

UFRRJ
INSTITUTO DE EDUCAÇÃO / INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, CONTEXTOS
CONTEMPORÂNEOS E DEMANDAS POPULARES

TESE

**Devir e Dialética nas Estéticas do Fragmento e da Descontinuidade:
Práticas e Reflexões para uma Pedagogia da Montagem**

Luciana Dilascio Neves

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE EDUCAÇÃO / INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, CONTEXTOS
CONTEMPORÂNEOS E DEMANDAS POPULARES

DEVIR E DIALÉTICA NAS ESTÉTICAS DO FRAGMENTO E DA
DESCONTINUIDADE: PRÁTICAS E REFLEXÕES PARA UMA PEDAGOGIA DA
MONTAGEM

LUCIANA DILASCIO NEVES

Sob a orientação do Professor Doutor
Aristóteles de Paula Berino

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Doutora em Educação**, no Programa de Pós-Graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares. Área de Concentração em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares.

Seropédica/Nova Iguaçu, RJ
Fevereiro de 2023

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro Biblioteca
Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

N511d Neves, Luciana Dilascio, 1970-
 Devir e dialética nas estéticas do fragmento e da
descontinuidade: práticas e reflexões para uma
pedagogia da montagem / Luciana Dilascio Neves. -
Seropédica; Nova Iguaçu, 2023.
 449 f.: il.

 Orientador: Aristóteles de Paula Berino.
Tese(Doutorado). -- Universidade Federal Rural do Rio
de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Educação,
Contextos Contemporâneos e Demandas Populares, 2023.

 1. Montagem-Estética. 2. Educação-Política. 3.
Processos de Criação. 4. Pedagogia da Montagem. I.
Berino, Aristóteles de Paula, 1965-, orient. II
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.
Programa de Pós-graduação em Educação, Contextos
Contemporâneos e Demandas Populares III. Título.

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”

“This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001”



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, CONTEXTOS
CONTEMPORÂNEOS E DEMANDAS POPULARES**



TERMO Nº 295 / 2023 - PPGEDUC (12.28.01.00.00.00.20)

Nº do Protocolo: 23083.018380/2023-66

Seropédica-RJ, 27 de março de 2023.

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE EDUCAÇÃO/INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, CONTEXTOS CONTEMPORÂNEOS E DEMANDAS
POPULARES**

LUCIANA DILASCIO NEVES

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de **Doutora**, no Programa de Pós-Graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares, Área de Concentração em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares.

TESE APROVADA EM 28/02/2023

Membros da banca:

ARISTOTELES DE PAULA BERINO. Dr. UFRRJ (Orientador/Presidente da Banca).

AFFONSO HENRIQUE VIEIRA DA COSTA. Dr. UFRRJ (Examinador Externo ao Programa).

ROBERTA MARIA LOBO DA SILVA. Dra. UFRRJ (Examinadora Externa ao Programa).

ALEXANDRE PALMA DA SILVA. Dr. UFRJ (Examinador Externo à Instituição).

GUSTAVO COELHO. Dr. UERJ (Examinador Externo à Instituição).

(Assinado digitalmente em 04/04/2023 18:36)
AFFONSO HENRIQUE VIEIRA DA COSTA
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DeptES (12.28.01.00.00.86)
Matrícula: 1879350

(Assinado digitalmente em 27/03/2023 13:00)
ARISTOTELES DE PAULA BERINO
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DeptES (12.28.01.00.00.86)
Matrícula: 1243695

(Assinado digitalmente em 28/03/2023 15:59)
ROBERTA MARIA LOBO DA SILVA
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DeptECMSD (12.28.01.00.00.00.22)
Matrícula: 1476499

(Assinado digitalmente em 29/03/2023 11:07)
GUSTAVO REBELO COELHO DE OLIVEIRA
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 104.951.847-05

(Assinado digitalmente em 28/03/2023 01:11)
ALEXANDRE PALMA DA SILVA
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 070.367.817-50

Visualize o documento original em <https://sipac.ufrj.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: **295**, ano: **2023**, tipo: **TERMO**, data de emissão: **27/03/2023** e o código de verificação: **fa2d68caae**

DEDICATÓRIA

O nome lhe foi dado em homenagem à imagem revolucionária
do mártir Tiradentes (cidade onde o encontrei)
Em 2018, quando ingressei no Doutorado, o cão partiu.
Uma partida triste e súbita que não pôde ser sofrida
sem esse sentimento de um ciclo que se findava e outro que se abria.
Talvez, por isso, ao terminar esse trabalho do Doutorado em 2023,
não posso deixar de sentir a força dos seus movimentos,
ainda na minha memória.

Ao cão Joaquim

Aos(às) autores(as) e artistas,
De muitos tempos e lugares,
Pelo que deixam e fazem movimentar.

AGRADECIMENTOS

Tendo ficado para o fim, essas palavras serão curtas, mas ainda que abreviadas, espero poder expressar um sincero sentimento.

Agradeço ao meu orientador, professor Aristóteles Berino, que desde o tempo que comecei a frequentar suas aulas, como aluna especial, antes de ingressar no referido Programa em 2018, me recebeu de forma afetuosa, respeitosa e dialética. Depois, como aluna do Doutorado, agradeço por todo o conhecimento e por tudo o que foi proposto e compartilhado, nas disciplinas, nos encontros das orientações, na participação no Grupo de Pesquisa. Tudo isso foi de valor inestimável para o que foi se construindo nesse processo. Agradeço com profundidade às oportunidades concedidas e à condução, como coordenador do Grupo de Pesquisa FRECON, na construção dos diálogos que visam a acolher e contribuir com distintas perspectivas. Agradeço o cuidado, a atenção e confiança que foram encaminhados, conjuntamente com a liberdade concedida na criação deste trabalho. Meu especial agradecimento.

Agradeço ao Grupo de Pesquisa FRECON/UFRRJ. Como são muitas/os as/os integrantes, não citarei nomes, mas agradeço a todas/os que, durante um longo período, inclusive no momento da pandemia, marcaram constante presença; com questões não só específicas dos estudos do grupo, mas também de naturezas variadas que surgiam no tempo vivido e eram compartilhadas. Agradeço por participar deste coletivo, pelas propostas conjuntas que foram encaminhadas e construídas, pelo que foi adquirido na partilha dos saberes de diferentes projetos e motivações de pesquisa. Meu afetuoso agradecimento por todo o convívio e partilha.

Agradeço aos docentes e técnicos do PPGEduc/UFRRJ com quem tive a oportunidade de aprender e trocar, nas disciplinas cursadas e questões vivenciadas, assim como a todos os docentes e demais trabalhadores que compõem o Programa.

Agradeço aos professores, membros desta banca examinadora, que gentilmente aceitaram participar da leitura e das considerações e contribuições a esta pesquisa. Agradeço à generosidade com que, sobretudo, os fazem professores.

Agradeço a toda turma de Doutorado do ano de 2018, a todos que ingressaram comigo e pelos momentos vividos nas aulas que assistimos juntos, assim como na busca de soluções aos problemas e questões compartilhadas, e pelos contatos mantidos até as nossas finalizações nestes processos das pesquisas.

Agradeço aos alunos, professores e demais trabalhadores do curso de Licenciatura em Belas Artes da UFRRJ, onde leciono. Aos meus ex-alunos, em especial, pelo que com eles troquei e aprendi, e pelo retorno que dão às nossas convicções.

Agradeço ao companheiro Renato, pelo apoio e compartilhamento de ideias e de vida.

Agradeço aos meus pais e demais familiares e parentes, aos amigos, vizinhos, desconhecidos, e muitos que, no dia a dia, durante este processo de trabalho, contribuíram de alguma forma.

Não é devido à deterioração a que se submete a palavra amor no mundo capitalista que a revolução vá deixar de ser amorosa [...]. Guevara, ainda que tivesse salientado o “risco de parecer ridículo”, não temeu afirmá-lo. Déjeme decirle (declarou dirigindo-se a Carlos Quijano) a riesgo de parecer ridículo que el verdadero revolucionario es animado por fuertes sentimientos de amor. Es imposible pensar um revolucionário autentico sin esta cualidad. Ernesto Guevara, Obra revolucionaria. México. Ediciones Era S.A., 1967, p. 637-38 (PAULO FREIRE, Pedagogia do Oprimido, 2019, p. 110)

*São as formas que nos dizem finalmente
O que existe no fundo das coisas.
(JEAN-LUC GODARD apud MAYOR, 2013, p. 11)*

*[...] el camino es lo fundamental de la obra.
(PAUL KLEE, 1976, p. 91)*

RESUMO

NEVES, Luciana Dilascio. **Devir e Dialética nas Estéticas do Fragmento e da Descontinuidade: Práticas e Reflexões para uma Pedagogia da Montagem.** 2023. 449p. Tese (Doutorado em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares) – Instituto de Educação / Instituto Multidisciplinar, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica / Nova Iguaçu, RJ, 2023.

Este trabalho se desenvolve a partir da observação e reflexão sobre a montagem como dispositivo estético-político que tem como princípio afirmar o caráter construtivo e propositivo das imagens e narrativas produzidas a partir da fragmentação e da descontinuidade. Os estudos sobre a montagem a caracterizam como modo de conhecimento que, pelo primado da imagem, renuncia às práticas de instrumentalização da linguagem e ao valor exclusivamente explicativo e conclusivo do discurso racional positivista. A pesquisa se apresenta em três partes. Na primeira, procuramos delinear um intercâmbio de práticas e reflexões a partir de produções estéticas no entreguerras – na cultura ocidental – que se utilizaram da montagem como embate político contra mecanismos de representação normativos e naturalizados das estruturas de poder; mecanismos que, em prol da persuasão de suas próprias narrativas, ocultam o processo de montagem que lhes consubstanciam, apagando as razões e finalidades que interessam a sua dominação, para se apresentar de modo impessoal e cabal. No período do entreguerras, o influxo entre movimentos estéticos e movimentos políticos de tendência revolucionária que vinham na esteira da revolução proletária enfatiza na utilização da montagem não apenas a crítica à manipulação política entre realidade e aparência própria do sistema técnico-industrial capitalista. Tal influxo enfatiza também, na atividade de “montar”, a perspectiva dialética que dimensiona as possibilidades de posicionamento e proposição dos sujeitos frente ao mundo como ato de criação, convergindo na própria ideia de construção da realidade como devir. As teorias e intercâmbios a respeito dos processos de montagem inseridos na experiência de devastação instaurada pelo capitalismo, a partir da Primeira Guerra mundial – passando por produções e reflexões no dadaísmo de Berlim, no cinema de vanguarda russo de Sergei Eisenstein, no surrealismo, na menção à autores como Bertolt Brecht e Walter Benjamin, entre outros – até exemplo de processo de montagem nos dias atuais, nos possibilitou pensar a montagem como campo de estratégias de resistência às determinações e unificação do tempo impostos pelo Neoliberalismo. Na segunda parte do trabalho, intencionamos assim delinear a respeito de uma pedagogia da montagem, dialogando com o educador Paulo Freire. As correlações são propostas na perspectiva da função criadora do pensamento, ao invés de reprodutora, e nas estratégias que estimulam nos/nas participantes suas responsabilidades como “construtores” e/ou “montadores” de sentido – na alternância dos estados em que cada um vive como quem apreende e como quem produz – predispondo religar experiência e realidade, subjetividade e objetividade, razão e imaginação para a leitura e proposição de imagens e realidades. Objetiva-se demonstrar que o ato de “montar” é também uma maneira de religar fragmentos de realidade, tornando apreensíveis relações subjacentes ou inconscientes que movimentam sentidos, instâncias e camadas múltiplas disto que pode ser vivida (pensada, sentida e imaginada) enquanto realidade; contribuindo com ações para a reconquista da participação na construção do mundo, compreendido não como determinado, mas como processo e devir. A terceira parte se refere a uma breve reflexão sobre possibilidade de experiência metodológica com montagem a partir de um exercício de escritura pensamento/imaginação, visual e/ou audiovisual realizado na montagem de fragmentos díspares selecionados.

Palavras-chave: Montagem. Política. Estética. Imagens. Pedagogias.

ABSTRACT

NEVES, Luciana Dilascio. **Becoming and Dialectics in the Aesthetics of Fragment and Discontinuity: Practices and Reflections for a Pedagogy of Montage.** 2023. 449p. Thesis (Doctorate in Education, Contemporary Contexts and Popular Demands). Instituto de Educação/Instituto Multidisciplinar, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica/Nova Iguaçu, RJ, 2023.

This work is developed from the observation and reflection on montage as an aesthetic-political device whose principle is to affirm the constructive and propositional character of the images and narratives produced from fragmentation and discontinuity. Studies on montage characterize it as a mode of knowledge that, due to the primacy of the image, renounces the instrumentalization of language and the exclusively explanatory and conclusive value of the positivist rational discourse. The research presents three parts. First, we seek to outline an exchange of practices and reflections based on interwar aesthetic productions – in Western culture – that used montage as a political clash against normative and naturalized representation mechanisms of power structures; mechanisms that, in favor of the persuasion of their narratives, hide the process of montage that substantiate them, erasing the reasons and purposes that interest their domination, to present themselves in an impersonal and complete way. In the interwar period, the influx between aesthetic movements and political movements of a revolutionary tendency that came in the wake of the proletarian revolution, emphasizes the use of montage, not just the criticism of the political manipulation between reality and the appearance of the capitalist technical-industrial system. This influx also emphasizes, in the activity of 'assembling', the dialectical perspective that measures the possibilities of positioning and proposition of the subjects facing the world as an act of creation, converging in the own idea of construction of reality as becoming. Theories and exchanges regarding the montage processes inserted in the experience of devastation introduced by capitalism, from the First World War onwards – passing through productions and reflections on Berlin Dadaism, Sergei Eisenstein's Russian avant-garde cinema, on surrealism, on the mention to authors such as Bertolt Brecht and Walter Benjamin, among others – even an example of the montage process today, enabled us to think of montage as a field of resistance strategies to the determinations and unification of time imposed by Neoliberalism. In the second part of the work, we intend to outline a pedagogy of montage, dialoguing with the educator Paulo Freire. The correlations are proposed in the perspective of the creative function of thought, instead of its reproduction, and in the strategies that encourage participants to take on their responsibilities as 'builders' and/or 'assemblers' of meaning – in the alternation of states in which each one lives as who apprehends and as the one who produces – predisposing to reconnect experience and reality, subjectivity and objectivity, reason and imagination for the reading and proposition of images and realities. The aim is to demonstrate that the act of 'assembling' is also a way of reconnecting fragments of reality, making apprehensible underlying or unconscious relationships that move senses, instances, and multiple layers of what can be experienced (thought, felt, and imagined) as reality; contributing with actions to regain participation in the construction of the world, understood not as determined, but as a process and becoming. The third part refers to a brief reflection on the possibility of a methodological experience with montage based on a thought/imagination, visual and/or audiovisual writing exercise carried out in the montage of selected disparate fragments.

Keywords: Montage. Politics. Aesthetics. Images. Pedagogies.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1. John Heartfield, Autorretrato com o comissário de polícia Zörgiebel, 1929	68
Imagem 2. <i>AIZ</i> , 9, n. 6, 1930	70
Imagem 3. George Grosz, capa de <i>Der Blutige Ernst</i> , n. 4, 2019	75
Imagem 4. John Heartfield, Mimetismo, <i>AIZ</i> , 13, N.16, 19.04.1934	78
Imagem 5. John Heartfield, Príncipe e Trabalhador num mesmo partido? <i>AIZ</i> , 11, N.29, junho 1932 (Capa)	80
Imagem 6. Derrubem o sistema!, página 11	83
Imagem 7. John Heartfield, Adolf, o super-homem: traga ouro e fala disparates. <i>AIZ</i> , 11, N.29, 17-7-1932.....	84
Imagem 8. John Heartfield, O sentido da saudação hitleriana: O pequeno homem pede grandes donativos. <i>AIZ</i> , 11, N.42, 16-10-1932.....	85
Imagem 9. John Heartfield, Fotografia policial de uma vítima de assassinato em Stuttgart, 1929	86
Imagem 10. John Heartfield, Um Pangermânico, 1933	87
Imagem 11. Bertolt Brecht, <i>Kriegsfibel</i> , prancha 47, 1955	93
Imagem 12. Bertolt Brecht, <i>Kriegsfibel</i> , prancha 7, 1955	99
Imagem 13. Bertolt Brecht, <i>Kriegsfibel</i> , prancha 2, 1955	101
Imagem 14. Serguei Eisenstein, fotograma de <i>O encouraçado Potemkin</i> , 1925 (fotograma publicado por Roland Barthes, em <i>O Terceiro Sentido</i>)	125
Imagem 15. Fotografia anônima, 1955, publicada em <i>Paris-Match</i> , maio de 1955	133
Imagem 16. Koen Wessing, fotografia, “Pais descubrem o cadáver do filho”, 1979.	135
Imagem 17. Serguei Eisenstein, fotogramas de <i>O encouraçado Potemkin</i> , 1925, publicados por Roland Barthes em <i>O terceiro sentido</i>	136
Imagem 18. Serguei Eisenstein, Fotogramas de <i>Outubro</i> , 1928	169
Imagens 19a e 19b. Serguei Eisenstein, fotogramas de <i>Potemkin</i> , 1925 (“morte da criança”)	199
Imagens 20a e 20b. Serguei Eisenstein, fotogramas de <i>Potemkin</i> , 1925	199
Imagem 21. Serguei Eisenstein, fotograma de <i>O encouraçado Potemkin</i> , (“o povo convergindo para o cais”) 1925.....	204
Imagens 22a e 22b. Serguei Eisenstein, fotogramas de <i>O encouraçado Potemkin</i> , 1925.....	206
Imagem 23. Serguei Eisenstein, fotograma de <i>O encouraçado Potemkin</i> , (jovem militante do Bund), 1925	213
Imagem 24. Serguei Eisenstein, fotograma de <i>O encouraçado Potemkin</i> , (representante das “Centúrias Negras”), 1925.....	213
Imagem 25. Serguei Eisenstein, fotograma de <i>O encouraçado Potemkin</i> , (intertítulo “Morte aos judeus!”), 1925	214

Imagem 26. Serguei Eisenstein, fotograma de <i>O encouraçado Potemkin</i> , 1925	214
Imagem 27. Rene Magritte, <i>A traição das imagens</i> , pintura, 1928-1928.....	236
Imagem 28. Rene Magritte, <i>A Condição Humana I</i> , pintura, 1933.....	238
Imagem 29. Rene Magritte, <i>O homem com jornal</i> , pintura, 1928.....	241
Imagem 30. Rene Magritte, <i>The Prepared Bouquet</i> , pintura, 1956	245
Imagens 31a, b, c, d, e, f. Jean-Luc Godard, fotogramas de <i>História(s) do Cinema</i> , (exemplos sobreimpressões e justaposições de imagens e texto-palavras-imagens) 1989-1998.....	271
Imagem 32. Jean-Luc Godard, fotograma de <i>História(s) do Cinema</i> , capítulo 1 A (cena do filme <i>Um Lugar ao Sol</i>), 1989-1998	275
Imagem 33. Jean-Luc Godard, fotograma de <i>História(s) do Cinema</i> , capítulo 1 A (cena do documentário <i>D-Day to Berlim</i>), 1989-1998.....	276
Imagens 34a e 34b. Jean-Luc Godard, fotogramas de <i>História(s) do Cinema</i> , capítulo 1 A, 1989-1998.....	278
Imagem 35. Jean-Luc Godard, fotograma de <i>História(s) do Cinema</i> , (autorretrato, gravura de Rembrandt), 1989-1998.....	280
Imagem 36a e 36b. “Fichas de Cultura” número 1, realizadas para Angicos e Brasília, respectivamente	324
Imagem 37. “Ficha de Cultura” número 1, realizada para o Programa Nacional de Alfabetização, e elaborada por Francisco Brennand	344
Imagem 38a e 38b. “Fichas de Cultura” número 1, para Angicos e para o Programa Nacional.....	348
Imagens 39a e 39b. “Fichas de Cultura” número 1 e 2, respectivamente, realizadas para o Programa Nacional de Educação, elaboradas por Francisco Brennand	350
Imagem 40. Foto de bolsonarista com imagem de Ustra e Nossa Senhora, republicada pelo site Brasil. 247	378
Imagem 41. Bertolt Brecht, <i>Arbetsjournal (Diário de Trabalho)</i> , 15 de junho de 1944	384
Imagem 42. Quadro com imagens recolhidas na internet ou produzidas.....	407
Imagem 43. Bill Wegener, foto, imagem do banco de imagens <i>Unsplash</i>	408
Imagem 44. Quadro com justaposição de imagens recolhidas.....	409
Imagem 45. Quadro com justaposição de imagens recolhidas.....	410
Imagem 46. Montagem para capa do livro coletivo do FRECON	411
Imagem 47. Quadro com imagens recolhidas na internet	414
Imagem 48. Síntese dos fragmentos de trecho da sequência montada.....	415
Imagem 49. Quadro para justaposição de imagens em momentos distintos da sequência.....	417

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
Considerações Iniciais sobre a Abordagem da Pesquisa a Respeito da Montagem	23
1 MONTAGEM COMO FUNÇÃO POLÍTICO-ESTÉTICA.....	47
1.1 Apontamentos sobre Modernidade, Racionalismo, Dialética e Estéticas de Resistência	47
1.2 Estéticas do Fragmento e da Descontinuidade sob o Influxo das Guerras Mundiais: Alguns Exemplos	62
1.2.1 Montagem e Fotomontagem na <i>Revista Ilustrada dos Trabalhadores - AIZ</i> . John Heartfield e o Dadaísmo de Berlim	62
1.2.2 Brecht. <i>ABC da Guerra (Kriegsfibel)</i> . Remontando o sentido da luta.....	89
1.2.3 Montagem em Eisenstein: Imagem e Revolução	102
1.2.3.1. Por que cancelar o mestre dionisíaco do cinema soviético?.....	122
1.2.3.2. Sobre a crítica à montagem eisensteiniana. Questões em torno da Imagem	132
1.2.3.3. Revolução como Pulsão: <i>Potemkin</i> e a dialética negativa revolucionária.....	174
1.2.4. Surrealismo: Utopia do real. A revolução para sempre.....	216
1.2.4.1. Montagem-colagem surrealista: Linguagem e imagens	232
1.2.4.2 Devir do surrealismo	254
1.3 Montagem no Século XX-XXI. Subversões no Tempo Acabado	259
1.3.1 Montagem em Godard.....	260
1.3.1.1 Testemunho e apagamento da memória: Análise de uma montagem de fragmentos em <i>História(s) do Cinema</i>	272
2 A REVOLUÇÃO QUE SONHA (EM NÓS): MONTAR COM PAULO FREIRE.....	290
2.1 Desvelamento e Denúncia como Movimento Indeclinável.....	297
2.2 Processos e Alfabetização Freireana: Remontando Palavras e Vivências	316
2.2.1 Experiência vivida, linguagem, imagem	343
2.3 Correlações entre o Educador Brasileiro e uma Pedagogia da Montagem?.....	353
2.4 Imbricações com um “agora”: Pertinências da Montagem.....	363
2.4.1 Montagem como alienação ou perversão	377
2.4.2 Montagem como persuasão	380
2.4.3 Montagem como posicionamento.....	384
2.5 Revolução como Movimento Inacabado.....	390
3 APONTAMENTOS SOBRE UMA PRÁTICA DE MONTAGEM	402

4 REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO E O DEVIR DA PESQUISA	419
REFERÊNCIAS	425
APÊNDICE – Imagens, Memória, Narrativas.....	433

INTRODUÇÃO

Este trabalho se realiza a partir de uma proposição teórico-reflexiva a respeito dos mecanismos da montagem como dispositivo estético-político, considerando alguns exemplos históricos datados a partir da Primeira Guerra Mundial, assim como as questões e implicações dos processos de montagem pensados em relação à atualidade, objetivando também breve reflexão sobre referencial metodológico relacionado à montagem no campo educacional.

Com relação ao desenvolvimento teórico-reflexivo, pretendemos, primeiramente, demonstrar que a prática da montagem, a qual incidiremos nossa observação, está fundamentada numa perspectiva dialética, cujas experiências de produção e recepção se estruturam a partir do processo vivenciado com as imagens, e não como o resultado de um conteúdo ou discurso consumado, não dialético. Dentro desta proposição, a montagem tem como princípio afirmar o caráter artesanal e construtivo das imagens e narrativas produzidas, a partir da fragmentação e da descontinuidade.

Mas justificamos que o termo montagem, objeto deste estudo – especificado pelas características da colagem de fragmentos e da descontinuidade narrativa –, refere-se na verdade a um tipo específico de montagem. É por meio de alguns exemplos de produção estética que dela fizeram uso, historicamente datados, que intencionamos dimensioná-la como estratégia que visa ao embate aos modos como a estrutura de poder dominante se utiliza dos mecanismos de representação mais normatizados e condicionantes. Estes, embora operem também com processos de construção e não com os fatos ou com os acontecimentos em si, vinculam um modelo de montagem a uma aparência evidente ou natural de representação, alienando a consciência dos processos de montagem na apreensão de imagens e narrativas, e substituindo o princípio da montagem, que é o artifício, pelo de aparência ou verdade.

Se no processo histórico o termo montagem foi diversas vezes afirmado pelas produções que dela se utilizaram, é pelas mesmas razões que o mantemos aqui, ou seja, pelo processo que permite à montagem ser conscientizada, em vez de ocultada. No entanto, mesmo em face da delimitação do objeto investigado (como tipo de montagem), é imprescindível aos interesses propostos por este estudo, a compreensão mais ampla que de fato circunscreve o exercício da montagem, pois é a partir da consciência do caráter artesanal que está implicado em qualquer processo de montagem, que é possível romper

com a manipulação política entre realidade e aparência, que se apresentam, especialmente criticadas aqui, nas narratividades e representações das ideologias reacionárias e positivistas do capitalismo burguês.

Com relação a um pensamento pedagógico, o exercício da montagem como junção ou colagem de fragmentos implica a importância da tomada de consciência sobre os processos de montagem, e se relaciona diretamente às questões de leitura, compreensão e construção das narratividades produzidas no mundo – sejam textuais, visuais e audiovisuais – enquanto formas de poder. O uso que as estruturas de poder fazem dos mecanismos de representação normativos, em proveito de narrativas que interessam a sua dominação, oculta o processo de montagem que lhes consubstancia, apagando as razões e finalidades de quem as constroem, para apresentar-se de modo impessoal e ilusionístico.

Temos como pressuposto que se conscientizar a respeito dos processos de montagem pode contribuir no sentido de perceber as relações que se estabelecem sob a aparência e estimular a predisposição dos sujeitos para se posicionar frente às construções e proposições sobre e a partir do real. Uma das questões políticas implicadas na reflexão sobre a montagem em âmbito pedagógico é que, a nosso ver, ela predispõe justamente a função didática de conscientizar sobre os processos de montagem que fazem parte das narratividades, representações e imagens que, cada vez mais, em nossa atualidade, se relacionam e influem em nossos pontos de vistas e concepções.

Acreditamos que a reflexão e a prática sobre a montagem colaboram para a recepção crítica de imagens e narrativas, mas também às possibilidades de criá-las, auxiliando na conscientização da imagem “como algo manipulável, transformável” (MIGLIORIN; BARROSO, 2016, p. 18), permitindo “entrar nas decisões criativas que a forjaram e nos possíveis daquela imagem” (*id.*, *ibid.*, p. 20). Pretendemos demonstrar que numa pedagogia da montagem, a atividade de montar já é uma atividade político-estética, dimensionando as possibilidades de proposição sobre o mundo como ato de criação.

Com relação às perspectivas pedagógicas em torno da montagem, buscamos uma especial correspondência com o pensamento do educador Paulo Freire. Procuramos demonstrar que algumas questões que podem ser interacionadas ao pensar freireano são intrínsecas também ao desenvolvimento de uma pedagogia a partir da montagem.

Com relação a estas correspondências com o pensamento de Paulo Freire, algumas questões são fundamentais, tanto para o diálogo pretendido em relação às reflexões sobre as produções estéticas pautadas na montagem, as quais voltaremos nosso olhar para os contextos e procedimentos destas produções na história, como em relação às

possibilidades de se refletir sobre práticas e perspectivas com montagem em contextos educativos na atualidade.

Entre questões relacionadas ao pensamento de Paulo Freire, consideramos algumas centrais para o desenvolvimento da pesquisa. Referem-se primeiramente à procura por fazer dos participantes sujeitos ativos no processo, considerando que, na tomada de consciência, se propõe a eles compreender-se atuantes; posicionar-se e descobrir as relações subjacentes entre imagens, termos e situações que lhes são postas.

As perspectivas de Paulo Freire se vinculam a uma concepção de educação que vê recuperada “a unidade da relação entre o político e o estético” (BERINO, 2017b, s/p), pela qual o processo é mais significativo do que os fins como resultado. Compreendemos que quando se refere à estética e à arte, o educador não está se referindo exatamente a uma atividade específica no campo das artes, mas à dimensão criadora, não só relativa ao fazer, mas também à compreensão e apreensão do mundo, pelo qual o conhecimento não é um ato passivo, mas ativo. Neste âmbito, a experiência estética relaciona-se à experiência formativa em contraponto a tudo o que já está pronto, concluído. Esta experiência estética tem mais relevância política para os sujeitos do que a aquisição linguística e cultural cujos produtos e significados são apresentados ou apreendidos como um resultado já formado, que não solicita dos participantes uma construção ou reconstrução daquilo que se observa e se vivencia.

Em *Pedagogia do Oprimido*, Paulo Freire enfatiza uma problemática que é de grande relevância para o estudo proposto, se relacionando intrinsecamente com algumas questões implicadas nas reflexões sobre a montagem, e possibilitando estabelecer correlações com as concepções de pensadores e artistas que se utilizaram da montagem. Ao falar da deterioração a que se submetem as palavras no mundo capitalista, o educador denuncia a dicotomia¹ entre o discurso e a realidade. Trata-se de uma dicotomia entre realidades e palavras; entre o que as palavras dizem e o que a realidade mostra, gerando “formas inautênticas de existir” e “formas inautênticas de pensar” (FREIRE, 2019, p. 108). A palavra descaracterizada é aquela na qual a realidade a que se tenta prefigurar “não coincide com os atos” (*id., ibid.*, p. 113). É usada para iludir e para a manutenção de um *status quo*: “Falar, por exemplo, em democracia e silenciar o povo é uma farsa. Falar em humanismo e negar os homens é uma mentira” (*ibid.*).

¹ Observamos aqui que não se trata de uma dicotomia tal como pode apresentar-se em processos de criação para dissonâncias e pluralidades de vozes ou de sentidos, mas de uma dicotomia que converge na ausência de relações entre o vivido e as representações.

Esta problemática se relaciona também com a própria pedagogia utilizada pelo educador para a Alfabetização de Adultos no âmbito do Movimento de Cultura Popular, a qual, buscando retirar o aspecto mecânico da alfabetização, visava a estimular nos participantes uma atuação como construtores de sentidos e significados. A partir de “situações existenciais”, retiradas da própria vivência dos educandos, de “palavras geradoras”, de fichas visuais (as chamadas “fichas de cultura”) e do diálogo, intencionava-se a elaboração e reelaboração dos significados, não só elaboração das palavras e suas morfologias, mas também dos conteúdos relativos aos contextos e elementos socioculturais experimentados, que eram suscitados pelas palavras e pelas imagens.

Consideramos que, de fato, as dicotomias entre palavras e realidades denunciadas por Freire não se restringem a uma ocorrência linguística, mas são também imagéticas, referindo-se a todo um universo representacional e de narratividades – sejam textuais, visuais, audiovisuais. Em função da disputa política pela apropriação das representações e das narratividades, segundo significações que interessam a uma dominação de classe, palavras, representações e imagens sofrem desvios, fixações, manipulações e distanciamentos em relação à realidade que aparentam configurar, confundindo ou submetendo a descréditos a relação direta entre a experiência dos sujeitos e a realidade vivenciada.

Fazendo uma correlação entre a prática pedagógica de Paulo Freire e os processos com montagem aos quais investigamos, podemos dizer que em ambos significaria recuperar as vinculações entre as representações e as realidades suscitadas através de uma reconstrução e remontagem de conteúdos e experiências a eles relacionados. De modo que, esta montagem de sentidos fosse elaborada pelos próprios sujeitos, contrapondo-se a um tipo de narratividade própria da linguagem mais normativa, que é consumada pelo caráter explicativo e conclusivo de maneira não dialética.

A força da estratégia seria permitir e estimular que a montagem de sentido seja feita pelos participantes, ao invés da imposição de um discurso pronto. É quando estes participantes fazem a montagem do sentido por eles mesmos, que representações e imagens se vinculam à experiência, rompendo a dicotomia entre tais representações, palavras, imagens e as realidades e seus possíveis conteúdos. A unidade do estético e do político para Paulo Freire se constitui como processo em contínua construção e reelaboração, pelo qual sentidos e significados não sejam conceitos fixos, meramente abstratos e sem relação com a vivência dos seus partícipes. Significados que não estejam

definidos *a priori*, mas que se constituam em cada contexto e processo. “Este é um pensar que percebe a realidade como processo, que a capta em constante devenir e não como algo estático” (FREIRE, 2019a, p. 47).

Como já indicado, para abordar e refletir sobre a montagem nos apoiaremos no pensamento de alguns artistas e autores que se utilizaram dos processos de montagem em produções estéticas realizadas a partir da Primeira Guerra – concepções estas, que serão mais enfatizadas no período do entreguerras, mas indicando também possibilidades no decorrer do século XX e na atualidade – problematizando as questões relacionadas a elas. A reflexão sobre a montagem não é um assunto novo, havendo inúmeros estudos a este respeito, sendo alguns destes fontes desta pesquisa; contudo, acreditamos poder contribuir, tanto em relação à abordagem sobre o assunto, quanto em relação às reflexões que buscam tangenciar, ainda que de modo sucinto, experimentação em processo educacional.

As abordagens sobre a montagem, em cada subcapítulo, foram construídas pelas distintas concepções dos autores que dela se utilizaram ou sobre ela refletiram, e os quais escolhemos trazer para o trabalho. Nesse sentido, tivemos a intenção de produzir um certo diálogo. Temos clareza de que na condução destas escolhas e na construção textual da pesquisa, mesmo em face de tentarmos ser fiéis quanto às citações e compreensões das abordagens em questão, são nossos próprios posicionamentos e concepções que também emergem. Mas em relação ao que propomos enquanto pesquisa, este procedimento pareceu-nos adequado e coerente. Embora nosso discurso, muitas vezes, tenda a ser afirmativo, não tivemos a intenção de oferecer em relação ao objeto pesquisado, conteúdos conclusivos e absolutos, e sim, reflexões propositivas, marcadas sobretudo pela afirmação da relatividade de nosso próprio posicionamento. A montagem como objeto de estudo e como campo de conhecimento, é, como sugere Didi-Huberman (2017), uma estética do posicionamento. Destacamos aqui a grande referência que foi o pensamento de Didi-Huberman para a construção deste primeiro capítulo. O autor apresenta ampla discussão sobre a montagem, em vários de seus livros publicados, e fazemos menção, entre outros aqui utilizados, à obra *Povo em Lágrimas, Povo em Armas* (2021), utilizado no subcapítulo sobre a montagem eisensteiniana.

Ainda que o termo montagem tenha se tornado muito associado à linguagem cinematográfica, uma vez que sua compreensão técnica se relaciona ao princípio do movimento fílmico, ele não se restringe ao cinema e ao campo audiovisual. O termo se refere aqui, mais especificamente, aos processos estéticos e históricos que a identifica

como maneira de pensar a partir das imagens, da associação ou do choque entre fragmentos. Em sentido amplo, o termo possibilita uma correspondência entre variadas produções, seja no cinema, nas artes plásticas, na literatura, no teatro, na fotografia, ou no pensamento de historiadores e sociólogos, entre outros.

Se a montagem pode ser compreendida como um processo para fazer pensar as imagens por meio da junção e choque entre elas, consideramos nossa atualidade como um mundo que, de inúmeras formas e a todo tempo, nos arremessa ou nos insere num inextricável fluxo de imagens. Desde o início da era industrial, tal como observou Walter Benjamin (1994, p. 167) em ensaio de 1936, “o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral”. Poderíamos dizer que o próprio proceder da formação do pensamento a partir das imagens, equivaleria a uma forma de montagem, mas nestes termos, é praticamente inviável dimensionar a prática da montagem como proposta de pesquisa.

Contudo, a montagem é, a nosso ver, um mecanismo diversas vezes utilizado em procedimentos estéticos e em proposições do pensamento político, que, possivelmente, se ampara nos mecanismos da formação do próprio pensamento, para inserir, como estratégia, um choque ou suspensão, para surpreender o pensamento em seu próprio processo de pensar as imagens. Como estratégia, é mecanismo para fazer pensar o próprio pensamento sobre as imagens. É processo que visa a conscientizar sobre o próprio processo.

Sendo assim, esta pesquisa se divide em três capítulos. O primeiro centrado na montagem, cujos exemplos encontramos nos processos de produção estética historicamente datados. A partir das questões observadas nos mecanismos das montagens, buscamos num segundo capítulo, estabelecer relações entre uma pedagogia da montagem e perspectivas educacionais que se apresentam na pedagogia do educador brasileiro, Paulo Freire. O terceiro capítulo se baseia numa breve apresentação de referencial prático-teórico que possibilita apresentar algumas considerações sobre o uso da montagem em termos pedagógicos.

No primeiro capítulo, os exemplos de produção estética selecionados nos ajudarão a refletir e compreender os mecanismos da montagem, buscando extrair da observação de sua prática, princípios pelos quais procuraremos demonstrar e delinear uma política relacionada às estéticas do fragmento e da descontinuidade. A montagem está centrada numa prática com as imagens, e mais precisamente em um pensar por imagens. A partir deste primado da imagem, a montagem solicita um exercício mais imagético do que

verbal, e um tipo de apreensão que, se necessita do intelecto, torna indispensável a intuição e a imaginação.

Ainda no que diz respeito ao primeiro capítulo, com base nas relações entre movimentos/produções estéticas que fizeram uso da montagem/colagem e movimentos políticos, que convergiram, no período do entreguerras, nas possibilidades para se pensar uma “revolução”, buscamos refletir sobre posicionamentos e perspectivas que seus adeptos atribuíam à montagem e também à própria produção nas proposições de transformação social. A sondagem a respeito destas reflexões interessa à pesquisa na medida em que pudermos avaliar como suas proposições a respeito da montagem e das produções artísticas em questão podem ainda ser válidas como propostas que contribuam para se pensar às questões que são próprias à atualidade.

Os exemplos de montagem, assim como as discussões, problematizações e implicações a partir de sua utilização, buscamos, em maior parte, nas produções estéticas selecionadas do período do entreguerras. No entanto, – entre inúmeras possibilidades de produção que poderiam ser utilizadas como exemplos – encontramos no cineasta francês Jean-Luc Godard um exemplo de montagem no decorrer do século XX-XXI. Mais especificamente, abordamos uma produção de Godard realizada na década de 1990, porém, um outro filme, muito semelhante no que se refere ao procedimento da montagem analisada, foi realizado mais recentemente pelo cineasta, em 2018². O exemplo de montagem destes filmes se apresenta como uma escritura de pensamento/imaginação a partir de uma colagem/montagem de imagens, trechos de filmes, fotografias, textos de fontes distintas, sons, palavras gráficas, pinturas, desenhos e demais fontes. O caráter político destes filmes, para nós, se constitui precisamente nesta prática de pensar através das imagens e das relações entre os distintos fragmentos que são postas pela montagem, possibilitando pensar as próprias imagens e as correlações culturais e políticas que atravessam as imagens/fragmentos em suas conexões. Como último exemplo de montagem apresentado no primeiro capítulo, escolhemos este em específico, pois ele se relaciona mais diretamente com o referencial de uma proposição pedagógica da montagem apresentada no terceiro e último capítulo, onde o objetivo, didático, será tentar descrever exemplo de produção de escritura de pensamento/imaginação a partir da montagem dos fragmentos selecionados, como forma de referencial metodológico.

² Trata-se do filme *Imagem e Palavra*, 2018 (*O Livro de Imagem*, no original).

No segundo capítulo, iremos, inicialmente, estabelecer algumas correlações entre uma pedagogia da montagem e algumas proposições do pensamento de Paulo Freire. Buscamos demonstrar uma correspondência de ideias e práticas que envolvem a compreensão e a construção da realidade enquanto processo e devir, assim como a consideração sobre a necessidade de superação da dicotomia entre palavras e realidades – ou entre formas e conteúdos – quando relacionada às fixações genéricas do pensamento, tal como o educador também expressou em suas concepções práticas e teóricas. Como já indicamos, guardando as diferenças entre perspectivas, meios e contextos, essas correlações são encontradas numa proposta relacionada à função criadora do pensamento, ao invés de reprodutora, que considera uma participação mais integral dos sujeitos na apreensão e na proposição da realidade – participação esta, considerada assim, tanto em relação ao seu papel produtivo, quanto receptivo, em âmbito sociocultural. Nestes termos, Paulo Freire também dimensiona o saber “ler o mundo” como ato ao mesmo tempo de conhecimento e de elaboração. A própria maneira como pensava o processo de alfabetização era pautada na conquista do conhecimento que envolve uma ação simultaneamente política e criadora. Os sujeitos sendo considerados criadores e responsáveis “na construção de sua linguagem escrita e na leitura desta linguagem” (FREIRE, 2011, p. 29). Deste modo, “linguagem e realidade se prendem dinamicamente” (*id., ibid.*, p. 20). A alfabetização não é vista como um ato mecânico e reprodutivo, mas a “criação ou a *montagem* da expressão escrita da expressão oral” (*id., ibid.*, p. 29, grifo nosso). É a partir da perspectiva de uma pedagogia de emancipação e criação, e por esta razão, política, que tomamos como base para se pensar as demais correlações que podem haver.

