagem, as várias cenas de filmagem automática pré-definidas, a possibilidade de criar transições na câmara (*fade out*, *fade in*), última herança do sistema analógico de filmagem com filme de 8mm e super 8mm. Contrariamente a este último, a fita magnética não necessita de um processo de revelação, mas logo de um sistema de reprodução. As câmaras de vídeo Hi8 difundiram-se muito rapidamente devido ao seu tamanho compacto e à sua maneabilidade, respondendo à necessidade de portabilidade exigidas pelas massas.

Estas câmaras de vídeo estão equipadas com um potente zoom óptico que, em detrimento da estabilidade da imagem, permite uma visão de perto, uma extensão da visão que se presta a um certo sentido de voyeurismo. Este sentido de voyeurismo impõe um jogo inter-subjectivo na fronteira que existe entre o que é observado e o observador, entre o espaço interior e o mundo exterior, criando uma abertura, uma janela fictícia que olha para o mundo real. O zoom aproxima contornos que o olho nu não consegue distinguir. Num certo sentido o zoom é um exercício de apropriação, de exploração de pormenores distantes, é espiar, mas também olhar em profundidade sem se ser visto. Esse olhar através do visor da câmara de vídeo é aquilo a que Benjamin chama «óptica dialéctica» capaz de reconhecer «o quotidiano como impenetrável e o impenetrável como quotidiano» em busca da

11 O standard Hi8 é definitivamente o último suporte analógico, substituído na década de 1990 pelo seu sucessor, o Digital 8.

12 Este formato possui, em relação aos seus concorrentes da época, uma melhor qualidade de áudio. Nos sistemas VHS e Betamax, a pista de áudio era gravada numa banda longitudinal na extremidade da fita, uma zona sensível a danos, enquanto no sistema Hi8 o equipamento utiliza a modulação de frequência de áudio AFM para gravar o som com a pista de vídeo. Embora melhor, o áudio padrão deste sistema continua ligado à qualidade dos microfones que as câmaras de vídeo de consumo possuíam.

Erleuchtung profane, a iluminação profana, uma inspiração de natureza material que coloca o homem no centro¹³.

Este aparelho é acessível a uma grande parte da classe média da sociedade, definindo o início de uma forte penetração das novas tecnologias audiovisuais na vida quotidiana, que através deste começa a explorar o mundo ao seu redor e a percebê-lo de forma diferente, alimentando aquilo que Benjamin chama *inervação óptica* (2012.a, p. 59). O dispositivo altera a forma como percebemos o mundo exterior, a história, os acontecimentos. De facto, a natureza que fala à câmara é diferente da natureza que fala ao olho, uma vez que a elaboração do espaço ocorre através da mediação do aparelho e não é, portanto, um espaço conscientemente organizado pelo homem, mas um espaço inconscientemente elaborado (Benjamin, 2021 p. 258).

Esse aparelho tem o poder de revelar áreas inexploradas do visível, expandindo os limites do olho humano, como Moholy-Nagy já escreveu, para se tornar naquilo a que Vertov chama o *cine-olho*, capaz de desenvolver uma «visão óptica sem preconceitos», independente das «leis associativas» a que o nosso olhar estaria destinado no conjunto das actividades perceptivas e cognitivas da consciência humana. O corpo humano integra-se mutuamente num complexo funcional em que os elementos técnicos — o zoom — se tornam como uma extensão do corpo com o qual se percebe o mundo. Segundo Benjamin, a *zweite Technik* ou jogo combinado (*Zusammenspiel*) entre o homem e a natureza é um equilíbrio *Gleichgewicht* entre o homem e o *Apparat* numa dialéctica entre proximidade e distância, interioridade e exterioridade.¹⁴

O episódio «Misericórdia» é inteiramente filmado em Hi8 e é dedicado à questão do habitar em Lisboa (que será futuramente analisada no texto). Coloca a morte de Cristo, na recorrência da procissão tradicional da Sexta-feira Santa da

Páscoa, em relação com o nascimento de uma nova cidade, que já não se define em torno da sua comunidade, mas sim em torno do novo que surge: o turismo. Zooms rápidos e repentinos apropriam-se da realidade, circunscrevendo-a e isolando-a. O primeiro plano do rosto de Cristo morto assume, portanto, um valor simbólico quando é relacionado com as novas construções. Morre com Ele a parte tradicional da cidade, mas as imagens começam a documentar o nascimento de uma nova e diferente realidade, povoada por gruas, novos estaleiros e turistas à espera do eléctrico 28. Os movimentos das gruas tomam então as feições de uma dança macabra que, ao som da marcha fúnebre da procissão, acompanha a entrada em campo de uma manifestação pelo direito à habitação. O desfile dos manifestantes percorre o trajecto da procissão, bloqueando um eléctrico — precisamente aquele destinado ao uso turístico. As duas forças opostas estão em campo e entram em confronto.

Estas imagens em Hi8 produzem uma situação óptico-sonora pura e complexa. Pura porque expressa uma visão «de baixo», resultado da *inervação óptica*, expressão de como o mundo é percebido através do aparelho. Complexa porque, ao falar do presente com um formato pertencente ao *modus operandi* do passado, deforma-se num conceito de temporalidade que exprime potencialidades latentes, projectando-se para o futuro e lançando as sombras longas de um presente em transição, tal como o próprio formato Hi8, a meio caminho entre o analógico e o digital.

2.2.3. Imagem digital

Em «Natural Born Killers» (1994), Oliver Stone emprega uma multiplicidade radical de suportes (35 mm, 16 mm, Super 8, Betacam, Hi8) alternados com uma montagem frenética para representar a violência como produto e distorção dos *media*. A própria matéria da imagem torna-se metáfora do

13 Como reportado por Pinotti e Somaini na introdução à Secção VI em «Aura e Choc, Saggi sulla teoria dei media» (2012, p. 341).

14 Como reportado por Pinotti e Somaini na introdução à Secção VI em «Aura e Choc, Saggi sulla teoria dei media» (2012, p. 341).

bombardeamento visual e da manipulação perceptiva, transformando o filme numa colagem perturbante e satírica sobre a cultura do espectáculo. «The Last Broadcast» (1998), realizado por Stefan Avalos e Lance Weiler, foi apresentado pela primeira vez, em 1998, no Cinequest Film Festival de San José, onde atraiu particular atenção por ter sido uma das primeiras longas-metragens distribuídas inteiramente em digital, sem passar pela cópia em película. Além disso, o uso de MiniDV, Hi8, 8 mm, VHS e 16 mm constrói uma falsa reportagem baseada em fontes visuais heterogéneas, fazendo da imperfeição dos vários suportes um dispositivo narrativo que remete para a estética do arquivo e da investigação amadora. O resultado é uma obra que antecipa o *found footage* moderno e reflecte sobre a fragilidade da verdade quando mediada por tecnologias diferentes. No filme «The Grand Budapest Hotel» (2014), Wes Anderson combina película 35 mm e digital com três relações de aspecto — 1.37:1, 1.85:1 e 2.35:1 — para distinguir as diferentes épocas narrativas: o formato torna-se estrutura dramática e memória visual, criando uma estratificação temporal perceptível e uma estética de fábula museológica em que a matéria da imagem é parte integrante do relato.

«Ombre a Mezzogiorno» (Carnuccio, 2023), dá um valor adicional à mescla de formatos, na qual o digital se afirma como o elemento de agregação. O digital hospeda os formatos de arquivo, de película 16 mm e de Hi8 sem mudar o *aspect ratio* deles, deixando o resto da imagem a negro. Isso contribui para a criação de um imaginário em que eventos do passado e do presente se fundem numa imagem intermitente e pulsante, expressão da polarização e da tensão histórica entre acontecimentos distantes, tanto dentro como fora da imagem.

Até há poucas décadas, trabalhava-se exclusivamente com película e apenas esta era editada. Mais tarde, surgiram

diferentes sistemas de fita magnética que, para além de poderem ser montados em conjunto, permitiam também a incorporação da própria película no processo de montagem, através de um sistema artificial de transferência específica, como o telecine¹⁵. A película transposta para a fita magnética, além de permitir a reprodução do conteúdo preservando a memória vívida, reatualizava-a, alterando a sua textura e introduzindo as características próprias do novo suporte. Mas a verdadeira revolução surge com o digital, e esse processo de migração para um outro formato assume uma dimensão radical.

Tal como a arquitectura das catedrais nos tempos passados tinha sido concebida para hospedar as artes plásticas e desenvolver um papel social para a coletividade, o digital tornou-se um vasto recipiente capaz de incorporar, preservar e arquivar todas as formas fílmicas anteriores, disponibilizando o que não tinha a oportunidade de ser mostrado por causa do avanço tecnológico. Hoje em dia, qualquer formato que tenha existido pode ser codificado digitalmente e, conseqüentemente, montado em combinação com outros formatos, oriundos de outros meios e de diferentes épocas históricas. Desta forma, o formato digital acomoda todas as formas anteriores num processo de migração (*e-motion* como será esclarecido mais adiante no texto) entendido aqui como a saída dos limites físicos a que o seu suporte original as confinava, para serem reconfiguradas no mundo dos pixels. O analógico migra para o digital e, através deste, reconstitui-se sob uma nova forma, conservando a sua marca material, as suas peculiaridades com o seu grão e a sua textura. A imagem reconfigura-se, hibridando-se com as características do novo suporte e tornando-se completamente independente e autónoma do seu suporte. É este processo de libertação que faz do formato digital o ápice da cadeia migratória: o digital actualiza as imagens englobando os formatos anteriores,

15 O telecine — telecinema em italiano — é também o processo através do qual a película podia ser não apenas preservada, mas também transposta para um suporte mais moderno, antecipando, assim, a função do digital e favorecendo um certo intercâmbio de formatos.

tornando o acesso mais simples e a gestão mais flexível em comparação com os suportes analógicos.

Ao mesmo tempo, porém, com o advento do digital, muitos suportes tornaram-se progressivamente inacessíveis, pois os instrumentos de leitura, também eles em vias de obsolescência, tornam-se cada vez mais raros. A película, especialmente a partir dos 16 mm, já não pode ser vista com um projector, deve ser previamente digitalizada, embora no formato 8 mm e Super 8 ainda existam projectores capazes de reproduzi-la. Um discurso análogo pode ser feito para as fita magnéticas. Neste sentido, o digital hegemonizou o controlo da imagem, tornando-se simultaneamente o único meio eficaz para a ver e a preservar.