Em *Pedagogia do Oprimido*, o direito à pronúncia e modificação do mundo é condição de existência, “dizer a palavra não é privilégio de alguns [...] mas direito de todos (FREIRE, 2019, p. 108). A nosso ver, este “dizer a palavra” se relaciona de modo mais amplo às maneiras de expressão e aos modos de fazer dos que estão à margem do poder. Relaciona-se, assim, com as possibilidades de afirmação de suas existências e da consequente participação na construção de um mundo que não está determinado, mas em devir. Desta maneira, entendemos que, para o educador, a necessidade que os oprimidos têm de reconquistar sua “palavra” refere-se por extensão à reconquista de sua participação na construção do mundo. O sentido deste “dizer a palavra” em Freire, distinto do que ele considera “palavra oca” (*ibid.*), refere-se à possibilidade de expressão/manifestação que é, simultaneamente, forma e conteúdo, teoria e prática, objetividade e subjetividade,

pensamento e realidade, e que tem força para mudar e reconstruir o mundo. Ainda que guardem também muitas diferenças, é nestes termos que observamos uma maneira de correlação entre sua metodologia e os processos de montagem, na relevância que há nas propostas de reconstrução das experiências e nos posicionamentos dos sujeitos, como maneira de recuperação das relações e conexões entre pensamento, linguagem, forma, realidade.

O terceiro capítulo se baseia numa sucinta apresentação de referencial prático-teórico que possibilita ensaiar ou ilustrar possível uso da montagem em termos pedagógicos. Devemos dizer que a intenção inicial desta pesquisa tinha como propósito uma ação em campo prático, por meio da qual poderíamos apresentar este terceiro capítulo como um relato desta experiência pedagógica com montagem em contexto educativo. No entanto, devido à dificuldade para efetivar uma prática presencial nas instituições de ensino, em especial nos anos de 2020 e parte de 2021, devido à pandemia de Covid-19, estabelecemos mudanças em relação a este propósito. Mas, de fato, não só esse impedimento, mas na medida em que fomos nos envolvendo com este campo de reflexões em torno da montagem, nos vimos na situação de precisar fazer tal opção, uma vez que não conseguiríamos dar conta destes dois processos. No entanto, os propósitos para atividades em campo prático a partir do uso da montagem, seja no ensino formal ou não, seguirá adiante, em outras etapas da pesquisa.

A perspectiva de utilização estratégica da montagem em campo educativo não tem, certamente, a intenção de substituir as inúmeras e distintas possibilidades de expressão dos sujeitos participantes, evidentemente, nem sempre expressos pelos princípios da montagem. Compreendemos esta experiência como inserida no campo da pedagogia das imagens e dos processos de criação, tendo como objetivo uma ação pedagógica que procura estimular a leitura e a escritura do pensamento por imagens, tal como um exercício intelectual, sensível e imaginativo que incentive um modo propositivo a respeito das concepções de vida dos participantes a partir das imagens e da montagem. As razões políticas e educativas foram inicialmente indicadas nesta introdução e temos como propósito que sejam desenvolvidas e refletidas no decorrer do trabalho e nas relações entre os capítulos.

Entendemos que o exercício pedagógico da montagem, enquanto possibilidades refletidas e utilizadas em determinadas situações e contextos, contribuem enquanto processos que se conjugam às práticas de conexão dos sujeitos com o real, mas também com irreal e subjacente que fazem parte e significam às existências para além do visível

e cognitivo. Portanto, enquanto possibilidades somam-se à outras formas de manifestações e expressões culturais de resistência à uniformização da vida.

As motivações da pesquisa são relativas também a nossa formação inicial na área de Artes (EBA-UFRJ) e à atuação como professora do curso de Licenciatura do Departamento de Artes (DARTES-UFRRJ). Relaciona-se a estas atividades, sobretudo, a compreensão das imagens enquanto experiências que nem sempre são especificamente verbalizáveis, e que por conseguinte, constituem-se como campo de conhecimento próprio. Vincula-se a isto também, um interesse por cinema, buscado por modos de aprendizagem informais. Mas a constituição do tema propriamente dito, que se divergiu da proposta inicial que efetivou a entrada no Programa, foi se configurando no decorrer das aulas e disciplinas do professor Dr. Aristóteles Berino, orientador da pesquisa. Disciplinas que, constituindo estágios importantes para a elaboração desta proposta, alternavam reflexões sobre pedagogias da imagem e do cinema, com especial importância aquelas que eram relacionadas ao pensamento e atuação pedagógica de Paulo Freire. A ênfase que foi dada à visão estética do educador e a indissociável vinculação entre o estético e o político no seu pensar educativo, sugeriu-nos, em correlação a esta proposição estética e política, o pensamento pedagógico sobre a montagem, tanto por seu mecanismo crítico e político, quanto propositivo e criador. Assim como nos Círculos de Cultura, a força da estratégia de Paulo Freire consistia em tornar os próprios educandos construtores (e por que não montadores) de sentidos e significados a partir das palavras, imagens e diálogos pelos quais estavam sendo despertados, também a montagem – a despeito de suas variações e especificidades – tem efeito que, de algum modo, pode ser correlacionado. A montagem, pelo choque de fragmentos e pela descontinuidade, é um mecanismo de reelaboração e recriação do pensamento a partir das imagens.

Considerações Iniciais sobre a Abordagem da Pesquisa a Respeito da Montagem

Conforme José Carlos Avellar (2002b, p. 7-8), Viktor Chklovski ao analisar as concepções de montagem do cineasta russo Serguei Eisenstein, percebeu que ele não se referia apenas ao trabalho de juntar fragmentos de filmes, numa determinada ordem, para formar, pela inter-relação-colisão, o sentido do filme. Segundo Chklovski, para Eisenstein, “o pensamento humano é montagem e a cultura humana é resultado de um processo de montagem onde o passado não desaparece e sim se reincorpora, reinterpretado, no presente”.

Compreendemos que a montagem é um recurso que existe nos procedimentos estéticos há muito tempo. Nos textos de *O sentido do filme*, Avellar (2002a) diz que Eisenstein procura demonstrar que a montagem é uma propriedade de todas as artes, recorrendo inúmeras vezes aos exemplos de procedimento de montagem em outras atividades de criação, distintas do cinema. O autor (*id.*, *ibid.*, p. 11) menciona também que o cineasta russo, estudando a história dos aumentos e diminuições de intensidade do uso da montagem nos processos artísticos, observou que “nos períodos de uma intromissão ativa no desmonte, reorganização e reestruturação da realidade [...] a montagem ganha entre os métodos de construção da arte uma importância e uma intensidade [...]”.

Na história das produções estéticas, nem sempre a utilização da montagem está diretamente relacionada a uma crítica às estruturas de poder e às condições políticas e socioculturais legitimadas, embora, particularmente, acreditamos que esteja quase sempre vinculada a uma abertura nas condições existenciais, nas maneiras das apreensões, concepções e fabulações sobre a realidade. Conforme Didi-Huberman (2017, p. 69), para Chklovski, há no ato de montagem “uma redistribuição das coisas que nos faz vê-las ‘como que pela primeira vez’”, e que possibilita “nova forma de observação” distinta de tudo que é “reconhecimento”. Falando da arte, Chklovski (*apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*) aborda que também ela não trata do que já se normatizou, o que é somente reconhecimento ou percepção automatizada: “A arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já ‘se tornou’ não importa à arte”.

É como ferramenta que predispõe o devir do próprio pensamento sobre objetos e imagens, que entendemos ser a montagem um procedimento encontrado nos repertórios processuais da produção artística. É, por exemplo, a partir das estéticas do fragmento e da descontinuidade as quais Walter Benjamin mantinha proximidade, tais como, por exemplo, entre outras, o surrealismo, que ele prescreve seu método da imagem dialética, no enfrentamento à historiografia burguesa. Jeanne Marie Gagnebin (1994, p. 16) chama a atenção, a seu ver, para o “quanto o método do historiador ‘materialista’, de acordo com Benjamin, deve à estética proustiana”. Nas primeiras páginas do trabalho das *Passagens*³, Benjamin (*apud* REINALDO; FILHO, 2019, p. 13) deixa clara sua intenção de

³ *Passagens* refere-se à obra literária de Walter Benjamin em que o autor como um “leitor” de “vestígios” estabelece uma arqueologia da modernidade cultural na Paris do século XIX. O trabalho é referido como uma montagem de “citações”.

“transportar o princípio da montagem para a história”, levando assim um princípio da montagem literária para o campo histórico.

A nosso ver, o método histórico proposto por Benjamin se aproxima de procedimentos na arte, uma vez que sua finalidade não é mais a verdade como representações conceituais determinadas e fixadas. Seu princípio é o processo e o devir. Possibilidade de reconfigurar, restabelecer relações a partir dos acontecimentos e imagens da realidade, propondo novos nexos e “constelações”.

Trata-se, no nosso entender, de uma modificação no modo de relação com objetos e fenômenos, que possibilite romper com uma apreensão puramente conceitual e com uma linguagem que se define pela necessidade de descrever, explicar, concluir. Conforme Adorno (1985, p. 24), a distância do sujeito com relação ao objeto “é o pressuposto da abstração” e “está fundada na distância em relação à coisa”. Para ele, a abstração, instrumento do esclarecimento, “transforma todas as coisas da natureza em algo de reproduzível, e da indústria, para a qual esse domínio do abstrato prepara o reproduzível” (*ibid.*). Na normatização da linguagem e na universalidade do pensamento, tal como a desenvolvem, “a lógica discursiva, a dominação na esfera do conceito, eleva-se fundamentada na dominação do real” (*id., ibid.*, p. 25).

Com relação ao modo proposto por Benjamin para pensar a História, Reinaldo e Filho (2019, p. 17) mencionam tratar da substituição do “princípio do distanciamento positivista”, para o de elaboração e reelaboração, ultrapassando “uma postura meramente discursiva, teórica, conceitual, para se aproximar estética e sensorialmente dos fenômenos, criar uma reciprocidade viva entre o ato e o objeto de saber, para que assim seja possível revivê-los, reativá-los”. Como Philippe-Alain Michaud (*apud* REINALDO, *ibid.*) enfatizou no ensinamento de Nietzsche, “não há caminho que leve do conceito à essência das coisas [...] Conhecer historicamente é reviver”.

Os processos de montagem que nos propomos a investigar e a refletir estão delimitados pelo fato de aparecerem como estratégias utilizadas como modo de embate político. Neste âmbito, tal como compreendemos, a prática da montagem é concebida como possibilidade de resistência contra formas de representação hegemônicas e contra um poder vigente que se caracteriza pela fixação e manipulação do real. Em certo sentido, a montagem, no século XX, principalmente após o acirramento dos conflitos mundiais com as guerras, passa a ser cada vez mais conscientizada como uma via heurística, sendo refletida e desenvolvida por vários autores e pensadores. É uma ferramenta para apresentar e expor conteúdos que visam a romper com a lógica positivista e determinante

da linguagem normativa, principalmente em razão do uso político que as estruturas de dominação social estabelecem, legitimando a partir desta lógica uma via reguladora para dizer a realidade.

Encontramos uma ênfase nos processos de colagem e de montagem com proposição política em diversas estéticas pós-Primeira Guerra; no decorrer do entreguerras com a ascensão de regimes totalitários no mundo. Em períodos aproximados estiveram presentes, por exemplo, nas fotomontagens do Dadaísmo Alemão e do Construtivismo Russo, nas colagens surrealistas, envolvendo produções literárias e artísticas; na pintura da nova figuração alemã do pós-guerra. Estavam nas práticas do cinema de vanguarda russo relacionado a nomes, tais como os de Serguei Eisenstein e Dziga Vertov. Também as encontramos nas concepções de Bertold Brecht, tanto nas produções dos álbuns fotográficos sobre a guerra, como nas montagens para o teatro épico. No trabalho das *Passagens* de Walter Benjamin, assim como na concepção da imagem dialética que o autor conjuga ao método do historiador materialista em contraposição à historiografia burguesa e às teorias do progresso. Entre vários outros exemplos, citamos também os trabalhos em Aby Warburg e as reflexões e concepções mais sistematicamente orientadas para a montagem de imagens a partir do anacronismo temporal.

Principalmente em relação à montagem nas produções e concepções de autores como Benjamin e Warburg, pensadores como Georges Didi-Huberman apresentam, mais recentemente, uma vasta publicação sobre o tema. Referente à teoria da imagem, Didi-Huberman (2015) nos mostra algumas abordagens que nos interessam, concernentes ao procedimento para compreender as imagens, “este objeto de tempo complexo”, como “montagem de tempos heterogêneos”. A montagem como um método da epistemologia do anacronismo.

Se a visão do artista é imanente à imagem que produz, ela corresponde também às ambiguidades e à complexidade da própria imagem, convergindo naquilo que nem sempre se diz de modo direto, requisitando uma espécie de reelaboração ou decifração da imagem. Uma complexidade que se relaciona com a própria constituição do artista, formada por suas afinidades, não só relacionadas ao seu próprio tempo, mas também àquelas pertencentes a fabulações de outros tempos (complexidade, diga-se de passagem, que é inerente a qualquer indivíduo). Neste sentido, a concepção do artista, assim como a imagem que produz são constituídas pela montagem de temporalidades eletivas. A despeito dos interesses do poder em afirmar o contrário, “a concordância dos tempos –

quase – não existe” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 21), mesmo para os contemporâneos, já que as experiências sobre a realidade são construídas na inter-relação com temporalidades eletivas distintas. “O anacronismo atravessa todas as contemporaneidades” (*id.*, *ibid.*). A conscientização do anacronismo como modo de conhecimento, e não como maneira equivocada ou desajustada de pensar, rompe com as noções de linearidade e o desejo de uniformidade temporal do positivismo e do progresso.

Neste âmbito, Didi-Huberman (*ibid.*, p. 26) oferece um ângulo preciso para se pensar a atuação do artista e das imagens anacrônicas, e ao invés da conveniência passiva do “artista e seu tempo”, propõe o “artista contra seu tempo”. Proposição precisa para se pensar uma atuação e função da arte e das imagens frente aos poderes instituídos em cada tempo. Contra a fixação imposta de um presente. Pela afirmação do anacronismo e da montagem, pelos quais o presente não está determinado ou acabado, mas em contínua formação.

Ainda que inseridas em contextos, motivações e práticas distintas, os processos de montagem aparecem em variadas concepções e produções. De modo geral, elas teriam como ponto comum recuperar as relações entre os acontecimentos e imagens, tomando do poder instituído – em especial, relacionado à cultura ocidental capitalista e suas instituições de poder –, a legitimidade das narrativas, a propriedade dos significados sobre imagens e sobre acontecimentos. Interessa a esta pesquisa pensar a montagem a partir de algumas de suas variações, discussões e práticas, percebidas num intercâmbio de ações que, ainda que comporte propósitos e finalidades específicas, a dimensionam como aparelho de embate político.

Para Cesar Huapaya (2016, p. 113), essa forma de pensar por montagem é presente em toda uma “geração que viveu o entreguerras”: nomes como “Bertolt Brecht, Georg Simmel, Aby Warburg, Marc Bloch, Franz Kafka, Marcel Proust, Igor Stravinsky, o próprio Benjamim – criaram e pensaram por montagem”. Como mostra Annateresa Fabris (2003, p. 28), em relação ao período em questão, algumas atitudes e interesses podem ser reportados “a um panorama cultural mais amplo, no qual a problemática da montagem estava sendo amplamente discutida”, intercambiando pensadores, movimentos estéticos da vanguarda e movimentos políticos.

Entendemos, contudo, que se os procedimentos de montagem foram enfatizados no referido período, foi por ser a montagem uma estratégia que permitia um contra movimento que buscava reverter ou ressignificar o sentido e o destino das imagens e representações no mundo investidas pelas atribuições e apropriações que lhes eram

conferidas pelos meios de persuasão e difusão dominantes. Uma estratégia de produção privilegiada para fazer desvelar também “o processo ideológico de construção da notícia” (FABRIS, 2003, p. 36). Fazia-se necessário não apenas uma percepção crítica da realidade concreta, mas também uma crítica eficaz aos “mecanismos de conhecimento da realidade através dos meios de comunicação” (FABRIS, *ibid.*, p. 35) e a consciência das principais estratégias presentes no sistema de narratividades, representações e apropriações do capitalismo. Como afirmou Benjamin (1994, p. 128), o aparelho de produção e difusão burguês teria uma tal constituição que poderia até mesmo assimilar e propagar os temas revolucionários, “sem colocar seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam”. Mas para além de buscar revelar a contradição e quebrar a unidade de uma verdade falsamente construída, a estratégia da montagem visava a sugerir outros possíveis, como ato de criação e proposições sobre o mundo.

Segundo Gagnebin (1994, p. 12), para Walter Benjamin, a perda da experiência coletiva no mundo capitalista moderno, com o declínio da organização pré-capitalista do trabalho, a perda da atividade artesanal, a “perda da aura”, analisada em seu ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, – com o avanço progressivo do desenvolvimento técnico-industrial –, lança as bases de novas práticas estéticas.

Com o esfacelamento progressivo da tradição e do social, o aumento do aparato técnico industrial na vida moderna, e a condição fragmentária do mundo, a utilização de processos de montagem já é crescente nas primeiras vanguardas do século XX. Embora tenha sido praticada anteriormente em diversos momentos na história, o fragmento e a descontinuidade se apresentam não só como princípio de construção estética de quantidade significativa de trabalhos, mas seu uso passa a ser conscientemente refletido. Para Benjamin, estes processos se encontram amplamente vinculados às novas formas de produção do mundo moderno.

Ainda que Benjamin (1994, p. 133) sugira que o procedimento da montagem esteja mais vinculado ao desenvolvimento das novas técnicas industriais, em especial, do cinema, da fotografia, da imprensa e do rádio, concordamos com Eisenstein que os princípios da montagem já existiam nas produções artísticas há muito tempo, apresentando-se nos repertórios dos processos de criação estética. No entanto, entendemos que é mais enfaticamente com os meios de produção técnico-industriais que eles se afirmam em diversos outros setores, sendo utilizados em maior escala. Chegam mesmo, como é a situação do telejornalismo e das indústrias da informação, a se

naturalizarem enquanto forma de percepção, de maneira a não mais serem percebidos enquanto forma construída. Ao passarem de uma condição criativa e propositiva sobre a realidade, para uma condição descritiva e pretensamente verossímil, típica da indústria informativa e midiática – principalmente em função dos mecanismos de difusão em grande escala –, a consciência sobre as possibilidades deste mecanismo e as manipulações sobre a montagem tornam-se problemáticas sob o ponto de vista de uma estratégia apropriada para estar a serviço do capital.

Como mostra Fabris (2003, p. 22), Siegfried Kracauer, em 1927, observou e criticou o problema da “contiguidade” na reportagem fotográfica, como um “instrumento de coerção ideológica a serviço da classe dominante”. Kracauer via um perigo nas revistas ilustradas que se utilizavam da contiguidade para alinhar cada vez mais uma “variegada colagem das imagens” (*id.*, *ibid.*), onde não mais importavam os possíveis significados das coisas, mas a maneira como elas eram apropriadas e costuradas no discurso ideológico pretendido, apresentado como verdade. Neste sentido, este tipo de colagem regido pela contiguidade tende a produzir uma experiência imersiva, não dialética, que visa a apresentar os fatos em sua conclusão, como um resultado predeterminado (e não como processo dialético). Segundo Kracauer (*apud* FABRIS, *ibid.*), a contiguidade “exclui sistematicamente qualquer conexão que poderia abrir-se para a consciência”.

Bertolt Brecht, assim como Kracauer, também vê o problema da identificação acrítica da realidade que é forjada pelos meios de produção. Brecht vê no fotojornalismo burguês “uma tremenda arma contra a verdade”, com o “material apresentado diariamente pela imprensa, ‘que parece ter o aspecto de verdade’”, enfatizando a capacidade de forjar tanto da câmera, quanto da máquina de escrever (FABRIS, *ibid.*). Segundo Didi-Huberman (2017, p. 21), tratava-se da crítica a uma imprensa que em toda a Europa já havia caído “nas mãos das potências financeiras e das corrupções políticas”. O autor faz menção à obra de Karl Krauss, que se mostra, na época, como acusação magistral ao jornalismo subjugado aos interesses dos poderosos, como modo de “fabricação do acontecimento”.

Com relação ao cinema, de acordo com Vincent Amiel (2010, p. 21), no início da produção fílmica não havia uma ordem natural que estabelecesse “entre imagens uma continuidade que as articulasse logicamente umas com as outras”. É no processo de desenvolvimento do cinema – com especial destaque, para os avanços e descobertas do cinema norte-americano – que vão se criando uma “rede de referências em que se oferece a representação do mundo” (*id.*, *ibid.*, p. 18). Entre os vários procedimentos para lidar

com a sucessão e ordenação das imagens e dos fragmentos, várias situações fílmicas relativas aos modos de apreensão (de ritmos, elipses, deslocamentos espaciais e temporais) vão sendo convencionadas, originando, no plano audiovisual um modelo de representação a partir da montagem, e que se concretiza como modelo no projeto de narrativa sequencial e cronológica. Muitas vezes denominado como cinema narrativo, o modelo deste tipo de montagem foi sendo consolidado entre 1920 e 1950, tendo sido muito associado ao mercado da indústria cinematográfica norte-americana, mas repercutido em todo o mundo.

Como mostra Amiel (2010, p. 15), os mecanismos de montagem regidos pelos modelos de continuidade propuseram progressivamente que as produções e os espectadores partilhassem da “mesma representação do mundo”, sendo necessários consensos para que os fragmentos de um acontecimento se tornassem compreensíveis. Esta continuidade espaço-temporal “não é evidentemente natural ainda que o hábito nos induza a pensá-lo” (*id., ibid.*, p. 31). Com algumas alusões e indicações, passa-se a apreender a ação e o contexto em que se dão, numa lógica imediatamente compreensível. A narrativa própria deste modelo de montagem passa a ser percebida como um modo evidente, objetivo e factual de narrativa. Naturaliza-se a tal ponto que a consciência do mecanismo da montagem é alienado do próprio processo de montagem, que se fundamenta como resultado, e não enquanto processo, devendo este, ao fim, tornar-se invisível. Ismail Xavier (2005), em seu livro *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, utiliza a terminologia montagem transparente, em oposição ao termo opacidade para a montagem que deixa à mostra sua construção, seus mecanismos e processos.

Este tipo de modelo que, de certo modo predominou, manteve, sobretudo, a percepção de linearidade e continuidade, vinculando também à percepção de evidência, verossimilhança, e mesmo, verdade – quando referida à descrição “realista” –, eliminando por isto a consciência de ser montagem, logo, construção e artifício. Ter consciência sobre a montagem acabaria por contrariar o resultado da imersão e do ilusionismo desejados. Os vanguardistas do cinema russo, tais como Serguei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov, percebendo que a função da montagem, tal como a compreendiam, havia sido posta de lado – transformada basicamente em normas e regras técnicas para conferir estatuto para a realidade imersiva das narrativas (fossem elas, factíveis ou ficcionais) –, reivindicam a primazia da montagem no processo do filme, refletindo sobre seus princípios e possibilidades, e enfatizando a consciência do filme em ser montagem. Ao

invés de negar seu mecanismo, afirmam sua natureza artesanal na produção de sentidos, utilizando-a no desenvolvimento da Revolução Russa.

O cinema se movimenta tanto nas possibilidades instituídas e partilhadas, como nas rupturas e novas possibilidades. Mas o que nos interessa não são os tipos de montagens fílmicas – que são escolhidas, na livre dinâmica da cultura, de acordo com propósitos e motivações particulares –, e sim as implicações da montagem nas narrativas e representações das ideologias de poder. Estas – desde os tempos em que Kracauer e Brecht observaram o problema da contiguidade e da aparência de verdade na indistinção entre realidade e representações –, se aproveitam dos mecanismos de representação mais institucionalizados e hegemônicos para negar a natureza construtiva das imagens que produzem, apagando as razões e finalidades de quem as constrói, para que pareçam impessoais e verdadeiras. Esta compreensão nos auxilia a dimensionar o tipo de montagem que tem como objetivo político “produzir uma fissura na continuidade da narrativa” (FABRIS, 2003, p. 29), tendo como característica a fragmentação e a descontinuidade, predispondo-se a ser pensada a partir do processo exposto, em vez do resultado de um discurso consumado.

Segundo Paul Wood (1998, p. 305), Brecht e Benjamin observaram, com especial atenção, na fotografia documental, “um forte apelo em relação à verdade”, uma aspiração literal em “ser um retrato da realidade” e contestaram este “tipo de noção de realismo”, usado como forma de iludir. Esta problemática que transparece no tipo de apreensão da fotografia, refere-se à identificação direta desta com a realidade, em uma confusão imersiva entre referente (representação) e realidade. O pintor surrealista René Magritte nos oferece um bom exemplo para pensar a respeito da questão. No clássico *A traição das imagens* (1928-9) faz a montagem do texto *Ceci n'est pas une pipe* com a representação visual de um cachimbo. A imagem de Magritte é uma crítica irônica a uma consciência imersiva que confunde a todo momento o referente (representação) e a realidade; um questionamento ao modo de ver e pensar automatizado, que aceita acriticamente a aparência da representação como a realidade em si ou como a verdade.

Didi-Huberman (2017, p. 62), a respeito dos processos de montagem em Bertolt Brecht, reflete que o ato de “mostrar que se mostra”, assim como, conforme acreditamos, o ato de consciência sobre a natureza relativa e lacunar das representações, significa não incidir em “mentir sobre o estatuto epistêmico da representação”, possibilitando tornar a “imagem uma questão de conhecimento e não de ilusão”.

Como testemunhou Brecht (*apud* BENJAMIN, 1994, p. 106) em seu tempo, a situação se complicaria “pelo fato de que menos que nunca a simples reprodução da realidade consegue dizer algo sobre a realidade”. Para ele, “uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não diz quase nada sobre essas instituições [...] As relações humanas, reificadas – numa fábrica, por exemplo – não mais se manifestam” (*ibid.*). Benjamin confiava à fotografia uma utilização como meio revolucionário, vendo como legítimo seu apelo às massas. Porém, ele afirmava a necessidade de resgatá-la da veiculação – própria do capital – enquanto ilusão da realidade. Brecht (*apud* BENJAMIN, *ibid.*) propõe ser “preciso, pois, construir alguma coisa de artificial, de fabricado”, referindo-se à mudança do apelo enganoso presentes na fotografia documental e no telejornalismo burguês para a montagem (WOOD, 1998, p. 305). Como já indicamos, refere-se à opção por um tipo de montagem que se relaciona com a colagem, com a junção de fragmentos e com a descontinuidade, assumindo o artifício do processo em que a construção é estabelecida – ao contrário de tentar ocultá-la. Atividade que se assume como criação e proposição sobre o real, permitindo a conscientização sobre os processos de construção que estão sendo consubstanciados, assim como a possibilidade de se posicionar frente aos mesmos.

Ao explicitar seu processo, a montagem, assim compreendida, põe em xeque o princípio de ilusão e de imersão acrítica. Contra a aparência e ilusão da realidade, afirma a criação e a construção das proposições e concepções sobre a realidade. Contra as imagens e narrativas elaboradas para iludir ou se apresentar como verdade ou como o fato em si, a construção/criação é tão somente uma manifestação e um posicionamento frente ao real. É neste momento que possibilita o diálogo com o outro, na construção dialética de significados.

No exemplo do teatro de Brecht, Benjamin (1994, p. 133) diz que “o teatro épico adota um procedimento que se tornou familiar para nós, nos últimos anos [...]. Refiro-me ao procedimento da montagem: pois o material montado interrompe o contexto no qual é montado”. Para ambos, nesta interrupção o teatro afirma-se enquanto teatro, ele “conserva do fato de ser teatro, uma consciência incessante, viva e produtiva” (*id.*, *ibid.*, p. 81). É na interrupção da ação, que o teatro não pretende veicular uma dada mensagem ao público, a partir de algum tipo de naturalismo ou de imersão. Ao contrário, chama o público a participar do próprio processo da montagem, não para transmitir uma mensagem, mas para indagá-lo sobre seu próprio posicionamento diante da situação ou da montagem exposta. É necessário que o próprio público produza seus conteúdos.

Se para Benjamin (1994, p. 133), a montagem, principalmente em seu aspecto técnico-industrial regido pelo capital, é também “um artifício frequentemente condicionado pela moda”, é porque, na condição de moda, serve para inculcar determinada tendência de pensamento, como algo exterior as motivações e contextos individuais e coletivos. A moda “é um salto de tigre em direção ao passado”, contudo “ele se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx” (BENJAMIN, 1994, p. 230). Conforme o autor, a moda, enquanto ditada pelo poder dominante, tenta cristalizar um agora como possibilidade do momento. Desembaraçar-se do poder permitiria o salto livre e em sentido revolucionário, na direção dos interesses dos indivíduos e do povo.

Portanto, o mecanismo da montagem concebido para estar relacionado aos ideais da revolução, deveria predispor o processo da montagem não para inculcar ideias e valores, mas para que estes fossem criados ou encontrados pelos espectadores-produtores, como agentes ativos do processo. Deste modo, “transformando um artifício frequentemente condicionado pela moda em um processo puramente humano” (BENJAMIN, 1994, p. 133). Brecht entendia que a ilusão ou a imersão do espectador na realidade criada, possibilitaria com maior facilidade direcionar o fluxo do pensamento para onde se previu. A interrupção provoca o choque e a emersão; a chamada da consciência do observador para o seu posicionamento perante os fatos, imagens e acontecimentos que estão sendo justapostos ou confrontados.

Conforme entendemos, para Benjamin e Brecht, assim como outros exemplos aqui pesquisados, o artifício da montagem – desenvolvido muitas vezes como forma estética –, enquanto mecanismo em prol de uma revolução ou contra um sistema legitimador e normativo, não pode direcionar o próprio sentido da “revolução”, tal como faz o direcionamento do capital a respeito de seus próprios interesses. É necessário fazer emergir o sentido (ou os sentidos) da revolução, constituí-lo(s) no processo. O aspecto revolucionário poder-se-ia consubstanciar-se apenas enquanto processo, e não como um resultado prescrito, independentemente de onde venha tal prescrição.

Ainda que a utilização da montagem tenha sido, em muitos casos, vinculada a proposições de natureza socialista, esta relação não é simples nem direta, havendo muitas variantes nas concepções que atravessam os termos montagem e socialismo, e mesmo completas discordâncias. O princípio da montagem, em nosso entender, estaria vinculado à perspectiva do posicionamento e aos processos de criação. É a partir da tomada de

posicionamento para se compreender e pensar o real e as imagens, que é possível abrir uma ponte para o diálogo, em que o próprio povo não seja apenas receptor, mas também propositor, criador. Para que se possa entender a realidade como construção dialética, esta aconteceria no devir e não como uma visão prescrita de realidade. Mas estes princípios se confrontariam de inúmeras maneiras com a concepção mais doutrinária da revolução. Estando a montagem relacionada aos processos artísticos, a própria ideia de montagem se chocaria com as concepções sobre a arte que foram se consolidando em torno do pensamento marxista. Confrontando-se por completo, em especial, com a ascensão do stalinismo.

Paul Wood (1998, p. 326) menciona uma contenda entre Brecht e Georg Lukács, no final dos anos 1930, relacionada à discordância a respeito do Realismo Socialista na arte. Lukács, que foi mentor cultural do Partido Comunista, com relação à montagem, por exemplo, não era favorável porque via no procedimento de fragmentação e descontinuidade um “movimento de desagregação da realidade” (FABRIS, 2003, p. 45). Para Brecht, a insistência contínua da Teoria do Realismo “na noção de verdade” (WOOD, *ibid.*, p. 325) devendo a arte expressar esta verdade, demonstra o problema da utilização da arte e da produção como mecanismos de regulação da verdade pelo Partido Comunista. O argumento realista para o dramaturgo seria aquele que entende o mundo como algo não determinado, que existe em processo, na medida em que os sujeitos possam atuar nele e sobre ele, “tanto na ação semântica, como na prática”, afastando-se assim de toda concepção – seja de esquerda ou direita – que usa da arte e da produção como “esteira transportadora para concepções pré-dirigidas” (*id.*, *ibid.*, p. 331).

As implicações destes impasses e embates interessam à pesquisa, pois nos ajudam a dimensionar uma pedagogia da montagem que, conforme acreditamos, tem como princípio a defesa dos posicionamentos dos sujeitos frente à realidade, assim como a percepção desta realidade enquanto processo de criação e enquanto dialética. A realidade está em devir, tornando o próprio povo participante da construção permanente desta, distante de uma visão prescrita sobre si ou de um mecanismo ilusionista de representação desta realidade.

Deste modo, ainda que, em sua grande maioria, as produções que se utilizaram da montagem a partir da ideia de um embate político mais direto tivessem como alvo predominante o sistema de racionalidade burguesa-capitalista e suas formas de representação e narratividades, as proposições de socialismo as quais se vinculavam eram variáveis e dissonantes, e encontram também completa contraposição com as de um

marxismo ortodoxo, principalmente no campo estético e cultural. Se, tal como acreditamos, a montagem pertence aos processos de criação artística, para a pesquisa, implica também pensar e dialogar sobre o sentido e função da arte nas ideias de revolução ou no processo de transformação sociocultural refletida por seus adeptos.

Se tomarmos como referência nossa atualidade e as proporções a que se tem chegado a questão das *fake news* e a construção de imaginário a partir de fontes diversas e alternativas, não podemos deixar de refletir, por um lado, que a constatação de Lukács a respeito do “movimento de desagregação da realidade” não pode deixar de ser considerado. O exemplo de criação de um pequeno vídeo para a construção de uma *fake news*, que pode ser feito por qualquer indivíduo, nos ajuda a pensar a questão. Observamos que, de modo elementar, este pretense vídeo se compõe de fragmentos díspares – por vezes, sem nenhuma relação direta uns com os outros, aproximando tempos, espaços e contextos totalmente distintos – que são encadeados por uma narrativa, conduzida por um narrador ou por uma voz em *off*, que faz a junção das partes, fornecendo a sensação de uma sequência lógica. A questão é que, ainda que se refira a um procedimento de montagem, o hábito do olhar e a não familiarização e conscientização sobre os princípios da montagem levam muitos espectadores a um posicionamento isento de desconfiança diante de tais imagens, uma vez que este tipo de apreensão faz parte das experiências receptivas com as imagens. Uma recepção em parte condicionada por um sistema de representação normativo; pela entropia entre a sensação da evidência do real e os sistemas de linearidade e continuidade, com a consequente imersividade. Refere-se, assim, ao tipo de montagem transparente em que o processo de construção está ocultado.

Assim como Brecht, Kracauer, Karl Krauss, entre outros, fizeram em seu tempo, a denúncia de “fabricação do acontecimento” realizada pela imprensa e órgãos de poder, também Marilena Chauí nos mostra, conforme entendemos, que, na atualidade, estes procedimentos de construção dos fatos, não ocorrem apenas no âmbito das *fake news* ou de um circuito marginal ao sistema pretensamente legitimado pela sociedade política. O jornalismo e o noticiário atuais se utilizam deliberadamente de recursos semelhantes, em que os conceitos de verdade e falsidade são substituídos pelos de credibilidade e confiabilidade: “para que algo seja aceito como real, basta que apareça como crível ou plausível” (CHAUÍ, 2006, p. 8). Segundo menciona, em muitos casos, a obscuridade do discurso é progressiva tanto mais o cidadão tenha a sensação de estar informado e menos precise raciocinar.

Como aborda Chauí (2006, p. 11), se nos regimes totalitários havia a função de produzir a mentira, permitindo reescrever “a história de acordo com os desígnios do poder” e abolindo “a memória dos acontecimentos reais”, nos regimes pretensamente democráticos transparecem procedimentos que, em suma, não são tão distintos, ainda que sejam mais imperceptíveis e que se refiram à intenção da formação da opinião pública a partir dos meios de comunicação de grande difusão. Como Chauí (*ibid.*) exemplifica, aos espectadores, ainda que sejam testemunhas de um acontecimento, restam apenas sentimentos e relatos esparsos, cabendo aos mediadores e editores destas instituições montar, explicar e interpretar o ocorrido, criando “a versão do fato e do acontecimento como se fosse o próprio fato e o próprio acontecimento”. A respeito do pensamento de Paul Virilio, Chauí (*ibid.*, p. 32-33) comenta que, sob os efeitos da revolução eletrônica e informática, vivemos impossibilitados de “diferenciar entre a aparência e os sentidos, o virtual e o real, pois tudo nos é imediatamente dado sob a forma da transparência temporal e espacial das aparências, apresentados como evidências”.

Observamos que estes tipos de fabricação de fatos e realidades acima mencionados, sejam eles praticados por órgãos institucionais ou não, como acontece com as proliferações das *fake news*, se realizam por um tipo de montagem que remenda sutilmente os fragmentos (com maior ou menor habilidade), procurando a legitimidade na lógica própria que conseguem constituir. Esta lógica precisa ser montada e forjada a partir de elementos fragmentários que, no entanto, se conectam a partir do princípio da aparência, da evidência e, muitas vezes, de impessoalidade, estando assentados em um modelo de representação do mundo regido pela contiguidade e ilusionismo.

Entendemos que, em nossa contemporaneidade, as noções de verdade e realidade se tornaram uma questão de disputa de narrativas que se medem pela capacidade de persuadir, convencer, iludir, desconectando-se cada vez mais do contato com a própria realidade. Neste sentido, relacionamos esta problemática com a denúncia a respeito da dicotomia entre a palavra e a realidade que Paulo Freire já empreendera em sua época. Na atualidade, inúmeros discursos e narrativas, sejam estes orais, textuais, visuais ou audiovisuais – principalmente quando referidos à descrição da realidade – têm se tornado sempre mais desconectados das experiências de realidade, que estão alhures.

Na medida em que discursos e narrativas se multiplicam descolados da realidade que insinuam estar tratando, esta tendência tem possibilitado hoje que maior número de agentes possa “montar” sua própria “verdade” segundo uma intenção particular. Converte, a nosso ver, para um movimento constante de “desagregação da realidade”,

como observou Luckács. O caos de informações e de possibilidades dissonantes e opostas para dizer o real contribui continuamente para o distanciamento em relação a ele. Estabelecem, assim, maiores dificuldades para apreensões que não estejam intermediadas por visões preestabelecidas. Mas, com relação a isto, afirmamos duas questões já indicadas.

Em primeiro lugar, entendemos que o problema não seria a presença de vozes dissonantes para dizer o real, muito pelo contrário, mas um constante descolamento entre o discurso e a realidade. Discursos que passam a obedecer a tipos de racionalidades que estão circunscritas à lógica abstrata do próprio discurso. Como refletem Adorno e Horkheimer (1985, p. 34), a abstração “mantém o pensamento firmemente preso à mera imediatidade. O factual tem a última palavra, o conhecimento restringe-se à sua repetição, o pensamento transforma-se na mera tautologia”. E torna-se progressivamente naturalizado, uma vez que “quanto mais a maquinaria do pensamento subjuga o que existe, tanto mais cegamente ela se contenta com essa reprodução” (*id., ibid.*). Conforme Adorno e Horkheimer (*ibid.*, p. 33), no pensamento positivista da razão esclarecida, “o pensar reifica-se num processo automático e autônomo, emulando a máquina [...]”. O esclarecimento positivista “pôs de lado a exigência clássica de pensar o pensamento” [...] (*id., ibid.*).

Em segundo lugar, acreditamos estar as implicações que fazem com que a montagem possibilite a consciência sobre a própria montagem. Na medida em que a montagem se mostra enquanto montagem; na medida em que se assume enquanto construção/ proposição/ criação e não como descrição e evidência, ela supera a dimensão essencialmente discursiva da racionalidade positivista. A montagem com suas junções de fragmentos, aspecto lacunar e propositivo, teria, deste modo, uma ação em uma dimensão não-discursiva, abandonando uma postura em que “é preciso primeiro entender racionalmente para conhecer e não conhecer como uma experiência direta onde os sentimentos, a razão e a imaginação se constroem conjuntamente” (REINALDO; FILHO, 2019, p. 17). Como afirmam Adorno e Horkheimer (1985, p. 32), o esclarecimento positivista seria totalitário porque “para ele o processo está decidido de antemão”.

Se o mecanismo da montagem estabelece um pensar por meio das imagens e das lacunas existentes entre elas, é porque ela conjura também com os efeitos da magia, da vidência e da decifração. Enquanto irmanada aos processos da arte e da imagem, ela recupera um modo de pensar e conceber que está à margem do pensar legitimado pelo positivismo.

Para que a técnica industrial universal e a grade linguística com sua intenção de verdade substituíssem paulatinamente as práticas mágicas e as crenças míticas mais antigas “foi preciso, primeiro, que os pensamentos se tornassem autônomos em face dos objetos, como ocorre no ego ajustado à realidade” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 23). Controlar a realidade e a natureza manipulando o discurso e o conceito sobre as coisas tornou-se a base do esclarecimento positivista, que rompeu a relação com as próprias coisas. O programa do esclarecimento “era o desencantamento do mundo [...] dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber” (*id., ibid.*, p. 17). É assim que o “entendimento que vence a superstição deve imperar sobre a natureza desencantada” (*id., ibid.*, p. 18). Neste desencantamento do mundo, “os homens renunciaram ao sentido” (*ibid.*), substituindo o fluxo em devir de conceitos e imagens, pela fixação de fórmulas e regras, destituindo o não-saber como dualidade essencial do próprio saber.