Ao não estar vinculado a um suporte físico, o formato digital não sofre a obsolescência do material e pode ser sucessivamente transferido para novos suportes sem perda de qualidade. Desta forma, o efeito do tempo tem um impacto mínimo sobre a imagem digital, e será interessante compreender o tipo de decadência a que ela irá estar sujeita, embora ainda seja necessário esperar. A facilidade de cópia e distribuição introduz, porém, novas dinâmicas: cada cópia digital deixa rastros na rede e a imagem pode dispersar-se, gerando uma forma de «poluição» na paisagem audiovisual.

Apesar de garantir acessibilidade e preservação, o digital redefine a relação entre imagem, suporte e tempo, tornando-se o centro da gestão contemporânea da imagem audiovisual: uma imagem autónoma, híbrida e flexível, capaz de sobreviver ao tempo e de ser continuamente reatualizada no espaço audiovisual contemporâneo. É esse o conceito mostrado no episódio «O Ruído da Ponte»: o formato digital apresenta-se como a estrutura portante da forma do filme, estreitamente ancorada no tempo presente e que, através dos enxertos com os outros formatos, estabelece um diálogo com a história, criando uma imagem densa de temporalidades,

materialidades, espaços autónomos, verdadeiros ambientes capazes de predispor uma disposição emocional decorrente da relação matérico-sensorial que se estabelece. O formato digital permite, portanto, uma liberdade de especulação sobre o presente, englobando os outros formatos da imagem visual através do passado, abrindo-se também a uma dimensão simbólica e ontológica.

2.3. *Fragmentação e choques*

A quantidade de material que povoa a paisagem audiovisual e a velocidade cada vez maior com que continua a ser produzido marcam a modernidade com uma fragmentação da experiência: o indivíduo moderno está continuamente exposto a estímulos rápidos, violentos e incessantes, que interrompem a possibilidade de uma narrativa fluida e de uma memória orgânica. A fragmentação é uma condição do mundo moderno e Benjamin, em «Rua de Sentido Único»¹⁶, reflecte essa visão filosófica do mundo e da maneira como o indivíduo se relaciona com ele. Aqui, rejeita-se a forma tradicional do ensaio ou do conto unitário e linear, e a sua escrita procede por meio de textos curtos e autónomos.

Esta forma fragmentária é parte integrante da mensagem: num mundo desintegrado, feito de experiências parciais e descontínuas — como o panorama do presente e a paisagem do arquivo — também o pensamento deve reflectir essa descontinuidade. O real apresenta-se em fragmentos, e somente através da sua justaposição pode emergir uma realidade mais profunda. Pensar por fragmentos significa também resistir ao domínio da ideologia, escapar à lógica da homogeneização e da explicação unívoca, num processo de movimento que se liberta do pensamento da lógica racional para se reconfigurar através de uma forma de montagem.

Como refere Bragança de Miranda (2023, p. 54), Benjamin foi também influenciado pelo surrealismo, movimento que

16 Benjamin, 1983, pp. 5-69.

exaltava o fragmento como instrumento para aceder ao inconsciente e libertar o pensamento da lógica racional. A estrutura monadológica¹⁷ é, portanto, uma estrutura descontínua, fragmentária, não linear, em que cada parte é densa de sentido e abre múltiplas conexões com o contexto histórico, político e social, ou seja, rompe a narração histórica linear, abrindo uma brecha revolucionária entre presente e arquivo. Essa cultura da fragmentação pode ser definida como «o corte no movimento do pensamento» e «deve ser procurado onde a tensão entre os opostos dialécticos é a maior possível» (Benjamin, 2012, N 10a, 3). Este é o campo onde opera a *imagem dialéctica*.

A fragmentação procura assim uma imagem dialéctica que, através da montagem, se insere nos interstícios da história onde coexistem o passado, o presente e o futuro. Quebrando o continuum da história «a imagem dialéctica não apela a uma dialéctica de síntese, pois é tensional e os seus efeitos, mais do que epistémicos, são políticos e estéticos, mas progridem necessariamente a partir da bifurcação que operam no real» (Bragança de Miranda, 2023, p. 67). Neste sentido, o choque é também uma técnica de montagem: interrompe, fragmenta, liga elementos descontínuos para produzir um novo significado. A própria «Das Passagen-Werk», tal como «Rua de sentido único» de Benjamin são exemplos de «montagem literária» que se processa através do choque. Cada fragmento literário, tal como o audiovisual, é independente dos outros, abre bifurcações, mas ressoa na lógica global em que se insere.

Benjamin, tal como Eisenstein, atribui ao choque uma função cognitiva e crítica, e o cinema, através da montagem, deve ser capaz de reproduzir o choque de forma a despertar o

público, retirando-o do automatismo da percepção passiva e estimulando uma visão crítica não contemplativa. Buck-Morss (1992, p. 5-18) sublinha que Benjamin exige à arte uma função radicalmente diferente daquela do puro entretenimento: «anular a alienação do *sensorium* corporal» e «restaurar o poder instintivo dos sentidos humanos em nome da auto-preservação da humanidade»¹⁸.

A etimologia de «estética» — do grego *aisthēsis*, «percepção sensorial» — sublinha que, originalmente, o termo diz respeito não à arte, mas à experiência do mundo material. Essa estética sensorial, segundo ela, foi distorcida pela modernidade até se tornar uma ferramenta de anestesia, ou seja, de «entorpecimento». O conceito de «sistema sinestésico» propõe-se descrever a relação entre corpo, mundo e memória, cuja abertura é progressivamente bloqueada pelas exigências do choque moderno: «Sob condições modernas de choque (...) a resposta a estímulos sem pensar tornou-se necessária para a sobrevivência» (1992, p. 16)¹⁹. A consequência é uma «organização sinestésica como anestesia», onde os sentidos são activados para serem amortecidos.

O cinema responde às necessidades de percepção do homem moderno, em que «o efeito de choque deve ser captado por uma presença de espírito acrescida. O filme é a forma de arte correspondente ao perigo acentuado de vida em que vivem os homens de hoje» (Benjamin, 2012, p. 86). Ecoa aqui o «Teatro Épico» de Brecht com os seus «Dramas Didácticos», que reconduz a forma teatral a um processo semelhante ao da montagem cinematográfica, visando quebrar a identificação do público com o actor e de o transformar em espectador-crítico através de choques contínuos e como refere o próprio Brecht:

17 A mônada pode ser entendida como uma entidade básica e indivisível que participa na composição de todas as coisas. Sendo desprovida de partes, funciona como o elemento fundamental da realidade, aquilo que está na origem de toda a estrutura natural como definido por Leibniz, «Monadologia» (1714).

18 (Tradução do autor)

19 (Tradução do autor)

Os dramas e a representação devem transformar o espectador num estadista; por isso, não se deve apelar ao sentimento que lhe permitiria reagir esteticamente, mas sim à sua razão. Os actores devem estranhar («entfremden» = alienar, estranhar) ao espectador nas figuras e nos processos, de forma a causar impacto. O espectador deve tomar partido em vez de se identificar.²⁰

Nesse mundo fragmentado o processo de montagem toma então um papel definitivo.

3. Montagem

3.1. Movimento

Neste mundo fragmentado, o movimento pode ser entendido como uma forma de montagem, uma maneira de pensar e de reconstruir o mundo moderno, representando assim uma das possíveis visões do mundo. No primeiro episódio, «O Ruído da Ponte», o técnico de som assume o papel de um *flâneur* benjaminiano, movendo-se através da «cartografia» histórico-geográfico da cidade — feita de sons, imagens e ecos do passado — e constrói a sua própria realidade enquanto caminha.

Eisenstein teoriza a montagem em muitas formas de arte e define-a como um processo extra-cinematográfico, subjacente a uma organização geral na qual se reflecte a acção humana. Reconhece nas artes plásticas sequências de gestos e movimentos que geram uma dinâmica interna, temporal, embora a imagem seja estática, como resultado de uma «montagem».²¹ Relata que, como na arquitectura, o

movimento e a montagem estão ligados, influenciando-se mutuamente. Aborda este tema referindo-se ao Partenon de Atenas, mostrando como o processo de concepção deste espaço é uma operação de montagem, uma forma de pensamento capaz de gerar sentido segundo uma lógica espacial que se reflecte na narrativa através do movimento. «É difícil imaginar uma estrutura mais rigorosa, mais proporcionada e mais solene do que esta sequência»²² (Eisenstein, p. 85, 2023), assim se refere ao percurso pelo qual o Partenon, em diferentes «plano-sequências», se revela ao visitante, em que cada passagem cria tensão e cada elemento sucessivo responde, gerando um pensamento visual ligado ao movimento de descoberta do espaço.

O movimento, então, funciona como um tipo de montagem tanto na arquitectura como na paisagem, que se revela à medida que o visitante avança: por mais estático que seja, o edifício e o território resultam em uma composição espaço-temporal que obriga o corpo e o olhar para uma experiência sequencial de contrastes, suspensões e revelações. O significado do templo não reside numa única imagem, mas emerge do percurso para o alcançar, tal como na montagem cinematográfica, em que o significado não emerge dos fotogramas individuais, mas da sua relação dinâmica e dialéctica, do movimento que conduz ao seu significado global (Eisenstein, 2023, pp. 78–86). Este fenómeno manifesta-se de diferentes formas, especialmente em relação à função social que, segundo Arvatov (2016, pp. 43–50), cabe à arquitectura cumprir.

20 Citado por Cases C. (1980), Introdução aos Dramas Didáticos, p. VII. de Brecht «Modell der Lehrstück», p. 51. O texto original não contém pontuação. (Tradução do italiano realizada pelo autor).

21 Para exemplo, na pintura, referindo-se ao retrato de M. N. Ermolova, de Serov, Eisenstein escreve: «... a montagem não consiste tanto na sucessão de peças como na sua simultaneidade» (Eisenstein, 2023, p. 104. Tradução do italiano realizada pelo autor), afirmando que elementos sucessivos de todo um processo temporal coexistem numa única tela. Na escultura, referindo-se ao Laocoonte, afirma que é precisamente a fisionomia impossível do seu rosto que torna a estátua imortal, porque é obtida através de uma «montagem cinematográfica» como composição resultante de momentos sucessivos, em antítese à tese de Lessing que, pelo contrário, se esforça por demonstrar a expressão anatomicamente correcta e possível (Eisenstein, 2023, p. 137).

22 O termo sequência é muito usado no cinema; aqui é interessante na analogia com a arquitectura. (Tradução do italiano realizada pelo autor)

A acção projectual do homem através da arquitectura, para além de dar forma aos edifícios, incorpora outras formas de arte, como a escultura e a pintura, manifestando um pensamento organizativo do espaço que se revela ao seu visitante num processo de descoberta através do movimento. A catedral de Otranto, num processo de construção próximo do cinematográfico, abriga um mosaico realizado entre 1163 e 1165, durante o episcopado do monge Pantaleão, que foi também o seu autor. Trata-se de um mosaico em *opus sectile*, uma técnica artística intimamente relacionada com o conceito de «montagem». Utilizada na Antiguidade e na Idade Média, principalmente para a decoração de pavimentos e paredes, esta técnica consiste em cortar placas de materiais — como mármore, pedra colorida, vidro ou madrepérola — em formas precisas para compor um desenho figurativo ou geométrico. De facto, em latim, *opus* significa obra ou trabalho, enquanto *sectile* deriva de *seco*, cortar. A tradução seria, portanto, «obra cortada», ou seja, uma composição feita de peças cortadas à medida. Este conceito ressoa num processo semelhante àquele a que o cinema foi submetido séculos mais tarde, quando a montagem das obras cinematográficas pertencia ainda ao domínio físico: pedaços de película eram cortados com precisão e montados para constituir a obra cinematográfica global. Mas esta não é a única referência à montagem que pode ser observada aqui.

Na catedral, a estrutura arquitectónica torna-se um contenedor que, no seu espaço interior, hospeda obras de arte com uma função bem específica. Assim, para além de combinar elementos da arte bizantina, normanda e árabe — reflectindo a rica mistura cultural da Apúlia medieval —, o mosaico que cobre todo o pavimento apresenta a «Árvore da Vida» no centro da composição, ao longo da nave central, das naves laterais e até no abside. Para os fiéis que entram no espaço sagrado da catedral, o mosaico não é visível à primeira vista. Para o ver na sua totalidade é necessário percorrê-lo, no que se torna uma viagem alegórica através do conhecimento, da fé e da moral cristã. O mosaico revela-se num processo lento

de descoberta, de movimento que visto desta forma não é mais do que um processo de montagem, em que o visitante deslocando-se e observando «monta» uma visão. A própria montagem torna-se assim um processo operativo que reflecte uma função social muito precisa da obra de arte, tal como na época do Império Romano do Oriente, que havia abandonado o paganismo em favor do cristianismo.

O *opus sectile* remete para a montagem cinematográfica, tal como o mosaico remete para a película: em ambos os casos, trata-se de técnicas que, embora trabalhem com fragmentos ou partes isoladas, estão orientadas para a construção de uma unidade geral. Cada elemento — seja ele tessela, lâmina ou fotograma — remete e contribui para um desenho mais amplo, para uma totalidade que orienta a sua composição. Desta forma, a montagem está em estreita correlação com o processo de construção que não inventa o produto final, mas edifica-o através da montagem de peças acabadas. Neste sentido, a montagem cinematográfica exprime a «intenção» de criar, de construir algo que não existe no mundo da realidade — um processo de concepção que une os fragmentos da realidade, das imagens, e os devolve numa forma inteligível, criando unidade e gerando uma nova ordem de significados, de ideias, na visão encarnada na totalidade da obra.

O termo «montagem» deriva da palavra francesa *monter* e tem muitas afinidades com a palavra italiana *montatura*, cuja origem latina remete para os seguintes significados: *instructio*, *accommodatio* (adaptação), *apparatus* (preparação), mas também *statumen* (estrutura de suporte), *incitatio*, *elatio* (exaltação da mente) e até *fabula* e *simulatio* (engano, ficção). Todos estes significados estão relacionados com a montagem de um filme: desde a adaptação do material até à sua disposição e preparação, para criar uma estrutura de suporte que sustente a forma do filme. Mas é também uma construção ficcional, na medida em que cria um imaginário que reorganiza a realidade segundo lógicas distintas,

abstraindo o real, sustentando uma tese e exteriorizando o conflito através da ficção narrativa. Desta forma, o processo de montagem identifica um espaço exterior que envolve diferentes aspectos relativos à estrutura — como elementos portantes, tal como na arquitectura — que acolhe um espaço interior, onde se desenvolvem, através de outras artes, dimensões próprias do conteúdo e da narração. O espaço exterior e o interior estão separados por uma linha subtil de demarcação que, através da montagem, entram numa relação comunicativa bidireccional, na qual cada dimensão remete para a outra.

3.2. Exploração e montagem

No cinema do real e no cinema documental, a montagem adquire uma função particularmente importante na construção da obra. Não só constrói, edita, o filme, mas é também movimento, como no caso da arquitectura: um processo exploratório de todos os fragmentos gravados na realidade objectiva, da relação dialógica e conflituosa entre eles e das realidades potenciais que podem ser escritas. A montagem identifica um caminho a seguir, a «deslocação» a que a obra conduz. Através da montagem é possível explorar dinâmicas políticas e relações de poder na sociedade e entre os indivíduos, desenvolvendo possíveis visões de e sobre o mundo. Torna-se uma forma de conhecimento, um meio de investigação para explorar e sondar tudo o que foi filmado no presente e no passado, a fim de compor e construir uma nova visão, para compreender a história e o presente, tentando interceptar o futuro. Nesta direcção, a montagem torna-se o meio

para uma *ontologia do espectro*²³ que, a partir da correlação estética das imagens, é capaz de interrogar a história através do arquivo e do presente.

É esse movimento exploratório que constitui um acto epistemológico nos limites do conhecimento e que cria conhecimento: a montagem é como o avião do aviador Lindbergh, no «Voo Oceânico» de Bertolt Brecht, que conduz a uma exploração do mundo e da realidade, para a interrogar e a relacionar com a arquitectura da história nos limites do conhecimento sensível. Lindbergh voa sozinho, relacionando-se consigo próprio e com a sua *performance* — com a máquina — para atingir o seu objectivo. Levando o avião aos seus limites, «luta»²⁴ contra a natureza e a tecnologia para aperfeiçoar o aparelho e, ao fazê-lo, explora não só os limites da tecnologia, mas também os limites do próprio ser humano.

Tanto a montagem como o avião representam esse ponto de encontro onde as forças opostas colidem numa luta entre o pensamento e a criação, entre o homem e a máquina (seja o avião ou os sistemas para edição e montagem), entre o ser e a técnica, entre a arte e a História, em busca de novas formas de expressão. O avião, aparelho imperfeito, permite ao homem viajar e, ao deslocar-se, explora e conhece-se a si próprio e ao mundo. De modo análogo, deve ser entendida a montagem audiovisual que, tal como o avião, é um meio de sondar o real e trazer à luz uma forma inteligível desse real, transformando-se num processo de investigação que liga o autor à sua obra e, através dela, se revela para extrair um plano inteligível da história e do mundo.

23 O conjunto de ideias relacionadas com a memória assombrada pelo futuro introduzido por Derrida (1993). Esta abordagem, discutida também por Demos (2013, p. 8-18), é utilizada por artistas contemporâneos para criar um «entrelaçamento temporal», caracterizado por «durações múltiplas feitas de descontinuidades, inversões, inércias e oscilações», onde diferentes narrativas e experiências se cruzam e se influenciam mutuamente para uma reavaliação crítica das questões ético-políticas do passado.

24 Em relação à luta entre o ser humano e a máquina, Teixeira Pinto (2017) escreve que o matemático Norbert Wiener testemunhou algo semelhante ao trabalhar na optimização da guerra antiaérea durante a Segunda Guerra Mundial: os pilotos, ao tentarem estabilizar os aviões enquanto evitavam o fogo inimigo e os holofotes, provavelmente sentiam que a aeronave tinha vontade própria, como se fosse habitada por um duende. Wiener concluiu que «a nossa consciência da vontade noutro ser» é simplesmente «a sensação de estar diante de um mecanismo autorregulador que ajuda ou atrapalha as nossas acções». E, do ponto de vista da cibernética, o sistema nervoso e as máquinas automáticas são fundamentalmente semelhantes.

Em «Montagem 1938», Eisenstein afirma que a montagem é uma operação presente em todas as actividades da consciência, desde a percepção sensível ao pensamento intelectual, da imaginação à memória (Eisenstein, 2024, p. 89-127). Assim entendida, a montagem aproxima-se de uma viagem tanto no mundo exterior, o real, como no mundo interior do autor. Mais uma vez surge a palavra movimento, associada à viagem, mas que neste contexto assume uma conotação diferente daquela presente nos casos relacionados com a arquitectura. A viagem do aviador Lindbergh, assim como a exploração através da montagem, liga o espaço interior do aviador — o artista — ao espaço exterior — o mundo real — por meio do termo *e-motion*, emoção, numa conotação que nos remete para um processo tal como introduzido por Bruno²⁵, e que se refere a um «mover-se para fora», «mover-se através», mas também «mover-se para além de si mesmo», entendido num sentido individual, ou «mover-se para fora de» um lugar, de fronteiras — ou seja, migrar. Todos estes conceitos estão, de algum modo, ligados à montagem como um processo de viagem em que se atravessa a realidade para sair dos limites, para «migrar» com fim a reconfigurá-la de uma forma diferente.