Para Adorno e Horkheimer (*ibid.*, p. 18), “desencantar o mundo é destruir o animismo”. O mito, que já é um modo de esclarecimento, é relegado à condição de superstição pelo esclarecimento do progresso positivista, na mesma medida em que este transforma “a natureza em mera objetividade” (*ibid.*, p. 21). As múltiplas relações e afinidades entre os entes que permeiam a experiência são recalcadas pela relação única “entre o significado racional e o portador ocasional do significado” (*ibid.*, p. 22) da experiência linguística. O preço deste desengano em nome do aumento de poder “é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder. O esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los” (ADORNO; HORKHEIMER, *ibid.*, p. 21).

Conforme acreditamos, a arte, os sonhos, as imagens, os mitos e a magia têm em comum o fato de estabelecerem para si um domínio próprio⁴, e operarem por meio de leis e lógicas próprias, periféricas à racionalidade esclarecida do progresso, e não sem razão, viverem por isso, numa área clandestina, marginais ao andamento “normal”, utilitário e moral da vida civilizada. Seus adeptos, muitas vezes, vagabundos e relegados, já mereceram a desconfiança (hoje, mais escamoteada) da moralidade civilizada. Mas esta marginalidade possibilita restaurar sua vinculação com o mundo, sua possibilidade de

⁴ Conforme Adorno e Horkheimer (1985, p. 28), “a obra de arte tem em comum com a magia o fato de estabelecer um domínio próprio, fechado em si mesmo e arrebatado ao contexto da vida profana”. Contudo, a nosso ver, este domínio próprio se realiza na relação objetividade-subjetividade, não apartando a razão que esclarece da experiência que imerge na realidade.

criar e dizer por meios e maneiras particulares, desvinculados do circuito constricto ao sistema linguístico e racional do positivismo e do progresso.

Também para Aby Warburg, a magia, os mitos e demais representações simbólicas já evidenciam um caráter racionalizante, de esclarecimento, ainda que permaneçam permeados pelo mistério e ocultamento. Constituem um processo de ordenação, de orientação e de domínio, para “tornar algo desconhecido e que foge ao controle dos homens em algo (mais) conhecido e menos incontrolável”, tal como Warburg exemplifica com a conjuração do ritual *hopi*, o horóscopo no Renascimento ou com a astrologia (WAIZBORT, 2015, p. 15).

Se para Warburg, o esclarecimento é um processo em que o próprio pensamento místico já é ele mesmo esclarecimento, é preciso afirmar que o processo de conhecimento e de esclarecimento não é concebido por ele, como algo linear, evolutivo ou que se determine (WAIZBORT, *ibid.*, p. 17). A magia e a cosmologia, a compreensão científica do cosmo, o feiticeiro, a ciência médica, a astrologia, a astronomia, como exemplos, não estão dispostos numa linha cronológica de constante superação evolutiva ou hierárquica. São maneiras de esclarecimento que possuem uma lógica e uma fabulação específicas. O conhecimento, enquanto processo, não pode ser fixado e determinado como único e absoluto. Por este motivo, a metodologia adotada por Warburg para sua concepção de história é a montagem de imagens, buscando romper com os “conceitos puramente temporais” e acolhendo “as discontinuidades e os anacronismos” (WAIZBORT, *ibid.*) para a construção de novos sentidos e significados.

Com relação a isto, entendemos por que Adorno e Horkheimer (1985, p. 8) consideram que o esclarecimento sob a forma da ciência positiva, querendo se libertar das potências míticas da natureza, num “processo de desmitologização”, encontra seu termo na completa “mitologização do esclarecimento”, que se converte em forma naturalizada do mito. A dominação da natureza e a paradoxal e “completa naturalização do homem totalmente civilizado” é a forma de autoalienação e paralisia que provoca a constante autodestruição do esclarecimento. Neste sentido, o esclarecimento, para os autores, “resulta num aprofundamento crítico que leva à desilusão de seu otimismo” (*ibid.*). Mas se o pensamento esclarecido “permanece preso à evolução cega da economia” (*ibid.*, p. 44), “a tomada de consciência do próprio pensamento” (*ibid.*) permite também “medir a distância perpetuadora da injustiça” (*ibid.*). Graças a esta tomada de consciência sobre o próprio pensamento, que tem sido ignorada pela cultura, o esclarecimento tem a possibilidade de escapar da reprodução e repetição cega do próprio pensamento

automatizado e mitologizado: “o esclarecimento se opõe [assim] à dominação em geral” (*ibid.*).

Se Warburg (2015, p. 365) elegeu as imagens e a montagem como objeto e metodologia para suas questões epistemológicas, é porque via nestes materiais e mecanismos a possibilidade de refletir, a partir da dinâmica das imagens, na função polar “entre a fantasia imersiva e a reflexão emersiva”, manifesta na própria configuração das imagens. Para Warburg, há nestes processos uma dialética de logos e magia. Se a lógica (reflexão emersiva) “cria o espaço reflexivo” e separador entre o ser humano e o objeto, é a magia (fantasia imersiva) “que de novo destrói esse mesmo espaço reflexivo” (WARBURG, *ibid.*, p. 133). O estudo das imagens se realiza pela montagem e pelo diálogo entre as imagens; “imagens deixam-se reportar a outras imagens”, tal como é concebido no seu *Atlas Mnemoisine*⁵ (WAIZBORT, 2015, p. 17). A dialética entre as imagens corresponde ao movimento em que razão e imaginação, assim como forma e conteúdo, não são instâncias separadas e estanques. São instâncias que se constituem de modo indissolúvel na construção do pensamento a partir das imagens.

Segundo Leopoldo Waizbort (*ibid.*, p. 19), para Warburg, “as imagens são tanto objetos materiais como formas de pensamento, modos de conceber, de pensar, de assimilar, de formular (um pensar com imagens)”. Elas podem ser pensadas como marcas, tábuas de inscrição, vestígios da fabulação de um tempo, um modo de conceber e pensar; uma escritura não verbal de pensamento. Neste sentido, na sua própria maneira de ser, sua forma configurada já conserva o pensamento e a fabulação que lhe constituiu. Segundo Maria João Cantinho (2016, p. 26), o empenho de Warburg se concentra em abrir as imagens para uma leitura “em que a forma é, a seus olhos, indissociável do seu conteúdo”. Contudo, este conteúdo não está fixado previamente, nem é unívoco. As imagens, conjuradas às ações da prática artística e do pensamento mítico – cuja racionalidade positivista torna-se instrumento inconciliável e insuficiente para a sua compreensão –, precisam ser decifradas e seus sentidos reconstruídos na consciência do observador. A montagem é, para Warburg, uma metodologia e uma estratégia que ajuda neste processo de “vidência”, de ler a partir do que se mostra. É processo que, a partir do

⁵ O *Atlas*, obra de Warburg pensada como montagem de imagens refere-se a uma montagem de painéis móveis onde eram afixadas imagens e textos de distintas referencialidades. “Imersas em contextos, as imagens estabelecem relações entre si, [...] permitem ao pesquisador enfatizar um ou outro percurso, transcurso, nexos, contexto, uma ou outra relação, inversão, polarização [...] Warburg pensava com imagens consteladas e montagens, e seu *Atlas* deveria demonstrar essa possibilidade” (WAIZBORT, 2015, p. 18).

ato de montar e remontar, contribui para religar, para restaurar as relações ocultas (ou ocultadas), que ligam os sujeitos às coisas, a partir das experiências, da razão e da imaginação.

Em termos pedagógicos, é desta forma que entendemos que a montagem auxilia também na recuperação de nosso potencial para ler e sentir as imagens. Por fragmentos e descontinuidades, ela contribui na restauração do primado da imagem como modo específico de conhecimento, renunciando ao valor exclusivamente demonstrativo, explicativo e conclusivo da razão e do discurso positivista.

Com relação a este potencial para ler as imagens, conforme Reinaldo e Filho (2019, p. 13), Benjamin considerava que “a montagem tinha também uma outra função”. Conforme as palavras do filósofo, ela permitiria “[...] conciliar uma plena visibilidade com a aplicação do método marxista” (BENJAMIN, 2006, p. 503). Esta plena visibilidade corresponde à legibilidade das imagens que o ato de montar e justapor imagens podem possibilitar, deslocando um sentido ordinário “para outro nível de inteligibilidade” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 35). Mas a relação deste potencial para ler as imagens – e, em correlação, para o ato de “ler” o mundo – com a aplicação do método marxista, corresponde, segundo entendemos, à perspectiva de religar os sujeitos e a realidade, pois, neste processo, é o sujeito que liga os fragmentos da realidade. É ele que a recompõe, que a monta. Benjamin enseja uma visão marxista que solicita outra concepção de história e de real, recriados com a participação dos sujeitos.

A legibilidade do mundo neste âmbito trata de tornar visíveis as coisas e seus elos a partir das imagens. Encontrar correspondências e analogias, essas ligações “íntimas e secretas, que religam o mundo” (CANTINHO, 2016, p. 36). Maria João Cantinho (*ibid.*, p. 37) exemplifica também com o conceito de legente de Maria Gabriela Liansol, como aquele que “lê o mundo a partir das imagens, libertando-o do texto narrativo [...] convocado pela imaginação e pelo seu poder mediúnico, secreto, de re-ligar o mundo e lhe conferir sentido”. Cantinho (*ibid.*, p. 36) faz uma importante constatação: “a legibilidade do mundo ou o acto de *ler o mundo* diz respeito a algo de fundamental e que se prende com o acto de conferir sentido às coisas”.

Esta consideração fundamental ao ato de *ler o mundo* também foi dimensionada por Paulo Freire. Para ele, o ato de ler e de compreender o mundo não pode se realizar como uma recepção passiva e mecanizada, mas como ato de criação. O sentido de criação, para o educador, é em si ato político, porque atua como meio de insurgência dos oprimidos frente aos poderes dominantes e insubmissão à realidade tornada normativa. O

atuar educativo de Paulo Freire foi pensado enquanto estratégias e maneiras que estimulassem nos educandos sua própria responsabilidade como construtores de sentido, tanto na qualidade de receptores, como de produtores. Como reflete Aristóteles Berino (2020a, p. 2), significa também dignificar aos que foram postos à margem a responsabilidade pela própria vida: “Contra uma existência relativamente acidental no mundo, dar sentido à presença no mundo é assumir-se como criador da sua própria presença nele”.

Como podemos observar, a montagem envolve uma maneira de pensar e conceber que não seria adstrita à razão, propondo, em termos pedagógicos, uma ação mais integradora das atividades perceptivas, inteligíveis e imaginativas na apreensão da realidade. De certo, é possível afirmar que a ênfase na utilização dos processos de montagem no século XX se deve também à descoberta do inconsciente e a afirmação da função da imaginação na constituição da realidade. Benjamin, em seu ensaio sobre o surrealismo, reconhece o mérito dos surrealistas, principalmente em face de sua politização na segunda metade do século XX, em ter feito do campo do imaginário um campo político. Sabiam que a força política, no que diz respeito à vontade de dominação, age intensamente sobre as esferas tanto da realidade, quanto do imaginário, manipuladas para favorecer aos interesses dominantes. A colagem surrealista cumpria uma finalidade básica de deslocar objetos e acontecimentos de seu “âmbito ordinário de expectativa e associação” (BATCHELOR, 1998, p. 58). Restava retirar a imaginação de um lugar subordinado à lógica racionalista burguesa, colocando-a a serviço da ideia de revolução.

O elogio de Benjamin aos surrealistas⁶ sugere uma correspondência com suas próprias concepções, em que as “forças revolucionárias” deveriam mobilizar as energias fora de um tempo inerte e sequencial – tempo da consciência histórica burguesa –, chamando a participação do real e do irreal, do consciente e do inconsciente, do presente e do passado. É intrigante que considere o mérito do movimento em ter pressentido “as energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’” (BENJAMIN, 1994, p. 25). Se a este antiquado pertence tudo aquilo que já foi descartado para fora do momento presente eleito, consideramos que, em algum âmbito, este descarte está também em função da consonância com o que foi ajustado e adequado ao momento circunstancial do

⁶ No ensaio *O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia*, é possível observar que Benjamin (1994, p. 21) se dirige mais especificamente ao movimento literário, citando, entre os nomes mais importantes, como menciona, “André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos, Paul Eluard”.

poder. O antiquado (ou o anacrônico) é também o passado tornado morto pela consciência dominadora, mumificado e silenciado pela constituição de uma memória legitimada, que serve para manutenção e garantia da boa consciência, em especial, vinculada às virtudes do capital e da moral capitalista. A nosso ver, as energias revolucionárias pressentidas pelos surrealistas no antiquado enseja a revelação de que este passado morto oculta o passado ainda vivo, que pulula em possibilidades, memórias e vozes que não se findaram e que não se findam, e que ainda povoam nossos instintos e nossos sonhos. Os objetos eleitos pelos surrealistas para darem voz à revolução são assim objetos fantasmiais, transfigurados ou não, ressuscitados para dar corpo às novas constituições, e que retornam para assombrar a consciência do presente eleito.

Didi-Huberman (2017, p. 35), a respeito do prefácio do projeto do álbum fotográfico *ABC da Guerra*, de Bertold Brecht, menciona que a montagem das imagens, para Brecht, “fundamenta sua eficácia numa arte da memória”: “Alguém que esquece o passado não poderá lhe escapar” (BERLAU⁷ *apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 36). Significa dizer que “uma política do presente, ainda que seja construção do futuro, não poderia desconsiderar o passado que ela repete ou recalca (os dois muitas vezes juntos)” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 36-37). Mas, para nós, isto significa refletir também nas razões, ainda segundo Didi-Huberman, das posições brechtianas parecerem “hoje, mais que nunca, ‘fora de moda’” (DORT *apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 18).

Fazendo uma correlação desta questão com o fato mencionado por Aristóteles Berino (2020a, p. 33), observa-se que, a partir da década de 1980, Paulo Freire iria enfatizar uma defesa do sonho como concepção política que demarcava sua afirmação em prol das utopias e dos sonhos revolucionários contra a ação devastadora e “antagônica à ideia de mudança e transformação” do Neoliberalismo, assim como do triunfo das “formas fatalistas e mecânicas de se compreender a história” (FREIRE *apud* BERINO, *ibid.*, p. 34). Dentro desta visão fatalista do Neoliberalismo, restava aos sujeitos submeterem-se e acomodarem-se, tendo sido consideradas superadas as utopias revolucionárias. Segundo Ana Lúcia Souza de Freitas (*apud* BERINO, *ibid.*, p. 33) “o sonho, na visão de Paulo Freire, tem forte conotação política e está associado à visão de história como possibilidade”. A esta “visão de história como possibilidade” talvez pudéssemos estabelecer relações com a proposição de história para Walter Benjamin. Em ambas, pensamos a realidade tecida no contínuo processo de construção dialética do

⁷ Ruth Berlau, *Prefácio*, em Brecht, *ABC da guerra*.

mundo, na qual a possibilidade de dizer o mundo e de manifestar uma concepção a seu respeito, não seja “privilégio de alguns”, “mas direito de todos” (FREIRE, 2019, p. 109). Em *Pedagogia do Oprimido*, Paulo Freire cita o pensamento de Pierre Fürter, afirmando que a realidade não pode se impor como “presença maciça a que só posso me adaptar, mas como campo [...] que vai tomando forma na medida de minha ação” (FURTER *apud* FREIRE, *ibid.*, p. 115).

É neste sentimento de anacronia que nos vem a vontade de fazer dialogar vozes de autores e artistas, de cronologias distintas, que se utilizaram da montagem visando a cooperar com possibilidades para resistir e transformar. A montagem é também um objeto em que encontramos motivação para reflexões que consideramos pertinentes a nossa atualidade. Ainda que muitos dos exemplos aqui trazidos estejam referendados no contexto de outra época, não os vemos simplesmente como pensamentos e autores de um outro tempo. Como nos sugere Didi-Huberman (2015), são nossas afinidades eletivas neste tempo anacrônico que os fazem viver e reviver de novo, no presente. De certo, com as transformações políticas e socioculturais próprias de nossa época, existem mudanças de contextos, novas situações, circunstâncias e problemas, que exigem de nosso intelecto e de nossa imaginação uma predisposição investigativa, com o cuidado, de nossa parte, em tentar fazer com que sejam mais propositoras do que conclusivas. Enquanto proposições são processos parciais que nos levam a reinterpretar, a reelaborar o passado e o presente.

No processo investigativo das fontes para esta pesquisa, encontramos – em uma abordagem com a qual nos identificamos – este exemplo de processo em constante reinterpretação e reelaboração do passado, na recente reconstrução do conceito de “romantismo” feita por Michael Löwy e Robert Sayre (2015). “Romantismo”, termo que, em inúmeras situações e mesmo como “principal referência”, ficou demarcado historicamente pela ideia pejorativa de passadismo, utopia, idealismo, atribuídas por um marxismo ortodoxo, ou na pior hipótese, tal como se opõem fundamentalmente Löwy e Sayre (*ibid.*, p. 187), “aquela que relaciona o romantismo histórico ao fascismo e ao nazismo”. Fundamentação sobre a qual também nos opomos.

Sem adentrarmos nas antinomias e complexidades presentes em movimentos estéticos e processos históricos, dispomos sucintamente o pensamento de Löwy e Sayre. Eles perceberam que, no decorrer do século XX (extensivo também ao século XXI), ainda que uma ideia geral de modernidade houvesse se afirmado na oposição radical ao romantismo histórico – permaneciam autores e correntes que compartilhavam uma

“matriz comum com o romantismo do século precedente” (*ibid.*). O próprio surrealismo (ao menos, vários de seus integrantes), vinculados às ideias marxistas, à vida “profana” e antirreligiosa, admitiam-se como caudatários e sucessores do romantismo.

Michel Löwy (2018, p. 28), percebe em “Breton, José Carlos Mariátegui, Walter Benjamin, Ernst Bloch e Herbert Marcuse”, entre vários outros exemplos, uma “corrente subterrânea que atravessa o século XX, acima das imensas barreiras construídas pela ortodoxia: o marxismo romântico”. Como justifica, constituem um parentesco na rejeição à “racionalidade fria e abstrata da civilização industrial moderna”, como “resultado lógico e necessário da quantificação, da mercantilização e da reificação das relações sociais”, mas que “transforma[m] essa nostalgia em força na luta pela transformação” do presente, numa “tentativa romântica-revolucionária de reencantamento do mundo pela imaginação”.

Löwy e Sayre (2015, p. 189) afirmam que esta concepção de romantismo continua a desempenhar um papel importante nas sociedades ocidentais. Pois, se o capitalismo se transformou enormemente desde o final do século XIX, não há dúvida de que “a dominação da sociedade pela ‘economia’ sob a forma do todo-poderoso valor de troca” permanece intacta. Assim como, conforme acreditam, permanecem em suas contínuas transformações as formas românticas de luta e rejeição às determinações da realidade capitalista. Esta “corrente subterrânea” que atravessa os tempos na luta contra o capitalismo, conciliando formas políticas de marxismos e imaginação, Löwy e Sayre entendem como continuidade romântica. Consideramos importante enfatizar que esta concepção romântica não implica em uma nostalgia passadista ou mero desejo de retorno ao passado, como Löwy (2018, p. 38) observa em Benjamin, “segundo a dialética própria do romantismo revolucionário” significaria “um *desvio* pelo passado em direção a um futuro novo, integrando todas as conquistas da modernidade [...]”. Refere-se à compreensão de um sistema que se elabora não mais pela substituição, mas pela acumulação de possibilidades.

No Brasil, este pensamento – que, se encontra adeptos, circunscreve-se também por críticas e debates – encontrou, entre outros, a defesa de Leonardo Boff (*apud* LÖWY; SAYRE, *ibid.* p. 15-16), que escreveu um artigo em defesa do livro *Revolta e Melancolia* de Löwy e Sayre, que registramos um trecho:

[...] Grande é o abatimento por causa da ameaça de fome de milhões de pessoas devido à desorganização introduzida pelo agronegócio mundial e à especulação dos mercados de *commodities*. Somos, dia a dia, alertados acerca

do caos ecológico que está instalado na Terra [...] E a voracidade produtivista continua desenfreada, desmatando, poluindo águas e envenenando solos.

[...] Houve no passado e continua no presente um movimento cultural que se opôs ao que convencionou chamar de “espírito do capitalismo” [...]

A sociedade da tecnociência e do conhecimento nos enviou ao exílio [...]. Somos condenados a viver sob o “sol negro da melancolia”. Mas não apenas os românticos (em termos analíticos) são afetados por essa melancolia, também os adeptos da cultura imperante. Um devastador vazio existencial marca milhares de pessoas que, pelo consumo desenfreado, ilusoriamente o procuram preencher. Essa condição humana faz suscitar novamente a utopia. Esta nasce na convicção de que o mundo não está fatalmente condenado à melancolia. Há em nós e na sociedade virtualidades não ensaiadas que, postas em prática, podem reencantar a vida. Eis uma utopia necessária, mensagem perene do romantismo. Bem termina Michael Löwy sua obra: “a utopia, ou será romântica ou não será”.

1 MONTAGEM COMO FUNÇÃO POLÍTICO-ESTÉTICA

Neste capítulo vamos apresentar alguns exemplos de montagem buscados em produções estéticas distintas, no século XX e na atualidade, refletindo e discutindo questões que consideramos importantes não apenas para dimensionar as contribuições de sua utilização em termos políticos e socioculturais, como também para pensar princípios e perspectivas pedagógicas a partir do uso de processos de montagem em contexto educativo, que serão abordados nos dois capítulos seguintes.

Mesmo considerando um período determinado, como no caso do entreguerras, em nenhum momento pretendemos desenvolver um histórico da utilização da montagem, tarefa que pela complexidade de exemplos e diversificação, não nos parece viável, assim como se desviaria de nosso objetivo. Nossa intenção se limita a oferecer alguns exemplos, por meio dos quais discutiremos suas proposições. A montagem não se refere a um movimento estilístico, mas, como já mencionamos, relaciona-se ao campo dos processos e estratégias que, por razões diversas, podem ser utilizados em diferentes contextos e motivações.

1.1 Apontamentos sobre Modernidade, Racionalismo, Dialética e Estéticas de Resistência

A expressão “modernidade”, que se manifesta pelos acontecimentos e modos de expressão da cultura ocidental no século XX, não pode ser pressentida se não por extremas contradições e paradoxos. Paradoxos estes que, por um lado, podem ser sintetizados na absurda contradição entre civilidade e barbárie, que emerge com o crescente desenvolvimento técnico-industrial, concomitante e concernente ao processo de consolidação da sociedade burguesa. Demonstra também que “o processo de consolidação do capitalismo moderno impulsionou a elaboração de inúmeras teorizações sobre o caráter libertador do Progresso e da razão” (QUERIDO, 2011, p. 82), numa celebração da modernidade industrial (que mantém seus cultos até os dias atuais), a despeito da “intensificação da dimensão destrutiva e desumana do padrão civilizatório vigente” (*id.*, *ibid.*, p. 81).

Estes fatos fazem da ideia de progresso um mito, tal como Adorno e Horkheimer (1985, p. 8) definiram em *Dialética do Esclarecimento*, como a forma mais aguda de

“mitologização do esclarecimento” sob a forma de ciência positiva. Como aborda André Bueno (2008, p. 261), o mito do progresso se mostrou como uma promessa cujo vetor aponta sempre para o futuro, sem jamais se consumir.

Mitologia que não resiste a uma análise crítica, até bem simples e direta, mas tem peso e permanência na esfera das representações e interesses disfarçados que colonizam e moldam o imaginário coletivo, ou seja, ideologia como força política e efetiva, como trabalho continuado e ativo no exercício de uma hegemonia das elites e grupos dirigentes. Vale dizer, ideologia como força política que “educa” de acordo com os interesses dos grupos dominantes e das classes dirigentes. Mitologia como exercício de uma hegemonia eficaz que pode ser medida, também, pela força de cooptação que representa (BUENO, *ibid.*, p. 260-261).

Uma mitologia que, enfim, como nas palavras de Bueno, só “pode ser medida [...] pela forma de cooptação que representa”, e que ao contrário de um processo crítico e de autoanálise para transformação das crises surgidas, busca resolver os conflitos e contradições no imaginário das massas “numa abstração confortável e inexistente” (*id.*, *ibid.*, p. 263).

Por outro lado, a contraposição mais evidente que não pode deixar de explicitar o termo modernidade, referida a esta cultura ocidental no século XX, é a que faz com que seja impossível pensar esta modernidade como um bloco coeso que, a despeito de suas próprias incoerências e antíteses, caminhou homogeneamente conforme as perspectivas e crenças sociais e culturais estabelecidas. O termo modernidade estabelece uma polarização das contradições existenciais, sociais e culturais, que levou a confrontos entre posições e modos de conceber, pensar e perspectivar a realidade muito distintos e, até certo ponto, bem demarcados. Algumas destas contraposições têm origens distantes, “numa tradição moderna subterrânea” que foi acompanhando “criticamente o desenvolvimento e a consolidação da modernidade” (QUERIDO, 2011, p. 84).

Ainda que sejam postos em termos gerais, não se pode pensar a modernidade sem considerar sua divisão ontológica entre uma modernidade que levou a cabo sua vontade de progresso industrial e de dominação cultural, e uma modernidade que, não obstante suas próprias cisões e idiossincrasias, se projetou na contramão da sociedade em curso, lhe confrontando à margem da institucionalização capitalista. A nosso ver, a apreensão desta divisão que se esconde na abrangência do termo modernidade, quase sempre visto em direta relação ao positivismo, ao progresso e à racionalidade, é o que permite uma perspectiva de redenção a própria ideia de modernidade. Contudo, até mesmo entre um socialista como Charles Péguy, aparece, ao contrário, a necessidade de enfatizar que a concretização material do mundo moderno em seu conjunto é essencialmente burguês:

“esquece-se em demasia que o mundo moderno [...] é o mundo burguês, o mundo capitalista. [...] os nossos socialistas [...] despreocupados com a contradição, incensam o mesmo mundo sob o nome de moderno” (PÉGUY *apud* LÖWY, 2015, p. 226), difamando o mesmo sob a face do capitalismo.

De qualquer modo, ainda que como força vencida e relegada à utopia, esta divisão permite também ao moderno ser pensado como espaço-tempo demarcado pelo confronto e pela crença nas ideias de revolução e transformação sociocultural da sociedade vigente, na esteira dos ideais de luta e emancipação preconizados por Marx no século XIX, na revolução do proletariado. A tensão deste embate seria esvaziada na “nova lógica cultural que emerge a partir dos anos 60” (QUERIDO, 2011, p. 93), transformando as ideias de revolução em uma utopia sem funcionalidade, com o desenvolvimento de uma indústria cultural vinculada ao consumo e “colada ao protagonismo do mercado” (*ibid.*). Assim como, a partir da segunda metade do século XX, também corroboram com este esvaziamento da tensão, a emergência de outras correntes de pensamento com novas abordagens para se pensar de maneira mais integrada as mazelas e complexidades da consolidada sociedade capitalista.

O crescente progresso técnico coincidente com o agravamento da crise na Primeira Guerra Mundial revela as dimensões do capitalismo moderno e os custos deste padrão civilizatório, fazendo acirrar as revoltas e os embates à sociedade capitalista. Em relação ao campo estético, conforme Dolf Oehler (1999), poderíamos utilizar a terminologia “modernidade estético-crítica”, para uma produção pautada numa radical ação combativa aos valores da modernidade burguesa.

De certo modo, o ataque à civilização moderna incidia, em especial, na destituição das formas de pensamento do mundo burguês, atrelado principalmente ao racionalismo positivista, e tendo a essência de seu elemento regulador na instrumentalização da linguagem, com seu vocabulário abstrato que permite tomar a representação pela coisa em si. Como encontramos no *Primeiro Manifesto do Surrealismo* (1924) de André Breton:

O racionalismo absoluto que continua em moda não permite considerar senão fatos dependendo estreitamente de nossa experiência. Os fins lógicos, ao contrário, nos escapam. Inútil acrescentar que à própria experiência foram impostos limites. Ela circula num gradeado de onde é cada vez mais difícil fazê-la sair. Ela se apoia, também ela na utilidade imediata, e é guardada pelo bom senso. A pretexto de civilização e progresso conseguiu-se banir do espírito tudo que se pode tachar, com ou sem razão, de superstição, de quimera; a proscrever todo modo de busca da verdade, não conforme ao uso comum [...] (BRETON, 1985, p. 40).

Esse gradeado que se coloca frente à experiência, a nosso ver, constitui-se em especial pela linguagem instrumentalizada que submete a realidade a uma maneira abstrata de representação. A lógica dos discursos tende a se distanciar, e mesmo se contrapor, à própria experiência desta realidade. Nas palavras de Breton (*ibid.*), seria o “império da lógica” que ilude o público “pelo recurso de um vocabulário abstrato” (*ibid.*, p. 39).

Para estabelecermos uma relação com nosso próprio momento atual, abrimos aqui um parêntese para observar que: se, em prol dos benefícios e exercício de dominação burguês, este atrelamento ao rigor da lógica do pensamento positivista permitiu e estimulou a crescente desvinculação entre o discurso e a realidade, paradoxalmente, é o mesmo atrelamento a esta lógica abstrata-racional que possibilita hoje, contra à ciência e às demais instituições legitimadas pela racionalidade burguesa, que se atentem todas as formas de discursos por mais improváveis e *non sense* que pareçam. Uma vez desvinculados da experiência empírica com a realidade, os discursos conseguem abarcar sempre um campo de legitimidade, já que são medidos pela própria lógica abstrata que constituem e pelo seu poder de persuasão. A ciência e a racionalidade sofrem com o seu próprio cerco.

Isto nos leva a refletir que a lógica racionalista quando levada ao extremo, tende para uma ficção irracional. Uma irracionalidade que circula fechada dentro da própria lógica do racionalista. Conforme Leandro Machado dos Santos (2019, p. 7) a respeito do pensamento de Max Werber, a ciência moderna, ao desencantar a realidade, impediu “que outras formas de pensar, interpretar e representar os fenômenos de natureza social pudessem coexistir, sem critérios de hierarquia, com o pensamento racional moderno”. Se a imaginação, subjugada como área de irracionalidade foi submetida à marginalidade pela cultura ocidental – cuja expressão do racionalismo culmina no positivismo –, talvez fosse necessário fazer justiça à irracionalidade da imaginação e dos sonhos admitindo que ela pressuporia, por caminhos outros, mais exploratórios e conectivos, religar os sujeitos às experiências. Como alertava Breton (1985, p. 39): “Talvez esteja a imaginação a ponto de retomar seus direitos”.

É na compreensão do contexto instaurado pelo capitalismo com o acirramento das contradições e dos conflitos, que parte da modernidade estética do século XX, principalmente após a Primeira Guerra Mundial, efetivou uma produção de caráter subversivo contra a permanência desta concepção de mundo e suas instituições. Subverter os mecanismos de manutenção e propagação do modo de pensar e atuar burguês no

âmbito da sociedade parecia ser uma perspectiva em comum de algumas proposições estéticas. Como dizia o “estribilho do primeiro poema da *Cartilha para os cidadãos*” de Brecht (*apud* BENJAMIN, 1994, p. 118), “Apaguem os rastros!”, referindo-se aos hábitos e ideais de vida do burguês. Mas entendemos ser preciso refletir também que esta ruptura com o mundo burguês se apresentava, sobretudo, na ruptura com os principais mecanismos de apreensão da realidade propostos pelo capitalismo, e, simultaneamente, com a constituição de outros mecanismos de apreensão da realidade oferecidos pelas produções estéticas.

Conciliada à civilidade e à moralidade, aparelhos de regulação burgueses, a linguagem instrumental pode ser pensada como um dos recursos mais eficientes para constituir pela reprodução o sentido normatizado que se estabelece sobre as coisas, sob a forma de lógica. Motivo pelo qual, na perspectiva da resistência estética, era alimentado o ideário de subverter ou desmascarar o sentido dos discursos, das representações e imagens que cooperam com o ideário burguês.

Ao enfatizarmos a constituição racional da cultura capitalista, não deixamos de observar a intensa construção de subjetividade na mesma, principalmente com a emergência dos novos aparatos técnicos, como o cinema, o rádio, a fotografia. Deste modo, entendemos que as emanações do mundo burguês não ocorrem apenas por meio de uma operação racional e puramente discursiva, mas implica todo um repertório imagético de imensa subjetividade. Aristóteles Berino (2005), em relação à problematização da subjetividade presente na filosofia de Marx, demonstra haver, entre outros, mal-entendidos quanto à compreensão mecânica que envolve a noção de ideologia repercutida pelos posicionamentos marxistas ortodoxos. Neste sentido, entendemos que esta posição ortodoxa do marxismo acreditava na persuasão ideológica, como um sistema de pensamento racional e representacional centrado no Estado. Como mostra o autor (*ibid.*, p. 31-32), pensadores como Michael Foucault defenderiam, posteriormente, que este marxismo ortodoxo compreendia equivocadamente a mecânica produtiva do poder, pois as relações “saber-poder” ultrapassariam “uma problemática centrada no ‘aparelho de estado’”. A questão para Foucault não estaria na exaltação à verdade —, que tem, como consequência desta exaltação, a própria destruição da verdade, na tentativa de persuasão a respeito de si mesma, tal como foi utilizada pelo partido comunista. A questão para o pensador seria “compreender como historicamente se produz no seu interior um efeito de verdade” (*id.*, *ibid.*, p. 33), para que uma maior coerência entre teoria e prática proporcionasse “uma consciência mais concreta e imediata das lutas” (*id.*, *ibid.*). Ainda

como menciona Berino (*ibid.*, p. 35), o pensador Félix Guattari, em vez do conceito de ideologia, considera mais amplo abordar em termos de “produção de subjetividade”, como “uma modelização acerca do comportamento, da sensibilidade, da percepção, da memória, das relações sociais, das relações sexuais, fantasmas imaginários, etc.”.

Pode parecer paradoxal afirmar a sociedade capitalista pela sua natureza racionalista, ao mesmo tempo que podemos considerá-la também pela intensa produção imagética e de subjetividade que comporta. Nossa afirmação se relaciona, sobretudo, aos mecanismos de compreensão e racionalização da realidade que estão referidos aos aparelhos de produção/recepção capitalista. Não só referente a uma abstração e padronização linguística (em que linguagem e realidade se descolam), mas uma padronização que se generaliza na própria maneira de produção material e de produção de sentido. São estes modos de produção e recepção que estão pautados em mecanismos racionalizantes. Os métodos de produção fundamentados na indústria, na padronização e nas regras do mercado tendem para os modos de recepção racionais, porque neles os processos de elaboração e criação ficam submetidos às regras e normas especializadas da produção. Sobre este funcionamento racional da produção industrial, Edgar Morin (1997, p. 30) observa, já na década de 1960, que, no sistema industrial, a racionalização “começa na fabricação dos produtos, se segue nos planejamentos de produção, de distribuição, e termina nos estudos do mercado cultural”.

A essa racionalização corresponde a *padronização*; a padronização impõe ao produto cultural verdadeiros moldes espaço-temporais: o filme deve ter, aproximadamente, 2.500m de película, isto é, cobrir uma hora e meia; os artigos devem comportar um determinado número de sinais fixando antecipadamente suas dimensões; os programas de rádio são cronometrados. Na imprensa, a padronização do estilo se dá no *rewriting*. Os grandes temas do imaginário (romances, filmes) são, eles mesmos, em certo sentido arquétipos e estereótipos constituídos em padrão. Nesse sentido, segundo as palavras de Wright Mills em *White Collar*, “a fórmula substitui a forma” (*id.*, *ibid.*, p. 30-31).

No entanto, conforme Morin (*ibid.*), mesmo a padronização não inviabiliza a criação já que seus processos podem se realizar a partir das regras estabelecidas. Entendemos que a relação norma x criação pode ocorrer de modo dialético para a construção e reconstrução do pensamento. Contudo, o problema da racionalização capitalista se amplifica na medida em que tende a romper com as possibilidades dialéticas na procura obstinada pela lógica abstrata do máximo consumo. Como argumenta Michael Löwy (2018, p. 14), Max Werber vê a racionalidade instrumental capitalista como a “ação-racional-em-finalidade”, com o movimento dos indivíduos “orientado para objetivos racionalmente determinados”. Conforme entendemos, esta orientação se

relaciona, em especial, com “as leis de ferro do utilitarismo”, com as regras e com o “imperativo consumista”. A racionalidade capitalista é a lógica abstrata por excelência porque apartada da vida dos sujeitos como uma experiência mais integral, não apenas dirigida por uma orientação intelectual, mas integrada também nas experiências sensíveis e imaginativas para a apreensão da realidade.

Ainda que pareça paradoxal que a subjetividade constituída pela produção imagética da cultura capitalista subsista com a compreensão racionalista dos fatos, a nosso ver, elas coexistem como áreas estanques, bem pouco interacionadas. A cultura ocidental e a sociedade capitalista souberam apartar a faculdade imaginativa racional, subjugando a primeira à área de menor importância para a compreensão dos fatos da realidade – esta tomada sempre pelo seu caráter “objetivo” e factual. A imaginação fica adstrita à dimensão da introspecção, da expressão (em seu aspecto de subjetivismo, de um “eu” individualizado/sectarizado), da psicanálise ou da irrealidade. Como aborda Fabio Querido (2011, p. 87), a compreensão racional positivista se estreita para não considerar “nada além dos fatos imediatamente visíveis”, ou dos fatos tornados visíveis, pela evidência da aparência que a própria lógica narrativa lhe confere. Neste sentido, conforme Didi-Huberman (2017, p. 82), Ernst Bloch percebeu no jogo subversivo de aspecto dadaísta, surrealista ou “anarquista” um “trabalho arqueológico destinado a levantar o ‘inconsciente da visão’, do qual falou tão profundamente Benjamin”. Uma interpretação das relações e conexões subjacentes aos fenômenos de superfície que ganhariam “um questionamento sobre as profundezas – no sentido freudiano do termo” (*id., ibid.*).

Esta sectarização entre razão e imaginação, o sistema educacional positivista nos comprova o desprestígio das atividades vinculadas à imaginação frente às de “utilidades objetivas”, tanto maior esse desprestígio, quanto mais firmemente se exerce a necessidade de dominação, tal como ocorre nas classes mais pobres dos países colonizados e de subdesenvolvimento.

Com relação à psicanálise, podemos observar que, se ela se origina neste “questionamento sobre as profundezas” e nas conexões entre consciência e inconsciência, suas funções na sociedade variam com as abordagens. De modo geral, na apropriação neoliberal, ela tende a fazer a inversão de seu sentido primeiro. No capitalismo de Estado na década de 1960, a psicanálise parece agir em função da administração dos conflitos e reintegração dos indivíduos ao sistema, “no conjunto de práticas terapêuticas de adaptação que crescem no interior de certa ‘cultura psicanalítica’” (SAFATLE, 2020a, p. 30).

Com relação a estas questões, fazemos referência ao pensamento do filósofo Vladimir Safatle a respeito da dialética negativa de Adorno, assim como da visão deste sobre a psicanálise. Conforme o filósofo (*ibid.*, p. 27), para o autor, a submissão a uma “gramática social de conflitos” gerada e gerenciada pelas “estruturas de gestão social e de práticas disciplinares próprias ao capitalismo de Estado”

[...] será psiquicamente destrutiva pois constituirá indivíduos mutilados, socialmente integrados através de processos de socialização baseados em sistema de internalização de violência e neutralização de potencialidade de produção da diferença. Tal gramática de conflito é peça fundamental para a gestão de uma sociedade que caminha em direção a um horizonte de administração total. Nesse sentido, nada mais sintomático do que a diferença da função da psicanálise [...] (SAFATLE, *ibid.*, p. 27).

Nesse sentido, “Adorno vê a psicanálise como o eixo de uma crítica social aos modos hegemônicos de socialização com suas clivagens indissolúveis” (*id.*, *ibid.*). Conforme entendemos, a psicanálise assim como a dialética negativa, para Adorno, não se propõe à restituição e resolução de conflitos que se realizem inseridos nas próprias determinações em que os conflitos são gerados pelo sistema capitalista. Como se o capitalismo pudesse simultaneamente instaurar o problema e apresentar a solução, sem que isto não gerasse um problema de reprodução e repetição do sistema e dos conflitos por ele instaurado. Assim, a função da psicanálise para Adorno seria operar esta crítica aos modos de determinação de existência do capitalismo, pela qual o pensamento pudesse “ser capaz de recuperar o sentido e a força transformadora do que ‘diferença’ pode realmente significar [...]” (SAFATLE, *ibid.*, p. 29).

Como argumenta Safatle (*ibid.*, p. 23), “a desintegração do que se sedimentou ou procura se sedimentar como presença” é uma ideia fundamental da dialética. Mas como ele defende, “a leitura moral da negatividade como força niilista de ressentimento contra o acontecimento” (*id.*, *ibid.*, p. 22), é um equívoco que leva a confundir “crítica e resignação” (*ibid.*). Significa não compreender que “a possibilidade não é apenas mera possibilidade que aparece como ideal irrealizado. Ela é a latência do existente que nos esclarece de onde a existência retira sua força para se mover. Esta é a dimensão irreduzivelmente revolucionária da dialética” (*id.*, *ibid.*, p. 23).