Em Giuliana Bruno, o conceito de *e-motion* representa um deslocamento fundamental na forma de compreender a experiência estética. A emoção não é apenas um estado interno, mas um movimento — um trajecto sensível que atravessa superfícies, espaços e memórias. Ao analisar o cinema como uma arquitectura afectiva, Bruno propõe uma experiência do espectador não como contemplação imóvel, mas como navegação: o olhar move-se, habita a imagem, toca e é tocado por ela. Esta mobilidade do sentir aproxima-se da concepção de montagem e imagem dialéctica de Benjamin. Para o filósofo, a montagem é um procedimento crítico, um modo de interromper o fluxo contínuo da história e de fazer emergir constelações de sentido através do choque. Se em Benjamin a imagem é revelada pelo choque e pela disjunção, em Bruno ela é percorrida pela

e-motion, que transforma o choque em travessia afectiva. Ambos consideram o conhecimento como deslocamento: o *flâneur* benjaminiano e a cartografia sensível de Bruno percorrem espaços onde o pensamento se dá em movimento.

A viagem do aviador Lindbergh, assim como a exploração através da montagem, conecta o espaço exterior ao espaço interior, podendo ser configurada como um *e-motion*, um sair da zona de conforto para além das fronteiras em busca dos limites, do conhecimento, da técnica e da arte. A montagem configura-se como um movimento exploratório no espaço e no tempo, em que se materializa a busca da essência de um novo significado numa nova configuração do real através da obra. Viajando e explorando, a montagem-avião constela lugares e acontecimentos distantes, une com uma linha fina num mapa cartográfico ideal, um espaço e um tempo em que a fragmentação da história se relaciona com a substância do presente, polarizando-se num campo de forças.

3.3. Montagem e constelação: um exemplo

A constelação apresenta-se como uma figura «simultaneamente arcaica e contemporânea» (Bragança de Miranda, 2023, p. 44). Ao orientar o pensamento através da imagem, constitui um método especulativo e rigorosamente materialista de acesso ao real, capaz de reunir o que está disperso numa unidade significativa, configurando-se como um horizonte teórico de recolha. No plano temporal, pode pensar-se como uma linha que, atravessando o presente, permite a articulação do passado e do futuro, criando um corte. No plano espacial, pelo contrário, a constelação expressa-se através da montagem de fragmentos que geram uma imagem (Bragança de Miranda, 2023, p. 48). A montagem torna-se o instrumento operativo através do qual a constelação actua, desmontando o bloco do real e reorganizando os fragmentos em novas composições mediante uma ideia, como uma «linha de contorno» que liga o que está disperso

25 Link da entrevista a Bruno G., 2014 – Universidade Lusófona: <https://www.ulusofona.pt/en/lessons/interview-with-giuliana-bruno> - do min 2.

entre os seus pontos. A partir dos elementos extremos da constelação é possível definir e construir uma imagem, que emerge da relação entre o espaço interior e o espaço exterior assim demarcado por essa linha. O espaço interior é aquele onde matérias, objectos e corpos que possam ou não ter semelhanças físicas são ligados por leis, e um espaço exterior, lugar do caos originário, de onde os materiais são extraídos para serem reconstruídos através da ideia.

A imagem resultante é «absoluta ou dialéctica» e sublinha o efeito simultâneo e fulgurante da montagem constelar que re-articula o que estava fragmentado e dissociado. Como refere Bragança de Miranda (2023, p. 63): «A contaminação dos conceitos é o efeito da ideia que liga todos os elementos da constelação. (...) Assim, a ideia opera novas ligações dos fenómenos, torna-se uma linha de contorno que volta a ligar o que está disperso, interrompido pelas cadeias conceptuais», para construir, através da montagem e da potência da constelação, um artefacto, uma imagem complexa — um objecto que interrompe na história, no *Jetztzeit*, no aqui e agora.

A montagem audiovisual torna-se operativa através da constelação, que é, ao mesmo tempo, o lugar de choque, de união e de fricção, em que ideias e imagens potencialmente distantes colidem e se relacionam para serem incorporadas numa forma narrativa.

Raciocinemos através de um exemplo sobre as seguintes imagens que enquadram a questão do habitar em Lisboa, em referência ao episódio «Misericórdia». A *Tábua de imagens* no fim desta secção mostra:

- 1) Um sem-abrigo a construir uma casa perto do Cais do Sodré.
- 2) Um operário a trabalhar num estaleiro de construção perto do Cais do Sodré.
- 3) Gruas a movimentarem material numa grande obra em Braço de Prata.

- 4) Um homem a viver num carro no Largo Doutor António de Sousa Macedo.

Numa potencial sequência audiovisual constituída pelos exemplos acima referidos, o operário e o sem-abrigo constroem casas por razões diferentes, gruas deslocam peças para construir uma nova área residencial enquanto um homem sai do carro em que é obrigado a viver. São uma constelação, cada imagem está em estreita relação dialéctica com as outras, exprimindo um conflito profundo que se torna imediato no diálogo estabelecido na sequência de imagens acerca da questão do habitar.

Mais especificamente, um homem constrói a sua casa com meios improvisados para enfatizar o facto de uma necessidade primária: o lar. Esta imagem entra numa relação dialéctica com o trabalhador de um estaleiro que constrói uma casa, cuja função é construir casas para os outros. Por sua vez, o operário entra em conflito dialéctico com as gruas; as construções têm uma dimensão que ultrapassa a escala humana, deslocando material de construção para a edificação de um grande complexo habitacional. Esta última imagem entra em conflito com o homem que é obrigado a viver no espaço exíguo e essencial do seu carro.

A esta selecção junta-se uma quinta imagem, a preto e branco, para sublinhar a sua pertença ao passado — digamos, por volta da década de 1990 — que mostra o centro histórico da mesma cidade em grave estado de degradação e abandono do património arquitectónico urbano. Uma sexta imagem actual mostra, pelo contrário, um eléctrico vermelho para turistas rodeado por manifestantes que apelam pelo direito à casa. A quinta imagem, em relação às outras, evidencia o estado de recuperação de uma decadência que tinha assolado a cidade nesses anos, devido a um forte fluxo migratório de cidadãos que a tinham abandonado. A sexta enquadra-se, pelo contrário, na evidência de uma possível causa. A recuperação e a construção dos edifícios não se destinam aos



1



2



3



4



5



6

Tábua das imagens Frames do episódio «Misericórdia»

habitantes, não se destinam aos necessitados, mas sim ao uso turístico, direccionando o problema para uma questão ética e sociopolítica²⁶. Esta sequência é fruto de uma montagem e exprime uma constelação que, por sua vez, se torna porta-voz de um conceito mais amplo, que não só liga as questões do habitar, mas também impõe uma reflexão sobre a sociedade e as escolhas políticas que envolveram uma comunidade em relação ao habitar.

Através da montagem como constelação, esta sequência feita de choques, em que a imagem anterior dialoga e choça com a seguinte, torna-se explicativa de um problema que coloca o habitar no centro das questões éticas e sociais nas cidades turísticas modernas, das quais Lisboa se torna um exemplo, convidando à reflexão sobre as causas (o passado) e as possíveis implicações (o futuro) que determinadas opções políticas envolvem a partir do presente. Desta forma, a montagem torna-se uma forma operativa de pensamento, um lugar onde a fricção é gerada e o conflito é apresentado por meio da constelação. Uma forma de criar pensamento pela imagem, estimulando um certo debate social, pois a obra montada insere-se no *Jetztzeit*, no agora da História.

A montagem-constelação torna-se assim uma ferramenta exploratória e comunicativa extremamente poderosa, que se mexe através de planos associativos, respondendo a uma necessidade expressiva de produzir significado por meio de uma série de ligações audiovisuais. Rápida e intermitente, a imagem torna-se uma ferramenta da constelação, uma realidade operacional, uma arma directa e um instrumento de pensamento crítico.

Como uma escultura, montar uma sequência de imagens, constelando-as num significado mais amplo para além da referência do fragmento único, significa dar forma a uma ideia, dar forma ao caos e extrair um «objecto audiovisual» e estético da enorme quantidade de fragmentos da realidade. É um processo lento de refinamento que surge não só da constelação, mas também das relações dialécticas estabelecidas entre imagens visuais, entre imagens sonoras e entre imagens visuais e sonoras. Enquanto representações, imagens e sons estão ligados por relações recíprocas, por uma dialéctica que os influencia mutuamente, que gera significado a partir desta nova configuração. A constelação é o primeiro passo para definição da imagem sensorial.

3.4. *Montagem e dialéctica: Eisenstein segundo Lenine*

Em «A Montagem Vertical»²⁷, Eisenstein teorizou sobre uma nova forma de montagem que poderia, precisamente, ter em conta todas as relações e, assim, desenvolver-se não só horizontalmente, mas também verticalmente. Tal como numa partitura sinfónica, a montagem vertical considera simultaneamente a profundidade e a complexidade de todos os elementos que orquestram estas relações — directas e indirectas — que surgem e se estabelecem no processo de montagem, criando e ligando diferentes dimensões, espaços distantes, diferentes temporalidades.

A montagem vertical, por outro lado, é simultânea, sincrónica: todos os elementos de uma cena são combinados para reforçar um efeito emocional ou intelectual. Torna-se, assim, um meio de ligação e de conexão que, para além do aspecto visual e auditivo, une e articula estética e conteúdo, espaço exterior e espaço interior, *Stimmung* e abstracção, formato

26 Ao acrescentar um som a esta sequência — o som das rodas dos carrinhos na calçada portuguesa, típica de Lisboa — a constelação é enriquecida com um aspecto sonoro que reflecte o nascimento de um novo ruído que caracteriza e domina uma parte da cidade, fruto da modernidade e do turismo que se desenvolveu nos últimos tempos, ref. 3.1 Imagem sonora.

27 A montagem vertical, na teoria de Eisenstein, é a integração simultânea de diferentes elementos expressivos — imagem, som, música, diálogo, ruído — numa única unidade rítmica e emocional, semelhante à partitura musical. Eisenstein contrasta-a com a montagem «horizontal», que diz respeito à sequência linear de imagens — ou seja, a montagem clássica por sucessão (2024, pp. 129–216).

digital e analógico. Esta constelação integra um equilíbrio operativo que dá origem à obra audiovisual, e ao qual a montagem procura dar forma através da dialéctica.

Do grego antigo *dià-legein* (falar através de) + *techné* (arte), é a arte da disputa, da construção lógica de argumentos, e é muitas vezes confundida com a própria lógica. No sentido moderno, é entendida como o processo resultante da luta e do contraste entre duas forças opostas que se equilibram constantemente. Eisenstein concebe a base da dialéctica em fragmentos orientados, como nos pictogramas japoneses, que criam um novo significado através da relação deles, e refere-se aos seguintes princípios da dialéctica, tal como resumidos por Lenine (2024, p. 68):

- Processo infinito de aprofundamento do conhecimento do homem sobre as coisas, os fenómenos, os processos, do fenómeno à essência e da essência mais superficial à mais profunda.
- Da coexistência à causalidade e de uma forma de conexão e dependência mútua a outra, mais profunda e universal.
- Repetição de certas características, propriedades, etc., do estágio inferior no superior.
- Aparente retorno ao antigo (negação da negação).²⁸

Aplicada à montagem, esta visão produz uma concepção mais elevada, enquadrando-a como uma categoria intelectual. Como Eisenstein escreve (p. 68, 2024): «a montagem intelectual não consiste em harmónicos fisiológicos globais, mas em ressonâncias harmónicas de ordem intelectual, isto é, numa correlação conflitual de efeitos intelectuais e dialécticos».²⁹

A dialéctica na montagem constitui um campo extremamente vasto que afecta a obra audiovisual em diferentes níveis, como

refere Eisenstein, na «vertical», ao cruzar na obra elementos como a estética e o conteúdo, a *Stimmung* e a abstracção, o visual e o sonoro, o digital e o analógico, interioridade e exterioridade. Em todos estes níveis, a dialéctica actua como uma força polarizadora, gerando um campo de forças bidireccionais que se influenciam mutuamente e se reflectem na acção de conjugar o espaço exterior com o espaço interior. No âmbito cinematográfico, o espaço exterior — que identificamos com *Stimmung*, abstracção, materialidade³⁰, formatos, tudo o que permanece fora do conteúdo da imagem — corresponde a uma espécie de contentor moldado pela montagem: uma «imagem digital expandida», ou seja, uma estrutura destinada a albergar um espaço interior, composto por conteúdos e estética aos quais a montagem, através da narração, procura conferir sentido. Uma estrutura narrativa que se encaixa numa estrutura de suporte, tal como a arquitectura acomoda pinturas e esculturas enquanto formas artísticas e narrativas integradas nos suportes e nas paredes dos edifícios, criando uma dualidade entre interior e exterior que influencia a forma do filme. Estas duas dimensões operam e cooperam dialecticamente na criação da imagem sensorial.

Como refere Eisenstein (2024, p. 90): «quaisquer dois elementos colocados lado a lado fundem-se sempre numa nova ideia que emerge da sua comparação (*supostavlenie*) como algo qualitativamente diferente (...) A comparação de dois elementos, e não a sua soma, coincide com um novo produto. Um produto e não uma soma, porque o resultado da comparação difere sempre qualitativamente de cada elemento tomado individualmente».³¹

A combinação do visual com o sonoro coloca um problema fundamental: a redução das percepções visuais e sonoras a um denominador comum. As imagens visuais e sonoras

28 (Tradução do italiano realizada pelo autor)

29 (Tradução do italiano realizada pelo autor)

30 Em referência à textura da imagem e do som, que também influenciam a *Stimmung* e a abstracção.

31 (Tradução do italiano realizada pelo autor)

incorporam temporalidades distintas, e é apenas através da montagem — e da dialéctica que esta gera entre som e imagem — que podem ser integradas sob esse denominador comum. Segundo Eisenstein (2024, pp. 58–59), «Se o enquadramento é uma percepção visual e o som uma percepção sonora, então tanto os harmónicos visuais como os harmónicos sonoros são sensações fisiológicas globais (...) Para ambos, começa a nova fórmula comum: sinto, para além das categorias vejo e ouço.» Ao inserir-se nos interstícios entre o sonoro e o visual, sob a nova categoria «eu sinto», a dialéctica actua como um elástico em constante tensão e distensão, combinando sons e imagens em uma unidade conectiva coerente com a *Stimmung* e com a abstracção — unidade essa que se renova a cada choque sucessivo.

No cinema, a montagem — mediada pela dialéctica — situa-se no ápice do sistema criativo: é ela que dá forma ao filme, estrutura-lhe a arquitectura, constrói-lhe a narrativa e orienta o seu significado político e social. A dialéctica é o meio que permite à constelação sensorial materializar-se num discurso simultaneamente profundo e concreto através da montagem, reflectindo, na sua verticalidade, a complexidade dos múltiplos aspectos que envolvem a imagem e caracterizam a obra.

3.5. Montagem, Stimmung e abstracção

Pensemos, por exemplo, num plano fixo de uma representação cinematográfica: uma rapariga de costas, sentada sobre um pano num prado à beira de uma floresta. Uma imagem bucólica clássica. Avaliemos esta imagem em combinação, primeiro, com um som de passos sussurrantes e, depois, com o som de um machado a cortar madeira. No primeiro caso, o som e a imagem remetem para uma relação dialéctica de suspense: os passos que se aproximam evocam uma presença não perceptível fora de campo, um possível perigo que se insinua, e que a rapariga, desprevenida e de costas,

não pressente. Pelo contrário, o som de um machado a bater na madeira remeteria para uma presença fora de campo que se prepara para fazer lenha para cozinhar, ou para um ambiente rural de trabalho camponês que existe em torno da personagem, tornando-se o contexto desta configuração paisagística. Este exemplo mostra como a mesma imagem, complementada pelo som, pode alterar o seu significado emocional em relação à abstracção que este lhe aporta.

Em «O Ruído da Ponte», o som da ponte prolonga-se por toda a duração do episódio, com maior ou menor intensidade, numa analogia com a presença do ruído na cidade de Lisboa. Este ruído, embora por vezes difícil de distinguir, assinala constantemente a sua presença e ouve-se em muitas zonas da cidade, mesmo quando ela não é visível. De certo modo, ouvir a voz da ponte sem que a sua estrutura apareça no território constitui uma forma de abstracção. Se a ponte existe enquanto se pode ouvir, então este ruído, além de assinalar a sua presença no território, funciona como um portal que se abre a uma dimensão desconhecida, que transcende as relações binárias ver - não ver, ouvir - não ouvir e, por extensão, real - imaginário, ultrapassando as noções acústicas de estrutura vibratória que a confinam a um único sentido geral.

Explorando a dinâmica da sua actividade sem a sua presença, de a ouvir sem a ver, a voz da ponte abstrai-se, abre-se assim ao simbólico e ao especulativo. Desta forma torna-se um agente sonoro portador de ecos distantes ligados, ou não, à sua acção, à dinâmica da sua actividade incessante que estende a auralidade ao imperceptível, a fenómenos não cognitivos e inumanos ligados ao desconhecido. Ao se separar da sua imagem visual, a ponte com o seu zumbido — a sua imagem sonora e marca sonora da cidade — pode ser entendida como uma espécie de alucinação auditiva, uma presença constante, uma transmissão vibracional que, como o rádio e o telefone, introduz uma dimensão intermédia de

ligação entre o mundo real e o mundo da especulação, ou seja pura abstracção³².

Os sons manifestam-se nos seus significados diegéticos (o ruído da ponte permanece sempre o mesmo), mas é na abstracção (ouvir sem ver) e na relação que estabelecem com a imagem que se gera uma *Stimmung*. É na dialéctica entre som e imagem que se determina uma relação recíproca, na qual abstracção e *Stimmung* cooperam para gerar um significado conjunto e inédito — como o ruído da ponte em combinação com imagens de arquivo anteriores à sua construção que mostra a foz do Tejo livre de qualquer obstáculo. Esta é uma imagem complexa, que nada tem a ver com o simples exemplo da rapariga na floresta, a sensação que provoca envolve diferentes dimensões. O conceito alemão de *Stimmung* torna-se uma categoria estética capaz de restituir uma dimensão de presença, experiência física e envolvimento afectivo, para além da mera interpretação semântica. Trata-se de prestar atenção às atmosferas, aos tons e aos climas emocionais que as imagens geram e que nos tocam mesmo «como o som ou o tempo atmosférico» (Gumbrecht, 2012, p. 13), ou seja, para além do significado. Evoca um efeito de presença, uma sensação concreta que envolve o espectador — uma forma de conhecimento pré-reflexiva que se situa entre a razão e a sensação. «Sempre que a *Stimmung* penetra nos textos³³, podemos assumir que ocorreu uma experiência primária ao ponto de se tornar um reflexo pré-consciente» (Gumbrecht, 2012, p. 18).

Longe de ser um simples estado de alma subjectivo, a *Stimmung* é um fenómeno histórico e cultural identificável na cultura artística, capaz de tornar vivos os mundos do passado no presente. Não se trata de uma emoção simples, nem de algo totalmente conceptualizável: «Cada atmosfera e cada estado de ânimo (...) têm a qualidade singular de um fenómeno material (...) nunca podem ser definidos absolutamente pela linguagem nem circunscritos por conceitos»³⁴ (Gumbrecht, 2012, p. 15). *Stimmung* significa aceitar o indefinível, confiar em intuições e detalhes mínimos, e deixar-se levar pela força estética — como quando uma imagem, um som, ou uma combinação dos dois nos impressiona sem sabermos exactamente porquê.

Por outro lado, *abstractio*, em latim, significa «roubo» e «raptar», implicando que o observador, ao deixar-se raptar, é «abstraido», «separado» da realidade. A abstracção é a acção que retira algo do seu lugar original, separando-o do seu núcleo; é um processo de *e-motion*, uma migração para além dos seus limites. Esta acção torna-se particularmente evidente no cinema, onde a paisagem, «raptada» pela câmara, é «separada» da realidade, da paisagem real para ser reconfigurada nas formas de uma geografia diferente e criativa através do processo de montagem³⁵.

Em Deleuze, a abstracção é uma categoria filosófica indirecta, estratificada nos conceitos de imagem que permite repensar a relação entre movimento, tempo e pensamento. Em «Cinema 1», a abstracção emerge da dimensão da imagem-movimento

32 Fisher citado por Goodman, (2010, p. 12) debate sobre uma dimensão intermédia de ligação entre o mundo real e o mundo da especulação como «um reinvestimento em vestígios de futuros perdidos que habitam o presente e um conceito não sobrenatural de «espectro» como aquilo que actua sem (fisicamente) existir» (Tradução do autor). O ruído da ponte presta-se assim para uma ontologia do espectro.