Entendemos daí que, para Adorno, seria nesta “latência do existente” que a função da psicanálise deveria incidir. Neste desejo em devir; nesta pulsão interna em estado de não submissão, que procura pelos meios de materialização exterior, no mundo. Busca, tal como aparece no título do livro de Safatle, dirigido à dialética de Adorno, “dar corpo ao impossível”. É como potência insubmissa que a dialética busca construir o mundo,

escapando do círculo fechado da experiência de repetição e reprodução. É neste desejo de construção do mundo que entendemos a contribuição da psicanálise, como função que recupera as relações entre consciência e inconsciência, num mundo que setoriza, explora ao mesmo tempo que regula e recalca as subjetividades, em prol da objetividade determinada.

A respeito do período do entreguerras, é possível pensar nos motivos e empenho que levaram o surrealismo, a partir da descoberta do inconsciente por Freud, a buscar romper com a falsa dicotomia entre razão e imaginação na apreensão/constituição da realidade, visando trazer à superfície esta “inconsciência da visão”, tal como observou Ernst Bloch. Conforme Breton (1985, p. 40-41), as “descobertas de Freud” predispunham um processo de exploração e investigação que consideravam “a não ter só em conta as realidades sumárias [...]. Se as profundezas de nosso espírito escondem estranhas forças capazes de aumentar as da superfície, ou contra elas lutar [...] há todo interesse em captá-las”. Neste sentido, é possível refletir como o surrealismo soube integrar esta visão sobre o inconsciente, os sonhos, as pulsões, a poesia e os processos de criação em geral a um posicionamento político vinculado ao marxismo, como modo de recuperar as vinculações entre consciência/inconsciência, como processo dialético que exigia ao mesmo tempo anarquia e coerência, para as transformações sociais. É evidente que esta proposição marxista, que conciliava luta e inconsciente, era totalmente rejeitada ou não compreendida pelo marxismo ortodoxo, que entendia a luta apenas no terreno em que se podia manipular a “realidade concreta”, na mesma esteira de pensamento do positivismo capitalista, ainda que ambos atuem também com a persuasão e conformação imaginária

Se o “‘materialismo vulgar’ [...] muitas vezes travestido de dialética materialista, era [...] apenas um lado de um descaminho maior na rota em direção às coisas mesmas” (SAFATLE, 2020a, p. 24), o neoliberalismo afirmaria não haver “mais lugar para contradições dialéticas capazes de nos levar a uma superação da situação atual” (*id., ibid.*, p. 28). Safatle discute hoje a pertinência pela qual a dialética se fez e se faz necessária. Na dialética adorniana está claro que “a crítica do capitalismo não poderia ser apenas crítica aos processos de pauperização social e de concentração econômica produzidos pela dinâmica de autovalorização do Capital” (*id., ibid.*, p. 23)

Ela deveria também ser crítica aos modos de racionalização e objetivação [...] crítica a seu modo de unificar o espaço através da intercambialidade, de esvaziar o tempo de suas distinções qualitativas [...] de controlar a vida ao definir a forma geral do que pode ser experimentado, percebido e desejado. Crítica as formas gerais da objetividade. Esse modelo de racionalidade é regime de determinação das condições de possibilidade do existente e contra

ele a dialética um dia compreendeu que precisaria saber mobilizar as forças diabólicas do grau zero da determinação (*id., ibid.*, p. 23).

Estas considerações são importantes no propósito de refletirmos sobre algumas questões a respeito da dialética. Acreditamos encontrar correlações com a concepção de dialética que se expressa nas montagens estéticas. Também nas montagens estéticas, o seu “pensar” dialético não se restringe a uma confrontação de pontos ou perspectivas opositivas das quais se pretende, a partir do primado do entendimento, alcançar um consenso ou uma conclusão. A dialética não se desenvolve por um “pensar representativo” ligado ao primado da razão. Entendemos porque a falsa dialética materialista do marxismo vulgar encontrou uma barreira intransponível entre as oposições expressas em termos de representação do pensamento racional. Estas representações são sempre confrontadas a partir de uma base unitária que se deduz da própria conformação racional que determina a “finitude do mundo atual”. Nestes termos, as oposições que representam se reduzem a núcleos duros que passam a se legitimar pela ideia do que não são; focados na determinação do que o outro é. A própria existência, também determinada, se justifica pela contraposição. Esta estratégia racional desobriga-se do exercício de pensar o que se é, de pensar a si próprio; de voltar o pensamento contra si próprio. Na medida em que a unidade racional⁸ é a mesma, constituem-se como representações opositivas vazias de sentido (possivelmente se tornam equivalentes), que funcionam mais como barreiras que vêm imobilizar ainda mais o fluxo das possibilidades e das transformações. Pensar a dialética como confronto de caracterização opositiva em termos racionais e de representações fixas é esvaziar a dialética de seu fundamento. A dialética opera de modo incompatível com a prática deste pensamento fundado pela racionalidade positivista porque pressupõe um movimento que o modo racional não admite.

Safatle (2020a p. 232), que procura reposicionar no cenário contemporâneo a importância da dialética hegeliana, observa que ela se relaciona como “uma forma de movimento, uma forma de passagem”. Um movimento em “contínua ultrapassagem de si por si mesmo”, “[...] que se move a si mesmo, que tem em si mesmo a própria causa de sua transformação”. Como “processo que destrói sua própria identidade imediata” (*ibid.*).

⁸ Em relação a esta unidade racional, podemos observar que, para alguns críticos, o comunismo ocorrido na URSS e sociedades inspiradas neste modelo, são apenas uma variante do sistema industrial-capitalista. Compartilham com a civilização capitalista: “hiperindustrialização e tecnicização, racionalidade utilitária, produtivismo, alienação do trabalho, instrumentalização do homem (Stalin: ‘O homem é o capital mais precioso’), dominação-exploração da natureza etc.” (LÖWY, 2015, p. 192).

Safatle (*ibid.*, p. 233-234) lembra que “contra imagens do pensamento enraizados na linguagem cotidiana e nas operações do senso comum”, como diria Sartre, “o primeiro ato filosófico é pensar contra si mesmo”. A crítica da finitude que se consolidou na situação atual permite não esquecer “que as determinações do mundo atual” não podem ser confundidas imediatamente “com o que a experiência é capaz de produzir” (*ibid.*), o que dá prova à “força da crítica”. Mas para além desta crítica ao finito (das determinações do mundo atual), a dialética hegeliana pressupõe o movimento para “desarticular o sistema de limites do pensar representativo” (*id.*, *ibid.*, p. 235), tal como aparece em uma das afirmações do pensamento hegeliano; pensamento que, a partir das décadas de 1960 e 1970, muitas vezes, teria sido caracterizado como um pensar normativo e conservador:

A vida do espírito presente é um círculo de degraus que, por um lado, permanecem justapostos e apenas por outro lado aparecem como passados. Os momentos que o espírito parece ter atrás de si, ele também os tem em sua profundidade presente (HEGEL *apud* SAFATLE, *ibid.*, p. 235).

A nosso ver, para Safatle, esta afirmação de Hegel explicita como a dialética justapõe o tempo e o múltiplo:

A capacidade de colocar em justaposição o que até então era radicalmente disjunto, de criar a contemporaneidade do não contemporâneo implica um colapso da estética transcendental do tempo e sua linearidade. Ao se livrarem dos limites da representação, as determinações realizam sua infinitude ao se encontrarem no tempo histórico. Pois, se vários tempos podem ser atualizados em uma profundidade presente, é porque eles não se submetem a uma concepção representacional, mas se organizam como uma multiplicidade. A recondução do tempo à sua historicidade é figura exemplar da maneira hegeliana de pensar a atualização da virtualidade como figura da infinitude, e pode ainda nos fornecer um belo exemplo da razão pela qual a negação de uma negação resulta, em Hegel, em uma afirmação. Os instantes temporais negam-se entre si, pois se determinam inicialmente a partir de diferenças opositivas. A negação de sua negação é a atualização de uma estrutura de implicações impensável para o entendimento, mas profundamente real, por isso afirmativa (SAFATLE, *ibid.*, p. 235).

Nestas justaposições múltiplas que estruturam, as diferenças opositivas convergem para “implicações impensáveis para o entendimento”, e, contudo, “profundamente reais”, motivo pelo qual, conforme Safatle (*ibid.*), a negação da dialética se transforma numa ação afirmativa, porque “real”.

Entendemos que estas proposições a respeito da dialética podem encontrar correspondências com a maneira como muito das produções estéticas aqui analisadas concebiam a dialética. Didi-Huberman (2017, p. 86-87), ao exemplificar o “uso artístico da dialética” na utilização da montagem por algumas destas produções, diz que “o artista da montagem fabrica heterogeneidades com vistas a *dis-por* a verdade numa ordem que não é mais precisamente a ordem das razões”. De certo, esta “verdade” se refere àquela

que não existe *a priori*, mas que só pode ser construída no processo e nos posicionamentos dos que a recriam. Conforme Didi-Huberman (*ibid.*), esta estrutura múltipla, heterogênea e contraditória que não se define numa ordem da razão, cria determinados tipos de conexões. Estas, de acordo com as distintas produções, são por vezes qualificadas por “correspondências”, “afinidades eletivas”, “rasgaduras”, “atrações” etc.

A nosso ver, estas conexões entre os contraditórios na dialética, necessitam fazer religar as instâncias do ser – suas apreensões perceptivas e intelectivas da realidade, assim como as imaginárias, com suas distensões do tempo, nas relações entre o que pensa, vê, imagina – que lhe possibilite “ler” ou decifrar as imagens. Ainda que as experiências possam conduzir a uma certa possibilidade de determinação do real, elas não se concluem racionalmente, estando em devir para novas experiências. A experiência dialética das imagens estéticas vive assim de suas possibilidades de experimentar a determinação, sem que seu ciclo se determine. Por outro lado, a experiência significa a conquista de uma instância da realidade, na multiplicidade do real. Assim como o devir da experiência significa também uma conquista desta multiplicidade exterior, pela qual o interno e o externo se recompõem e se recriam.

Para nós, a dialética das montagens estéticas do entreguerras que observamos não encontra correspondência com a dialética materialista ortodoxa. Esta, ao reduzir a realidade à ilusão de sua concretude; ao buscar determinar os acontecimentos fora das dimensões que permeiam as relações entre objetividade e subjetividade, entre pensamento e realidade, entre razão e imaginação, entre consciência e inconsciência, impede a possibilidade de realização da dialética.

No período do entreguerras é possível refletir que o processo técnico-industrial, ainda em estágio de crescimento e em procura por seus mecanismos mais eficazes, dava aos integrantes desta resistência estética um misto de niilismo/melancolia e pulsão revolucionária, na crença (em muitos casos, duvidosa) de que era possível reverter o processo capitalista em curso.

Walter Benjamin (1994, p. 34), falando a respeito do surrealismo em 1929, expressa bem a necessidade de “organizar o pessimismo”. Para ele, os surrealistas se aproximavam da resposta comunista a respeito dos pressupostos da revolução, respondendo com um pessimismo integral, desconfiança acerca do destino da literatura, da liberdade, da humanidade europeia, “e, principalmente, desconfiança, desconfiança e desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos [...]” (*ibid.*).

Assim como no poeta Charles Baudelaire, ainda no século XIX, que mesmo reconhecendo as “dimensões novas desse mundo que surgia e transformava as formas de percepção dos homens”, isto “não o impedia de assinalar o ímpeto catastrófico – que aparece como um destino *infernal* – do progresso moderno” (QUERIDO, 2011, p. 84), também em Benjamin se percebe esta dualidade. Ainda que, em muitas passagens de seus ensaios, Benjamin demonstre otimismo nas possibilidades abertas pelos aparatos técnicos do mundo moderno, tais como a fotografia, o rádio e o cinema, o pessimismo também é crescente, na medida em que observa nesse “monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem” (BENJAMIN, 1994, p. 115), o surgimento de “uma nova forma de miséria” e por conseguinte, “uma nova barbárie” (*id.*, *ibid.*). Entretanto, este otimismo e este pessimismo não são contrários, mas, a nosso ver, respondem aos mesmos pressupostos de revolução, por ele engendrado. Tal como aparece no conceito de “refuncionalização” (BENJAMIN, 1994, p. 127), tomado de Brecht, que significaria pensar na refuncionalização dos processos produtivos e da arte de maneira que estivessem liberados para estar a serviço da luta de classe, adaptando assim o aparelho aos fins da revolução proletária. Necessário seria que intelectuais e artistas se unissem ao proletariado, de maneira que a função organizadora da arte e dos meios de produção fossem efetivamente distintos do sistema de mercado de interesse capitalista, incluído também o mercado de arte, capitalizado pelo mundo burguês. Neste sentido, uma exigência era fundamental: “não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista” (*id.*, *ibid.*).

Ao ressaltar a necessidade desta “organização do pessimismo”, visto por ele também nas ações dos surrealistas, entendemos que Benjamin, possivelmente, pensava nesta atitude como meio de corromper a camuflagem e expor as reais relações entre a moral e a política. Corroendo a camuflagem, a moral deveria se mostrar, pelo choque do absurdo, abrindo espaço para a inversão e reconstrução política:

Organizar o pessimismo significa simplesmente extrair a metáfora moral da esfera da política, e descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem. Mas este espaço da imagem não pode de modo algum ser medido de forma contemplativa. Se a dupla tarefa da inteligência revolucionária é derrubar a hegemonia intelectual da burguesia e estabelecer um contato com as massas proletárias, ela fracassou quase inteiramente na segunda tarefa, pois esta não pôde mais ser realizada contemplativamente (BENJAMIN, *ibid.*, p. 34).

Já a partir da Primeira Guerra Mundial e dos eventos revolucionários como a Revolução de Outubro na Rússia em 1917, é crescente a ideia da necessidade de “politização da arte”, com o engajamento político que se insurge contra a noção de arte

como forma restrita à contemplação, desvinculada do mundo prático. Essas ideias vão tomando parte dos discursos de produção de movimentos e artistas que, contra o capitalismo, buscavam opção nas alas políticas de esquerda. Rafael Zanatto (2015, p. 393), observando nos filmes soviéticos de vanguarda exemplos de politização da arte empreendida pelos comunistas, menciona que Benjamin vê na politização da arte uma “resposta à estetização da política empreendida pelo fascismo”. Estas ideias estariam manifestas em ensaio que Benjamin escreveria em 1936:

A crescente proletarização dos homens contemporâneos e a crescente massificação são os dois lados do mesmo processo. O fascismo tenta organizar as massas proletárias recém-surgidas sem alterar as relações de produção e propriedade que tais massas tendem a abolir. Ele vê sua salvação no fato de permitir às massas a expressão de sua natureza, mas certamente não a dos seus direitos. [...] se pensarmos nas atualidades cinematográficas, cuja significação propagandística não pode ser superestimada, [...] *a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas*. Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto. Esse processo, cujo alcance é inútil enfatizar, está estreitamente ligado ao desenvolvimento das técnicas de reprodução e registro (BENJAMIN, 1994, p. 194-195, grifos do original).

Como Benjamin percebeu, a máquina teria como redimensionar e perspectivar o movimento das massas em uma condição antes não percebida pelo olho humano. “A imagem que se oferece ao olhar não pode ser ampliada, como a que se oferece ao aparelho” (*id., ibid.*, p. 195), nem tampouco poderia a imagem ser repercutida e reproduzida em infinito, tal como predispôs a máquina. Benjamin observa estes procedimentos desembocarem nas formas de “estetização da vida política” (*id., ibid.*), que culmina com a guerra, constituindo “uma forma de comportamento humano especialmente adaptada ao aparelho” (*id., ibid.*). Como enfatiza Fabio Querido (2011, p. 85), o progresso técnico aliado ao desenvolvimento da guerra, conforme Benjamin, transforma a autodestruição da humanidade em prazer estético. A nosso ver, este prazer é oferecido pela estética do vencedor, do dominador, cujas massas vê refletida e projetada a beleza estética de suas próprias ações e de seu próprio poder; a beleza ampliada e redimensionada de seus movimentos na direção do alcance de seu poder. Sabemos hoje como o nazismo se utilizou em demasia desta estetização da política pelos meios do cinema e do rádio. O descolamento da técnica de sua função social faria com que a sociedade atingisse um ponto de “autoalienação [...] que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. *Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte*” (BENJAMIN, 1994, p. 196).

Essa presença do fascismo possivelmente já era intuída nos modos como o progressivo avanço dos aparatos técnicos, nascidos na celebração progressista do que prometiam, vinham sendo utilizados pelo capital – como acumulação em detrimento da partilha dos bens produzidos, e como modos de propagação e manutenção deste poderio. Desde o final da Primeira Guerra, vários movimentos políticos de esquerda se vinculam a propostas de fazer da arte também um instrumento de embate, com sua politização. É importante considerar que a importância da arte neste embate se vincula também ao que realiza no campo das imagens. É preciso observar que a “organização do pessimismo” nas práticas surrealistas e dadaístas, a qual Benjamin ressaltava a necessidade, não se organizava na esfera discursiva, mas no âmbito das imagens, como ele mesmo diz, descobrindo “no espaço da ação política o espaço completo da imagem”. A partir das imagens e do choque entre imagens se insere o corte na realidade fixada no aparente; esta quebra de uma verdade ou de uma ideia “naturalizada” e falsamente construída pela racionalidade capitalista nas suas formas de narrativa.

É neste cenário que observamos uma intensificação dos processos de montagem e colagem com funcionalidade política. A fragmentação já era inerente às formas estéticas do início do século XX, mas é mais precisamente no período do entreguerras que observamos uma ênfase de sua utilização como estratégia que infere uma disposição específica para a apreensão das imagens. De modo geral, a montagem de imagens e do choque entre imagens, tendiam a predispor, simultaneamente, fissurar a lógica naturalizada dos discursos e representações e oferecer outras conexões e interrogações à realidade.

Como informou Annateresa Fabris (2003, p. 28), houve um “panorama cultural mais amplo” que começou a intercambiar as reflexões sobre a montagem como aparelho de embate político. Também como menciona Didi-Huberman (2017, p. 80), é a respeito dos mecanismos para expor as contradições de uma realidade determinada, assim como a respeito dos modos para decompor “a ordem das coisas”, que Brecht e outros artistas e pensadores “tomam posição no debate estético e político do entreguerras”. Com relação ao intercâmbio cultural dos artistas soviéticos com o Ocidente, Fabris (2003, p. 29) comenta que John Willett e Douglas Kahn chamam a atenção a respeito da influência de representantes do dadaísmo alemão, tais como John Heartfield, George Grosz e Raoul Hausmann em postulados da vanguarda soviética e atividades de Aleksandr Rodtchenko e El Lissitzky, assim como na “montagem de atrações” que Eisenstein leva para o teatro, antes de se dedicar ao cinema. O próprio Eisenstein, em artigo de 1923, cita Grosz e

elementos de fotoilustração de Rodtchenko como fontes para um espetáculo que propunha um tipo de montagem “que levava em conta os vários elementos do dispositivo teatral libertos de uma sequencialidade narrativa” (*ibid.*, p. 29-30). Como menciona também Ana Amélia da Silva (2015, p. 415), Benjamin, por sua vez, era “bastante entusiasta dos cineastas russos construtivistas dos anos 1920 e 1930 (Eisenstein, Pudovkin, Vertov...), e particularmente do teatro épico ou dialético de seu amigo Brecht”, além de, como já mencionamos, sua vinculação ao surrealismo e outras vanguardas estéticas. Também Brecht, em artigo de 1938 para a revista *Das Wort*, cita cinco artistas alemães (ele próprio, Grosz, Heartfield, o diretor de teatro Erwin Piscator, e o músico Hans Eisler) que, em sua opinião, escolheram estar do lado do povo, compartilhando procedimentos caracterizados pelo diálogo, e tendo um parentesco em suas estratégias, relacionado aos processos de montagem (FABRIS, 2003, p. 48). Estes exemplos, entre outros, expressam um pouco do intercâmbio em torno da montagem como processo estético-político.

Por meio destes intercâmbios – criados no entreguerras, entre regimes totalitários e ideias de reconstrução social – que começamos a observar alguns exemplos de montagem. Se os exemplos são datados e podem ser pensados a partir de motivações e contextos particulares, os intercâmbios são também extensos a nossa atualidade e estabelecem um movimento que, fora das noções de hierarquia ou superação positivista, nos permitem tentar imaginar as formas de resistência tal como acréscimos de possibilidades, religadas no tempo em uma “profundidade presente”.

1.2 Estéticas do Fragmento e da Descontinuidade sob o Influxo das Guerras

Mundiais: Alguns Exemplos

1.2.1 Montagem e Fotomontagem na *Revista Ilustrada dos Trabalhadores - AIZ*. John Heartfield e o Dadaísmo de Berlim

Os exemplos de montagem inicialmente utilizados para observação foram selecionados, em especial, da produção de fotomontagem que o artista gráfico alemão John Heartfield (1891-1968) elaborou para a *Revista Ilustrada dos Trabalhadores, a AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung)*, uma revista de viés esquerdista vinculada ao comunismo. E, ainda, um exemplo do pintor, gravador e desenhista, também alemão, George Grosz (1893-1959). As relações que envolvem Heartfield e Grosz em questões sobre a colagem

e a montagem datam, possivelmente, antes do fim da Primeira Guerra, em torno de 1915-1916. Segundo Annateresa Fabris (2003, p. 15-16), Grosz relata que ele e Heartfield teriam realizado experiências de fotomontagem neste período, a partir de recortes e colagens feitas de anúncios publicitários, rótulos de garrafas e fotografias de revistas, como maneira de trocas de cartões postais, pelas quais, as “imagens justapostas” poderiam dizer “aquilo que as palavras não podiam afirmar por razões de censura”.

Já que “nenhum desses cartões chegou até nós” (*id., ibid.*), não se pode constatar a hipótese. Mas interessa observar que Grosz mencionava aquela prática exercida por ele e Heartfield já como um exercício de fotomontagem, que seria plenamente desenvolvida posteriormente. A nosso ver, o que seria pouco usual na atividade da fotomontagem, naquele período, não era propriamente a junção de imagens, ou mesmo a montagem, práticas que, como defendemos, fossem menos ou mais conscientizadas, já eram próprias aos repertórios de criação artística. Ainda que o Cubismo em suas variantes, antes da guerra, já realizasse, em seus trabalhos, a colagem de fragmentos de materiais retirados diretamente do real (pedaços de madeira, metal, vidro, ou números, letras e palavras gráficas etc.), o que era menos usual e se vinculava à prática da fotomontagem, possivelmente, refere-se ao fato de “montar” a partir de representações preexistentes na realidade, nas articulações semânticas que ocorriam entre estas coisas, referidas também à realidade política e sócio cultural tangente. No caso da fotomontagem, esta vinculação se dava, em especial, pelo uso das fotografias, as quais se atrelavam representações marcadas por sua identidade e verossimilhança com o real e com os acontecimentos atuais.

Mas ainda segundo Fabris (2003, p. 14), a fotomontagem tinha também raízes populares que podiam ser encontradas nas colagens fotográficas populares, apresentando “combinações bizarras de objetos” e, não raro, uma visualidade e um imaginário de surrealidade, que antecedem a estética surrealista.

A montagem e, em especial, a fotomontagem viriam a ter uma importante função como meios de criação no Grupo Dadaísta de Berlim, que foi se constituindo entre 1916 e 1917, com adesões de Grosz, Heartfield, além de Hannah Höch, Otto Dix, Raoul Hausmann, entre outros. A utilização da fotomontagem se enfatiza após a Primeira Guerra, propagando-se no decorrer das décadas de 1920 e 1930.

Como afirma Fabris (2003, p. 19), não se pode dissociar estas produções da militância no Partido Comunista dos dadaístas, que mantinham relações com órgãos de oposição aos governos, tal como foi o caso de Heartfield e Grosz. Os dois artistas

trabalharam juntos em várias publicações e parcerias, como, por exemplo, na revista *Nova Juventude (Neue Jugend)*, 1916-1917, orientada contra a guerra, e *A Bancarrota (Die Pleite)*, em 1919-1920, e *O Porrete (Der Knüppel)*, 1923-1927, relacionada à sátira política, além de trabalhos para a editora *Malik-Verlag*, dedicada à publicação de literatura socialista. As parcerias e afinidades envolvem as disposições antiliberal e antimilitarista, a revolta à sociedade burguesa, especialmente em face da exploração e condições miseráveis orientadas pela guerra, assim como a “simpatia pela linha revolucionária da Liga Spartacus, na qual militavam Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht” (FABRIS, *ibid.*).

Heartfield fez parceria também com Bertold Brecht e Erwin Piscator, também diretor teatral, com os quais partilhava o interesse pela montagem. Interesse nutrido por outras referências, como a recíproca influência de experimentações relativas aos cineastas soviéticos.

O contexto de tais produções se apresenta nas transformações políticas, sociais e culturais na Alemanha, expondo a influência econômica e ideológica “que criou as condições para a formação de um Estado de direita e conservador” após a Primeira Guerra (1914-1918), levando ao mergulho na “brutalidade nazista” a partir de 1933, e tornando o país palco do conflito na Segunda Guerra Mundial (1939-1945) (FELDEN, 2018, p. 14). Heartfield passou parte da infância em dificuldades econômicas, refugiando-se com a família devido ao posicionamento socialista e de tendência anarquista do pai. Junto ao irmão, Helmut Herzfeld, foi enviado novamente à Alemanha. Com o início da Primeira Guerra, em 1914, foi convocado para lutar no regimento de Berlim, afastando-se depois de um ano devido à debilidade na saúde. Com outros artistas e intelectuais, iniciou um movimento de protesto e oposição à guerra. Conforme David Evans (2012, p. 116), Heartfield, Herzfelde e Grosz desempenharam “papéis-chave na fundação da ala berlinense do movimento Dadá”, iniciado por Tristan Tzara e Jean Arp, em Zurique, 1915. O dadaísmo de Berlim utilizava-se do sarcasmo e da ironia para confrontar a opinião pública e a civilização capitalista considerada responsável pela guerra. Influenciados pela Revolução de Outubro, de 1917, Heartfield e Grosz tomaram parte do Partido Comunista Alemão, em 1918. Como relata Evans (*ibid.*, p. 116-117), em uma entrevista de 1944, Heartfield lembra da transição do dadaísmo para o comunismo como “uma mudança do ‘protesto contra tudo’ para ‘uma propaganda artística sistemática e conscientemente guiada para o serviço do movimento da classe trabalhadora’”.

Como argumenta Pollyana Ferreira Rosa (2018, p. 75), a partir dos anos 1920, as inovações técnicas dão impulso ao “fotójornalismo moderno”, revolucionando a prática fotográfica e sua utilização na imprensa. No início de 1930⁹, o fotójornalismo valoriza as “reportagens” com grupos ou sequências fotográficas associadas com textos, “nos quais se contava uma ‘história’, sempre com a prerrogativa de estar apresentando a ‘verdade’”. As fotografias apareciam para confirmar e fornecer a legitimidade ao texto. Desta maneira, o fotójornalismo moderno foi consolidando um modo de perceber e “conhecer o mundo” a partir dos mecanismos e meios de reproduzir a realidade, próprios do capitalismo e do modo de usar os meios técnicos emergentes pautados na verossimilhança e na normatização da linguagem.

Estes procedimentos para falsear e manipular a realidade começaram a ser ostensivamente criticados por artistas e pensadores de esquerda, em especial por aqueles que, assim como Brecht e Benjamin, “eram entusiastas das novas mídias e tecnologias” (ROSA, *ibid.*), entendendo-as como meios revolucionários para atuar junto às massas. Logo perceberam que a utilização da fotografia, apropriada pelo capitalismo, tornava-se meio reacionário, confundindo e tornando irreconhecíveis as relações entre a realidade e as representações.

A fotomontagem de Heartfield se elabora neste impulso de desmascaramento. Mascaramento que, conforme John Berger (2017, p. 47), vai se tornando, cada vez mais endêmico na burguesia e no capitalismo avançado, ainda que não exclusivo. Como diz Berger (*ibid.*), trata-se de um “fenômeno histórico e político específico” que precisou “esperar pelo princípio da democracia moderna” para o pleno exercício da “manipulação cínica desse princípio”. A repulsa ao mascaramento é ainda mais forte porque ela “nasce da autoconfiança do manipulador, de sua indiferença à contradição flagrante que ele mesmo exhibe entre palavras e ação, entre sentimentos nobres e uma prática cotidiana” (BERGER, *ibid.*). Todo o exercício político de Heartfield nasce desta repulsa ao mascaramento. É em função disto que faz do seu trabalho um instrumento de luta, mas também, como observa Berger (*ibid.*), de “educação política”.

A revista *Jornal Ilustrado do Trabalhador*¹⁰, AIZ, foi o veículo de imprensa que mais repercutiu as fotomontagens do artista, e onde ele obteve maior alcance combativo.

⁹ Conforme Fabris (*apud* ROSA, 2018, p. 77), “Berlim era [...] a ‘cidade jornal’. [...] em 1927, contava com 147 jornais, em 1928 já eram 2.633, entre diários e revistas semanais”.

¹⁰ “A AIZ foi fundada em 1925 pelo organizador e político comunista alemão Willi Münzenberg” (EVANS, 2012, p. 117). Conforme Evans (*ibid.*), Münzenberg pretendia que a AIZ fosse uma alternativa das revistas ilustradas mais populares da imprensa capitalista, tais como a *Münchener Illustrierte Presse*

A partir de 1930, Heartfield torna-se responsável pelas capas e pela montagem das páginas da *AIZ* (ROSA, 2018, p. 77). Conforme Fabris (2003, p. 34), a *AIZ*¹¹ não competia numericamente com as revistas mais populares do capitalismo, mas “alcançava um público significativo, integrado por operários, funcionários, donas de casa, profissionais liberais, autônomos e jovens, entre outros”. Como diz Fabris, a revista caracterizava-se por um projeto gráfico inovador, com:

Artigos sobre política nacional e internacional; temas de ‘interesse humano’; romances publicados em capítulos; poesia; uma página dedicada à mulher ou à criança; uma página de piadas e palavras cruzadas; uma página dedicada a uma produção artística, geralmente a cargo de Heartfield, mas podendo contar com a colaboração de outros artistas, como a fotógrafa italiana Tina Modotti e a gravadora Käthe Kollwitz. *AIZ* chega a organizar um concurso de fotomontagens entre os leitores e divulga notícias sobre cursos práticos que Heartfield ministrava em associações operárias para propagar a técnica (*ibid.*)

A atuação de Heartfield na *AIZ* e o uso da fotomontagem representam uma “acirrada luta ideológica em plena crise econômica” (ROSA, 2018, p. 81). Neste percurso, a revista de esquerda investe na batalha relativa às narrativas sobre a realidade, confrontando-se com as revistas da imprensa burguesa, e com a que produziu as narrativas do nazismo, antes mesmo de sua ascensão ao poder, em 1933.

Principalmente em relação à fotomontagem de Heartfield, as imagens montadas tinham um apelo direto e imediato com relação ao que procuravam dizer e atacar, numa dinâmica que, muitas vezes, as faziam oscilar entre arte e propaganda política. Como disse Piscator, as fotomontagens de Heartfield precisavam de “um conteúdo que rumava diretamente para um determinado alvo” (PISCATOR *apud* FABRIS, 2003, p. 19). Este alvo, grosso modo, foi a imprensa burguesa, a social-democracia e o nazismo.

Mas, se muitas vezes, o trabalho de Heartfield pode ser visto como propaganda política, é preciso considerar que sua atuação artística se insere em uma perspectiva marxista de diálogo com as massas e, como indicou Berger (2017, p. 47), visava a uma “educação política” vinculada ao marxismo. A fotomontagem possibilitava a junção da fotografia e da montagem. A fotografia era possivelmente vista por seu potencial de falar para as massas, pois como observou Kracauer (*apud* FABRIS, 2003, p. 21), ela havia se tornado “um meio de expressão universalmente compreensível do mesmo modo que a

(*Imprensa Ilustrada de Munique*) e a *Berliner Illustrierte Zeitung* (*Revista Ilustrada de Berlim*). Segundo Evans (*ibid.*), esta questão não teria passado despercebida pelo Partido Nazista, que em 1926, “criou a própria versão, o *Illustrierte Beobachter* (*Observador Ilustrado*)”.

¹¹ A revista, em 1931, alcançava uma tiragem de 500 mil exemplares semanais, enquanto uma revista como a *Berliner Illustrierte Zeitung* chegava a “mais de dois milhões de exemplares no começo da década de 30” (FABRIS, 2003, p. 31).

linguagem”. Se esta característica lhe conferia um potencial para ser usada para a dominação, de certo, lhe conferia simultaneamente um aspecto revolucionário, por seu apelo à compreensão pelas imagens. Como indica Berger (*ibid.*), se aquilo que Heartfield queria expressar poderia ser, a princípio, “conseguido com um desenho ou mesmo com uma frase mordaz”, o que o artista percebe é justamente o maior apelo que tinha a fotografia em relação às coisas e acontecimentos do real, possibilitando tornar evidente “na consciência das pessoas essa relação com os poderosos meios de sugestão e persuasão dos testemunhos fotográficos” (JOSEP RENAU *apud* FABRIS, 2012, p. 10). É deste modo que Heartfield compreendeu o uso da fotomontagem como maneira de combater a maneira manipuladora e falseadora que a imprensa moderna lhe destinava o uso, em função do efeito mimético que comporta. Se um desenho era com certeza algo que havia sido construído e elaborado por alguém, tendendo a ser percebido mais em termos de subjetividade, e não como realidade, a fotografia tendia a ser, no imaginário popular, um fragmento da própria realidade, flagrado praticamente de modo impessoal. Como menciona Fabris (*ibid.*), “a fotomontagem política é uma clara resposta à revolução trazida pela reprodutibilidade técnica”.

Exercer a montagem fotográfica era, assim, um meio que Heartfield encontrava para educar contra as ilusões da aparência e o absoluto das verdades. Ele procurava elucidar e expor, sobretudo, “o mecanismo pelo qual se pode dirigir a leitura de uma fotografia de modo a alternar sua relação com os fatos” (ROSA, 2018, p. 81). Ele buscava, sobretudo, demonstrar que a fotografia, assim como um desenho, joga com elementos de subjetividade e objetividade. Possuindo um aspecto lacunar, a própria seleção do que se fotografa, ou o ângulo do que se mostra, já pressupõe elementos de subjetivação, de modo que não se pode compreender a fotografia como elemento da pura objetividade. A força didática de Heartfield se constrói no esforço para fazer compreender que a fotografia, como meio de expressão, permite construir a partir de aspectos do real, oferecendo um posicionamento sobre este, mas que não é, de modo algum, um equivalente do real. A coerência com que atua em relação a isto, é a maneira como não permite, nos trabalhos que desenvolve, que ele seja percebido como um discurso da verdade, em vez de uma construção em que está explicitado seu próprio ponto de vista.

Neste sentido, a maneira como realiza seu autorretrato, em 1929 (imagem 1), é indicativa desta postura e do modo como ele insiste que seu trabalho seja compreendido. Como aborda Adriana Felden (2018, p. 18), ele se mantém firme no seu propósito crítico

e revelador, desnudando o próprio fazer e se colocando “como um trabalhador no ato da sua realização, usando a própria linguagem” que desenvolve.

Como menciona Felden (*ibid.*, p. 18-19), Heartfield:

Elege a tesoura como “arma” de trabalho, cortando a cabeça do Comissário de Polícia Zörgiebel (1926-1930). O ato remete à guilhotina uma metáfora declarada contra o inimigo, Friedrich Karl Zörgiebel, responsável pelo massacre dos berlinenses em 1929, o *Blutmai* (Maio Sangrento). Episódio no qual a polícia repreendeu com brutalidade os manifestantes no 1º de maio, resultando na morte de dezenas de trabalhadores.

Imagem 1. John Heartfield, Autorretrato com o comissário de polícia Zörgiebel, 1929



Fonte: <https://www.johnbr.com/.a/6a00d83451b84369e2022ad3973ffa200b-pi>.

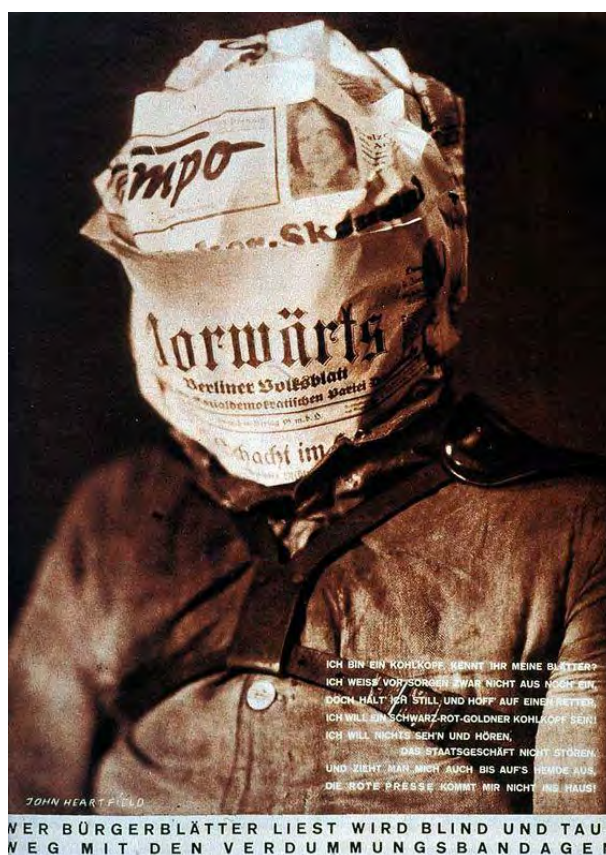
De certo que a imagem corresponde a sua posição crítica frente aos atos cometidos pelo Estado contra os trabalhadores. Mas é também uma maneira de dizer que a sua violência se inscreve na forma de seus meios de trabalho e lhe confere toda a responsabilidade pelas próprias ações que afirma. De modo irônico, ao se mostrar (ele próprio) executando o pretense “crime” contra Zörgiebel, possivelmente sua montagem provoca e insinua que a mesma atitude de responsabilidade pelos atos não se pode esperar do estado policial. Ainda que aparente ter um significado direto, as fotomontagens de Heartfield apresentam um nível de sutileza que abarca instâncias de significado para além da mais imediata.

Conforme Berger (2017, p. 47), “com sua tesoura, ele recorta acontecimentos e objetos das cenas às quais eles pertenciam originalmente. Depois, dispõe esses elementos numa nova cena, inesperada e descontínua, para ressaltar uma ideia política”. Mas qual o sentido deste artifício? Pode realmente um artifício romper com uma falsa ideia que se apresente consolidada em uma percepção aparentemente tão natural? Como indaga Berger (*ibid.*, p. 48), por que romper com “as continuidades naturais em que elas normalmente existem” nas fotografias tais como foram realizadas? Talvez possamos responder a isto refletindo sobre a relatividade. Na concepção do pintor Paul Klee (2001), o visível é apenas uma instância da realidade múltipla, de sorte que a arte não se preocupa em reproduzir o visível, mas “tornar visível”. Isto se aplica a Heartfield, que não está preocupado em reproduzir a realidade, mas em tornar visível, ainda que seja um aspecto da realidade política que se encontra subtendida na aparência deste visível. Neste sentido, ele não hesita em “violentar a realidade produzida pela fotografia” para “tornar visível os fios complexos que ordenam o real” (ALFREDO DE PAZ *apud* FABRIS, 2012, p. 11), problematizando a questão da objetividade da imagem fotográfica, para demonstrar que “esta é um instrumento sujeito a inúmeras manipulações” (FABRIS, *ibid.*). É tornando consciente as possibilidades que há de se alterar as relações de sentido e significado, na medida em que se modifica o ponto de vista e a predisposição entre os fragmentos aludidos à realidade, que conforme Berger (2017, p. 48), “tomamos consciência da arbitrariedade” de uma mensagem compreendida em sua aparente naturalidade. A natureza ideológica das aparências é “abruptamente revelada naquilo que é. As próprias aparências nos revelam como elas nos iludiam” (*ibid.*). Para Berger (*ibid.*), a genialidade do uso da fotomontagem em Heartfield reside na percepção dessa possibilidade: a utilização didática da fotomontagem no intuito de “desmistificar” as aparências.

A partir de um arquivo de imagens preexistentes e/ou de fotografias registradas com determinada intenção, valendo-se de outros recursos e de interferência manual sobre as referências, as montagens de Heartfield se apropriavam de imagens de personagens e situações reais, retiradas de contextos diversos, fosse das revistas ilustradas, jornais ou outras fontes, justapostas a legendas e textos de origens também distintas, e outros elementos gráficos.

Segundo Fabris (2003, p. 23), sua produção procurava fazer frente à “velocidade com a qual a imprensa burguesa espalhava notícias falsas”, construindo suas narrativas e ideologias. Entre suas estratégias, além de fornecer elementos para detectar “o processo ideológico de construção da notícia” (*id.*, *ibid.*, p. 36), buscava também, pela montagem, criar a “contranotícia”, oferecendo um enredo distinto daquele que estava sendo difundido pela classe dominante. Na edição de fevereiro de 1930 da *AIZ*, a imagem de uma cabeça em forma de repolho aparece embrulhada pelo jornal *Tempo e Vorwärts*, do Partido Social-Democrata, em que se lê a legenda: “Quem lê os jornais burgueses tornar-se-á cego e surdo. Abaixo as vendas que aturdem” (imagem 2).