33 Embora Gumbrecht se refira à leitura literária, o conceito pode ser estendido ao cinema e às artes em geral. Em oposição aos paradigmas dominantes da representação, como a desconstrução ou os estudos culturais, Gumbrecht convida a ler «com a *Stimmung* em mente» (2012, p. 10), o que significa «prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem e aos nossos corpos como realidade física» (2012, p. 18). (Traduções do autor)

34 (Traduções do autor)

35 Como referido por Deleuze (2016, p. 50), «Amengual falava em abstracção da montagem que, através do conjunto ou dos fragmentos, conferia ao autor o poder de falar fora do tempo e do espaço reais.» (Tradução do italiano realizada pelo autor)

como intensificação perceptiva: o cinema não se limita a representar o real, mas extrai dele qualidades sensíveis que ressoam como afectos. Este é uma forma de abstracção³⁶ que não transcende o real, mas canaliza-o para mostrar aquilo que não é imediatamente visível: «o que é próprio da imagem-movimento cinematográfica é o facto de extrair (...) dos corpos em movimento o movimento em si, que é a sua substância comum, ou de extrair dos movimentos a mobilidade que constitui a sua essência (Deleuze, 2016, p. 31)³⁷.

Quando Deleuze discute a pintura material de Francis Bacon, a abstracção assume uma outra dimensão com o conceito de sensação³⁸, ou seja, aquela imagem que perde o seu vínculo figurativo para se tornar pura vibração e potência, uma imagem óptica e sonora pura. Do movimento, a reflexão desloca-se para o tempo e, quando o vínculo entre percepção e acção se rompe, o cinema mostra não apenas o movimento, mas o próprio tempo: «A imagem-movimento não desapareceu, mas já existe só como a primeira dimensão de uma imagem que não pára de crescer em dimensões (...). A imagem óptica e sonora pura (...) ligam-se directamente a uma imagem-tempo que subordinou o movimento.» (Deleuze, 2020, p. 40). Na montagem intensiva das vanguardas — como em Vertov ou Richter — a abstracção é gerada pelo ritmo, pelo contraste visual e pela destruturação do sentido narrativo, produzindo formas audiovisuais da imagem que já não servem para narrar, mas para evocar forças vibrantes e situações óptico-sonoras puras: imagens que não fazem avançar a narração³⁹ mas existem autonomamente como fragmentos de tempo e de luz.

Ao abstrair-se, a imagem proporciona uma certa visão, activa-se o processo que gera uma determinada *Stimmung*. Esta relação pode ser ambivalente e inversa: a montagem pode ser guiada por uma *Stimmung* e induzir, assim, uma certa abstracção do real; ou o real pode ser abstraído com uma *Stimmung* particular — eventualmente coincidente com a intenção — que influencia o processo dialéctico da montagem e, em consequência, a própria obra. Em ambas as direcções do fluxo, é a montagem que molda o «objecto audiovisual» através de um processo de movimento, de emoção, no sentido anteriormente referido de *e-motion*.

Stimmung e abstracção são, por sua vez, influenciadas por um processo de interconexão de significados internos que tem origem na iteração dialéctica entre o som e o visual. O som não é visível: ele permeia a imagem e, ao fazê-lo, estabelece com ela uma forma de diálogo, podendo alterar-lhe o significado. A sua natureza perceptível abstrai-se e gera *Stimmung*. A música constitui um exemplo clássico desse fenómeno, mas as pistas sonoras diegéticas — os ruídos — também podem desempenhar essa função. O processo de montagem operacionaliza a dualidade som-imagem, *Stimmung*-abstracção, abrindo novas dinâmicas espaço-temporais que constituem as pistas perceptivas da narração audiovisual.

3.6. Montagem e materialidade

Como já foi referido, há um espaço exterior e um espaço interior na obra, e a montagem, enquanto meio exploratório, permite-nos percorrer a sua geografia, entrando e saindo

36 Como precisa Deleuze (2016, p. 31), «A imagem-movimento, ou seja, o puro movimento extraído dos corpos ou das coisas em movimento. Não é uma abstracção, mas uma emancipação.» (Tradução do italiano realizada pelo autor). No contexto em análise, funciona como aquilo que é separado do seu núcleo originário, de acordo com o sentido introduzido pela origem latina da palavra: abstracção como separação do núcleo original.

37 (Tradução do italiano realizada pelo autor)

38 Em «Francis Bacon. Logique de la sensation» (1981), Deleuze define a «sensação» como elemento fundamental da pintura, articulada pela Figura e pelas forças que a atravessam. Embora o autor não proponha uma categoria autónoma, pode-se interpretar a «sensação» como um regime específico de imagem, dada a sua consistência própria no campo visual.

39 Como por exemplo panorâmicas suspensas, gestos sem finalidade, ruídos desligados, tempos mortos.

dessas duas dimensões. O espaço exterior está associado à estética, à materialidade, à *Stimmung* e à abstracção, que, sustentadas pelas componentes visual e sonora, contribuem para definir a estrutura de suporte da obra — o seu invólucro — construído através das operações da montagem. Configurado como uma narrativa inscrita nas paredes de um conjunto arquitectónico, o espaço interior corresponde à exploração que a montagem possibilita dos conteúdos transportados pelas imagens visuais e sonoras. Trata-se do valor associativo e relacional que a montagem entrelaça constantemente entre espaço exterior e interior, através da dialéctica do choque que permite um movimento contínuo entre a dimensão externa da história, da estrutura de suporte e da forma. O espaço exterior e o espaço interior encontram, portanto, na montagem um lugar de ligação e de continuidade operacional, uma condição fortemente influenciada pela materialidade do meio. Embora a montagem hoje feita seja exclusivamente em digital, as tendências do cinema contemporâneo orientam-se para a utilização de diferentes formatos cinematográficos numa mesma obra, explorando as materialidades e as temporalidades que estes transportam, mesmo quando hibridizada, como visto no parágrafo dedicado à imagem digital. A vasta paisagem audiovisual moderna oferece diferentes perspectivas sobre a interacção entre diferentes formas visuais, arquivísticas ou não, que anteriormente entravam em contacto com muito mais dificuldade. A montagem torna-se, assim, uma operação de design — uma verdadeira operação de alfaiataria — que, ao costurar lado a lado o formato digital com o analógico, cria choques visuais. As diferentes materialidades e temporalidades associadas às imagens colidem tanto na forma estética como nas *Stimmungen* que lhes são inerentes. Esta dialéctica, ao articular os diversos formatos no processo de montagem, evidencia os vestígios do desgaste e da passagem do tempo, num jogo de temporalidades que se traduz

numa tensão superficial gerada pela fricção visual entre o digital e o analógico⁴⁰.

A materialidade pertence à dimensão exterior da obra e, tal como na arquitectura, diz respeito aos materiais que constituem o revestimento. A superfície («sur-face») da imagem com que a obra se reveste através da montagem é aquilo que veicula toda a informação cultural, social e individual, própria de um determinado meio, de uma determinada materialidade e temporalidade. Bruno (2014, p. 108) identifica «a superfície» como um lugar de mediação, como uma forma de assentamento e espaço para a materialidade dos media. A superfície é um plano substancial de transformações relacionais que possuem uma materialidade específica (textura) e uma profundidade sensorial. Na tensão superficial da imagem em movimento, podemos perceber que a superfície reflecte os modos como os formatos visuais — superfícies projectadas — retêm um sentido de materialidade, impressões, vestígios, nos quais se podem discernir os caminhos da *Stimmung*, da temporalidade e da história. A superfície da imagem constitui um limite que separa o espaço interior do espaço exterior, sendo a sua materialidade revelada, através do grão da geometria visual, por aquilo que Bruno designa como «volumes de movimento cultural e plasticidade estética» (2014, p. 96), evocando uma vasta gama de topografias emocionais, intimamente ligadas à *Stimmung*. Neste contexto, a intermitência da materialidade redefine as fronteiras temporais por meio das diversas formas de conectividade que a montagem impõe e a *Stimmung* já não pode ser entendida apenas como «atmosfera» emocional ou disposição subjectiva. De acordo com Bruno, configura-se, como um ambiente ressonante, uma dimensão material que se estende para fora e para dentro do sujeito. A materialidade do cinema manifesta-se, portanto, não apenas no conteúdo das imagens, mas no próprio formato do suporte: o grão da película, a textura do celulóide,

40 O suporte analógico — a película nos seus diferentes formatos e a fita magnética nas suas várias versões — sofre uma decadência estrutural do material, provocada pela acção inexorável do tempo, que transforma e altera de facto a superfície do suporte. Este efeito torna-se particularmente evidente na relação que os formatos analógicos estabelecem na fase de montagem com o digital.

a instabilidade e a transição das fitas magnéticas ou ainda a plasticidade vibrante das múltiplas camadas visuais no cinema digital.

Cada formato cinematográfico abre a um ambiente particular, cada um com qualidade atmosférica própria, uma *Stimmung* inscrita na sua matéria técnica. Neste sentido, pensar a *Stimmung* em articulação com a materialidade do suporte cinematográfico é reconhecer que os afectos não são apenas gerados pelas imagens ou narrativas, mas também inscritos nos próprios dispositivos técnicos: o formato torna-se afectivo, e a matéria, atmosférica. O sentido de *Stimmung* é tão omnipresente que envolve todo o ambiente numa ressonância simpática e nesta forma de empatia com o espaço, o ecrã torna-se totalizante. Sendo um «ser de luz», transforma-se num verdadeiro ambiente como reportado por Bruno (2014, p. 134).