Imagem 2. *AIZ*, 9, n. 6, 1930



Fonte: <https://rokantyzaszystowski.org/en/john-heartfield/>.

À direita da imagem, a fotomontagem disponibiliza também um texto que visa a esclarecer o episódio que pontua a coligação da social-democracia com os partidos e imprensa burguesa, quando juntos atuaram para a marginalização dos comunistas (FABRIS, *ibid.*, p. 35-36). No caso, a fotomontagem procurava também não deixar esquecer os acontecimentos, com a dissimulação dos fatos de acordo com os interesses de cada momento.

A partir de 1930, as articulações entre fotografias “associadas a textos que dirigiam sua leitura” (ROSA, 2018, p. 81) eram realizadas por inúmeras publicações, fossem de entretenimento, jornalística ou de propaganda nazista. “As fotos supostamente *confirmavam*, davam *credibilidade* às narrativas construídas” ajudando a “*legitimar* a interpretação da realidade que a revista trazia” (*id.*, *ibid.*). Mas observamos que, no entanto, a despeito da enorme utilização das imagens fotográficas, a leitura acrítica destas imagens faz com que esta leitura permaneça orientada e condicionada pela discursividade da linguagem instrumental. É a leitura racional, predeterminada pelo texto, que confere os significados das imagens. Isto nos leva a refletir que a quantidade de imagens que circula numa sociedade, não torna necessariamente seus indivíduos “leitores” de imagens. Eles podem continuar a compreender as imagens a partir dos dispositivos racionais pré-fixados pela linguagem verbal.

Além da condução persuasiva da leitura das imagens pela contiguidade e racionalidade do discurso instrumental, Pollyana Rosa (*ibid.*) menciona alguns outros procedimentos utilizados pela linguagem jornalística para falsear a realidade histórica. Estes vão desde o fato de se utilizar a fotografia de um acontecimento para falar de um outro acontecimento –, segundo ela, “recorrente em inúmeros meios” –, até outros mais sutis, como a “própria captação da imagem”, ou a própria seleção dos temas das reportagens fotográficas que, muitas vezes, eram retirados do mercado do entretenimento ou assuntos secundários, obstruindo “qualquer notícia ao grande público sobre a realidade da crise econômica ou da ascensão fascista”. Se estabelecemos uma relação com nossa contemporaneidade, percebemos que tais procedimentos permanecem atuais. O uso de uma imagem por outra se escancara nas *fake news*. É mais difícil comprovar esta utilização na grande imprensa, mas as outras exemplificações são procedimentos facilmente observáveis. Uma outra menção feita por Rosa (*ibid.*), no período em questão, refere-se à falsa percepção dos leitores-espectadores de que a “prática fotojornalística da época”, com suas várias fotos relativas a um acontecimento, oferecia “todos os ângulos” de um assunto, sendo capaz de “mostrar ‘toda a realidade’” dos acontecimentos. Esta

percepção, ainda hoje, é bastante consolidada. Para muitos que mantêm a credibilidade na grande imprensa, se um jornal, por exemplo, oferece dez depoimentos de pessoas “credenciadas” para falar a respeito de uma dada situação; e se, nove destes “especialistas” são favoráveis a um dado ponto de vista, e um é neutro, então, muitos tendem a compreender que isto expressa proporcionalmente uma totalidade de opiniões sobre o fato, sem colocar em dúvida a questão de que os próprios selecionados expressem o ponto de vista do jornal. Da mesma maneira, as fotos selecionadas podem mostrar o que se quer que se veja dos acontecimentos dando a falsa ideia de uma totalidade, ou induzindo à compreensão do que está acontecendo em um dado momento histórico. Mas retornando ao problema no período que observamos, estes procedimentos serão confrontados pela esquerda alemã. Contra estes falseamentos da fotografia em relação à realidade, para Benjamin (1994, p. 106), “sua contrapartida legítima é o desmascaramento ou a construção”.

Contra estes desvios, Benjamin (1994, p. 129) sugere colocar nas imagens fotográficas “legendas explicativas que a liberem da moda e lhes confirmem um valor de uso revolucionário”. Benjamin contesta o uso da fotografia tanto como modo de ilusão da realidade, tal como fazia a mídia jornalística e a de entretenimento e consumo¹², como o uso enquanto “objeto de prazer contemplativo” que lhe confira uma interpretação meramente subjetiva, que permita reforçar a desconexão contínua entre o real e as implicações do real a que se referem. Como ele exemplifica, a fotografia poderia “transformar a própria miséria em objeto de fruição” (BENJAMIN, *ibid.*), sem, no entanto, colocar em questão as implicações e causas da miséria, desviando as imagens das razões existenciais que lhe são próprias. Seriam, assim, imagens destituídas de causas, tornadas assimiláveis dentro do aparelho produtivo capitalista. Contudo, ainda que Benjamin use a expressão “legendas explicativas”, entendemos que ele não pensa nesta ação explicativa do mesmo modo que faz a linguagem verbal em sua tendência conclusiva, com a imagem se explicando pela legenda e vice-versa¹³. O método eleito por Benjamin é a montagem, “o desmascaramento ou a construção” como ele mesmo indica

¹² Como menciona Benjamin (1994, p. 106), se a fotografia se libera de certos contextos, ela “se afirma como fetiche, cujos traços só devem a vida à alternância das modas. [...]. Mas se a verdadeira face dessa ‘criatividade’ fotográfica é o reclame ou a associação, sua contrapartida legítima é o desmascaramento ou a construção”.

¹³ Criticando o modo da “reportagem”, Benjamin (1994, p. 107) diz que os “clichês somente produzem o efeito de provocar no espectador associações linguísticas”. Essas “associações” ele não as considera como efeito explicativo, mas persuasivo.

“algo de *artificial*, de *fabricado*” (*ibid.*, p. 106). Tal estratégia deveria possibilitar que as imagens explicitassem o que não está dito ou expor as contradições que ocultam.

Para não abastecer o aparelho produtivo capitalista e propor sua modificação, Benjamin (*ibid.*, p. 129) indica a necessidade de superar a “barreira entre escrita e imagem”, e é neste sentido que ele propõe a utilização das “legendas explicativas”. Entendemos que esta proposta ele dirigia ao trabalho produtivo de esquerda que estivesse interessado em modificar o funcionamento do aparelho capitalista, pois ainda que muitas vezes a intenção fosse ir contra este funcionamento, para ele, acabava-se por abastecê-lo.

Sobre estas proposições, refletidas no ensaio *O autor como produtor*, de 1934, compreendemos que: enquanto se colocar uma barreira entre estes mecanismos – palavras e imagens – de atribuição/apreensão de sentidos e significados, mais facilmente o sistema produtor capitalista consegue se apropriar das imagens e das palavras segundo seus próprios interesses, atribuindo sentidos e explicando umas pelas outras. É observável que Benjamin atribuía um papel fundamental à palavra, mesmo em seu aspecto instrumental, justamente por sua relação direta e de compreensibilidade. Em nossa maneira de ver, as palavras conjugadas às imagens podem ser pensadas não por seu valor explicativo, mas como modo de contribuir com uma apreensão mais dinâmica sobre a realidade e sobre as imagens e palavras da realidade. Esta dinâmica palavra-imagem (cuja montagem e dialética constituem-se como eficazes estratégias) poderia contribuir com uma experiência criadora (tanto receptiva quanto produtiva) das massas a respeito das imagens e das palavras – distinta de uma lógica de consumo preestabelecida e condicionada pelo aparelho capitalista. Há, nesta proposição de Benjamin, uma certa concepção pedagógica, refletida, em especial, em relação às classes populares. Particularmente, entendemos que esta dinâmica entre palavra-imagem, muitas vezes relacionada à dialética e a uma posição socialista, compreende determinadas possibilidades da produção estética.

O uso de texto conjugado às imagens era uma prática usual das montagens em Heartfield, e de fato, a conjugação entre texto e imagem seria típica de muitos processos de montagem no período. Contudo, a montagem entre textos e imagens tal como aparece no artista gráfico não é utilizada no intuito de conduzir a uma dada leitura, explicando e concluindo pela aparente contiguidade. Ela é utilizada de maneira descontínua e fragmentada, e, ao invés de concluir, a conjugação entre texto-imagem estabelece-se pela dialética, procurando abrir uma interrogação umas sobre as outras, muitas vezes, pela própria contradição existente, ou pela ironia estabelecida. A montagem neste sentido, ao invés de determinar a leitura, procura instaurar um espaço de questionamento do

observador frente à imagem, solicitando um “pensar a imagem” a partir da própria experiência do observador, pois uma vez que não há um conteúdo previamente fixado, ele precisa ser encontrado. Ou seja, ainda que a imagem não seja isenta das próprias concepções de Heartfield, ao invés de determinar o significado, ela procura instigar um processo de investigação frente aos significados da imagem e da realidade por ela aludida. Conforme David Evans (2012, p. 127), em quase todos os trabalhos de Heartfield, encontra-se esta “mistura inseparável de palavra e imagem”. Evans (*ibid.*) conta que quando ele publicou “uma imagem sem texto”; “uma imagem de uma pomba da paz sendo atacada por uma ave de rapina”, ele teria convidado “os leitores a enviar um título, poema ou fábula para completar a montagem inacabada”. Fato que nos indica como Heartfield considerava no seu trabalho o espaço da experiência do observador, nas relações entre os espaços que se davam na montagem de palavras e imagens. As imagens não eram explicadas pelas palavras (ao contrário, em geral produziam um choque ou estranhamento), nem serviam para garantir a veracidade dos conteúdos dos discursos textuais. Palavras e imagens deveriam se reconstruir na experiência do leitor, preservando cada uma delas seu âmbito de significação.

Georg Grosz também fez uso de processos de montagem/colagem e da relação texto e imagem. No entanto, ainda que Grosz tivesse contribuído com o desenvolvimento da fotomontagem, para as publicações políticas que realizava seu meio era mais expresso pelo desenho e pela gravura, e não pela fotografia. Nascido em Berlim, também lutou na guerra entre 1914-1917. Seus desenhos figuram a estupidez da guerra e da civilização europeia, violenta e militarizada, que em nada teria melhorado com o fim do conflito. Uma prática satírica e irônica a respeito de uma burguesia insensível que lucrava com o caos, esbanjando e explorando o trabalho e a prostituição, em um cenário em que muitos passavam fome e mendigavam trabalho. Grosz (2001) em sua autobiografia, menciona sobre sua aversão à cronologia e análise minuciosa de fatos e documentos, esclarecendo que sua atenção ao “real” se volta para o insólito em que se revela a face da história e da natureza humana no ato cotidiano naturalizado.

Para a revista dadá *Der Blutge Ernst* fez várias charges políticas, tal como a capa para o seu quarto número, em 1919 (imagem 3). A imagem concentra no fundo um acúmulo de propagandas e anúncios de bares, hotéis e locais de diversão. Sobreposta à colagem destas propagandas aparece o desenho de um burguês alemão inclinado sendo acariciado por uma mulher seminua que se presume ser uma prostituta, e abaixo, a legenda: “Trabalhe e não se desespere” (BATCHELOR, 1998, p. 42).

A relação imagem-texto se realiza pelo choque entre as proposições divergentes que estão na oposição entre os significados da imagem visual e da textual, pois enquanto a ambiguidade da frase permite que ela seja dirigida às condições de vida de um trabalhador, a imagem visual diz respeito à realidade da vida do burguês. É a montagem texto-imagem que permite fazer pensar as discrepantes relações existenciais entre as duas classes. Nas relações entre estas classes, poderíamos observar, que a frase deixa sugerida a consciência do burguês, em que o trabalhador deve continuar a trabalhar – no modo irônico e jocoso do burguês, “sem desespero” – para a manutenção da sua vida (burguesa). Claramente, neste caso, a frase não justifica a imagem, mas ao contrário, elas se contrapõem. Seus significados só podem ser reconstruídos na experiência do “leitor”. Conforme Batchelor (*ibid.*, p. 299), em 1928, Grosz ainda escreveria: “despertar [o trabalhador] para a luta de classes – este é o objetivo da arte, e eu sirvo a este propósito”. Mas podemos observar que, tanto em Grosz, como em Heartfield, a ironia e a sátira são elementos fundamentais contidos no propósito de suas produções.

Imagem 3. George Grosz, capa de *Der Blutige Ernst*, n. 4, 1919



Fonte: BATCHELOR, 1998, p. 42.

De acordo com Antônio Souza Ribeiro (2018, p. 9-11) a respeito da obra satírica do escritor austríaco Karl Krauss (1874-1936), em período correspondente, a ironia e a sátira instituem-se “como crítica da normalidade”. Uma forma de “incredulidade e horror perante o que vai acontecendo e vai sendo trazido para o interior do discurso da sátira sob a figura fundamental da indignação” (*ibid.*, p. 10). Como diz Ribeiro (*ibid.*, p. 11):

Existe sátira onde existe legítima suspeita sobre a normalidade social, sobre o senso comum aceito, com seus valores e os seus rituais. O olhar do artista é forçado a tornar-se satírico pela percepção exacerbada de que o universo da comunicação e das práticas sociais em geral se apresenta na forma de um mundo às avessas. É assim que arrancar máscaras, derrubar fachadas, são motivos recorrentes de toda sátira. O real como pura ilusão, ou simples embuste, o mundo como palco, a cidade como representação vazia, tudo isto são signos da essencial e inaceitável imoralidade do estado de coisas vigente.

Mas, ainda conforme Ribeiro (*ibid.*), um programa de “confrontação crítica e satírica” a este universo de convenções e formas correntes na sociedade está inseparável de um “programa de crítica da linguagem [...] na intenção combativa de ‘drenar o vasto pântano dos lugares-comuns’”. Para Karl Krauss, esta “crítica da linguagem” significava, sobretudo, uma crítica à imprensa austríaca, “enquanto lugar por excelência de mercantilização do discurso” (*ibid.*). No discurso Krausiano, a imprensa:

É o significante para o conjunto dos mecanismos que na sociedade moderna induzem a um uso puramente instrumental da linguagem, um uso que, redundando na destruição da capacidade de experiência, torna o ser humano disponível para a negação da sua própria humanidade (RIBEIRO, 2018, p. 12).

Walter Benjamin (*apud* RIBEIRO, *ibid.*) diz que este estereótipo, que aparece como figura estruturante do discurso jornalístico, é “a expressão linguística da arbitrariedade com que a actualidade no jornalismo se arroga o domínio sobre as coisas”. Para Ribeiro (*ibid.*), a crítica pioneira de Krauss à imprensa, constitui “uma das dimensões de mais flagrante actualidade da sua obra”:

Uma fundamental crítica do discurso jornalístico como dispositivo retórico assente em usos irresponsáveis da linguagem (os mesmos aos quais, no jargão dos nossos dias, se aplicaria a designação de “*pós-verdade*”) e como forma de poder capaz de produzir um efeito de invisibilização do real, cujas consequências se irão tornar cruelmente patentes no âmbito da cultura de violência que dominará a esfera pública austríaca e europeia em 1914 (RIBEIRO, 2018, p. 12).

Para Benjamin (1989, p. 106-107), os jornais constituem este indício da separação ou redução da experiência em relação à informação:

Se fosse intenção da imprensa fazer com que o leitor incorporasse a própria experiência as informações que lhe fornece, não alcançaria seu objetivo. Seu propósito, no entanto, é o oposto, e ela o atinge. Consiste em isolar os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade e,

sobretudo, falta de conexão entre uma notícia e outra) contribuem para esse resultado, do mesmo modo que a paginação e o estilo linguístico. (Karl Krauss não se cansou de demonstrar a que ponto o estilo jornalístico tolhe a imaginação dos leitores.)

Entendemos que neste tipo de linguagem informativa e instrumental se predispõe o conhecimento da realidade como modo para a manipulação e persuasão. Tal crítica estética incide aí seu combate, objetivando, tal como nas palavras de Ribeiro, “um programa de crítica da linguagem”, para a recuperação da experiência. Como maneira de relacionar a realidade à própria experiência inteligível, sensível e imaginativa que se têm do mundo.

Como mostra Rosa (2018, p. 83), as imagens conjugadas a textos de modo a construir argumentos por meio de sequências não eram utilizadas apenas pelas mais populares revistas ilustradas da imprensa burguesa, mas também pelas “brochuras de campanhas eleitorais de Hitler” assim como a revista ilustrada *Observador Ilustrado* (*Illustrierte Beobachter*), lançada em 1926 (um ano depois da *Revista Ilustrada dos Trabalhadores - AIZ*), quando Joseph Goebbels (1897-1945) se deu conta do “potencial de influência sobre as massas que ofereciam as revistas ilustradas”. Neste sentido, é impressionante como o Partido Nacional-Socialista de Hitler passa a se apropriar do discurso socialista, colocando ao lado dos “valores imperiais e patrióticos” a “preocupação com as classes trabalhadoras”. Como constatou o historiador Arthur Rosenberg (*apud ROSA, ibid.*, p. 78), em 1934, a respeito da tática de propaganda dos nazistas, estes, “apoiando-se em sua propaganda socialista, fizeram um progresso muito mais rápido nos setores de pauperizados e miseráveis da população”.

Para o falseamento do Partido Nacional-Socialista a respeito de sua preocupação com os mais pobres, contribuía o “fato de o partido fascista se caracterizar por um excêntrico relacionamento com a sociedade burguesa [ataque público a ela, apoio privado dela]” (ALFRED SOHN-RETHEL *apud ROSA, ibid.*, p. 93). Procurando ser visto como os “verdadeiros socialistas” o partido fascista vai apropriando-se da crítica de esquerda, tal como pode ser observada na publicação do partido em 1932, que se iniciava pelo título “*Derrubem o sistema!*”, atacando as elites burguesas como “beneficiários do sistema”, o Partido Social-Democrata e o governo burguês do chanceler Heirich Brüning (1930-1932). Defendiam-se das críticas comunistas, acusando-os de “falsos socialistas”, e de traidores, judeus e comunistas (ROSA, 2018, p. 83-84). A respeito desta apropriação do partido fascista, Heartfield, já refugiado em Praga desde 1933, depois que Hitler se tornou chanceler, elaborou uma fotomontagem cômica para a AIZ de abril de 1934, que levou,

entre outras, a legenda *Mimetismo*. Nela, Goebbels aparece colocando uma barba no *Führer* a estilo de Karl Marx (imagem 4). Numa legenda irônica, informa tratar-se da última ideia desesperada de Goebbels para transmitir as ideias do Nacional-Socialismo à classe trabalhadora, propondo que Hitler passasse a se dirigir assim aos trabalhadores. Uma outra legenda mostra uma reportagem de 8 de abril de 1934 que dizia que a medalha do Primeiro de Maio da Frente Nacional do Trabalho daquele ano incorporava os símbolos do martelo e da foice como esforço para conquistar os trabalhadores que ainda se opunham ao regime. A reportagem informava também que “os nazistas tentaram se apropriar do Primeiro de Maio dos socialistas, fazendo dele um feriado oficial chamado Dia Nacional do Trabalho” (HEARTFIELD, 2012, p. 70-71).

Imagem 4. John Heartfield, *Mimetismo*, *AIZ*, 13, N.16, 19.04.1934



Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/p1240367.jpg>. Acesso em: nov. 2020.

Antes da ascensão de Hitler ao poder, e mesmo depois, as fotomontagens de Heartfield atacariam um ponto crucial para aos nazistas, que era “o mascaramento de suas relações com as classes dominantes e a ilusão de que o movimento possuía um caráter socialista” (ROSA, 2018, p. 77). Ainda que negassem enfaticamente, identificando Hitler aos mais pobres, conforme Arthur Rosenberg (*apud* ROSA, *ibid.*), “a elite dos grandes industriais e banqueiros proveram as crescentes necessidades financeiras da Casa Marrom (o quartel general nazista)”. Segundo Felden (2018, p. 71), o procedimento dos industriais do aço, por exemplo, “já era conhecido dos alemães desde a Primeira Guerra Mundial”, como informa Isabel Loureiro (*apud* FELDEN, *ibid.*): “De um lado a miséria, de outro lucros fabulosos das indústrias de material bélico (Krupp, Thyssen e Stinnes) [...]”.

Mesmo depois da ascensão de Hitler, Heartfield continuaria denunciando as relações do nazismo com o grande capital, em especial, com a indústria alemã. Na *AIZ* de agosto de 1933, ele “estampa o rosto de Fritz Thyssen, industrial filiado ao partido nazista” (FELDEN, *ibid.*), que segura e manipula uma diminuta imagem de Hitler em forma de marionete. Na montagem do texto com a imagem, ele parodia utilizando as próprias declarações nazistas de que o *Führer* “‘no cumprimento de seus deveres’ seria um ‘instrumento nas mãos de Deus’” (*ibid.*). Como observa Gisèle Freund (*apud* FELDEN, *ibid.*), há um efeito de simplicidade na montagem que visa a sugerir “ideias compreensíveis para todos”. Isto estaria em acordo com o propósito do artista e da revista em estabelecer um contato direto com as massas. Porém, é observável também que, ainda que regidas por uma simplicidade expositiva, as montagens de Heartfield possuem sempre o elemento da sátira e da ironia, produzem-se a partir da conjugação com a perspectiva dialética, havendo algo que não está dito; requisitando a montagem no observador. A declaração nazista que liga Hitler a Deus se choca com a imagem que relaciona o mesmo Hitler ao capital, abrindo ao menos um espaço de interrogação e de perscrutação da experiência na vivência sobre a realidade.

Contudo, na visão de Rosa (2018, p. 91), a revista *AIZ*, Heartfield e o comunismo, de modo geral, teriam percebido tardiamente o risco de uma hegemonia nazista. É somente em 1932, “bem depois das primeiras vitórias eleitorais relevantes do partido nacional-socialista [...] para o *Reichstag* (1930)”, que há uma intensificação do ataque ao nazismo pela *AIZ*.

Em julho de 1932, no crescimento do nazismo entre as massas populares, a revista *AIZ* publicou outro número com uma capa de Heartfield (imagem 5), em que o artista gráfico buscava evidenciar as contradições e as farsas do partido fascista, um pouco antes da tomada de poder.

Imagem 5. John Heartfield, Príncipe e Trabalhador num mesmo partido? *AIZ*, 11, N.29, junho 1932 (Capa)



Fonte: ROSA, 2018, p. 73 ¹⁴.

A montagem coloca lado a lado a imagem do príncipe da Prússia August Wilhelm, uniforme militar e braçadeira com a suástica, tem a mão erguida em saudação nazista, e a imagem de um trabalhador de muletas, que não tem uma das pernas, a mão estendida para pedir esmola. Acima das imagens, a legenda: “Príncipe e trabalhador em um mesmo partido?” A montagem disponibiliza também pequenos textos em que se tem acesso a outras informações a respeito das imagens (ROSA, 2018, p. 72-73).

A primeira contradição que surge entre as imagens é o que permeia um confronto entre classes (aristocracia *versus* trabalhador; rico *versus* pobre), porém os atributos das figuras selecionadas pelo artista e os textos permitem pensar outras oposições. A escolha pela utilização da imagem do príncipe da Prússia, filiado ao partido nazista, relaciona-se como símbolo do império e do militarismo, assim como a escolha pela imagem de um trabalhador sem uma das pernas, fazem remeter, ambas as fotos, para a memória da guerra, com as relações entre causa e consequência que o confronto das imagens sugere.

¹⁴ LAVIN, Maud. “Heartfield in Context” in *Art in America*, New York, v. 73, n. 2, p. 85-93, fev. 1985. Disponível em: https://monoskop.org/images/0/0a/Lavin_Maud_1985_Heartfield_in_Context.pdf. Acesso em: nov. 2020.

Como lembra Rosa (2018, p. 73), a traumática experiência coletiva da Primeira Guerra, com milhares de mutilados, ainda era latente no imaginário dos alemães, tanto nas sequelas deixadas nos sobreviventes, como no tema dos “mutilados” recorrente em desenhos, gravuras e pinturas do pós-guerra, tal como aparece nos trabalhos do George Grosz e Otto Dix. Em suas memórias, Grosz (2001, p. 135) relata sua experiência como combatente da guerra, no hospital de campanha onde chegou com a saúde física e mental destroçada: “A cada um de nós faltava algo. A alguns, uma perna, a outro, um olho ou mesmo os dois. A um terceiro, um estômago; a outro, a canela; a outro mais, a memória”.

Contudo, ao se ler os pequenos textos na montagem de Heartfield, fica-se sabendo que não se trata de um combatente de guerra, e sim de um trabalhador que perdera sua perna em acidente, antes da guerra, em 1910, e que teve, recentemente, seu auxílio previdenciário reduzido, “graças a uma lei proposta pelos nazistas no *Reichstag* (o Parlamento Nacional)” (ROSA, 2018, p. 74). Tal como faz em suas várias publicações, Heartfield procura ir apontando as contradições entre o discurso nazista e as ações que levam a cabo.

A mais evidente oposição, no confronto entre as imagens, seria a que se expressa pelo conflito de classes, mas também se pode intuir uma contraposição entre comando (militarismo) e combatente (população civil) relacionada à Primeira Guerra com as relações de causa e consequência vinculadas a cada uma das figuras. É interessante observar como o artista utiliza o texto para informar que, na verdade, a mutilação da perna se refere a um acidente anterior e não à guerra. É evidente que ele poderia utilizar a imagem de um mutilado pela guerra, se assim quisesse. Entendemos que, ao invés de dizer o fato, ele prefere mostrar que foi evocado pela própria experiência e memória do observador. Ao invés de dizer, ele prefere afirmar a importância da experiência e da memória para a leitura da realidade. É como se Heartfield quisesse indagar seus interlocutores: Por que o confronto entre tais imagens faz pensar na guerra já que nada foi dito a este respeito? Qual a relação entre estas figuras e de que modo elas estão conectadas à própria experiência que se tem do real? Por que esta experiência do real está apartada da leitura dos fatos? A escolha de Heartfield pela imagem de um trabalhador sem perna, que não é um mutilado da guerra, e cujo pequeno texto ao lado da figura vem esclarecer, está no intuito de demonstrar que as relações e conexões que implicam na guerra estão presentificadas na memória e na experiência. Elas precisam emergir frente aos fatos e conexões da realidade que se mostra.

Esta estratégia de contradizer o que a imagem visual sugere com o que o texto vem a afirmar, na visão de Rosa (2018, p. 74), tem também um aspecto didático, em criar um distanciamento crítico que leve a pensar para além das primeiras impressões, fazendo do espectador “um observador distanciado, que é levado a analisar as situações colocadas e tomar decisões sobre elas” (*ibid.*, p. 89).

Os pequenos textos utilizados na montagem, de certo, expressam mais uma contraposição de interesses entre as duas figuras, mas nas justaposições opositivas elaboradas na fotomontagem, não há uma prática que visa a concluir; elas se voltam para a vivência e conexões do observador na pergunta: príncipe e trabalhador em um mesmo partido? A *AIZ*, como uma revista vinculada ao Partido Comunista tem no desenvolvimento de suas páginas, momentos de uma propaganda mais direta relacionada ao partido, mas é, especialmente, naquelas fotomontagens em que uma pedagogia da montagem se expressa mais fortemente, que se pode compreender a concepção pedagógica e marxista a qual se vincula Heartfield. É no desenvolvimento da montagem com seus espaços semânticos que ele expressa sua concepção socialista, na necessidade da dialética, em vez da persuasão; na crença na potência do leitor, ao contrário da subestimação que se explicita na persuasão.

As publicações nazistas, em suas tentativas de apropriação do discurso socialista, chegam a falsear até mesmo esta prática que se relaciona à dialética marxista de apresentar o conflito a partir de seus antagonismos. Em uma das páginas da publicação “*Derrubem o sistema!*” (imagem 6) de 1932, aparece, como exemplo, a título de “beneficiários do sistema”, as fotos de um farto jantar burguês em que aparece o presidente da polícia e políticos da Social-Democracia contrastada com a foto de um veterano de guerra, na calçada, a pedir esmola. Segundo a legenda: “[...] O presidente da polícia Grezesinsky (à esquerda) aprecia uma boa refeição. Mas veteranos de guerra têm de passar fome” (ROSA, 2018, p. 85). Não há, contudo, um exercício dialético, as imagens são usadas, como de costume, para confirmar a frase e vice-versa. Elas apenas conduzem a leitura do observador para onde se direcionou. O efeito é puramente persuasivo na medida em que visa a fazer acreditar que o Partido Nacional-Socialista de Hitler, ao ostentar estar denunciando os ricos e burgueses, estaria do lado dos mais pobres e desprovidos.

Imagem 6. Derrubem o sistema!, página 11



Fonte: ROSA, 2018, p. 85 ¹⁵.

A forma dialética precisa constituir um distanciamento crítico em relação às questões e implicações dos termos justapostos. Ela precisa conseguir inserir a participação e a vivência do observador no centro deste diálogo.

A narrativa do Partido Nacional-Socialista visava à persuasão e ao falseamento histórico, utilizando-se também da racionalidade instrumental da linguagem. Um discurso fechado nele mesmo, repleto de recursos emocionais e imersivos.

Em 1932, a AIZ concentrou seu ataque ao nazismo. Sua principal estratégia era evidenciar a relação do nazismo com a alta finança do capitalismo alemão. Citamos aqui duas fotomontagens que, possivelmente, estão entre as mais conhecidas: *Adolf, o Super-homem: traga ouro e fala disparates* (imagem 7), e *O sentido da saudação hitleriana: o pequeno homem pede grandes donativos* (imagem 8).

Na primeira destas fotomontagens, uma imagem de Hitler, com a boca aberta e a suástica estampada no peito, aparece sobreimpressa a uma espécie de radiografia que revela traqueia e pulmões compostos por moedas.

¹⁵ German Propaganda Archive – Calvin University. Disponível em: <https://research.calvin.edu/german-propaganda-archive/stuerzt-das-system.htm>. Acesso em: nov. 2020.

Imagem 7. John Heartfield, Adolf, o super-homem: traga ouro e fala disparates. *AIZ*, 11, N.29, 17-7-1932



Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/1366>. Acesso em: nov. 2020.

A montagem se revela no elemento cômico e absurdo que está na tentativa de mostrar o funcionamento do interior de Hitler – como aparece assinado no campo superior direito, “raio-X por John Heartfield”. A imagem da face do tirano de boca aberta, possivelmente retirada em um momento de discurso, colada a um tronco com coluna metálica feita por moedas, sugere também a mecanicidade da ação reprodutora sugerida pela legenda: tragar ouro e falar disparates. A montagem é semântica, e, a nosso ver, aparece nesta junção entre a imagem de Hitler e a sugestão de um funcionamento interno maquínico e alienado, movido a dinheiro. De certo, a imagem afirma-se mais diretamente nesta ridicularização da forma reversa de Hitler. Mas, neste caso, a realidade política em questão já se deslocou para afirmar-se no âmbito do absurdo e da imaginação como meio de contrapor-se à falácia de um super-homem nutrido por um imaginário fabricado pelo capital.

Na segunda, Heartfield se apropria de uma imagem de Hitler numa manifestação política, em gesto da saudação, e faz a montagem desta imagem com a de um magnata capitalista que, em tamanho ampliado, em escala muito maior e disposta atrás da figura do *führer*, coloca cédulas de dinheiro sobre a mão que faz a saudação. Como legenda, utiliza o próprio lema do Nazismo “Milhões estão atrás de mim”, fazendo uma

modificação semântica e convertendo a ideia dos milhões de alemães para os “milhões que o capitalismo monopolista alemão dá a Hitler para a manutenção de sua política” (FABRIS, 2012, p. 40). As fotomontagens na *AIZ* se complementam e mostram a ação de Heartfield como pautada num processo insistente de contradizer a construção narrativa e ideológica do poder.

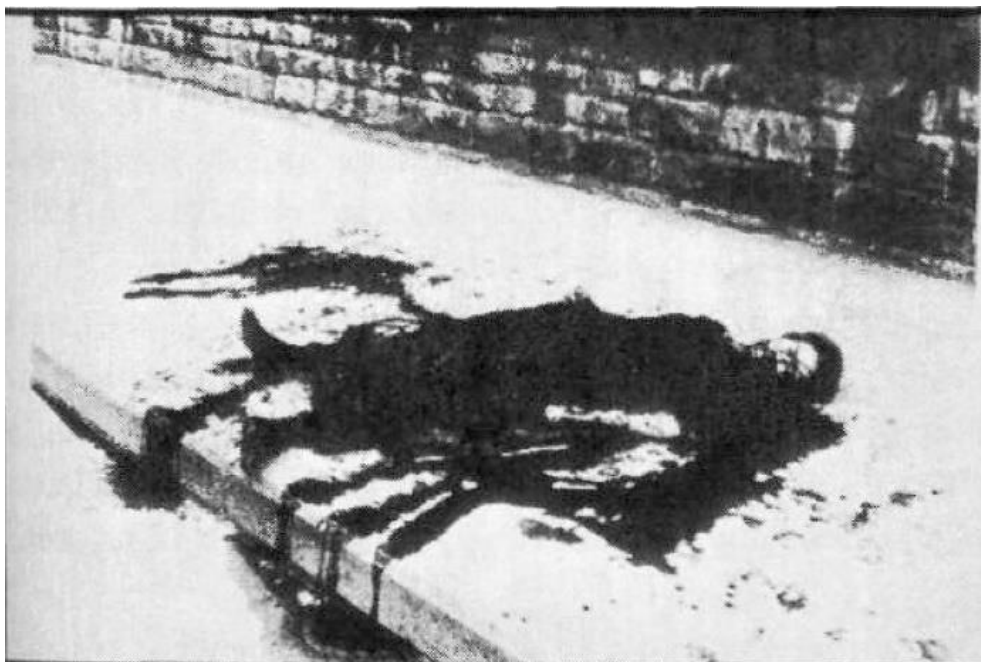
Imagem 8. John Heartfield, O sentido da saudação hitleriana: O pequeno homem pede grandes donativos. *AIZ*, 11, N.42, 16-10-1932



Fonte: <http://peterhousehold.blogspot.com/2010/10/millions-stand-behind-me.html>. Acesso em: em 2020.

Como comenta Felden (2018, p. 69), Heartfield tinha um cuidado especial com a autoria de seu trabalho, sempre assinando suas montagens. Essa preocupação se relaciona, a nosso ver, com a necessidade de assumir a responsabilidade pelas proposições estabelecidas, sem torná-las, de modo algum, impessoais. Mais que isto, ele insistia em afirmar o caráter construído das suas fotomontagens e das proposições estabelecidas a partir delas. Conforme María Luisa Bellido (2007, p. 259), “autores como Heartfield, cuando exponían sus fotomontages originales, solían presentar com ellos las páginas de periódicos y revistas em los que se habían reproducido” (imagens 9 e 10), tal como aparece na fotografia utilizada para a fotomontagem que tem a legenda “*Um Pangermânico*”.

Imagem 9. John Heartfield, Fotografia policial de uma vítima de assassinato em Stuttgart, 1929



Fonte: BELLIDO, 2007, p. 259.

Como observa Berger (2017, p. 44), a respeito desta fotomontagem (imagem 10):

[Ela] mostra Streicher¹⁶ de pé numa calçada ao lado do corpo inerte de um judeu espancado. [...] Streicher está de uniforme nazista, mãos atrás das costas, olhos mirando diretamente à frente, com uma expressão que não nega nem confirma o que aconteceu a seus pés. Isso está, literal e metaforicamente, abaixo de sua atenção. Em sua jaqueta há uns poucos e leves traços de sujeira ou de sangue. [...]

¹⁶ Julius Streicher (1885-1946). Militar alemão nazista. Publicou o jornal *Der Stürmer* (1923-45), que se tornaria parte da máquina nazista, utilizado para incrementar o profundo ódio ao judeu pelos leitores. Streicher chegou a publicar livros infantis antissemitas, tal como *Der Giftpilz (Cogumelo venenoso)*. Foi um dos principais responsáveis pelo ambiente racista, xenófobo e antissemita na Alemanha, que culminaria no Holocausto. Disponível em: https://segundaguerramundial.fandom.com/pt-br/wiki/Julius_streicher. Acesso em: 29 out. 2020.

Imagem 10. John Heartfield, Um Pangermânico, 1933



Fonte: BELLIDO, 2007, p. 259.

Alguém poderia compreender a fotomontagem em questão como uma imagem “realista” devido às suturas nos pontos de corte, o que obscurece a ideia de montagem como junção de partes heterogêneas. Contudo, a intenção de Heartfield com imagens deste tipo não é enganar quanto à natureza “realística” da fotografia. Ele procurava apresentar tais fotomontagens juntamente com as fontes originais, mostrando de onde foram retiradas as fotos para a montagem estabelecida, assim como as interferências manuais feitas sobre as imagens. A ideia de iludir e mascarar o real seria contra todo o empenho pelo qual ele orientava seu trabalho. Mas a intenção de uma fotomontagem como a de “*Um Pangermânico*” está, como as demais, orientada para uma proposição sobre o real, por meio do caráter explícito e afirmativo da construção. Heartfield sutura os cortes na medida em que isto se relaciona com a intenção sobre os aspectos da “realidade” que ele quer fazer pensar.

Tal como indica a citação de Berger acima, a montagem de Heartfield procura estabelecer uma proposição sobre o aspecto psicológico do nazista, na figura impassível de Julius Streicher diante do crime a seus pés. Em nossa percepção, a junção das imagens permite pressentir que o mascaramento da psicologia nazista está justamente naquilo que não é negado. Está no seu completo distanciamento da realidade. Talvez, no cálculo de uma ideologia que não tem qualquer interesse pela realidade que vai fenecendo a seus pés. Por isso, o nazista nem nega nem afirma seus crimes. Sua atitude está acima da vida e da realidade, à qual não lhe cabe prestar contas.

Compreendemos que a motivação que impele à realidade política, manifesto em Heartfield, se realiza por meio da arte, na medida em que se expressa não pela necessidade de reproduzir o real, mas de fazer ver o real, compreendido enquanto possibilidades de ver, pensar, imaginar. Estabelecemos aqui uma relação com a atitude de Karl Krauss, quando, tal como ele mesmo assume, faz uma “viragem estética” mudando o rumo de sua escrita crítica e jornalística – “em que assentara o sucesso dos primeiros anos da revista” (sua própria revista, *O Archote*) –, para o estilo literário, experimental e satírico (RIBEIRO, 2018, p. 13). Entendemos que, no caso de Krauss, a linguagem jornalística apresentou uma limitação ao teor crítico com que ele percebia um estado de coisas na sociedade austríaca que deveria ser “arrancado à invisibilidade” (*id., ibid.*, p. 9). A “viragem estética” corresponderia à compreensão de que alguns aspectos da realidade não são propícios à descrição, ou pelo menos não se deixam apresentar facilmente por uma linguagem que, antes, normatizou as aparências, naturalizou a superfície do que é (ou pode ser) visível. Este arrancar as coisas da sua invisibilidade é arrancar também da invisibilidade que a própria linguagem instrumentalizada tende a produzir sobre a superfície das coisas. Destituir, reconstruir, ultrapassar [...] a linguagem são pretensões que permeiam a experiência estética. Foi o que Krauss parece ter percebido quando afirmou sua crítica no campo da literatura satírica. Conforme Didi-Huberman (2017, p. 21), Roseph Roth, em 1929, criticando uma realidade filtrada e falsificada dos jornais, radicaliza seu posicionamento e afirma: “Afinal, não há outra objetividade senão uma objetividade artística. Apenas ela pode representar um estado de coisas conforme a verdade”.

Após a Segunda Guerra, tendo retornado à República Democrática Alemã vinculada ao regime da União Soviética, Heartfield precisou contar ainda com o prestígio de Brecht e defesa veemente do dramaturgo – “para ter direito de usar a estrutura de Estado, como pensão e tratamento hospitalar” – em face da política cultural imposta por

Josef Stalin que, desde a década de 1930, refutava a arte vanguardista. Depois da morte de Stalin em 1953, recupera seu prestígio (FELDEN, 2018, p. 18).

Os exemplos relacionados às produções de Heartfield e, também, às de Grosz, assim como as relações que estabelecem com os processos de montagem, não podem ser pensados fora de um posicionamento marxista e dialético, que atendem, no entanto, a concepções próprias e não partidárias. Nenhum dos dois aderiram às posições stalinistas. Ao ser demandado a realizar uma produção mais otimista em relação à imagem do proletariado, Grosz (*apud* BATCHELOR, 1998, p. 318) recusou-se a fornecer: “Vejo [o proletariado] ainda oprimido, ainda embaixo na escala social, pobremente vestido, pobremente pago... e frequentemente sustentado por um desejo burguês de ascender”. Conforme Batchelor (*ibid.*), como resultado foi estereotipado e acusado de falhar ao não se atualizar, ou seja, por não ter se adaptado (ou se submetido) às demandas do stalinismo.

1.2.2 Brecht. *ABC da Guerra (Kriegsfibel)*. Remontando o sentido da luta

Os exemplos de montagem aqui observados no trabalho do poeta e dramaturgo alemão, Bertolt Brecht (1898-1956), encontram-se em uma espécie de álbum da guerra, *Kriegsfibel*¹⁷ (em livre tradução, *ABC da Guerra*), realizado no período de exílio (1933-1948). Assim como muitos outros, Brecht refugiou-se em países na Europa e na América, devido à ascensão do Nazismo, permanecendo quinze anos afastado da Alemanha. Neste período, como menciona Bernard Dort (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 17), “sem teatro, muitas vezes sem dinheiro, vivendo em países cuja língua não era a sua”, Brecht experimenta a condição do exilado, como observador dos acontecimentos que envolviam seu próprio país, com o desenvolvimento e desfecho da Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

É neste contexto que ele passa a desenvolver um exercício de montagem a partir de uma escritura diária, em que ia anotando, recortando, colando e remontando as imagens e os textos a respeito dos acontecimentos políticos que chegavam por revistas, jornais e demais meios do noticiário. Este exercício diário que compõe o seu “*Diário de*

¹⁷ O livro intitulado *Kriegsfibel* foi publicado originalmente em 1955. A *Ediciones del Caracol* publicou uma edição do *Kriegsfibel* em 2004, baseada na edição alemã da *Eulenspiegel Verlag*, de 1994, que é uma reprodução da primeira, de 1955 (SOUSA; PEREIRA, 2017, p. 5). A primeira edição em Berlim Oriental compreendia “69 pranchas – à espera de que 20 pranchas suplementares, censuradas em 1955”, fossem incorporadas em edições posteriores (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 33).

Trabalho” (*Arbeitsjournal* ou *Journal de Travail*), ele desenvolve de 1938 a 1955. Nas remontagens para o *Arbeitsjournal*, apareciam “imagens de todos os tipos”:

[...] reproduções de obras de arte, rostos de seus amigos, esquemas científicos, cadáveres de soldados nos campos de batalha, retratos de dirigentes políticos, estatísticas, cidades em ruínas, cenas da vida cotidiana, naturezas mortas, gráficos econômicos, paisagens, obras de arte depredadas pela violência militar... [...] frequentemente extraída da imprensa ilustrada da época (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 28).

Esses procedimentos mantêm semelhanças com algumas produções que Brecht já conhecia desde a década de 1920, como a fotomontagem, e, também, como menciona Didi-Huberman (*ibid.*), com as montagens vinculadas ao campo literário, como *Nadja*, de André Breton, e *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin.

Segundo Didi-Huberman (*ibid.*, p. 32), o *ABC da Guerra*, publicado em Berlim Oriental, em 1955, poderia ser considerado um prolongamento, lírico e fotográfico, do *Diário de Trabalho*, terminado no mesmo ano. Possivelmente, a composição do álbum teria se iniciado em 1940, e sua “estrutura geral parece seguir o desenrolar cronológico da Segunda Guerra Mundial”¹⁸ (*ibid.*). Ainda que o *ABC da Guerra* tenha sido publicado pela primeira vez em 1955¹⁹, e seu desenvolvimento esteja atrelado já ao período da guerra propriamente dito, o vinculamos aqui às estéticas do entreguerras pela proximidade que se mantém com estas.

As montagens do álbum foram elaboradas a partir destas imagens relacionadas ao desenvolvimento da Segunda Guerra, conjugadas a legendas e poesia, recebendo também o nome de “fotoepigrama”. Algumas destas montagens, que discutimos aqui, foram especialmente observadas a partir das análises apresentadas no livro *Quando as imagens tomam posição* de Didi-Huberman (2017).

No prefácio do *ABC da Guerra*, Ruth Berlau²⁰ (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 35) o inicia indagando sobre qual interesse poderia haver neste álbum com imagens da guerra (e de trauma), depois de terminado o conflito: “Por que apresentar justamente agora essas imagens sombrias [...] a nossos operários [...] a nossos camponeses [...] a nossos intelectuais [...] enfim, à nossa juventude que já desfruta das primeiras cotas da felicidade?”

¹⁸ “guerra da Espanha, guerra de conquista na Europa, denúncia dos principais responsáveis nazistas, extensão imperialista da guerra, contraofensiva dos Aliados, volta dos prisioneiros [...]” (*ibid.*)

¹⁹ Uma primeira versão foi terminada em 1944-1945, havendo tentativas de publicação anteriores que foram frustradas.

²⁰ R., Berlau. Prefácio, em Brecht, *ABC da guerra*.

É com base nesta indagação que pautamos nossa observação sobre algumas das imagens pertencentes a este álbum, para tentar demonstrar que ele comporta a intenção de refazer o sentido da guerra, de remontar um sentido para a luta. Como menciona Edson Luiz de Souza e Márcio Pereira (2017, p. 6), há em Brecht “uma atividade revolucionária” que se incorpora “no sentido do ato de voltar outra vez para o meio da ação [...] posicionando-se no tempo”, para permitir fazer ver ou possibilitar “caminhar por diferentes caminhos”. Também em Benjamin encontramos uma disposição semelhante para refazer um caminho ou “desvio” (LÖWY, 2018, p. 38) pelo passado, que possibilite alcançar possibilidades de futuro. Se “a imagem do passado [...] a história transforma em coisa sua. O passado traz consigo um índice misterioso”²¹ (BENJAMIN, 1994, p. 223), que se dirige como um apelo para o presente e futuro. É este “índice misterioso” que se faz presente como tempo anacrônico “saturado de ‘agoras’” (*id., ibid.*, p. 229), que impele a voltar a este passado-presente, subjacente à história legitimada, para arrancar da invisibilidade outras possibilidades de “leituras” e de caminhos.

É isto, a nosso ver, que impele Brecht a retornar às imagens da guerra – durante e depois de terminado o conflito – como maneira de decifrar imagens e tempo, para posicionar-se perante o acontecimento da guerra para além da percepção geral (e, em muitos casos, triunfante) que sobre o acontecimento e sobre o passado se consolidava, oferecendo novas possibilidades de relações e conexões sobre imagens, tempo, realidade. Fazendo uma relação pontual com a psicanálise, significaria a necessidade de retornar ao momento do trauma, refazendo seu percurso; para “fazer ver” pelas imagens, buscando a emersão deste “inconsciente da visão” – que Ernst Bloch e Benjamin perceberam no jogo subversivo de surrealistas, dadaístas e anarquistas para “deslocamento” da realidade (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 82). Este inconsciente recalcado também pelo trauma. Para fazer emergirem outros sentidos e significados sobre a guerra.

Como observa Didi-Huberman (*ibid.*, p. 30), em 1945, mesmo em face da vitória dos Aliados sobre a Alemanha Nazista parecer assegurada, havia um lamento que Brecht expressava nos registros e colagens para o seu *Diário de Trabalho*; um abatimento que inclui as “assustadoras reportagens da imprensa vindas da Alemanha”, tal como o artista menciona, assim como, possivelmente, o caráter ufanista e apologético vindos do

²¹ Conforme Gagnebin (2015, p. 11), “esse estatuto ‘enigmático’ (Ricoeur) do passado presente se transforma com o presente, quando os sujeitos históricos do presente dão ao passado outra interpretação, o transmitem (*überliefern*) contra o ‘conformismo da tradição’ [...] como o diz Benjamin na tese VI, portanto agem no presente de tal maneira que a continuação da história não mais se inscreve no esquema narrativo (e prático) ditado por essa tradição dominante”.

noticiário por parte dos vencedores. Ao contrário, para ele: “Ganhou-se a guerra contra o fascismo alemão, mas é uma ‘nova miséria’ que se instala doravante no mundo” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 32).

Este abatimento e esta concepção podem ser muito bem-compreendidos na análise de uma das pranchas do *ABC da Guerra*, apresentada aqui a partir de Didi-Huberman (*ibid.*, p. 36). Trata-se da prancha 47 da *Kriegsfibel* (imagem 11). Se a fotografia documenta um momento na história da guerra do Pacífico, para Brecht, a compreensão do acontecimento está, sem dúvida, aberta à sua decifração e seu posicionamento. Na montagem desta prancha 47, Brecht faz questão de manter também a legenda a qual se utilizou a imprensa de onde ele retirou a imagem do acontecimento. Dizia o anúncio que acompanhava a imagem: “Soldado americano diante de um soldado japonês morrendo, que ele acaba de ser obrigado a abater. O japonês, oculto atrás da barca, atirava sobre as tropas americanas” (*apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*). É Ruth Berlau, que escreveu também a introdução para o álbum, que nos aproxima da visão de Brecht sobre a própria imagem e sobre a utilização e significação dada pela imprensa à imagem:

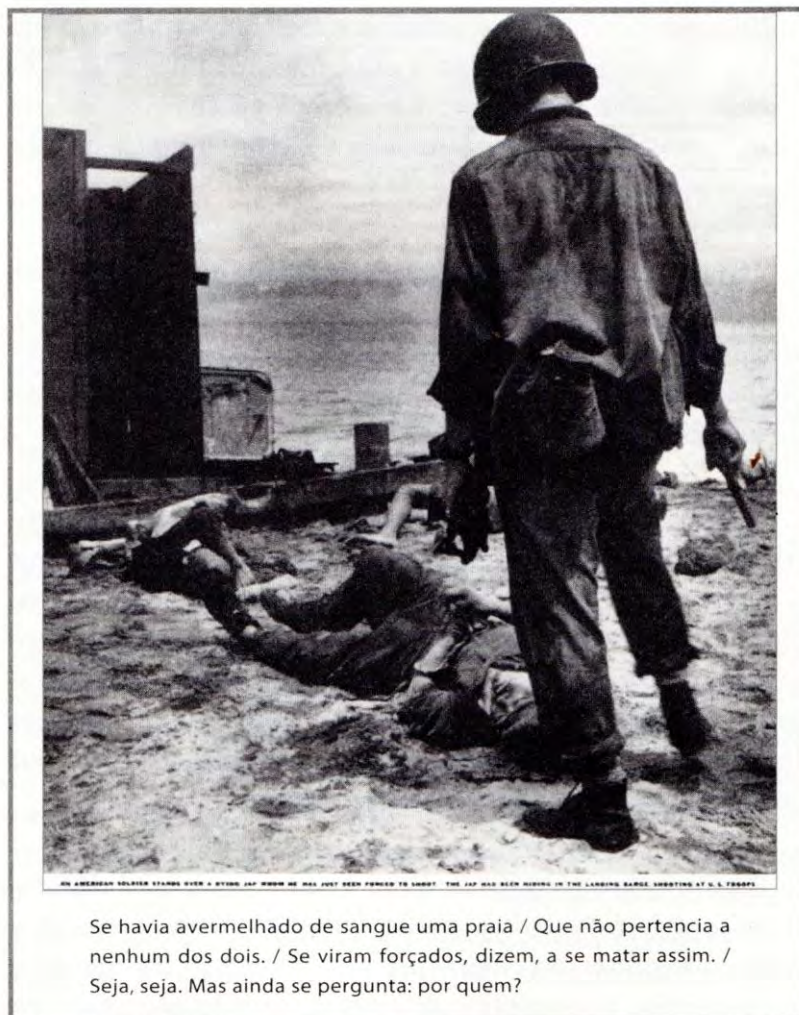
Um militar americano ergue-se perto do cadáver do soldado japonês [...], o espectador vê o triunfo sobre o Japão, aliado de Hitler. Mas a fotografia contém ainda outra verdade mais profunda: o militar americano é o instrumento de uma potência colonial em luta contra uma outra potência colonial²².

Como também observa Didi-Huberman (*ibid.*), Brecht tem a clareza de que a imagem comporta outros significados para além daquele que pode ser mais imediato ou daquele que pode ser condicionado a partir das intenções e discursos de quem dela se apropria. A montagem da prancha 47 esclarece a respeito do processo estratégico que Brecht atribui à montagem, para fazer repercutirem outras possibilidades de se pensar a imagem. Ainda que a montagem comporte um caráter lacunar que impede a sua determinação, não deixa também de fazer sugerir um posicionamento a respeito da guerra. A intenção não seria oferecer outra determinação à imagem, mas abrir às possibilidades de ser pensada.

²² R. Berlau, Introdução, em Brecht, *ABC da guerra*, citado por Didi-Huberman (2017, p. 36).

Imagem 11. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, prancha 47, 1955

Legenda: “Soldado americano diante de um soldado japonês morrendo, que ele acaba de ser obrigado a abater. O japonês, oculto atrás da barca, atirava sobre as tropas americanas”



Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 36.

Didi-Huberman (*ibid.*, p. 39-40) explicita de maneira didática o processo de montagem da fotoepigrama da prancha 47. O procedimento geral de Brecht nas pranchas do álbum converge na montagem da imagem visual do acontecimento e um poema, cujo modo estilístico extraiu da Antiguidade clássica o epigrama²³. Outras legendas, tal como acontece com a prancha 47, também poderiam fazer parte da montagem. Assim, essa prancha era composta por “três temporalidades heterogêneas”: A imagem do

²³ Encontramos no texto *O caráter popular da arte e o realismo*, esta menção de Brecht (2016, p. 313): “Temos de usar todos os meios, velhos e novos, comprovados e por comprovar, vindos da arte e de outros domínios, para oferecer “às pessoas uma realidade que elas possam dominar”, que pode ser correlacionado a este procedimento.

acontecimento, registrado em 1943. A legenda do meio de noticiário pela qual a foto também foi divulgada. E o epigrama:

Se havia avermelhado de sangue uma praia
Que não pertencia a nenhum dos dois
Se viram forçados, dizem, a se matar assim.
Seja, seja. Mas ainda se pergunta: por quem?

Na montagem, uma “dialética” se põe “em ação” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 40). Conforme entendemos, o caráter imagético e inespecífico do poema acentua o deslocamento temporal em relação ao fato datado e documental – mas estabelece, contudo, correspondências semânticas com o acontecimento – elevando-se como voz distante que recai sobre a imagem. Ao criar este elo sugestivo com o acontecimento, esta voz distante se contrapõe também à legenda do noticiário. Rompe-se a unidade temporal e significativa que antes abrangia legenda descritiva/imagem do acontecimento, abrindo um distanciamento entre estes. Conforme Didi-Huberman (*ibid.*), “essa dialética impede que, ao ler a legenda ‘original’, possamos estar informados, uma vez por todas, sobre o que a fotografia representa. Ela introduz [...] uma dúvida salutar sobre o estatuto da imagem”. Ela interfere ou modifica a maneira de olhar a imagem.

Para Didi-Huberman (*ibid.*, p. 37), “as imagens não nos dizem nada, nos mentem ou permanecem obscuras enquanto não nos damos ao trabalho de lê-las [...] analisá-las, decompô-las, remontá-las, [...], distanciá-las dos ‘clichês linguísticos’ que elas suscitam enquanto ‘clichês visuais’”. O que Brecht faz, a nosso ver, é utilizar uma estratégia de montagem visando a ativar e disponibilizar as possibilidades destes mecanismos de montar e remontar também para o espectador.

Se anteriormente, a legenda do noticiário parecia tão somente relatar aquilo que a imagem exprimia em sua evidência elementar, uma série de lacunas e questionamentos soma-se agora à experiência da imagem. A dúvida sobre a total credibilidade que era concedida à legenda original mostra-se na percepção de uma subjetivação que completava o que a imagem não mostrava, pois como observa Didi-Huberman (*ibid.*), é “inverificável [...] que o americano só matou o japonês em legítima defesa”, tanto como é inverificável, pela imagem, ter certeza de que o japonês atirava sobre as tropas americanas.

Mas, a nosso ver, o que a montagem, em Brecht, realiza a respeito das possibilidades para se pensar a imagem, não é em relação às questões específicas de um acontecimento. Neste sentido, ela apenas desconstrói as certezas de uma evidência forjada. Conforme Berlau (*apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 35), “a vasta ignorância

das realidades sociais, que o capitalismo mantém com cuidado e brutalidade, transforma milhares de fotos publicadas nos ilustrados em verdadeiras tábuas de hieróglifos, inacessíveis ao leitor que não duvida de nada”. Esta justificativa que Ruth Berlau utiliza para mostrar a pertinência do trabalho de Brecht – que também acompanha o prefácio do álbum – sugere a razão da montagem brechtiana se realizar na condição de “superfície de inscrição” da imagem; num trabalho de decifração de marcas e vestígios que as imagens vão deixando.

Em Brecht, este caráter decifratório da imagem e o seu potencial de “leitura” se mantém associado a um movimento que, nas palavras de Philippe-Alain Michaud (2013, p. 21) a respeito da montagem em Warburg, requer as dimensões “antropológicas do ser e do tempo”. Conforme Cantinho (2016, p. 27), este movimento, em Warburg, se mostra também nesta “articulação dinâmica entre imagens e estruturas culturais, modos de pensar, etc.” onde se ressalta uma “dimensão psicológica da cultura”. Entendemos que a montagem em Brecht também segue este propósito em fazer ver nas imagens, estes “modos de pensar” que se vinculam às relações socioculturais e políticas do seu próprio tempo histórico. Mesmo quando Brecht vai buscar na Antiguidade Clássica uma forma de expressão que permite à imaginação deslocar-se do momento presente, é para fazer simular um diálogo, pelo qual, a consciência de um “outro tempo” recaia sobre uma “consciência temporal” do momento presente, forçando, pela dialética, que esta consciência presente pense a si própria.

Esta montagem que solicita o anacronismo temporal, buscando vincular passado e presente, em Brecht, tem como propósito último fazer ver e pensar o próprio tempo histórico. Mas para fazer ver possibilidades de significação nas imagens que, em termos de intelegibilidade e coletividade, encontram-se subjacentes às próprias imagens, é necessário estimular a função da imaginação na concretização da realidade, ou dizendo de melhor maneira, ativar a imaginação nos modos de apreensão da realidade, pelos quais se concretiza uma experiência de realidade. É esta atividade política que implica a relação necessária entre imaginação e realidade tangível na composição do real, que entendemos como uma das características fundamentais que se correlaciona às utilizações da montagem no período do entreguerras. Utilizações que marcam todo um intercâmbio de procedimentos vinculados à montagem-colagem, consideradas suas variações e especificidades.

Neste âmbito, é o aspecto lacunar da montagem por fragmentos, por descontinuidade, por junção de opostos, que estimulam a função da imaginação na ordem

da remontagem. A nosso ver, também em Brecht, esta remontagem possibilita libertar “a história, despertando o que há nela de inconsciente e ainda não-sabido” (CANTINHO, 2016, p. 33), ou o que há nela de esquecido. Significa assim, uma atividade para libertar do determinismo histórico, despertando possibilidades latentes para além do imaginário permitido pelo poder de cada época.

Se o capitalismo e qualquer outro sistema que se imponha pelo modo da determinação gera instrumentos políticos capazes de obscurecer o tempo e as imagens, criar estratégias de implosão das determinações e da consciência fixa – é uma maneira de liberar as imagens para um devir da consciência.

Estes mecanismos ilusórios para determinar os significados das imagens são um modo de determinação da consciência. Por exemplo, a propagação da consciência do triunfo que se explicita na compreensão da imagem-legenda do soldado americano ante o soldado japonês morto, é também a determinação e reprodução da consciência do dominador. É a determinação e reprodução da consciência de que o bem [“soldado americano” que foi “obrigado a abater”] derrotou o mal [“japonês” que “atirava sobre as tropas americanas”]. É a determinação de que a imagem do mais forte, que agora passa a se determinar também como o bem, abateu o que é mais fraco, determinado também como mal. A aparência unitária da informação-fotografia (significado linguístico-imagem visual) faz com que uma se explique pelo outra, como clichês linguísticos e visuais, numa circulação fechada e repetitiva, que mantém longe a experiência e a imaginação. Tais montagens políticas, visando determinar o significado das imagens, não designam apenas os acontecimentos específicos (como fato em si), mas passam a desenvolver todo um campo de determinações sobre a consciência. São estas determinações que estabelecem a consciência da dominação como aquela associada também à força e bem, assim como, no exemplo do noticiário observado, a atitude do derrotado precisava ser caracterizada por um modo vil.

Mas uma vez que estas determinações são fixadas e marteladas na consciência, esta vai se tornando incompatível com a “leitura” das imagens e da realidade. A realidade está em devir, se modificando a todo momento, é múltipla e ambígua – não se deixa apreender pelas categorias de representações opostas; isto versus aquilo (bem versus mal, forte versus fraco etc.). As determinações, neste sentido, brutalizam a consciência; servem apenas ao campo do dominador, que por meio destas fixações, regulam as determinações.

Brecht percebia que, fossem relativas às forças do Nazismo ou às dos Aliados, a orientação no intuito de determinação e dominação não se modificavam. Daí, o abatimento diante da visão de que se “era necessário que a América combatesse a expansão do fascismo; era fatal que essa operação servisse a suas próprias estratégias de expansão enquanto potência imperialista” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 40).

Em relação a sua visão quanto ao desfecho da Segunda Guerra, uma outra citação, não especificamente relacionada ao momento deste desfecho, informa também sobre seu posicionamento a respeito da guerra, do fascismo e do capitalismo:

Como poderá alguém dizer a verdade sobre o fascismo ao qual é contrário, sem querer falar do capitalismo que o produz? Que aspecto prático poderá ter essa “verdade”? Os que são contra o fascismo, sem tomar posição contra o capitalismo, os que lastimam a barbárie como resultado da barbárie, parecem pessoas que querem comer sua porção de vitela sem abatê-la. Querem comer a vitela mas não querem ver o sangue [...] (BRECHT, 1967, p. 23)

Para Brecht (*ibid.*, p. 24-25), o fascismo e a guerra não poderiam ser entendidos como uma catástrofe natural, nem poderia a barbárie ser explicada pela barbárie, como se fosse uma questão a ser sanada por uma educação e cultura civilizatória²⁴. Como menciona nesta passagem, “quem quiser fazer uma análise sobre o fascismo e a guerra” precisa “mostrar que as grandes catástrofes são preparadas pelos proprietários dos meios de produção, para grandes massas humanas que não os possuem” (BRECHT, *ibid.*, p. 25). Para ele, somente reconhecendo e fazendo ver estas causas que desembocam em situações como os fascismos e as guerras entre as potências que se pode “lutar contra essas situações” (*ibid.*).

Estabelecemos aqui uma correlação desta concepção do dramaturgo sobre a Segunda Guerra com a do jornalista e escritor austríaco Karl Krauss (1876-1936) a respeito da Primeira Guerra²⁵, e com quem Brecht manteve correspondências. Com relação à Primeira Guerra, Krauss assume uma atitude de total denúncia a respeito da brutalidade da guerra e sua da relação com a sociedade que lhe constituiu. Conforme Ribeiro (2018, p. 14), a atenção crítica que Krauss dedicava ao “pormenor documental” o possibilitou “desentranhar dele todo um universo de consequências” que culminariam na Primeira Guerra. A guerra representou para ele “um revelador e uma confirmação dramática das intuições que sua crítica da modernidade tinha vindo a perseguir (*ibid.*, p.

²⁴ Como menciona Brecht (1967, p. 23): “o fascismo é uma fase histórica em que o capitalismo entrou – nesse sentido é uma coisa nova, porém ao mesmo tempo velha”.

²⁵ Durante a Primeira Guerra, Brecht serviu como enfermeiro em um hospital. Disponível em: https://www.ebiografia.com/bertolt_brecht/. Acesso em: 03 nov. 2020.

15). Sua crítica não denunciava somente a brutalidade mais visível da guerra, mas também as “violências intersticiais que permeiam o quotidiano de uma sociedade dominada pela cultura de desumanidade” (*ibid.*).

A escrita do jornalista e escritor é marcada pela denúncia que dirige à sociedade austríaca, mas, em especial, à imprensa, que, segundo menciona, representava uma “horrenda sinfonia dos actos que produzem notícias de jornal e das notícias de jornal responsáveis por actos”, de onde se conclui “que a vida não passa de uma cópia da imprensa” (KRAUSS, 2018, p. 109). Como também ironiza Brecht (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 20) em 1933: “Creio que o próprio Deus não se informa mais sobre o mundo, senão pelos jornais”. Mas a crítica de Krauss à imprensa era ainda mais atroz, procurando demonstrar que “as relações entre as catástrofes e as redações” eram “muito mais profundas e, portanto, menos claras [...] O despacho noticioso é um instrumento de guerra como a granada [...]” (KRAUSS, *ibid.*, p. 118). O “conflito de nacionalidades” era, para ele, o “passatempo estéril” pelo qual as pessoas deveriam pagar, para fazer prosperar o negócio e o lucro futuro, para o “progresso” que “faz porta-moedas de pele humana”. Mais revelador do que o próprio acontecimento, para ele, era a “anestesia” que tornava possível o acontecimento. A ressonância dos efeitos dispersos e pequenos que são desenvolvidos no dia a dia das notícias, nos atos que produzem notícia e da notícia que produz atos, que o jornal vai construindo no dia a dia. Ainda que Brecht, inserido numa postura mais dialética, possivelmente, não apresentasse uma denúncia tão feroz à imprensa, seu *ABC da Guerra* mostra-se como uma estratégia para tentar reverter e recriar um sentido da e sobre a guerra, contra o que foi sendo construído no próprio decorrer da Segunda Guerra. Para reposicionar as pessoas frente ao acontecimento.

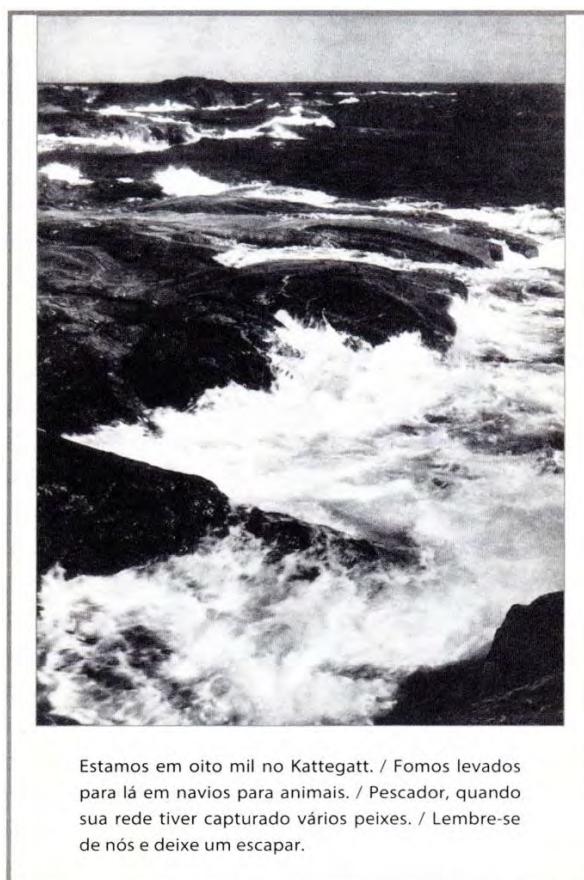
A prancha 7 da *Kriegsfibel* (imagem 12) faz a montagem da imagem fotográfica da superfície agitada do mar com o epigrama de quatro versos. Como menciona Didi-Huberman (2017, p. 44), o epigrama em seu sentido primitivo tem uma função funerária. Sua utilização mantinha o vínculo com as formas de inscrição pelas quais se depositavam sobre objetos e tumbas. Diz o epigrama:

Estamos em oito mil no Kattegatt.
Fomos levados para lá em navios para animais
Pescador, quando sua rede tiver capturado vários peixes.
Lembre-se de nós e deixe um escapar.

Tal como se encontra na formulação geral destas “fotoepigramas”, o aspecto lírico e não temporal do poema vem recair sobre um acontecimento histórico específico. Ainda que a imagem do mar não mostre absolutamente nada do acontecimento, ela resgata, junto ao poema, a presença dos soldados mortos combatentes nas guerras travadas no território. Como informa a prancha 7: “A Dinamarca e a Noruega foram ocupadas pelas tropas alemãs em 9 de abril de 1940” (*ibid.*, p. 47); a montagem procura fazer incidir sobre a imagem da superfície do mar, “a voz de ‘oito mil’ soldados mortos, engolidos nos combates navais entre Alemanha e Noruega” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 45). Se o lírico libera a disposição anímica de coisas e objetos, o caráter lírico e funerário do epigrama sugere que são “os mortos [...] que nos falamos” (*id.*, *ibid.*, p. 44), são eles que, do fundo do mar, onde jazem vivos, solicitam ao pescador que deles se lembre, deixando-lhes escapar um peixe.

Imagem 12. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, prancha 7, 1955

Legenda: “A Dinamarca e a Noruega foram ocupadas pelas tropas alemãs em 9 de abril de 1940”



Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 47.

As vozes dos mortos, em Brecht, exercem a função da memória. A função de lembrar a respeito da permanência da memória dos mortos. Na imaginação, eles vivem e precisam ser lembrados por seus iguais. Alimentar a presença deste passado-presente é função anacrônica da memória, do inconsciente e da imaginação, como função política essencial, tal como se justifica nas palavras de Gagnebin (2015, p. 12):

[...] todas as políticas de esquecimento imposto, porque são o contrário de um processo de elaboração do passado, não vão ajudar a esquecer um passado doloroso, mesmo que, num primeiro momento, o façam calar-se. Essas políticas preparam muito mais o retorno do passado recalcado, a repetição e a permanência da violência, uma forma de memória pervertida que, na verdade, nos impede de nos *livrar*, de nos desligar do passado para poder, enfim, viver melhor no presente.

As vozes dos mortos, no epigrama, são também um coro unificado, já não se diferem por nacionalidades, elas se dirigem ao pescador pela identificação na sua condição humana e, possivelmente, de classe, que os relacionam. Como observa Didi-Huberman (2017, p. 45), nas fotoepigramas do *ABC da Guerra* “o sentido ético do epigrama ganha valor acusador, quando se trata de designar, para além da imagem dos soldados – alemães, russos, americanos, japoneses –, seus chefes de guerra e, mais além ainda, os todo-poderosos, os políticos, os ditadores”. Resulta, como também indaga Krauss (2018, p. 123) pensar se esta grande guerra só é grande por representar “às forças contra as quais deveria fazer-se a maior das guerras?” Há na composição das pranchas esta tentativa de reposicionar os sujeitos perante o sentido da guerra. Esta guerra que, na visão do autor, não representa a luta dos que são postos para guerrear uns contra os outros, e que mais atinge os que se encontram expostos e vulneráveis.

Na prancha 7, é importante observar também que Brecht procura fazer repercutir um acontecimento a partir de uma imagem que não o mostra. Esta estratégia pode ser relacionada também ao fato de o dramaturgo entender que o real não está nos fatos e registros em si, mas que se refere a algo que se compõe juntamente com a vivência, com o intelecto, com o sensível e imaginativo que comporta a experiência. Neste sentido, o real não pode ser mensurado apenas por dados e documentos em si.

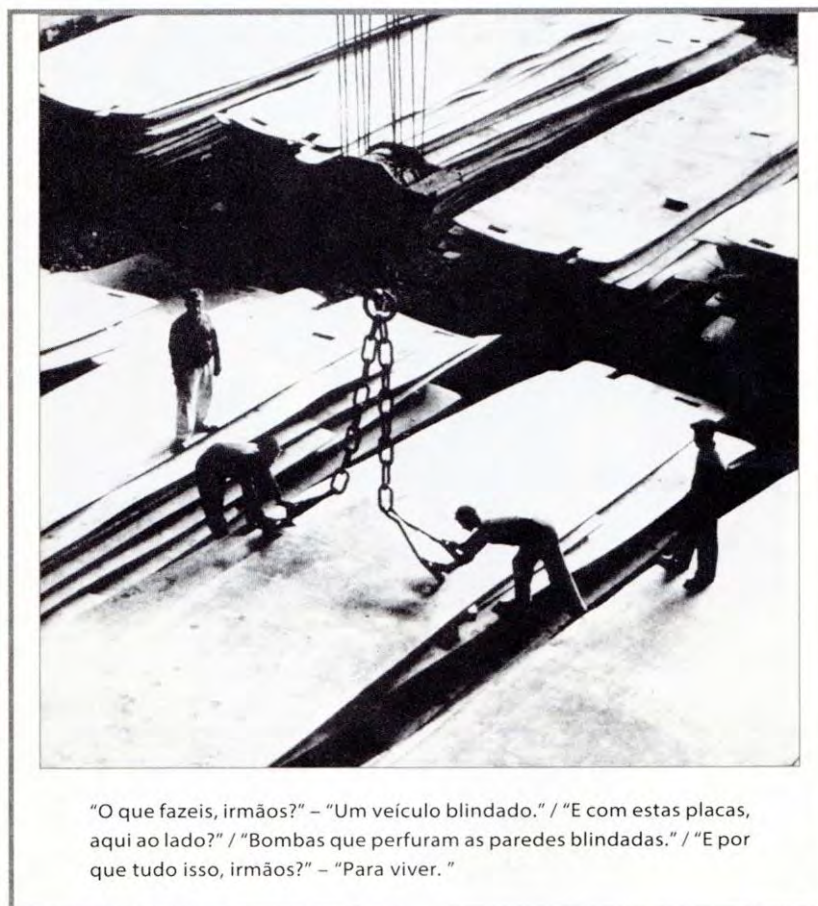
A empatia de Brecht se encontra na visão dos civis, “os desarmados [...] os pobres: os operários explorados nas fábricas [...] os moradores das cidades bombardeadas que perambulam desvairados [...] camponeses [...] as mulheres que perderam tudo [...] as crianças [...] maltratadas, famintas, feridas, doentes da guerra” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 47-48). Se, em algumas pranchas, as imagens assumem um aspecto de irrealidade, é a guerra que se expressa na sua irracionalidade. A montagem das pranchas

no álbum procura fazer ver a guerra a partir de um “catálogo de absurdidade, como ‘documento do não sentido’” (*id., ibid.*, p. 53).

Na prancha 2 da *Kriegsfibel* (imagem 13), a montagem da fotoepigrama apresenta uma imagem de trabalhadores na produção industrial do armamento. Diz o epigrama:

O que fazeis, irmãos? – Um veículo blindado.
 E com estas placas, aqui ao lado?
 Bombas que perfuram as paredes blindadas.
 E por que tudo isso? – Para viver.

Imagem 13. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, prancha 2, 1955



Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 52.

É um diálogo distanciado que procura fazer repercutir sobre a imagem destes sujeitos um questionamento sobre um ciclo repetitivo e automatizado; um sussurro que se justapõe à consciência para que ela se volte sobre si mesma. As contradições do que se faz, as contradições para que se vive. “Viver para matar e matar para viver, morrer em todo caso: a *Kriegsfibel* seria o poema em imagens desse círculo infernal” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 52). A lógica da guerra é a lógica da destruição.

O *ABC da Guerra* marca a intenção, em Brecht, de retornar ao campo da batalha para “nos colocar face a face com a história atroz de uma destruição organizada” (*id.*, *ibid.*, p. 45). Como mostra Gagnebin (2015, p. 8), se Benjamin também “milita por uma memória do passado”, é para fazer permitir “não só salvar a memória dos vencidos, mas também liberar outras possibilidades de luta e de ação no presente [...]”. A apropriação do passado pelos poderes dominantes constitui-se na determinação do presente. O *ABC da Guerra* é instrumento que busca reposicionar o sentido da luta, no campo das estratégias para romper com o ciclo de apropriação e determinação.

1.2.3 Montagem em Eisenstein: Imagem e Revolução

Defendemos que, com relação aos processos de montagem, seu uso, vinculado em especial às imagens, tendem a se contrapor aos valores instrumentais da linguagem que servem às formas de normatização das experiências socioculturais, às formações do senso comum e às práticas de persuasão próprias dos modos coercitivos e autocráticos determinantes em certas formas de produzir linguagens e narrativas.

Contudo, a montagem como processo e procedimento de construção de imagens e narrativas não é em si um mecanismo revolucionário liberto de quaisquer contradições e limitações existentes nas transformações e nos dramas dos processos socioculturais em desenvolvimento. Mas, sobretudo, a nosso ver, ela se resguarda originalmente pela maneira como se faz afirmar como princípio de construção (e não de verdade, de norma) e, conseqüentemente, como princípio de proposição.

Na montagem, tais proposições são dimensionadas na construção dialética entre quem dela se utiliza, com suas concepções, motivações e pulsões e as de quem as assiste e participa. Neste sentido, não é a montagem em si a estratégia revolucionária a qual dedicamos nosso objeto de estudo, mas este é dedicado às suas possibilidades, o potencial disponível a partir dos modos que se vinculam à sua utilização.

E é enfatizando o potencial da montagem, enquanto múltiplas possibilidades, que nos pareceu indispensável para esta pesquisa refletir sobre as práticas de montagem do russo Serguei Eisenstein.

Eisenstein nos interessa e se liga a esta pesquisa por inúmeras razões. A partir dele, de suas práticas, concepções e contexto histórico, conseguimos estabelecer uma série de questões que, direta e indiretamente, estão vinculadas ao ponto de vista da pesquisa, não só relativas às formulações sobre a montagem, mas aos próprios partidos e

posicionamentos que nos entrelaça ao nosso objeto, com questões e reflexões em torno dos contextos sociais, culturais, artísticos e políticos. Questões estas não apenas relativas às circunstâncias temporais cujas produções tomamos como exemplo, mas também vinculadas à crença de que tais questões implicadas na seleção destes exemplos podem dizer respeito, dialogar ou interrogar os próprios contextos sociais, culturais, artísticos e políticos de nossa temporalidade.

Serguei Eisenstein, cineasta que emergiu do diálogo entre as artes e a política intensificado com a Revolução Russa em 1917, e com a ideia da politização da arte a serviço da construção da sociedade socialista²⁶. Suas concepções podem ser buscadas não só em sua produção cinematográfica, mas no imenso corpo teórico deixado pelo cineasta, não apenas como teórico da montagem, mas como teórico cujo pensamento está fortemente entrelaçado com a cultura, com repercussões na antropologia, na psicanálise; na ênfase do diálogo entre diferentes esferas de produção artístico-cultural.

Mas ao elegermos Eisenstein, observando algumas de suas concepções e práticas sobre a montagem, recorreremos não só a algumas de suas imagens e alguns de seus escritos, mas encontramos na obra *Povo em Lágrimas, Povo em Armas*, de Didi-Huberman (2021), um grande aporte de ideias que nos orientou fortemente em relação à condução das questões em torno deste subcapítulo, tendo havido muitas afinidades com as reflexões trazidas por esta obra. Didi-Huberman (2021) estabeleceu nela uma espécie de defesa da obra de Eisenstein, que foi violentamente atacada, em especial, a partir da década de 1960, ainda que os ataques dirigidos à Eisenstein e a sua obra, a despeito da admiração que despertaram, são próprios também de seu contexto e tempo histórico. A nosso ver, esse embate não se encontra encerrado implicando maneiras distintas de concepções e posicionamentos que possibilitam, em nosso contexto histórico, polêmicas e questionamentos. Significa ainda hoje uma defesa não só da produção e concepção eisensteiniana, mas também da própria validade e compreensão implicada nos processos de montagem atualmente. Entretanto, tal defesa, não se refere a eleger a montagem – tal como aqui tentamos delinear – em detrimento de outros modos de processos, mas significa contribuir para reconhecer, conscientizar e dispor as possibilidades da

26 Como mostra Paul Wood (1998) no capítulo “Realismo e Realidades” do livro *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A arte no entre-guerras, a utilização da arte como prática e forma política conjugada na proposta de construção socialista*, não se realiza de modo algum, numa unidade conceitual, mas ao contrário, é marcada por uma grande tensão de forças distintas, e mesmo antagônicas, que inseridas em concepções e motivações particulares, estavam no embate pela construção da própria ideia de socialismo e da arte que lhe corresponderia.

montagem como potência construtiva, entre inúmeras outras formas. Assim, na problemática que envolve a crítica póstuma sofrida por Eisenstein em torno de suas práticas e concepções, nas décadas de 1960-1970, encontramos inúmeras reflexões que abrangem nossas atuais questões e paradigmas.

Conforme Didi-Huberman (2021, p. 203-204), Eisenstein pode ser visto como um “orfeu moderno das mitologias comunistas”, encontrando-se também com a “figura de Dionísio” indicada nos próprios escritos do cineasta como “fenômeno originário”: “Dionísio me vem à cabeça. Os mitos e os mistérios de Dionísio. Dionísio em pedaços, e seus membros que se recompõem novamente em um Dionísio transfigurado” (EISENSTEIN, 1985²⁷ *apud* DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 204).

Assim é para Eisenstein também a montagem: “uma operação dionisíaca: cortamos em pedaços, cortamos na continuidade [...] e, no entanto, aquilo começa [...] a se mexer, a dançar, a viver. É um nascimento cruel, um nascimento por esquartejamentos operatórios” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 205).

Há neste processo eisensteiniano uma fundamental compreensão em torno de suas concepções que foi mais recentemente refletida por Didi-Huberman e outros pesquisadores que se dedicaram aos estudos de sua obra escrita e fílmica. Diz respeito ao entendimento de que a montagem para o cineasta não se restringia a uma operação fílmica, mas estava enraizada a toda uma maneira de pensar, conceber, criar, relacionando-se com uma montagem do próprio pensamento, que pode ser exemplificada na seguinte citação:

Os livros têm um fraco por mim.

Eles correm para mim, vêm na minha direção, se afeiçoam por mim.

Há tantos anos que os amo: grandes e pequenos, grossos e finos, edições raras e algumas porcarias. [...] gosto tanto deles que, ao final, eles passaram a gostar de mim também.

Os livros, como frutos suculentos, se rompem nas minhas mãos e, como flores encantadoras, abrem suas pétalas para mim, portadores da linha que fecunda os pensamentos. [...] É assim que, algumas vezes, vejo os cômodos do meu apartamento.

[...] guardo meus livros em prateleiras abertas – e, em resposta à corrente dos meus pensamentos, eles se jogam na minha cabeça.

Às vezes, é meu desejo de irradiá-los que é mais forte.

Às vezes, é a força contagiosa das suas lombadas.

Você tem a impressão de ser você mesmo um novo São Sebastião, trespassado pelas flechas que vêm das prateleiras.

²⁷ S. M. Eisenstein, Teoria Generale del Montaggio (1935-1937).