Misturando os formatos digitais com os analógicos, os cortes materiais superficiais são compreendidos como movimentos que provocam choques visuais: ambientes distintos geram *Stimmungen* distintas. A montagem permite, assim, a transição de um ambiente aurático da imagem material, pertencente ao passado, para o ambiente sem aura do digital contemporâneo, da imagem sem suporte, gerando intensos contrastes visuais de texturas que reforçam os choques revelados pela dimensão interna do conteúdo. Tal como a constelação, o digital exprime uma arquitectura conectiva entre os vários formatos e as respectivas *Stimmungen*, tornando-se um invólucro que alberga um campo de forças em constante tensão e movimento capaz de gerar aberturas para outras dimensões, outros lugares, outras temporalidades, outras ambiências. Através da montagem, essa tensão superficial redefine e reinventa um novo conceito de materialidade, no qual os diversos formatos são remodelados sob a forma de conexões mediáticas — um *opus sectile*, muito semelhante a um mosaico — um campo de forças dialéctico que reflecte,

no espaço exterior, a tensão interna inerente ao conteúdo da imagem. Na tensão superficial gerada pela montagem, opera-se um reajustamento da materialidade que enquadra «o movimento material dentro dos padrões culturais actuais»⁴¹ (Bruno, p. 101, 2014).

4. Imagem sensorial

Entre documento e visão, a montagem dialéctica não procura a linearidade da imagem sensorial, mas o choque e a fricção entre temporalidade e materialidade. Concebida como um acto crítico e um processo de conhecimento sensível, não é a mera soma de fragmentos: opera na tensão entre formatos, constelando temporalidades e camadas de percepção, dando origem a imagens complexas que encarnam fracturas, transições e latentes possibilidades do presente.

A montagem dialéctica no seu proceder horizontal constrói a imagem sensorial em cada secção vertical ao tempo *t*. Une as categorias de *Stimmung*, abstracção, constelação, exploração, dialéctica, materialidade, fragmentação, choque, interioridade e exterioridade, segundo a lógica da montagem vertical anteriormente introduzida.

Firmemente ancorada no presente, a imagem sensorial pertence ao domínio do formato digital, apresenta-se como um contentor para outros formatos audiovisuais. Nasce a partir do movimento-observação da paisagem, tanto real e geográfica como de arquivo. Encapsula a relação entre a acção da comunidade e o próprio território para explorar a história entre passado e presente.

Ao se definir como operação conectiva entre diferentes formatos visuais — que se tornam fronteiras em contínuo embate e interpenetração — a montagem assume um novo papel operacional na constituição de um campo de forças superficiais que se integram e contrastam como um lugar de

41 (Tradução do autor)

choque e fricção, não só temporal, mas também material. A cada formato visual corresponde a própria temporalidade, e assim a imagem sensorial compõe-se por diferentes temporalidades. Os formatos de arquivo são fruto da sedimentação histórica e funcionam como repositório da memória colectiva de momentos que exprimem uma certa conflitualidade. A fita magnética de Hi8, enquanto formato de transição entre o analógico e o digital, situa-se num limiar, ligando presente e passado, sociedade e indivíduo, marcando um dentro e um fora. O digital representa o tempo narrativo actual, o choque do presente em que todos os outros formatos foram armazenados. O formato digital apresenta-se assim como um contentor, um invólucro e uma estrutura que ancora a montagem ao presente narrativo, tornando-o atravessável. A imagem sonora desempenha também um papel importante, introduzindo elementos sonoros que pertencem a uma comunidade específica e tornando a imagem sensorial um poderoso instrumento para veicular e analisar informações identitárias, uma ferramenta de leitura das transformações sociais.

A textura material da imagem sensorial é como um cristal em que cada face traz de volta *Stimmungen* diferentes e correspondente aos relativos formatos acima descritos. Estes *Stimmungen* entrelaçam-se sob uma única identidade mais profunda, como se fosse uma «recordação nostálgica»⁴², a outra face da «visão futurista falhada» introduzida anteriormente por Bruno. Mas tal visão implica um presente vazio e sublinha a impossibilidade de projectar no presente a plenitude do passado. Ao lado das valências descritas anteriormente por Gumbrecht e da valência de ambiente material de Bruno, a *Stimmung* transforma-se aqui no modo como a imagem

sensorial incorpora e descreve a suspensão entre o passado determinante e a experiência-observação do presente, interceptando futuros incertos: uma posição entre dimensões «extáticas» do tempo e da História⁴³.

Entre um futuro ainda sem conteúdos, mas já povoado de sombras, um presente tão saturado de imagens que parece vazio e um passado que se reactualiza migrando para o digital, as imagens sensoriais tornam-se tempos imóveis, representantes de um tempo sem tempo, onde o presente pode conviver com o passado em aproximação constante ao ponto de imobilidade absoluta.

É isso que acontece com o episódio «O Ruído da Ponte». A imagem sensorial aqui opera como uma arquitectura temporal que, ao deixar coexistir o passado com o presente — a ponte hoje (formato digital) com a ponte em construção (arquivo) e a transfiguração da ponte (Hi8 como óptica dialéctica) — abstrai a ponte da sua função. A ponte suspensa torna-se ela própria tempo suspenso, e a imagem sonora do seu ruído um portal que a liga a outras dimensões. Assim como o som da flauta do amolador que, ao introduzir uma intensidade primordial — uma abstracção sensível que faz sentir mais do que representar — abre o pensamento ao simbólico em relação às ex-colónias.

A imagem sensorial não é um capricho estético, mas sobretudo uma pesquisa epistemológica e sociopolítica onde o ruído da ponte traz de volta para o presente acontecimentos cruciais na história da comunidade e do território. É um «objecto audiovisual» que se insere no aqui e agora, no *Jetztzeit*, quebrando a

42 «Recordação nostálgica» como o que poderia evocar a imagem da construção da ponte na película vermelha (vermelha por causa da usura do tempo) de Leitão de Barros.

43 Esta concepção de *Stimmung* revela uma referência velada a Heidegger: «*Stimmung* is described «as part of the existential condition of thrownness (*Geworfenheit*)... a position between ecstatic dimensions of time: a future that has nothing to offer but nothing, and the past, which, as tradition, has always already limited and determined what we may do in the present.» (Gumbrecht, p. 71) Em Heidegger, a *Stimmung* é entendida como um estado existencial fundamental. Não podemos decidir nem o passado, que nos limita através da tradição, nem o futuro, que pode surgir como vazio. A imagem sensorial acolhe esse conceito, mas afasta-se dele na concepção relativa ao futuro que não é vazio, mas cheio de sombras projectadas pelo presente.

linearidade do tempo histórico e da narração oficial. Ao tornar visíveis as falhas do presente e a sua relação com o passado, numa concatenação de causa-efeito, o choque cumpre a função política. A imagem sensorial torna-se como a imagem-cristal de Deleuze e tenta interceptar o invisível, representando o auge desse processo. O arquivo torna-se virtualidade que se actualiza no presente, e a abstracção torna-se ontológica. O tempo deixa de ser sucessão histórica para se revelar como estrutura autónoma integrada no presente.

«Mas, presente o fora de campo, a História nunca é mero cenário. É captada de viés, numa perspectiva rasante, sob um raio nascente ou poente, uma espécie de laser que vem cortar o cristal, desorganizar-lhe a substância, apressar-lhe o escurecimento, dispersar-lhe as faces, sob uma pressão tanto mais poderosa, quanto mais exterior.» (Deleuze, Cinema 2, p. 151)

No episódio «24-25 April», o formato Hi8 (presente) e o formato de arquivo (passado) cristalizam-se numa imagem em que o tempo assume a forma de um presente consciente, um presente à luz do passado. Em 2024, no dia 24 de abril, houve uma manifestação que, partindo da Praça Camões, se dirigiu para o parlamento, partilhando parte do percurso da procissão da Sexta-Feira Santa, exatamente um dia antes do 50º aniversário da Revolução. A manifestação pelo direito à habitação confunde-se com a manifestação de 25 de Abril abrindo uma dialéctica entre as duas manifestações. O *flâneur* — *técnico de som* aparece num determinado momento na manifestação do 25 de Abril e aqui, às filmagens em formato Hi8 do tempo presente de 2024, alternam-se alguns excertos de arquivo em película de 1974, mostrando fases agitadas do 25 de Abril em torno do Largo do Carmo e a chegada de Mário Soares alguns dias depois. Semelhantes no *aspect ratio*, os formatos do passado e do presente acabam por se confundir, anulando a diferença entre a História e o *Jetztzeit*, tornando-os, de facto,

indistinguíveis. Esta forma de abstracção insere-se na narrativa como um jogo temporal, em que o passado dialoga com o presente, ressurgindo e actualizando-se, alterando assim a própria percepção da memória. O presente permeia o passado, idealizando-o e transformando-o, tornando-o num cliché. Este ponto pretende levantar a questão do que se tornou o 25 de Abril hoje, em relação ao significado que assumem as manifestações no mundo contemporâneo e por uma estranha coincidência, este é o mesmo dia da libertação da Itália do nazi-fascismo. É um símbolo da libertação das todas as opressões ameaçado actualmente pelas extremas-direitas que estão a dilacerar e a alastrar-se por toda a Europa e a minar o próprio conceito de democracia.

Cristalizando o passado com o presente, o sonoro com o visual, a causa com o efeito, a imagem sensorial produz um outro presente, um presente «consciente». Se por um lado o presente se afirma como ponto de partida, permanece, contudo, um «presente relativo» a uma série de acontecimentos que o tornaram tal e, portanto, permanece estreitamente ligado ao seu passado. E a imagem sensorial expressa-se sob a forma de uma revelação «de qualquer coisa que chega demasiado tarde. Apanhado a tempo talvez tivesse podido evitar a decomposição natural e a desagregação histórica da imagem-cristal. Mas é a História, e a própria Natureza, a estrutura do cristal, que fazem com que não possa chegar a tempo.» (Deleuze, 2020, p. 152) E é a compreensão da História que gera este sentimento. Um presente, um *Jetztzeit*, o hoje da História, que poderia ter sido diferente se não se tivesse agido demasiado tarde ou se tivessem sido tomadas medidas diferentes: «o demasiado tarde é sempre a revelação sensível e sensual de uma unidade da Natureza e do Homem (...), não é um acidente que se produz no tempo, é uma dimensão do próprio tempo. É uma sublime claridade que se opõe ao opaco, mas cabe-lhe chegar demasiado tarde, dinamicamente» (Deleuze, 2020, p. 152). É nessa dinâmica que opera a imagem sensorial.

Conclusões

A imagem sensorial radica-se no real e entrelaça-se com o arquivo, mas não se limita a representá-los: opera como um dispositivo de pensamento, onde cada fragmento age como uma pequena «atração» eisensteiniana — um núcleo de choque sensorial e conceptual que reacende a memória e convoca o inesperado.