Então aquilo que parece ser uma caixa craniana já não é mais esse pequeno globo ósseo que brilha [...] são as paredes visíveis do próprio cômodo que tomam esse aspecto, enquanto as fileiras de livros que recobrem sua superfície são apenas estratificações que vão se ampliando no interior da cabeça (EISENSTEIN, 1985²⁸ *apud* DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 208).

Essa montagem do pensamento teria como material a própria cultura em amplo espectro. Assim é que, pensar, conceber e montar quase se equivalem, sendo neste processo que ele começaria por retirar de sua íntima “biblioteca” interna “exemplos tirados da antropologia antiga e contemporânea: os ritos de devoração lidos em Frazer, os sacrifícios astecas descobertos por George Bataille [...], as touradas vistas no México [...], a evocação das *Thrénoi*, as lamentações fúnebres dos gregos antigos [...]” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 204-205), entre inúmeros outros exemplos. Fazer dialogar e entrecruzar referências de diferentes cronologias, de distintas culturas, ramos de atividades, geografias, estaria não só na base de suas teorias sobre a montagem e de sua produção filmica, mas na base mesmo de sua maneira de relacionar e teorizar sobre a experiência da cultura e da criação. Conforme Antonio Somaini (2014, p. 265), a utilização da montagem, em Eisenstein, está no seu estilo de escrita, na sua forma de pensamento, e como “princípio heurístico e hermenêutico” que o leva a compreender, analisar e estabelecer correspondências entre “formas artísticas, expressivas e rituais oriundas de tradições e de culturas diferentes”, procedimento que aparece com imensa clareza, entre outros, em textos como “Montagem (1937), A natureza não-indiferente (1941-1945) e Método (1932-1948)” (*id.*, *ibid.*). Procedimento que o leva à busca constante de “comparações surpreendentes e *anacrônicas*, aproximando fenômenos que parecem pertencer a ordens temporais diferentes e às vezes incompatíveis” (SOMAINI, *ibid.*).

A clareza com que se explicita em seus escritos e em sua produção este processo de montagem, como sendo inerente à sua própria construção do pensamento e de suas formulações – afinal, “os exemplos não param de jorrar da verve do cineasta” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 435), faz com que Didi-Huberman busque uma aproximação muito justa com os processos desenvolvidos por Aby Warburg em período correspondente.

Como indica Somaini (2014, p. 294), pode-se falar atualmente de uma “coincidência surpreendente” entre o pensamento de Warburg e Eisenstein, pois “até hoje, não se encontrou nenhum elemento que permita afirmar que um tenha tomado

²⁸ *Ibid.*

conhecimento do outro”. Mas ainda que Eisenstein e Warburg não houvessem mantido uma aproximação concreta, além da semelhança que pode ser estabelecida entre muitas das suas formulações, Didi-Huberman (2021, p. 206) chama a atenção para o fato de ambos terem “criado um *corpus* gigantesco – tanto visual quanto textual – como corpo despedaçado [...] e também incompleto”²⁹. Relações estas que podem ser exemplificadas em muitas passagens de seus escritos, tal como lembra Didi-Huberman (*ibid.*) a respeito das que se encontram expressas em suas *Memórias*³⁰, e pelas quais

[...] pensar é montar pensamento entre si; montar é aumentar as correspondências íntimas entre coisas diferentes; e que essas correspondências, para se *espalharem* em todas as direções, exigem toda uma arte de livre associação, da digressão, da construção polifônica das referências ou das citações (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 207).

Assim como em Warburg, as formulações teóricas de Eisenstein estão assentadas em estudo no campo das imagens, pela qual a montagem se constituiria como ferramenta privilegiada para a construção de imagens. Ferramenta para a construção dialética de imagens; de imagens que se abrem a outras imagens. Um processo que o cineasta constituiria a partir da “miscelânea de suas referências” (*id., ibid.*, p. 407).

Como reflete Didi-Huberman (*ibid.*, p. 400), o argumento que aproxima Eisenstein de Warburg – para melhor compreensão das estratégias e procedimentos válidos para o cineasta – estaria no que pode ser dimensionado em torno de “uma política das sobrevivências”.

No nosso entender, uma política das sobrevivências que, para o cineasta, estaria alicerçada na dialética entre uma espécie de regressão às formas, concepções, fabulações próprias a uma ancestralidade ou tradições, se assim pudermos falar, e um estado revolucionário, transformação do presente que se projeta em futuro.

Mas tal como questiona Didi-Huberman (2021, p. 402), perguntamos: De que maneira a “regressão” a uma “sobrevivência”, “um sintoma de tempos esquecidos”, pode ter função de abertura, de “êxtase”, de explosão do tempo instituído, de escape daquilo que é fixação cultural que serve à manutenção de uma ordem estabelecida? “Como pode um retorno da memória trazer um desejo quanto ao futuro?”

Para melhor compreensão de tais concepções, talvez pudéssemos considerar que a despeito das aproximações que tinham ou não entre si, haveria entre pensadores da

²⁹ Conforme Didi-Huberman (2021, p. 207), a partir de 1928, Eisenstein preveniria seu leitor de que sua escrita lançaria apenas “reflexões picotadas. / Que partem em todas as direções”.

³⁰ *Memórias* constitui-se de 650 páginas escritas por Eisenstein durante sua convalescença de um ataque cardíaco em 1946, após o árduo trabalho de montagem de *Ivan, O Terrível*.

montagem, num período bem aproximado – fossem eles, Warburg, Walter Benjamin, Ernst Block, Eisenstein, entre outros – esta noção de montagem como associada a esta política das sobrevivências, e que estaria em completa correspondência com a compreensão da montagem como engrenagem capaz de colocar em questão a “dimensão temporal das imagens”, vinculada ao tempo anacrônico. Como argumenta Somaini (2014, p. 309), poderíamos dizer também que “esta característica do pensamento de Eisenstein” estaria então “ligada a uma constelação de autores dos anos 1920, 1930 e 1940, que atribuem um papel heurístico e hermenêutico à montagem e ao anacronismo no estudo de objetos culturais como as imagens e as mídias”, recusando uma história linear, progressiva ou evolutiva, sendo o procedimento da montagem, assim como considerava Ernst Block, uma maneira de “tornar dialética a não-contemporaneidade” e “liberar no passado o futuro ainda possível que ele encerra” (BLOCK, 1978 *apud* SOMAINI, 2014, p. 310). Deste modo, mesmo considerando as particularidades das concepções e produções de tais autores, podemos estabelecer vínculos entre tais teorias e práticas. Estes vínculos, a nosso ver, relacionam-se sobretudo à noção da montagem como atrelada a esta dimensão do tempo, simultânea e heterogênea, própria do anacronismo³¹.

Podemos considerar ainda que, mais recentemente, houve uma revisão da análise pejorativa que foi concedida à noção de anacronismo, por muito tempo, quase sempre relacionada a um senso comum do que é decadente e degenerativo, próprio de termos tais como obsoleto e retrógrado. Posição de revisão cujos estudos sobre os trabalhos de autores como Walter Benjamin e Aby Warburg, por exemplo, têm sido fundamentais. Acreditamos que esta revisão a respeito do tempo anacrônico tem adquirido ressonância, estendendo-se, também mais recentemente, à compreensão³² das concepções eisensteinianas, tão duramente atacadas e vinculadas a uma produção própria dos totalitarismos, do conservadorismo e da persuasão manipuladora, a partir, em especial, das décadas de 1960 e 1970.

³¹ Somaini (2014, p. 309) menciona que, na atualidade, “a noção de ‘montagem anacrônica’ [...] deve muito à reflexão de Didi-Huberman em torno da noção de *anacronismo* desenvolvida a partir da exposição *L’Empreinte* (1997)”, e em seguida em várias de suas obras.

³² Didi-Huberman (2021, p. 389) menciona que os trabalhos de Daniele Dottorini, Sylvia Sasse e Antônio Somaini têm demonstrado que materiais deixados por Eisenstein, ainda pouco explorados ou inéditos, podem reservar novas descobertas em que “as relações entre a teoria das imagens de Warburg e as reflexões eisensteinianas ainda podem ser estreitadas [...] visto que ‘fórmulas patéticas’ (*formuli pafosa*), ‘migrações’ (*migrazii* ou *peregrinationii*) e ‘sobrevivências’ (*perejitki*) fazem parte do sistema notional de Eisenstein. Conforme Huberman (*ibid.*, p. 391), essas “três noções mais fundamentais [...] de Warburg – fórmulas patéticas, migrações, sobrevivências – aparecem bem no âmago da antropologia eisensteiniana das imagens”.

De fato, nas décadas de 1930-1940, contra todas as circunstâncias que lhe opunham, Eisenstein defenderia enfaticamente a ideia de “regressão”³³, e que estaria intrinsecamente relacionada à montagem como prática de montar e remontar no tempo, numa dialética entre o atual e o esquecido, o datado e o anacrônico. Prática consolidada num princípio que prevê “a coexistência nele do revolucionário que ele será a vida inteira e do arqueólogo das imagens atento aos destinos psíquicos, inconscientes, da regressão” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 403). Contudo, a defesa de suas posições e concepções, a despeito da repressão sofrida, e a exemplo do que ocorreu com esta ideia de arte como regressão, encontrava uma completa não conciliação com as posições nacionalistas e ideológicas do progresso stalinista, fato que teria levado com que, progressivamente, passasse a escrever “no terreno da não publicação e da não-publicidade, ou seja, da clandestinidade”³⁴ (*ibid.*, p. 406). Fato que teria também, consequentemente, contribuído para que grande parte de seus escritos permanecesse inédita por muito tempo.

Sua ideia de arte como regressão teria como origem uma eclética influência de autores e distintas fontes culturais. A própria ideia de revolução em Eisenstein levaria em conta uma espécie de psicanálise pelas imagens, ou uma experiência estético-psicanalítica propiciada pelas imagens que buscaria, de certo modo, resgatar e remontar um processo vivenciado – fosse em âmbito social, histórico, cultural e mesmo poético –, em uma esfera individual (ou interna) que, ao ser partilhada dialeticamente, buscaria propor inflamar um coletivo.

Eisenstein manteria um grande interesse pelas ciências psicológicas, acumulando ampla cultura no assunto. Teria se apaixonado pela psicanálise de Sigmund Freud e seguido de perto, por muitos anos, os psicólogos russos, em especial Lev Vygostki (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 354), por quem foi fortemente influenciado, em especial, pelos problemas conjugados de teoria estética e teoria das emoções. Como informa Somaini (2014, p. 277), em textos relacionados a questões de psicologia, entre outros, o cineasta se refere “à reflexologia de Pavlov e Bekhterev, à psicanálise de Freud e à psicologia analítica de Jung, à psicologia de Willian James e à teoria da *Gelstalt* de Köhler, Koffka

³³ Enfatizamos que termos vinculados às teorias psicanalíticas serão utilizados conforme aparecem nas abordagens de Eisenstein, nas relações que ele estabeleceu com tais disciplinas, e conforme citados por Didi-Huberman (2021).

³⁴ Exemplo deste exercício clandestino foi o grande manuscrito de *Método*, com “2.459 folhas, frente e verso”, reunindo “quase tudo aquilo que Eisenstein pôde elaborar depois da sua crucial experiência mexicana” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 406). A passagem pelo México, para as filmagens de *Que viva México!*, em 1931, confluíram com as premissas eisensteiniana, uma vez que as condições da sociedade mexicana, com suas “temporalidades heterogêneas”, apresentavam as configurações anacrônicas exploradas pelo cineasta.

e Lewin, à teoria da empatia de Lipps, assim como aos estudos de seus amigos Vigotski e Luria”.

Numa combinação muitas vezes expressa como estranha e eclética, manteve vários outros interesses, tal como pelo pensamento “sensorial” ou “pré-lógico” vistos nas análises sobre as línguas e culturas arcaicas em “Wilhelm Wundt e Lucian Lévy Bruhl, mas também da linguagem interior da criança analisada por Lev Vigotski e do monólogo interior de [James] Joyce” (SOMAINI, 2014, p. 273). A partir de seus escritos e depoimentos, podem ser observados interesses pelo êxtase religioso, pelo pensamento oriental, pelo circo e carnaval, entre vários outros, além de um imenso relato sobre distintas produções na arte.

É possível dizer que a abordagem eisensteiniana da história e compreensão do presente ao qual se vincula, parte da admissão de uma concepção “da teoria como montagem” (SOMAINI, 2014, p. 277) pela qual distintas formulações do pensamento, muitas vezes vistas como incompatíveis, são montadas juntas. Essa ideia da teoria como montagem adquire consistência, uma vez que, para o cineasta, possivelmente também no âmbito teórico, assim como na esfera da produção artística, inexistam um isto ou aquilo, mas coexistências de possibilidades que, necessariamente não se excluem, mas que, confrontando-se, repelindo-se, atraindo-se, são incorporadas e dialetizadas por um movimento elaborativo e propositivo sobre um real. Pressuposto de um deslocamento profundo do sentido de história como determinação do real enquanto detenção da verdade; para “uma história da cultura concebida como um grande arquivo aberto e disponível”, (SOMAINI, 2014, p. 278), cuja dinâmica se justificaria pelo “princípio de elaboração” (*ibid.*). E como enfatiza Somaini (*ibid.*, p. 270), “essa história, além do mais”, era para Eisenstein não uma “história de fatos, mas uma história de possibilidades”. Uma história que, observando o conjunto de seus escritos teóricos, “o teria levado a atravessar livremente o tempo e o espaço” (*ibid.*).

Sendo um atento observador das imagens e da cultura, o cineasta praticaria o exercício de “acumular exemplos [...] em todos os sentidos” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 408), prática que, conforme Didi-Huberman (*ibid.*, p. 346), ele chamaria magnificamente, em *Dramaturgia da forma fílmica*, de “acumulação livre de matéria associativa”. Como já dissemos, fossem estes exemplos retirados de distintas geografias, culturas – das eruditas às arcaicas – ou cronologias diversas, com suas “idas e vindas constantes entre teatro e cinema, cinema e desenho, desenho e literatura, literatura e teoria etc.” (*ibid.*, p. 410), fariam com que tais práticas e exemplos confirmassem, segundo Didi-

Huberman (*ibid.*), sua intuição em correspondência com a de Warburg, pela qual “‘as fórmulas patéticas’ [...] são dotadas dessa essencial *capacidade de migração* que as faz atravessar tanto o tempo quanto o espaço”. Segundo Somaini (2014, p. 310), se Warburg fora marcado por sua temporada com os índios Hopi no Novo México, Eisenstein teria sido por sua experiência mexicana, chegando ambos a convicções semelhantes a respeito da natureza das imagens “com todos os fenômenos de *Nashleben* (Warburg) e de ‘recorrência’ (Eisenstein) que atravessam a história”:

O interesse desses dois autores que não se conheciam pelo mesmo problema – as sobrevivências, as reaparições, as variações (daquilo que Warburg chama de “*Pathosformeln*” e Eisenstein, em *A natureza não-indiferente*, “*fórmula pafossa*” – não é, portanto, um encontro fortuito, mas sim o sinal de uma convergência profunda quanto à natureza dialética de imagens e de fórmulas gestuais expressivas que retornam no tempo [...] (SOMAINI, 2014, p. 310).

Em ambos, a montagem seria eleita como procedimento apropriado para dar conta de uma história das imagens “com seus deslocamentos para frente e para trás” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 265). De certo modo, acumular exemplos e colocar em contato imagens heterogêneas tem como implicação uma vontade subversiva de “retirar as imagens de toda hierarquia de meios, estilos ou épocas [...]” (*ibid.*, p. 408) que subordinam as imagens a uma existência sempre parcial. Vincula-se, com isto, um exercício que tende a implodir os “determinismos formais e cronológicos numa prática de montagens anacrônicas capazes de encarnar sua própria noção dialética [...]” (*ibid.*, p. 409).

Neste exercício de constante observação, é possível supor que muitas das concepções eisensteinianas, quer se referissem às abordagens sobre a montagem ou sobre a regressão, entre outras – e, de fato, suas concepções estariam intrinsecamente relacionadas – teriam sido por ele encontradas no interior “‘das profundezas da cultura humana’ na sua longa duração” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 391), pois segundo o cineasta, o próprio princípio da montagem teria se desencadeado (ou para melhor dizer, teria lhe sido revelado) nos exemplos assimilados nesta cultura de longa duração. Como menciona José Carlos Avellar (2002a, p. 11), em textos de *O sentido do filme*, o cineasta procura demonstrar, com seus acumulados exemplos, “que a montagem é uma propriedade orgânica de todas as artes”.

Está claro que, para Eisenstein, a cultura é um processo de acumulação e de constante reelaboração. Acumulação esta que – tomando de empréstimo de Warburg – chamamos de “uma temporalidade da ‘sobrevivência’ (*Nachleben*)” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 389), guardando o que poderíamos reunir em torno das

experiências; das emoções, das fabulações, dos gestos, formas, imagens, em correspondência com determinados estados emotivos e psíquicos, tal como em Warburg.

Mas o que seria então a montagem – fosse para Warburg, Benjamin ou Eisenstein – se não esta estratégica ferramenta de reconstrução a partir deste arsenal de material histórico, cultural, emotivo, memorialístico e imaginativo, na ligação/dissociação das coisas entre si, construindo-se em complexa rede de fragmentos em movimento?

Podemos quase que afirmar que estas noções relativas às sobrevivências e à regressão, como partes intrínsecas ao sistema nocional de Eisenstein, foram por ele encontradas nas intensas e apaixonadas observações sobre esta cultura em sua longa duração. De modo alusivo, não é mesmo difícil encontrar ressonâncias destas concepções em passagens de autores distintos, tal como ocorre nesta citação de Pablo Picasso (1993, p. 268):

Para mim, não há passado ou futuro na arte. Se uma obra de arte não pode viver sempre no presente, ela não deve ser absolutamente considerada. A arte dos gregos, dos egípcios, dos grandes pintores que viveram em outros tempos não é uma arte do passado; talvez esteja mais viva hoje do que nunca.

Podemos falar aqui de uma concepção de tempo que não é, de maneira alguma, sentida como linear, progressiva ou evolutiva, mas é sentida como modo temporal pelas quais quaisquer existências – tomadas tanto em suas particularidades, como em sua pluralidade – coexistem: não se sucedem, não se substituem, mas enquanto possibilidades, sobrevivem paralelamente.

No âmbito do anacronismo, como compreendeu Eisenstein³⁵ (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 427-428), o tempo não é “triste condição técnica, mas [...] condição necessária para a implementação fundamental das associações”; condição assim, predisposta ao livre trânsito entre esferas de associações e imaginações.

Mas quais considerações nos permite compreender por que o princípio do anacronismo e da regressão tinham para Eisenstein um valor essencialmente político, principalmente considerados em relação à sua atividade como cineasta da montagem implicada numa prática pensada em termos revolucionários? De uma maneira geral, se abordarmos que a regressão constitui-se como resgate de memórias, emoções, pensamentos, modos conceptivos e fabulatórios, perdidos ou esquecidos no inconsciente individual e coletivo, que são, portanto, capazes de serem reativados pelas imagens, poderíamos dizer que essa prática de regressão pelas imagens, em Eisenstein – como

³⁵ *Le montage des attractions au cinema.*

instrumento político – teria como característica a compreensão de que “o presente histórico está sempre tecido de passados múltiplos” e mesmo de elementos e processos inconscientes (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 433), o que o levaria à predisposição em “unir o marxismo ao ponto de vista freudiano” (*ibid.*, p. 342). Predisposição esta que estará vinculada a vários autores aqui já mencionados, assim como ao movimento artístico, também já citado, como o surrealismo. Ainda que haja muitas diferenças entre os procedimentos de Eisenstein e os dos surrealistas – circunscritos inclusive por questões culturais – e ainda que, em um pressuposto mais imediato, poderíamos atrelar Eisenstein a uma materialidade histórica, e os surrealistas aos problemas de fundo inconscientes, as tensões e dinâmicas que se mantêm entre tais polaridades comportam as aproximações que podemos estabelecer entre eles. Ainda que Eisenstein manifestasse certa antipatia pelo grupo em torno de André Breton, ele manteria contato com surrealistas, e em suas *Memórias* teria admitido sua proximidade com o que considerou “ala esquerda” surrealista, e em relação a estes teria declarado: “Estou ligado a eles” (EISENSTEIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 396).

Este pensamento de Eisenstein a respeito da regressão fora reprimido, ironizado e efetivamente proibido na medida em que sua publicação foi sendo inviabilizada de diversas formas, na ocasião em que o cineasta passou então a defender tais concepções, em especial a partir de 1930. Concepções e proposições que mostravam uma completa impossibilidade de conciliação com a ideologia stalinista. Eisenstein (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 407) tinha total consciência do fato, chegando mesmo a pronunciar: “Eles nunca me perdoarão a ideia da arte como regressão [...]”. Como observa Didi-Huberman (*ibid.*, p. 434), de fato, nem os fanáticos apoiadores da tradição, querendo fixar um passado eleito, nem as correntes modernas contemporâneas pautadas na ruptura ou dissolução do passado, lhe perdoariam. Também Jacques Rancière (*apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*) escreveu com muita lucidez a respeito desta percepção, não apenas própria ao contexto temporal de Eisenstein, mas também em relação a uma percepção mais contemporânea ao nosso próprio contexto: “Nós o criticamos porque ele toma ao contrário nossa pretensa [ideia de] modernidade”.

Assim, a incompatibilidade destas concepções não estava posta apenas em relação aos dogmas stalinistas, mas também em relação à lógica capitalista, que mantém em comum com o stalinismo o propósito da ideologia unilateral do progresso, do pensamento linear e da linguagem instrumentalizada, predisposta à manipulação e à persuasão. A respeito de uma linguagem que seja eficaz para a transmissão de conteúdos inequívocos,

Stálin, justificando-se pela noção mais comum e estereotipada, própria do progresso e do desenvolvimento capitalista, considerava retrógrados quaisquer outros meios e processos:

A importância da linguagem dita dos gestos é insignificante, por causa de sua extrema pobreza e de seu caráter limitado. [...] Não podemos comparar a linguagem dos gestos com a linguagem fonética, assim como não podemos comparar a pá de madeira primitiva com o moderno trator de esteira (STALIN³⁶, 1974, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 392).

Em suma, podemos dizer que praticamente tudo a que Eisenstein dedicava sua inteira atenção, fosse o interesse pelas emoções e gestos patéticos, fosse o interesse pelo pensamento sensorial e pelas sociedades arcaicas, o interesse pela psicologia e pela psicanálise, fossem as abordagens sobre a polissensorialidade das imagens, o anacronismo ou a regressão, entre outras questões, o fato é que praticamente tudo o que lhe interessava e todas as concepções eisensteinianas receberiam não apenas total indiferença do governo stalinista, mas sobretudo, séria contraposição, pelo qual muitas vezes o cineasta teria sido ironizado, molestado e impedido de atuar, vivendo sobre opressiva vigilância. Entre vários outros episódios, uma passagem que delineia muito bem esta tensa e tirânica relação entre o cineasta e o governo pode ser ilustrada, conforme descreve Didi-Huberman (2021, p. 403-404), pela ocasião do primeiro “Congresso dos operários criadores [cineastas] da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas”, realizado em Moscou em 1935, quando Eisenstein foi encarregado de abrir publicamente o referido congresso, tratando-se na verdade de uma tentativa de inquérito contra o cineasta, visando a exercer um julgamento de suas intenções e humilhá-lo publicamente³⁷.

E no caso da regressão, se a compreendemos como recuperação de algo fora do tipo de consciência outorgada e conveniente ao poder em um dado momento – consciência outorgada constituída pela ideia de um presente que se desenvolve sempre pela eliminação do ontem – significaria, a nosso ver, uma proposição ameaçadora.

Proposição esta que corresponde e se vincula ao que insistentemente viemos afirmando e discutindo nesta tese, ou seja, a conexão de autores e procedimentos que, por meio de uma estratégia estético-política – em nosso caso, vinculada à montagem – visavam a “atravessar o visível, colocar a mão na terra das coisas, mexer aquilo que no

³⁶ J. Staline, *Le Marxisme et les problèmes de linguistique* (1950), trad. anônima. Pequim: Éditions em langues étrangères, 1974. p. 45.

³⁷ Cabia a Eisenstein a abertura do referido congresso, e a despeito do contexto totalmente desfavorável que ele sabia se tratar, assume suas posições a respeito de uma dialética heterodoxa e da “presunção estética da regressão”, diante de interlocutores agressivos – “Não espero que S. M. Eisenstein nos conte histórias sobre mulheres polinésias, isto está muito distante de nós”, “[...] mas espero que S. M. Eisenstein não continue a dar voltas” (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 406) –, que se manifestavam entre risos e aplausos da plateia.

tempo presente é feito de tempos esquecidos” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 393). Entre outros, podemos, por exemplo, relacionar isto com o que tentamos apreender de um materialismo histórico heterodoxo presente em Benjamin, com sua crítica radical ao positivismo, ao evolucionismo e ao culto ao progresso, que, como menciona Löwy (2005, p. 26), se faz sensível na conjunção do presente com uma “dimensão mágica do passado” que, no momento da “revolta [...] rasga como um relâmpago o céu da ação revolucionária”. Fundidas, linguagem e concepção benjaminianas, a aspiração marxista converge na visão teológica e de aspiração messiânica e romântica para o reencantamento/redenção do mundo, e para a realização de sua própria compreensão e construção da modernidade. Como indica nas *Passagens*: “a possibilidade de um materialismo histórico que tenha aniquilado (*annihiliert*) em si mesmo, a ideia do progresso” (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 30), e que visa a radicalizar a oposição não só com as filosofias burguesas da história, mas também com as mesmas que povoam as concepções históricas da esquerda³⁸.

Ainda nas *Passagens*, Benjamin considera que:

Precisamente aqui o materialismo histórico tem todas as razões para se distinguir claramente em relação às formas tradicionais do pensamento burguês. O seu conceito fundamental não é o progresso, mas a atualização (BENJAMIN, 2006 *apud* MACHADO, 2016, p. 103).

A partir da montagem, método que Benjamin irá considerar adequado para se aproximar de um materialismo histórico livre da ideologia do progresso, ele dimensiona, a partir de suas afinidades teóricas com Ernst Bloch, um “saber-ainda-não-consciente do passado”, “cuja extração possui a estrutura do despertar” (MACHADO, *ibid.*, p. 101), ou seja, “o despertar de um saber ainda não consciente do ocorrido” (TIEDEMANN, 2018, p. 25) no passado, pelo qual é possível uma “redenção” ou “salvação” deste passado. Significa antever camadas de materiais depositados do passado, “mergulhar em áreas até então ignoradas ou desprezadas da história” (TIEDEMANN, *ibid.*, p. 19), e principalmente, desprezadas pela história enquanto verdade e exercício de poder e como senso-comum; recuperar o que não fora visto ou apreendido do passado, ou que tenham sido silenciadas ou adormecidas pelo avanço das determinações históricas. Significa, assim, a paradoxal recuperação do que ainda não foi, o que ainda espera no passado, por ser.

³⁸ Conforme Löwy (2005, p. 33), aos olhos de Benjamin, o positivismo aparece “como o denominador comum das tendências que ele vai criticar: o historicismo conservador, o evolucionismo social-democrata, o marxismo vulgar”.

A noção do “despertar benjaminiano” (TIEDEMANN, 2018, p. 22-24) corresponde, também, como consequência, ao despertar do mito e do fascínio próprios a cada época ou temporalidade; ao “desprendimento de uma época”, desprendimento do mito engendrado pela época que pesa “sobre o presente enquanto permanecer intacto seu fascínio” (p. 22). Conforme Tiedemann (*ibid.*, p. 24), no primeiro esboço das *Passagens*, a crítica do capitalismo, para Benjamin, continuou sendo a crítica do mito “que sobreviveu [...] em toda história sob as formas mais diversas seja como violência imediata, seja na forma do direito burguês”, apresentando “conteúdos dominantes da consciência” desde os primórdios do capitalismo, que podem ser vistos, por um lado, como a “sensação do mais novo, do mais moderno”, e por outro lado, um “eterno retorno do sempre igual”, que pela linguagem cifrada e teológica, Benjamin converge em decifração e compreensão do alcance do mito na atualidade, como o “tempo do inferno” (*ibid.*):

Trata-se [...] do fato de que o rosto do mundo, a imensa cabeça, nunca muda em relação àquilo que é o mais novo, que este “mais novo” permanece sempre igual em todas as suas partes. Eis o que constitui a eternidade do inferno e o desejo de novidade dos sádicos. [...] (BENJAMIN, 2006 *apud* TIEDEMANN, *ibid.*)

No despertar para um passado que fecunda possibilidades no presente, é possível ensinar uma redenção do passado com o despertar do fascínio e consequente dissolução da fixação das formas de naturalização do mito no presente, que se consolida na compreensão normativa, fatalista e de determinação do real, e, por conseguinte, da história, com seu *status quo* fixo no passado e no presente.

Conforme Machado (2016, p. 102), este “instante do despertar” constitui-se assim no “entrelaçamento do passado no presente” a partir do método dialético, da imagem dialética ou ainda, de uma “dialética da reminiscência (*Eingedenken*)” (*ibid.*), de maneira a permitir que a história, como ocorrido, entre em nossa vida, como um “*páthos* da proximidade” (TIEDEMANN, 2018, p. 23), em vez deste mergulho na história corresponder a um afastamento da própria vida. Segundo Peter Szondi (*apud* MACHADO, *ibid.*), Benjamin pressupõe uma radical mudança de concepção histórica, pois se “considerava-se o ‘passado’ como ponto fixo e designava-se ao presente o esforço de avizinhar por tentativas o conhecimento deste ponto firme”, para Benjamin, o passado é “mudança (*Umschlag*) dialética”, “irrupção da consciência desperta” (*ibid.*). “Os objetos e acontecimentos passados não seriam então algo imóvel e imutável dado ao historiador”, uma vez que a “dialética [...] ‘os revolve, os revoluciona, revira para baixo

o que está por cima” (TIEDEMANN, 2018, p. 23). O passado inacabado modifica e atualiza o presente, sendo por este também constituído.

Consideramos relevante enfatizar nestas concepções benjaminianas que a proposta de um materialismo histórico revolucionário só poderia realizar-se ao “aprofundar e radicalizar a oposição entre o marxismo e as filosofias burguesas da história” (LÖWY, 2005, p. 30), uma vez que tais oposições radicalizadas deveriam se constituir por concepções de mundo e processos completamente diversos e não por anteposições que convergem para um mesmo ideal e ordem do mundo. A radicalização neste sentido significaria, no nosso entender, radicalizar as possibilidades de encontrar, no processo revolucionário, outros modos de concepções, de vida e de partilha, de maneira que o próprio processo revolucionário só faz sentido se sua dinâmica produzir e encarnar algo já diverso da produzida pelo *status quo*.

A despeito das complexidades e particularidades das questões que envolvem os autores aqui mencionados, acreditamos que o elemento político revolucionário, que possibilita pensar uma conexão entre tais autores e pensadores, se justifica exatamente pelo fato de que tal elemento revolucionário só poderia conformar-se numa potente vinculação entre consciência e inconsciência, entre passado e presente, entre regressão e progressão; proposição inconciliável com as concepções e formas de dominação capitalista, assim como também às de um marxismo ortodoxo.

Assim como o positivismo e a ideologia do progresso, conseqüentemente, são próprios também, tanto do stalinismo como do capitalismo – sendo, conforme acreditamos, cada vez mais enfático nos modos atuais do capitalismo neoliberal – , a necessidade de esquecer o passado, de apagar as memórias das experiências dos indivíduos sobre o real, especialmente no âmbito das experiências coletivas, para, deste modo, exercer uma arbitrariedade na construção de narrativas históricas conforme os interesses do poder e da dominação.

Podemos, assim, compreender o caráter político implícito nas defesas sobre a regressão e de uma dialética de tempos anacrônicos, em Eisenstein, uma vez que tais processos permitem fazer com que a “coerência dos tempos” postulada pela dialética do progresso “exploda do interior, sendo as temporalidades heterogêneas [...] coexistentes [...] o ‘novo’ não substitui nem ultrapassa o ‘velho’” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 429), enquanto possibilidades, coexistem, de maneira que a palavra de ordem ou o *status quo* que determina o que é a atualidade ou o “novo” em sua corporificação do “hoje”, se enfraquece ou se relativiza diante das múltiplas possibilidades – nesta dialética de tempos

heterogêneos ou, como propõe Benjamin, no “entrelaçamento do passado no presente” – que se oferecem na (re)elaboração e(re) construção do presente.

Esta ideia de regressão acabaria, conseqüentemente, também viabilizando modos de indiferenciação valorativas no âmbito dos pensamentos e fabulações, que rompem com a ordem hierárquica própria dos sistemas de dominação; pressuposto de um pensamento não hierárquico que entra em completo choque com a ideologia oficial stalinista – para nós, de igual forma no neoliberalismo, ainda que utilizando procedimentos por vezes distintos – centrada na luta contra meios de resistência ou de desvio da ordem ou regime preestabelecidos. As evidências destas concepções em que o cineasta defende um pensamento de não hierarquização entre os extratos das experiências ou das consciências, fabulações etc., aparecem em passagens de seus escritos em que demonstra tal prática no seu próprio exercício da montagem, mas que claramente é extensiva à esfera da vida política em âmbito social e cultural. Como mostra Somaini (2014, p. 281), em uma passagem de *Método*, Eisenstein afirma a distância de sua concepção e posicionamento em relação ao discurso oficial:

Em meu domínio, nunca admiti a ideia de uma correlação entre estratos que são considerados “superiores” e “inferiores” ou que “avançam” ou “freiam”, de vanguarda ou “reacionários”, como afirmou o camarada Stálin [...] (EISENSTEIN *apud* SOMAINI, *ibid.*, p. 281).

Ao propor uma prática de indiferenciação com a quebra de valorações hierárquicas que, em âmbito social e cultural, podem ser definidas *a priori* pelos poderes vigentes ou pelo *status quo* da atualidade de acordo com suas conveniências, Eisenstein incita todo tipo de ofensiva e desconfiança, na medida em que sua proposta pôde ser percebida como subversiva, e como menciona Didi-Huberman (2021, p. 393), ela

[...] pareceu escandalosa e imperdoável – e não apenas para as doutrinas stalinistas – porque não deixava nada no lugar e tornava impossíveis as hierarquias, por exemplo, as hierarquias de noções tais como “popular/erudito”, “antigo/moderno”, “sensível/inteligível” etc.

Com relação a Eisenstein, entendemos que suas concepções estão amplamente entrelaçadas aos procedimentos em sua prática fílmica, numa íntima relação entre teoria e prática, e por onde se subleva organicamente sua potência política. Concepção política inerente ao próprio fazer. Tal como pode ser depreendido também em Benjamin, uma concepção política de revolução que se encarna a partir de outros modos e estratégias para conceber/fazer, que tendem a explodir as fixações e determinações dos sistemas vigentes. É inerente à prática eisensteiniana um rompimento com as hierarquias e as diversas formas de dicotomias que são próprias dos sistemas de hierarquização; pelo qual é

possível categorizar um isto contra aquilo, e subsequentemente, um isto mais que aquilo, processo institucionalizante de todo um sistema de validação, supremacia, marginalização e exclusão, que age em cumprimento aos processos de dominação. Para os sistemas de hierarquizações, a linguagem instrumental é condição fundamental, não só pela eficiência na transmissibilidade dos comandos (isto ou aquilo), como também, ainda que pareça paradoxal, pelos modos de desvios a partir das diversas produções da dicotomia; não só dicotomia pela qual a forma remete a categorias representacionais genéricas e predeterminadas; mas, também, dicotomia em que tais categorias representacionais tendem progressivamente a paralisar o movimento semântico da linguagem, na medida em que cada coisa passa a existir como oposição àquilo que se dicotomiza. Por esta razão, a linguagem instrumental é por natureza ideológica, no que diz respeito à propriedade ideologizante de fixar ou imobilizar o movimento da linguagem, prefixar e fixar conceitos e preconceitos.

Compreendemos que faz parte dos sistemas de dominação a predisposição em desvincular forma e conteúdo, como primeiro modo da dicotomia; paralisar o movimento do pensamento em favor de representações fixas e predeterminadas, estabelecendo, como consequência, outras formas de dicotomias; o isto em oposição àquilo, ou, para utilizarmos de uma exemplificação, uma representação fixa e determinada sobre o que seja o antigo, que se legitima por uma representação fixa sobre o que seja o moderno, em oposição ao antigo (de modo que um passe a existir como negação do outro). Isto presume fixar a consciência em regras e modelos representativos, comprimindo e extinguindo o espaço semântico e dialógico entre os termos dicotomizados, para estabelecer modos de controle e manipulação sobre a linguagem, fixando assim, também, uma consciência subordinada à grade legislada por esta linguagem instrumental. Dicotomizar para hierarquizar.

Neste âmbito, os procedimentos de Eisenstein não poderiam ser admissíveis, pois tanto proporem romper com as hierarquias estabelecidas por tais formulações dicotômicas (antigo/moderno, popular/erudito, sensível/inteligível, consciente/inconsciente, razão/emoção etc.), como estimulariam, a partir da montagem, o reestabelecimento do movimento, do pensar, do sentir e imaginar, a partir dos próprios objetos, gestos e acontecimentos, tais como são aprisionados pelas consciências. As junções, as associações, o choque entre tais “representações”, em Eisenstein, têm como proposta implodir os determinismos representativos da consciência, liberando sentidos e

emoções envoltos nos objetos, gestos e acontecimento, e restituindo o destino das imagens, como movimento.

A montagem é, para o cineasta, estratégico exercício com que visa a restabelecer *links*, conexões, associações entre representações fixas – ainda que seja para propor dissonâncias, rupturas e ambivalências –, entre coisas que estão distanciadas, segregadas da reflexão pela domesticação da linguagem e pela racionalidade instrumentalizada de conteúdos fixados pelas contínuas apregoações. Neste sentido, poderíamos propor que a montagem se constitui aqui como uma pedagogia para a implementação das associações de imagens; uma pedagogia para a reconstituição dos *links*, para a religação entre coisas, pensamentos, emoções, acontecimentos etc., restituindo o movimento do pensar, sentir, imaginar, agir, para além da órbita do outorgado pela esfera do vigente.

Por isso, essa impossibilidade de conciliação entre as concepções eisensteinianas e o nacionalismo e ideologia do progresso de Stálin, impõe ao cineasta uma espécie de vida entre os limites: do institucionalizado – esfera do poder hegemônico vigente – e das artimanhas para escapar deste poder instituído pela criação, ainda que a liberdade desta criação estivesse sob constante ameaça e vigia. Este escape se baseava, sobretudo, na crença concedida por ele às potências da imagem. Ainda que não deixasse de afirmar suas concepções e convicções, este cálculo entre tais limites, tenso e arriscado, baseava as relações de Eisenstein com o stalinismo.

Segundo Didi-Huberman (2021, p. 445), com a morte de Lenin, em 1924, “o poder soviético instaurou uma relação muito mais coercitiva com artistas e escritores”, tendo progressiva intensificação em 1928, com os começos institucionais de uma “revolução cultural soviética”, sob comando de Stálin. Eisenstein tem consciência do processo que se sucedeu, do começo revolucionário em 1905, o auge em 1917, e o desvio progressivo que correspondia ao stalinismo, assim como o fato da apropriação da arte e da produção por este poder, oposto a tudo pelo qual se houvera lutado pela revolução. Este modo de ver do cineasta pode ser percebido em documentos esparsos, tal como desabafa em carta a Leon Moussinac, em 1928³⁹.

³⁹ Palavras enviadas em francês a Moussinac, na confiança de ser o amigo um convicto comunista: “[...] abrirei também para você, sinceramente, os ... ‘esgotos’ da minha alma, sombria e trágica! / [...] É que estou com medo, muito medo. / [...] deixamos de ser contestadores. Estamos nos tornando capelães! / [...] Estamos perdendo os dentes. Deixando de lutar. Estamos nos tornando investidores. Grandes investidores e muito, muito pequenos! [...] / Vejo com horror a chegada da nossa ‘vanguarda’ (pouco a pouco), uma academia cheia de pose, de maneiras, ainda de toga vermelha, mas amarrotada com cuidado por cima do fraque estético e tradicional de corte perfeito e impecável. / [...] E o pior – essa é a tendência daqueles para quem trabalhamos!” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 444, *apud* MOUSSINAC, L. Sergei Eisenstein, 1970).

A partir do acirramento das perseguições e vigilâncias em 1928, o cineasta procurou escapar muitas vezes pelos deslocamentos feitos ao Ocidente, entre as ameaças daqueles “para quem trabalhamos”, como sugere na carta para Moussinac (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 445).

Contudo, a vigilância e coerção a Eisenstein é marca de quase todo seu processo de criação e de vida⁴⁰: Toda sua dificuldade para conseguir levar um projeto adiante, com todos os tipos de empecilhos, acusações, difamações e humilhações; “filmes amputados pelas diferentes censuras, ocidentais e soviéticas, filmes cruelmente retirados do seu controle (*Que Viva México!*); filmes parcial ou completamente destruídos (*O Prado de Bejin*)” e ainda “uma impressionante filmografia de projetos não concluídos” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 206).