A narração da imagem sensorial parece desprovida de coerência narrativa, mas é precisamente este o seu objectivo. Tal como no «Teatro Épico» de Brecht, o espectador não deve deixar-se levar pela dimensão estética e estática, mas deve relacionar-se com os problemas apresentados pela narração e tal como referido pelo próprio Eisenstein (2024, p. 238):

«É, portanto, admissível, no plano teórico e prático, uma estrutura desprovida de conexão lógica narrativa directa, capaz de dar origem a uma série de reflexos incondicionados necessários, que a vontade do editor associa (compara) aos fenómenos apresentados, instituindo assim uma série de novos reflexos condicionados (conjugados com estes fenómenos), que é, de facto, a realização do efeito temático, ou seja, do *objectivo de agitação*.»⁴⁴

A sua construção é uma caminhada do *flâneur*, um movimento-montagem que busca no caos do real e do arquivo as imagens sonoras e visuais, fazendo da deriva uma técnica. O presente (claro, visível) e o passado (opaco, virtual) coexistem num mesmo plano e, ao se reactivarem mutuamente, produzem o tipo de indiscernibilidade temporal que Deleuze descreve como «cristal». Agindo de forma ontológica, a imagem sensorial lança sombras sobre o futuro, pois cada gesto de montagem contém o germe de um tempo que ainda não se cumpriu.

À imagem sensorial pertence a sua própria *Stimmung* como estado existencial fundamental, como um cristal de múltiplas faces, a que se reconduzem as *Stimmungen* derivadas dos diferentes formatos visuais. A *Stimmung* que a imagem sensorial desencadeia está inscrita na própria História; nós herdamos o passado a partir do qual o presente se define e o presente, no qual sem querer estamos, projecta sombras sobre o futuro.

Ao abstrair a realidade, a imagem sensorial torna-se um dispositivo ontológico de reflexão sociopolítica que, nas suas componentes sonoras e visuais, utiliza imagens puras, sob a forma de *soundmarks* e *visualmarks*, que veiculam informações sociopolíticas mais do que narrativas em si. A narração mantém-se na relação entre factos históricos e presente, considerando a presença de diferentes formatos cinematográficos com os quais a imagem sensorial se constela. A coexistência de formatos produz uma superfície instável, pulsante, em tensão permanente com o digital que a ancora ao presente e, ao mesmo tempo, o fissura. A imagem visual dialoga com a sonora para gerar novos sentidos baseados na observação da paisagem real e da paisagem audiovisual do arquivo: observar é explorar, mas também confrontar-se com aquilo que insiste em regressar. Na imagem sensorial a matéria vibra e torna-se intensidade histórica, qualidade pura, vector de identidade social e das suas transformações em relação à acção política.

Sendo consequência directa da montagem dialéctica e da lógica constelar, a imagem sensorial funciona como um cristal que contém simultaneamente presente e passado, e é precisamente nesta sobreposição que se produz o seu poder cognitivo. A tensão material da superfície, trabalhada pela montagem, gera um tipo de imagem que pulsa — intermitente na História e intermitente na projecção. Tal como uma arquitectura conectiva, a imagem sensorial acolhe múltiplos formatos, temporalidades e texturas. A montagem torna-se um acto operacional distinto que age sobre camadas temporais

44 (Tradução do italiano realizada pelo autor)

distintas, cada uma com espessura e *Stimmung* próprias, permitindo entrar e sair de diferentes dimensões, como num cristal multifacetado onde cada face reflecte outra.

Para Eisenstein, a obra activa o espectador: mobiliza consciência, emoção, política e pensamento. Nesse sentido, os episódios «O Ruído da Ponte», «Misericórdia» e «24-25 April» analisados funcionam como variações da mesma operação. É nesse hiato, nessa fissura entre tempos, que a imagem sensorial encontra a sua força: torna-se pensamento em acto, um cristal sociopolítico que pulsa entre aquilo que foi, aquilo que é e aquilo que ainda pode vir a ser.

Referências

- Arvatov, B. (1927), «Capitalism and Artistic Industry, in Art and Production», sob a direção de Roberts J., Penzin A., tradução Avagyan S. - London: Pluto Press.
- Benjamin, W. (2012) «Das Passagens-Werk», em «Aura e Choc, Saggi sulla teoria dei media», sob a direção de Pinotti A., Soimani A. - Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. (2012.a) «L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica» («Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», trad. Baldi M.), sob a direção de Desideri F. - Roma : Donzelli
- Benjamin, W. (2012.b) «Piccola Storia della Fotografia» («Kleine Geschichte der Photographie») em «Aura e Choc, Saggi sulla teoria dei media», sob a direção de Pinotti A., Soimani A. - Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. (1983), «Strada a senso unico, scritti 1926-1927» («Gesammelte Schriften», sob a direção de G. Schiavoni G.) - Torino: Einaudi.
- Bragança de Miranda, J. (2023), «Parte 1: Da Constelação», em «Costelações, Ensaio sobre cultura e técnica na contemporaneidade», Bragança de Miranda, J. - Lisboa: Sistema solar (Documenta), pp. 41 - 70.
- Brecht, B. (1980), «Drammi Didattici», Introduzione Cases. C. - Torino: Einaudi.
- Bruno, G. (2014) «Surface, Matters of Aesthetics, Materiality and Media» - London: University of Chicago Press. doi: 10.7208/9780226114835.001.0001
- Buck-Morss, S. (1992) «Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay» October, JSTOR Vol. 62 (Autumn, 1992), pp. 3-41 : The MIT Press. <http://www.jstor.org/stable/778700>
- Deleuze, G. (2016). «L'immagine-movimento, Cinema 1» («Cinéma 1, L'Image-mouvement», trad. Manganaro J.) - Torino: Einaudi.
- Deleuze, G. (2020). «A imagem-tempo Cinema 2» («Cinéma 2, L'Image-temps», trad. Dias, S.) – Documenta/Sistema Solar: Lisboa.
- Ėjzenštejn, S. M. (2023) «Teoria Generale del Montaggio», («Izbrannye proizvedeniya v šesti tomach» – Moskva, Iskusstvo 1963-1970, Montaz vol II, trad. De Coro C., Lamperini F.), sob a direção de Montani P. - Venezia: Marsilio Editori.
- Ėjzenštejn, S. M. (2024) «Il Montaggio», («Izbrannye proizvedeniya v šesti tomach» – Moskva, Iskusstvo 1963-1970, Montaz vol II, trad. Kraiski G., Lamperini F., Summa A., Spagnoletti G., Venzi L.), sob a direção de Montani P., Aumont J. - Venezia: Marsilio Editori.
- Derrida, J. (1993) «Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional» («Spectre de Marx

– L'État de la dette, le travail di deuil et la nouvelle Internazionale», trad. Skinner A., rev. Paiva S., Tarnapolsky H.) - Dumará Distribuidora de Publicações LTDa. : Rio de Janeiro.

Feld, S. (2015), «Acoustemology», em «Keywords in Sound», Novak, D., Sakakeeny M., Durham: Ed. Duke - University Press, pp. 12-21.

Flusser, V. (2010) «Uma filosofia do design, A forma das coisas» - Lisboa: Relógio d'agua.

Foucault, M. (1997), «L'archeologia del Sapere», («L'archéologie du savoir» trad. Bogliolo G.) - Milano: RCS.

Goodmann, S. (2010), «Sonic Warfare – Sound, Affect, and the Ecology of Fear» - Massachusetts London England: The MIT Press Cambridge.

Gumbrecht, H. U. (2012) «Atmosphere, Mood, Stimmung – On a Hidden Potential of Literature» («Stimmungen lesen» trad. Erik Butler) – Stanford : Stanford University.

Pinto, J. (2021) «Fazer imagem da Natureza: a paisagem como meio» em «Crítica das Mediações Totais – Perspectivas expandidas dos media», sob a direção de Bogalheiro M. - Lisboa: Documenta, pp. 21-44

Riberio, C., Pinto, J. (2019) «Empathy and the urban environment» em «Redes Sociales, Tecnologías Digitales Y Narrativas Interativas en la Sociedad de la Información», sob a direção de Sanchez, S. J., Lavin, J. M. – Madrid: McGraw-Hill/ Interamericana de España, pp. 787-799.

Schafer, R. M. (1977) «The Soundscape, Our Sonic Environment and the Tuning of the World» - New York, NY: Knopf.

Simondon, G. (2012) «Technical Mentality», in De Boever A., Murray A., Roffe J., Woodward A., (2012) «Gilbert Simondon: Being and Technology» - Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 17-27. <https://doi.org/10.1515/9780748645268>

Simondon, G. (1998) «Sobre a tecno-estética: carta a Jacques Derrida» («Sur la tecno-esthétique», publicado no Les Papiers du Collège de Philosophie, n° 12, 1992, trad. Senra S.), em «Tecnociência e cultura», Araújo, H. R. - São Paulo: Ed. Estação Liberdade.

Teixeira Pinto, A. (2017) «Musa paradisiaca's – Masters of Velocity» - [https:// www.e-flux.com/criticism/239712/musa-paradisiaca-s-masters-of-velocity](https://www.e-flux.com/criticism/239712/musa-paradisiaca-s-masters-of-velocity)

Filmografia

Anderson, W. (director). (2014). The Grand Budapest Hotel : USA, Fox Searchlight Pictures.

Avalos, S., & Weiler, L. (directors). (1998). The Last Broadcast : USA, Haxan Films.

Carnuccio E. (director). «O Ruido da Ponte» (work in progress em três episódios: «O Ruído da Ponte», «Misericórdia», «24-25 April»).

Carnuccio E. (director), Migliore S., Croci S., Carnuccio E. (producer). (2023) «Ombre a Mezzogiorno»: Italy, Caucaso.

Leitão de Barros (director) Tobis Portuguesa (producer) (1966) «A Ponte Salazar Sobre o Rio Tejo em Lisboa»: Portugal, Ministerio das obras publicas Gabinete da Ponte sobre o Tejo.

Stone, O. (director). (1994). «Natural Born Killers»: USA, Warner Bros.