Conforme Marshall (1987), em passagens de *Memórias Imorais*, escritas em 1946, depois do ataque cardíaco sofrido, o cineasta deixa transparecer como lhe marcavam alguns destes acontecimentos: O malogro com *Que Viva México!*, a proibição e destruição de *O Prado de Bejin*, acusado de escândalo e de “verdadeira bacanal de destruição” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 446), e que, após a proibição, segundo Marshall (1987, p. 13), o cineasta seria atacado em todas as frentes, por críticos de cinema, colegas de direção e teóricos do Partido Comunista; ataque que teria seu clímax durante a Conferência dos Trabalhadores de Cinema, realizada em janeiro de 1935, em um combate público, aqui já mencionado, arquitetado por Stálin. Passível também de nota foi seu pesar quando, neste mesmo ano de 1946 em que escreveu tais *Memórias*, após concluir a segunda parte de *Ivan, O Terrível* e ter sofrido o ataque do coração, veio a resolução do Comitê Central do Partido Comunista, que imprecou contra ele e esta segunda parte do filme (MARSHALL, *ibid.*, p. 17). Nesta conta, pode-se supor também outros acontecimentos, como a condenação à morte de ex-camaradas de trabalho, como Sergei Tretiakov, em 1937, e Isaac Babel, em 1940. E como indica Marshall (*ibid.*, p. 14), seu testemunho mais pesaroso pelo destino do mestre Vsevolod Meyerhold: “Devo dizer que jamais amei, idolatrei, venerei alguém tanto quanto meu professor e até a mais extrema

⁴⁰ Como mostra Herbert Marshall (1987, p. 15), principalmente após *Que Viva México!* (1930), quando Stálin o acusou de desertor, exigindo que retornasse à Moscou antes que terminasse as filmagens no México, o cineasta teve que submeter-se “à imposição dos comissários políticos, postados a seu lado durante toda a filmagem” que realizava, com intuito de “garantir que não haveria mais improvisações”, tais como as que geraram as imagens de sua grande obra, *O encouraçado Potemkin*, em 1925.

velhice considerar-me-ei indigno de beijar o pó de seus pés”⁴¹ (EISENSTEIN, 1987 *apud* MARSHALL, *ibid.*, p. 14).

Como expõe Didi-Huberman (2021, p. 447), Eisenstein não sobreviveria a todas estas situações por muito tempo, tendo novamente infartado pouco depois de completar 50 anos, arrasado com os rumos dos acontecimentos e com a traição que havia levado a cabo a Revolução a qual tão fortemente havia acreditado.

Ainda que encontremos algumas passagens com indicações daquilo que se passava com Eisenstein e sobre o modo como realmente considerava toda aquela situação, como comenta Marshall (*ibid.*, p. 20), a despeito de todas as imprecações e sofrimento, não se encontra uma crítica direta a Stálin. Marshall (*ibid.*, p. 18) observa uma passagem em *Memórias Imorais* em que Eisenstein conta a respeito de uma lenda folclórica persa sobre um herói épico que: “para preservar a força para o futuro, obediente, estirou-se no pó, aos pés de seus zombadores [...] o autocontrole inaudito e o sacrifício de tudo, até mesmo do auto-respeito, a fim de favorecer [...] a realização do que fora prescrito [...]”, teria sido como o próprio menciona, o que o “cativou completamente”. A seguir, a passagem constitui-se em uma clara indicação sobre o que se passava realmente com sua história íntima:

Em minha história pessoal, pessoal até demais, eu, com excessiva frequência, entreguei-me a esse feito heroico de auto-humilhação. E em minha vida mais íntima, pessoal, pessoal até demais, agi assim com excessiva frequência, excessiva pressa, talvez quase com excessiva disposição e... fracassei (EISENSTEIN, 1987 *apud* MARSHALL, *ibid.*, p. 18)⁴².

Aqui, testemunha um modo costumeiro de se submeter, aceitando as imprecações e humilhações sofridas com o objetivo de conseguir realizar aquilo que acreditava ter como destino e como contribuição ao *elán* revolucionário que o moveu desde o início, mas que, a certa altura, o desenrolar dos acontecimentos torna inegável a noção do seu próprio fracasso. Marshall (*ibid.*, p. 20) recorre a George Orwell para lembrar que tais condições favorecem aprender a falar e pensar com duplo sentido, e uma tentativa do artista “que vive sob a tirania e a censura, de fazer a verdade transparecer por meio de imagens artísticas e de alegorias metafóricas, de recorrer a meias palavras e àquilo que os russos chamam de *inoskazaniie* (nas entrelinhas)”. De fato, é na imagem, com seu potencial de expressão para além das palavras em âmbito verbal, que o cineasta deposita

⁴¹ Conforme Marshall (1987, p. 14), quando Eisenstein dava este testemunho, Meyerhold era considerado uma “não pessoa”, “inimigo do povo”: todas as suas obras foram proibidas, seu teatro fechado; todas as informações a seu respeito foram suprimidas das enciclopédias e obras de referência [...] sua mulher foi brutalmente assassinada e o próprio Meyerhold morreu nas celas da KGB”.

⁴² EISENSTEIN, *Memórias Imorais*, 1987, p. 305.

sua crença e seu poder para sobrepujar a ordem e a linguagem unilateral dos poderes que se pretendem hegemônicos. Foi a partir das estratégias e artimanhas na montagem e construção destas imagens, a despeito de toda imposição e vigilância com que passou a ter permissão para produzir seus filmes – com oficiais postados a seu lado para que não mais improvisasse e não se desviasse das orientações a serem seguidas –, que buscou sobrepujar a ordem e a opressão, criando ainda assim imagens que provocavam todo tipo de desconfiança por parte do governo, ou sua completa contrariedade. Este foi um jogo tenso e arriscado que ele teria se submetido com o objetivo de conseguir levar adiante a realização e contribuição no âmbito das imagens filmicas. Depois de sua morte, segundo Marshall (1987, p. 13-14), “durante vinte e cinco anos muitas de suas obras permaneceram inéditas [...] proibiram seus ensinamentos no próprio instituto onde ele atuava e seus primeiros filmes não foram exibidos para novas gerações de alunos”; diretores que se atreveram a expor suas teorias foram expulsos e alguns alunos foram presos.

Como acredita Didi-Huberman (2021, p. 447), mesmo com as tentativas para despedaçar e desfigurar sua obra, suas “imagens sobrevivem [...] elas continuam a dançar, a manifestar sua densidade, sua energia, sua poesia, suas queixas e desejos”. Bertold Brecht, a respeito de *Potemkin*, teria dito que as imagens deste filme continuariam provavelmente a “‘rasgar’ a consciência do espectador, mesmo que seja um espectador burguês, como se [...] quisesse que a ‘luta de classes se prolongasse em nós mesmos’” (BRECHT, 2000 *apud* HUBERMAN, *ibid.*). Podemos dizer que, ainda que Eisenstein tivesse reconhecido seu fracasso, suas “imagens saberão transmitir a sobrevivência de todos esses gestos” (*id.*, *ibid.*).

1.2.3.1. Por que cancelar o mestre dionisíaco do cinema soviético?

Sim, “um mestre cuja lição hoje já não queremos ouvir” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 201). Talvez seja esta uma sentença, a respeito de Eisenstein, que se tornaria muito comum entre circuitos da intelectualidade europeia, a partir, em especial, da década de 1970. Como aborda Didi-Huberman (*ibid.*, p. 203), há algo de trágico, de Dionísio ou Orfeu em Eisenstein, pelo qual “acabará sempre despedaçado”, ainda que seja por lados políticos antagônicos. Como observou Francis Albera (1977 *apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*), ao polemizar com os autores dos *Cahiers du Cinéma* naquele período, ele seria

“tão repudiado, quanto admirado”. E como muito bem pôde ser definido por Jacques Rancière, “mestre incômodo” (RANCIÈRE, 2001 *apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*).

Sendo assim, nos propomos a refletir por que a montagem eisensteiniana teria sido “tão brutalmente rebaixada para o lado do ‘poder persuasivo’, do ‘fanatismo’ e do ‘poder manipulador’” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 273)? Consideramos relevante contextualizar sobre esta questão, pois, uma vez que acreditamos na montagem como uma ferramenta política, achamos importante dialogar sobre diversos pontos de vistas que envolvem não apenas as concepções sobre sua utilização na produção artístico-cultural, mas também as que envolvem e podem envolver uma pedagogia.

Portanto, se buscamos defender e justificar um pensar pedagógico sobre a montagem, entendemos ser de enorme importância as polêmicas e distintos pontos de vistas que mobilizam sua prática e sua reflexão, com as consequências em âmbito político, social, cultural e pedagógico. Ainda que a montagem eisensteiniana expresse apenas uma concepção de montagem, entre outras aqui trazidas, a nosso ver, os problemas envoltos nestas divergências conceptivas podem circunscrever pontos em comum em torno do que acreditamos poder ser tratado nesta pesquisa, como uma pedagogia da montagem.

Talvez, a crítica póstuma mais determinante e fatídica sobre Eisenstein tenha sido deflagrada por Roland Barthes (1915-1980), no texto *O Terceiro Sentido* (1970), em que o semiólogo francês fez uma análise da cena de uma lamentação coletiva presente na obra filmica mais genuína e influente do cineasta russo, *O Encouraçado Potemkin* (1925). A seguir, Barthes escreveria outro famoso texto intitulado *Diderot, Brecht, Eisenstein* (1973) em que, segundo acreditamos, dirigia seu ataque, em especial, a Brecht e Eisenstein, situando-os no mesmo nível estético, e declarando sua aversão a toda arte entendida como “militante”, vinculada ao “poder da representação” e “[...] inapta a qualquer polissemia, quase indigna da palavra ‘arte’, e, em todo caso, retrógrada, profundamente antimoderna” (BARTHES, 1973 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 77). Como menciona Huberman (*ibid.*), a partir desse momento, “a *ruptura* essencial à montagem, [...] compreendida como recorte autoritário”, assim como é autoritário o “sujeito que recorta”.

Tratava-se de uma crítica ao procedimento da montagem eisensteiniana, mas a crítica em *O Terceiro Sentido* estendia-se a outras características da referida obra filmica. A cena da lamentação coletiva escolhida⁴³ por Barthes para exercer sua rejeição ao

⁴³ Em *O Terceiro Sentido*, Barthes comenta também imagens de *Ivan, O Terrível* (1944).

procedimento do cineasta russo era condizente com uma particular renúncia e “fobia a qualquer instituição solene da paixão” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 173), uma crítica dirigida às emoções coletivas das “mitologias do luto” e, por conseguinte, ao patético das emoções eisensteinianas, com seu significado óbvio, com “sua estereotipia dos gestos de luto” e sua iconografia “multissecular da Pietá” (*id., ibid.*, p. 100); esse “‘óbvio’ patético, sem surpresa e sem sutileza que atrai o espectador [...] sufocado pela ‘verdade empática do gesto’ das carpideiras” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 107). Ou seja, uma ideia de fetiche que busca, no apelo às emoções patéticas, persuadir, convencer o espectador sobre a injustiça a um povo oprimido e sobre a verdade que prescreve a revolução, mais precisamente, da revolução marxista. Uma “representação”, tal como declara em *O Terceiro Sentido*, a serviço da única “‘verdade’” leninista da “‘grande circunstância proletária’”, com seus “povos aprisionados pela retórica marxista [...]” (*id., ibid.*, p. 115-116): “entre o excesso de código ideológico e o excesso de afeto trágico parece que nada poderá ser salvo da cena das carpideiras de Odessa, aos olhos de Roland Barthes” (*id., ibid.*, p. 123), um modelo de representação para tudo o que deve ser evitado. Destacando um fotograma isolado de *Potemkin*, Barthes observa:

[...] muito classicamente a dor vem das cabeças abaixadas, das expressões faciais de sofrimento, da mão sobre a boca que contém o soluço; mas ainda que tudo isso já tenha sido suficientemente dito, um traço decorativo volta a dizê-lo [...] um outro detalhe se inscreve em “abismo”: vindo de uma ordem pictural, como uma citação dos gestos de ícones e pietàs, ele não desvia o sentido, mas o acentua; essa acentuação (própria da arte realista) tem aqui uma certa ligação com a “verdade”: a verdade do *Potemkin* [...] a verdade da “grande circunstância proletária” que pede a ênfase. A estética eisensteiniana não constitui um nível independente: ela faz parte do sentido óbvio, e o sentido óbvio, em Eisenstein, é sempre a revolução (BARTHES, 2009, p. 52) (imagem 14).

Em 1970, Roland Barthes já seria “um mestre [...] ouvido, comentado, imitado [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 133), de maneira que esta argumentação marcaria as concepções sobre a montagem de Eisenstein, como retrógradas, persuasivas e autoritárias, para um circuito da intelectualidade, não muito restrito, e que, de certo modo, “se impõe até hoje como uma evidência”⁴⁴.

Ainda que consideremos importante apresentar estas reflexões sobre os pontos de vistas que expõem algumas destas divergências conceptivas – realizadas, com certeza, de modo breve, no que diz respeito ao semiólogo francês –, aqui, claramente, nossas

⁴⁴ Acreditamos que o trabalho de Didi-Huberman, *Povo em Lágrimas, Povo em Armas* (2021), muito contribui na dissolução desta evidência, razão pela qual, como já comentado, a utilizamos como grande fonte de referência para este capítulo.

hipóteses, apoiadas sobretudo em Didi-Huberman (2021), tomam a defesa da montagem eisensteiniana contra a argumentação construída pelo autor das *Mitologias* (1957).

Imagem 14. Serguei Eisenstein, fotograma de *O encouraçado Potemkin*, 1925 (fotograma publicado por Roland Barthes, em *O Terceiro Sentido*)



Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 105.

Embora Barthes seja produtor de uma intelectualidade refinada e inteligente, entendemos que foi, sobretudo, arguto em sua tática de persuasão sensível, e nos distanciamos de sua argumentação, entendendo-a como marcada por equívocos e, no mínimo, por precipitado e pouco aprofundado julgamento. Contudo, ao exercer também a crítica às argumentações de Barthes, compreendidas na defesa e reflexão de nosso objeto de estudo, iremos nos pautar mais especificamente nas argumentações críticas que foram dirigidas às concepções de montagem eisensteiniana, no texto *O Terceiro Sentido* (1970), assim como nos pautamos também na obra de Didi-Huberman (2021). Salientamos não estarmos criticando a obra do semiólogo francês de maneira abrangente, não se inserindo ela, inclusive, como objeto deste estudo.

Com relação a este ponto, com objetivo de não incorrer em incoerências em relação às questões que buscamos aqui defender – no que diz respeito à liberdade dos sujeitos para posicionar-se⁴⁵ – afirmamos não termos qualquer pretensão de desqualificar as concepções, escolhas, modos de produzir, escrever etc., do autor francês; qualificar ou criar hierarquias se são elas melhores ou piores, mais atuais ou mais retrógradas do que as do cineasta russo. Acreditamos que, enquanto possibilidades, elas são indispensáveis e trarão sempre contribuições à contemporaneidade por meio dos que por elas são

⁴⁵ Entendemos que a montagem já seria um mecanismo disposto à propositividade.

tocados. Por esta razão, ao contrário, contextualizando tais polêmicas e divergências, queremos, sobretudo, contribuir para libertar também as concepções eisensteinianas deste julgo, e defender a permanência de tais concepções, enquanto possibilidade também presente à nossa contemporaneidade. Possibilidades, entre tantas outras distintas, relacionadas ao que poderíamos falar a respeito das paixões e dos desejos em movimentos e em correspondências. É apenas a partir desta noção que conseguimos vislumbrar um real exercício de liberdade.

De fato, as argumentações de Roland Barthes influenciaram significativamente a visão que determinou grande parte da crítica dos *Cahiers du Cinéma* deste período e mesmo posteriormente. Em muitos casos, Eisenstein ficaria estigmatizado pela fria e descontextualizada ideia de ser tão só um “zeloso ‘servidor’ de Stálin” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 201-202)⁴⁶.

Porém, refletimos que, possivelmente, houve outras razões que levaram a uma visão depreciativa não só a respeito da montagem eisensteiniana, mas também sobre a montagem de maneira geral, entendendo o termo de nosso objeto de estudo, como junção de fragmentos ou de uma propositividade constituída a partir das junções de fragmentos díspares.

Neste sentido, a crítica bazaniana à montagem também é bem conhecida. Conforme Cezar Migliorin e Elianne Barroso (2016, p. 22), a crítica de André Bazin supõe que a montagem seria um operador que funcionalizaria a realidade, “esvaziando-a da possibilidade de ser um pensável”. Estaria destinada a ser então, mecanismo de persuasão e manipulação cultural e ideológica, assim como, conforme entendemos, de modo similar também iria ver Roland Barthes. Para Migliorin e Barroso (*ibid.*), “a montagem nas teses bazanianas, seria uma construção excessiva que funcionalizaria o real”, de maneira que, nos escritos de Bazin sobre o neorealismo, e no elogio ao plano sequência, a realidade “porta seu sentido nela mesma e qualquer ruptura de sua unidade espaço temporal atenta contra sua unidade”. Daí que o registro fílmico deveria ser prevaletido por um “espaço-tempo homogêneo”, como modo de não trair a unidade espaço-temporal do real fílmico, e, por conseguinte, do próprio fluxo da realidade.

Distanciando-se da crítica bazaniana à montagem, Migliorin e Barroso (*ibid.*) nos fornece um precioso exemplo na menção que fazem à Serge Daney:

No momento da profusão de vistas da primeira guerra do golfo pérsico nos idos de 1990 nos telejornais, o crítico francês discordou de Bazin sobre a interdição

⁴⁶ Crítica de Alexandre Soljenítsin, segundo Didi-Huberman (2021, p. 201).

da montagem e reconheceu o seu caráter intrínseco e necessário à imagem cinematográfica. As imagens das bombas que riscavam o céu do Oriente Médio pediam inexoravelmente o contraplano de Bagdá destruída. Daney discorre em seu texto *Montage obligé* (1991) sobre o apelo que qualquer plano audiovisual faz a sua exterioridade espacial (contraplano e fora do plano) e temporal (elipse).

Conforme Daney (*apud* MIGLIORIN; BARROSO, *ibid.*) em *Montage obligé* (1991): “A imagem está sempre na fronteira entre dois campos de força, ela é destinada a testemunhar de uma certa alteridade e, apesar dela possuir um núcleo forte, lhe falta sempre alguma coisa”.

Concordando com a posição de Daney, na captura da pretensa realidade pela imagem fílmica, haverá sempre algo fora de cena, algo que a imagem não mostra, um para além da imagem. A câmera não reproduz o real de maneira imparcial; ela pressupõe sempre uma seleção, um enquadramento, um modo de fazer. Mas é mais precisamente através da montagem que a noção de homogeneidade espacial e temporal se desfaz, abrindo-se a “uma produção de sentidos e de conhecimentos que se faz por séries descontínuas e elípticas, por relações de choques entre elementos de diferentes naturezas no interior da materialidade do filme” (MIGLIORIN; BARROSO, *ibid.*, p. 23). Ao contrário de como via Bazin, teria sido justamente “com a multiplicação de pontos de vistas, sem continuidade, discrepantes ou mesmo de naturezas distintas” (*id.*, *ibid.*), que a montagem assim investida teria contribuído para que “a própria referência à descrição e à autoridade daquele que fala vacilasse”, com a “problematização dos lugares dos discursos verídicos”, deslocados para “a legitimidade da fala no processo de aproximação e montagem entre elementos distintos [...]” (MIGLIORIN; BARROSO, *ibid.*). Isto se relaciona à concepção e compreensão do cinema⁴⁷, não como “um aparelho de reprodução da realidade”, mas como “um dispositivo de produção de sentido na relação com a realidade” (*id.*, *ibid.*).

Como explicita Ismail Xavier (2005, p. 141), a distância de Pier Paolo Pasolini ao realismo de Bazin implica também nesta compreensão necessária da montagem. Para o cineasta italiano, “o dizer no cinema não é reprodução da abertura dos fluxos da ação mas se define pela síntese dos fragmentos obtidos (retirados deste fluxo) numa operação (enquadramento, montagem) feita pelo cineasta”. Conforme Xavier (*ibid.*), Pasolini privilegia a noção de “ponto de vista” na expressão cinematográfica e teoriza a ideia de um “cinema de poesia” na característica que o define por fazer “sentir a câmera”,

⁴⁷ A nosso ver, uma compreensão não só referente à imagem na produção artístico-cultural, mas aplicável à imagem audiovisual de forma geral.

predispondo a saída do narrador de sua “onisciência” para criar “ambiguidades, interrogações, o discurso das imagens passando a corresponder a um entrelaçado de intenções e valores”. Esta menção a Pasolini se justifica pela reflexão que deve ser lembrada de que a experiência da montagem está atrelada, e não há como não implicar, na tomada de consciência, pelo espectador, sobre a própria montagem. Neste sentir a presença da câmera e da montagem, que rompe a evidência da realidade, e revela que a imagem não é, e não pode ser, tão só o puro fato dado, mas é também, dialeticamente, o fato construído; proposições e questionamentos dirigidos a outros, a respeito disto que chamamos real ou mesmo irreal.

Mas voltando às razões que levaram Serge Daney a reivindicar a montagem durante a divulgação das imagens da Guerra no Golfo Pérsico em 1991, vemos que o exemplo nos leva a afirmar que os problemas que envolvem a montagem – e mesmo, uma pedagogia da montagem – não são restritos ao campo da produção do cinema ou da arte, já que as imagens nos invadem cotidiana e politicamente. Pensar sobre elas e os meios e maneiras pelas quais são produzidas, é prática, a nosso ver, imprescindível.

Para melhor compreensão da reivindicação que fez Daney à montagem, refletimos sobre a abordagem que foi dada ao conflito por José Arbex Jr., professor da PUC-SP e jornalista que estava à frente da editoria internacional da *Folha de São Paulo* no período em que ocorreu o conflito:

A Guerra do Golfo foi transmitida por meio de uma narrativa totalmente equivocada, em que não apareceram mortos. Se você ligasse a televisão, em qualquer momento que transmitiam a guerra, o que você via era algo parecido com um vídeo game, em que os alvos eram atingidos, sem aparecer os corpos⁴⁸.

Tratava-se da primeira guerra televisionada, com uma cobertura vista como um “espetáculo da tecnologia”, ainda que “somente partes fragmentadas do que realmente aconteceu no Kuwait em 1991 se tornavam conhecidas”. O jornalista explicaria que “os Estados Unidos conseguiram criar uma versão sobre o que acontecia na guerra, endossada pela CNN, de que estavam sendo utilizadas armas com precisão cirúrgica que, supostamente, não matariam nenhum civil”. No entanto, “hoje, sabe-se que pelo menos 150 mil pessoas morreram ou foram gravemente feridas pelas ‘armas cirúrgicas’ que atravessaram os céus de Bagdá, capital do Iraque”⁴⁹.

⁴⁸ ARBEX J., J. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/02/28/kuwait-1991-30-anos-da-primeira-guerra-televisionada>. Acesso em: 15 maio 2022.

⁴⁹ SODRÉ, L. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/02/28/kuwait-1991-30-anos-da-primeira-guerra-televisionada>. Acesso em: 15 maio 2022.

Conforme Arbex, que no ano de 2000 publicaria uma tese de doutorado⁵⁰ sobre a Guerra do Golfo e o novo momento da mídia, o monopólio da informação “com capacidade para transmitir o noticiário no mundo inteiro” predispõe “o poder de manipular a informação que ela transmite”, com “um poder ilimitado para criar essa narrativa”⁵¹. Como ele aborda, soma-se a isto a construção pela mídia e por governantes ocidentais de uma imagem depreciativa da população árabe como atrasada e autoritária: imagens que retratavam “crianças com metralhadoras nas mãos, mulheres com véus e camelos da Arábia Saudita, reforçando estereótipos e entorpecendo a população mundial”⁵²:

A mídia aprendeu a manipular narrativa utilizando preconceitos, racismo, xenofobia e tudo que serve para desumanizar o outro [...]. Isso serviu para a construção da islamofobia pela mídia, que trata 2 bilhões de seres humanos como atrasados, violentos, e para justificar os ataques aos países islâmicos, que, não por acaso, são os que concentram riqueza de petróleo⁵³.

Este desvio para contextualizar o conflito no Golfo Pérsico – independente da polêmica que pode envolver a abordagem de Arbex – dimensiona-se aqui pela intenção de refletir sobre a discordância de Serge Daney à interdição da montagem que houvera sido pronunciada no passado por Bazin, uma vez que se torna mais que necessária a consciência de que o espaço-tempo homogêneo da imagem não garante a variação dos pontos de vista, dos acontecimentos, ou das diferenças de como os acontecimentos são vistos ou vividos na realidade. Em inúmeras situações, a montagem será reclamada pelo seu caráter intrínseco e necessário à imagem. Lembrando a afirmação de Daney, a imagem está destinada a ser testemunho de certa alteridade.

Vincent Amiel (2010, p. 37), analisando uma cena de *Nanuk* (1922) de Robert Flaherty, à qual Bazin teria feito elogio ao plano-sequência da cena, também colabora com nosso entendimento da questão. Para Amiel (*ibid.*), há um equívoco se o texto de Bazin a respeito desta cena, em seu arrebatamento em demasia ao plano-sequência, for compreendido como “necessidade de suprimir a montagem”, em vez de ser compreendido como integração do “princípio do plano sequência” na “lógica da montagem”. “No meio de uma cena com vários planos” – referente à caça de *Nanuk* `a morsa – “impõe-se um

⁵⁰ ARBEX JÚNIOR, José; SEVCENKO, Nicolau. Telejornalismo – mídia e história no Contexto da Guerra do Golfo. 2000. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

⁵¹ ARBEX J., J., *ibid.*

⁵² SODRÉ, L., *ibid.*

⁵³ ARBEX J., J., *ibid.*

Arbex acrescenta ainda que “quando o governo dos EUA é questionado pelas mortes de centenas de milhares de mulheres, crianças e outros civis inocentes, seja no Iraque ou em outros países do Oriente Médio, o argumento apresentado é”: “[...] um efeito colateral inerente à guerra” (*ibid.*).

plano-sequência, com uma unidade própria”, ou seja, um espaço-tempo homogêneo, mas “aparentemente heterogêneo” (*id.*, *ibid.*, p. 38). Neste momento, pode-se ver então, no mesmo plano, o caçador, o buraco e a morsa. É a suspensão da ação, a condensação do instante que irá se dispersar a seguir. A nosso ver, é neste momento suspenso em que a imagem se detém, que o espectador preenche imageticamente este espaço de alteridade; entre o lugar da morsa e o do caçador. Segundo Amiel (*ibid.*), o fato notável é que este “pedaço de realidade” que se abre, este plano de homogeneidade espaço-temporal que abriga simultaneamente a experiência vivida do caçador e da morsa, “encontra o seu lugar exacto na organização previamente estabelecida pela montagem”. Como argumenta Amiel (*ibid.*), não é o exercício arbitrário e casual de planos-sequências, mas o fato de o plano-sequência em questão romper com a lógica dos planos anteriores e “surgir no centro de uma narrativa construída, que a realidade parece de repente tão bela, tão entusiasmante”; tendo sido vivamente pulsante aos olhos de Bazin.

Mas de que modo esta reflexão trazida por Amiel se relaciona com a divergência expressa anteriormente entre a reinvidicação da montagem por Serge Daney e sua interdição por Bazin? A nosso ver, significa mais uma vez refletir que a imagem apresentada por uma homogeneidade espaço-temporal – tal como pode ocorrer em um plano-sequência, ou seja, uma imagem sem cortes – não garante nenhuma forma de evidenciar a realidade em sua complexidade, nem garante ausência de manipulação e persuasão sobre ela (a exemplo das imagens televisionadas da Guerra do Golfo). Assim como não significa ausência de organização, ausência de intenção ou proposição (a exemplo das imagens da cena de *Nanuk*).

O que entendemos ser importante pensar é que os distintos procedimentos e meios se oferecem às diferentes possibilidades de usos, para fins diversos, seja para o bem ou para o mal, no tocante às situações e condições políticas e socioculturais. Deste modo, vemos como um equívoco a rejeição da montagem nas décadas de 1960-1970, compreendendo haver nisto um contrassenso que pressupõe uma vinculação direta e simplista da prática da montagem como organização manipuladora, persuasiva e autoritária.

Sim, concordamos que a montagem – quer se realize de modo mais intelectual, sensível e/ou imagético – relaciona-se às intenções e proposições humanas – sejam estas encadeadas pela presença daquele que recorta, conecta, monta, sejam desencadeadas pelos diálogos e proposições que passam a ser desenroladas pelas próprias imagens postas em movimento. Mas estas intenções e proposições não podem ser genericamente

confundidas com persuasão e autoritarismo, sob pena de que tal sentença volte sua ação contra si mesma; tornando uma maneira de exercer opressão e autoritarismo contra os sujeitos com suas pulsões, motivações, desejos; suas maneiras de conexões, de querer dizer, criar, posicionar-se. Se a montagem, conforme acreditamos, vincula-se a um exercício poético de posicionamento, seu modo de se expressar se realiza justamente no seu mostrar-se como tal, como montagem, construção, proposição, e não enquanto uma verdade determinada sobre o real. Para nós, é na prática e exercício destas intenções, proposições – que movimentam e são movimentadas por desejos e paixões – que a montagem realiza um modo indireto ou particular de querer dizer⁵⁴ próprio à imagem, como processo de partilha e liberdade, e não de autoritarismo.

Mas então, voltando a questionar o porquê da montagem eisensteiniana ter gerado tanto desafeto nas décadas de 1960-1970, refletimos se nos é possível aproximar de maior entendimento, dimensionando que as soluções e possibilidades estéticas que são encontradas ou creditadas em um dado momento encontram correspondências, em certa medida e até certo ponto talvez⁵⁵, com as concepções políticas em eminência próprias deste dado momento? Mas considerando que as concepções políticas eminentes em um período, movimentam um atrelado de forças diversas e mesmo contraditórias – com exceção das que podem ser, muitas vezes, genericamente declamadas pelos partidos – elas não seriam, certamente, claras e evidentes, de maneira que as relações entre política e estética em um dado momento, estabelecem-se também por ligamentos sutis e pouco visíveis.

Assim, indagamos como hipótese, se este desagrado em relação à montagem eisensteiniana, no período em questão, não se vincularia também à eminência de novas concepções políticas, ou mesmo de um novo pensamento de esquerda ou de novas formas de resistências? E se, nestas novas forças políticas em eminência, as paixões e comoções coletivas relacionadas às ideias de revolução e de mobilizações inflamadas, tivessem se tornado sentimentos e pensamentos mitificados e utópicos a serem superados? Se uma necessidade de nova acomodação de um estado de coisas dentro de uma ordem sociocultural dada, cuja evidência de sua consolidação se mostrara, em certo momento do desenrolar histórico, pouco crível de ser revertida, não implicaria na necessidade de

⁵⁴ Este querer dizer da imagem, no entanto, não é próprio ou não se restringe ao campo verbal.

⁵⁵ De qualquer modo, para não incorrerem em contradição, não inviabilizamos o contrário, ou seja, que em muitas ou em determinadas circunstâncias, a experiência estética se realize no reverso das forças políticas em eminência.

redimensionar as formas de luta? E se nestas novas formas de pensar e elaborar a luta (ou as lutas), haveria um mal-estar no que se refere a se contrapor a algo visto como intransponível – fosse este algo visto como um sistema maior de poder ou o simples e factual percurso dos tempos –, contraposição que, ao fim, conduziria tão só à farsa, ao mito e à regressão, ao ressentido e ao impotente? Se a luta, de fato, não deveria ser redirecionada para o interior, o seio das relações socioculturais e de poder, entre grupos distintos dos contingentes populacionais em emergência nesta ordem dada?

Possivelmente, não temos a pretensão de estabelecer respostas precisas às hipóteses sugeridas acima. Seja através de uma reforma ou reordenação das estruturas socioculturais vigentes, seja através de uma proposição revolucionária que vise à derrubada das estruturas vigentes para a constituição de outras relações e concepções, em ambas as situações, continuam em aberto e contundentes as resoluções para os conflitos políticos e socioculturais no mundo. Aqui, nosso propósito se restringe a pensar a montagem como uma estratégia de luta, que se vincula à política, e mesmo a uma pedagogia, mas sobretudo, às possibilidades de criação; cuja validade acreditamos permanecer atual; entre tantas outras estratégias e possibilidades.

1.2.3.2. Sobre a crítica à montagem eisensteiniana. Questões em torno da Imagem

Discutindo a crítica à montagem eisensteiniana a partir da que foi elaborada por Roland Barthes, refletimos sobre os critérios, posicionamentos e procedimentos que a subsidiaram. Para melhor compreender tal crítica, vemos como necessário entender algumas abordagens e posicionamentos do autor, em especial, a respeito da imagem.

Para *O Terceiro Sentido*, entre algumas outras imagens⁵⁶, como mostrou Didi-Huberman (2021, p. 129), Barthes teria extraído, para sua análise, alguns poucos fotogramas de *O encouraçado Potemkin*, entre os dezesseis fotogramas do referido filme que haviam sido reunidos nas páginas de um número da *Cahiers du cinema*. A crítica constituída neste texto, está assim concentrada na análise destes fotogramas selecionados.

Antes de comentar a análise destes fotogramas, faremos algumas considerações. Uma observação importante é fornecida por Didi-Huberman (*ibid.*, p. 173), na crítica que Barthes faz, em *Mitologias* (1957), à “foto-choque” do funeral do sírio Adnan Malki, em 1955. Barthes criticaria as fotografias da revista francesa *Paris-Match*, “sua paginação,

⁵⁶ No texto em questão também são mencionadas imagens dos fotogramas de *Ivan, O Terrível*, mas nos focaremos aqui nas análises dos fotogramas de *O encouraçado Potemkin*.

sua montagem e suas legendas chamativas”, ou seja, um enquadramento que tem como propósito exaltar “uma vulgar ‘exorbitância’ da dor” (imagem 15).

Imagem 15. Fotografia anônima, 1955, publicada em *Paris-Match*, maio de 1955



Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 174.

Entendemos e concordamos com Barthes a respeito do uso “publicitário da dor” em contexto social de emoção trágica; situações que são sistematicamente exploradas pelas instituições midiáticas, sendo sistêmicas até os dias atuais, inclusive. Mas Didi-Huberman (*ibid.*, p. 175) identifica em Barthes uma certa “perda das emoções trágicas”, e de fato, ele não deixaria “o espaço da sua própria recepção das imagens” (p. 174), fosse através da *Paris-Match*, dos *Cahiers* ou outros meios publicitários, recusando-se a ver que fora de sua localidade e contexto:

[...] nas ruas de Damasco, uma multidão é capaz de solenizar a dor erguendo o caixão de um soldado morto no momento em que ele passa diante da varanda da noiva em prantos; e, aliás, não é uma noiva falsa que vemos aqui, mas uma mulher ritualizando sua dor diante dos olhos de todos, cercada por toda uma sociedade de mulheres – irmãs, mães, amigas – que *se lamenta e se apoia ao mesmo tempo*, numa autêntica “emoção coletiva”, digna das análises do grande antropólogo Ernesto de Martino sobre as lamentações rituais que perduraram nas culturas da bacia do Mediterrâneo (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 174-175).

Não há contradição na observação de que “o quadro midiático ou ‘espetacular’ tem como efeito redobrar as emoções e, ao mesmo tempo, aliená-las, tornando-as impotentes” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 83). De fato, a apropriação das emoções pelo grande mercado midiático se efetiva justamente na razão de que “a supervalorização das emoções, no universo de imagens que nos cerca – e nos sufoca” (*ibid.*), resulta exatamente na total ineficácia das emoções. O mercado rouba as emoções e as histórias para fazê-las

perder “toda sua realidade humana, toda sua singularidade”. As emoções “se tornam genéricas” (*ibid.*, p. 84). Significa supervalorizar para tirar a potência, criar a insensibilização e as estratégias da indiferença. Em suma, a fetichização das emoções leva a “produção social da indiferença” (*id.*, *ibid.*, p. 89).

Portanto, concordamos com a crítica de Barthes quando dirigida a esta apropriação capitalista da imagem, com sua tendência à generalização de emoções que têm toda a sua singularidade, e cujo objetivo é despotencializar o sentido particular desta dor, desta tragédia, desta revolta, mercantilizando e transformando tudo em indiferente espetáculo.

Contudo, o que conseguimos entender nesta rejeição do autor de *Mitologias*, é que progressivamente a crítica ao uso das imagens como meio de persuasão e fetiche, tornar-se-á, não especificamente uma crítica aos modos de utilização da imagem, mas uma crítica geral à imagem em si mesma, que o levará, em 1978, a despeito de seus posicionamentos inconstantes, ao “juízo conclusivo – aparentemente conclusivo – de que ‘toda imagem é ruim’” (BARTHES⁵⁷ *apud* DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 128), uma rejeição ao que ele considera como uma evidência simultaneamente emotiva, ideológica e imaginária que é própria a toda imagem. Uma censura contínua à imagem, assumida por verdadeira iconoclastia, que o levará a uma completa indiferença ao próprio real deflagrado pelas imagens. Não é sem razão que em *A Câmera Clara* (1980), Barthes mostre uma fotografia⁵⁸ tirada na Nicarágua: “Ali, sobre um calçamento destruído, um cadáver de criança sob um lençol branco; os pais, os amigos os cercam, desolados; cena, infelizmente, banal [...]” (BARTHES, 2015, p. 26-27) (imagem 16); banal, segundo o próprio, como tantas outras imagens semelhantes a esta, já que a seus olhos, como diz, “não comportavam [...] qualquer marca: sua homogeneidade permanecia cultural [...]” (*id.*, *ibid.*, p. 27). Como comenta Didi-Huberman (2021, p. 178), Barthes só comenta esta imagem mencionando sua banalidade, para, a seguir, “concentrar seu olhar em um sapato isolado ou um lençol a mais” – como veremos adiante na sua elaboração do sentido obtuso –, ou seja, para propor o desvio de toda evidência emotiva, ideológica e imaginária que ela comporta. Para o autor, significa apenas a evidência com seu significado óbvio; esta autoridade significativa imposta pela imagem, com sua univocidade constituída culturalmente.

⁵⁷ Citado em *L'Image* (1978), segundo Didi-Huberman.

⁵⁸ Fotógrafo Koen Wessing (BARTHES, 2015, p. 77).

Imagem 16. Koen Wessing, fotografia, “Pais descobrem o cadáver do filho”, 1979



Fonte: BARTHES, 2015, p. 30

Fazemos ainda outra consideração a respeito da relação de Barthes com a imagem, e agora, mais especificamente, com a imagem audiovisual. Além da menção particular a Eisenstein, o semiólogo ressaltou, em inúmeras ocasiões, seu desafeto e sua desconfiança em relação ao cinema em geral (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 125). Para ele, o enquadramento fílmico, encerra o olhar numa ordem preexistente, e mais que isso, impõe um fluxo de imagens que lhe parece insuportável.

[...] A grande resistência da imagem em se oferecer como um sistema de significação, é aquilo que chamamos de seu caráter analógico, diferentemente da linguagem articulada. Esse caráter analógico da imagem está ligado ao seu caráter contínuo – contínuo que, no caso do cinema, comporta um aspecto não apenas espacial, mas que também é reforçado por um contínuo temporal, a sucessão das imagens (BARTHES⁵⁹ *apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 126).

Para Barthes, no cinema, este *continuum* das imagens, com “seu enquadramento (perverso), nos impõe seus gestos espetaculares (históricos) e nos embarca na sua temporalidade impossível de ser suspensa, de ser recortada, de nos pertencer” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 127). Em *Vinte palavras-chave para Roland Barthes* (1975), ficaria marcada também a “aversão” de seu autor pela “analogia” (*id.*, *ibid.*, p. 128).

E o que faz Barthes para constituir sua crítica à montagem eisenteiniana? Começa exatamente por paralisar toda a moção das imagens fílmicas, para extrair e isolar alguns poucos fotogramas. Extraíu e isolou assim dois fotogramas de uma velha carpideira em

⁵⁹ Citado em *Sémiologie et cinema* (1964), segundo Huberman.

sua lamentação pela morte injusta de Vakulenchuk, na cena de *O Encouraçado Potemkin* (imagem 17). Mas ainda assim, faltava-lhe algo para que pudesse falar da imagem de um modo que lhe convinha, rejeitando sua evidência emotiva, ideológica e imaginária, repelindo seu *pathos*, e, em suma, simultaneamente, dar “de costas para o *gesto* da carpideira (tema emotivo) e para a *gesta* do povo (tema político)” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 131), para procurar “o traço penetrante, inquietante [...] traço deslocado [...] desmotivado [...] pela busca de uma ‘outra coisa’ que não é aquilo que a imagem quer mostrar” (*ibid.*). É na procura por este traço deslocado nos fotogramas da carpideira de Eisenstein, que Barthes chega ao terceiro sentido ou sentido obtuso:

Quanto à convicção do sentido obtuso, tive-a pela primeira vez perante a imagem V. [...] o que é que nesta velha mulher a chorar, me põe a questão do significante? [...] não eram [...] nem a expressão, nem o gestuário da dor [...] isso pertence à significação plena, ao sentido óbvio da imagem, ao realismo e ao cenarismo eisenteiniano. Sentia que o traço penetrante, inquietante [...] devia situar-se na região da testa: a touca, o lenço toucado estava lá para alguma coisa. Contudo, na imagem VI, o sentido obtuso desaparece, já não há senão uma mensagem de dor. Compreendi, então, que a espécie de escândalo, de suplemento ou de deriva imposta a esta representação clássica da dor provinha muito precisamente de uma relação tênue: o da touca baixa, dos olhos fechados e da boca convexa [...] uma relação entre a “baixeza” da linha toucante, anormalmente puxada às sobrancelhas como nesses disfarces em que se quer dar um ar bobo e tolo, o declive circunflexo das sobrancelhas desbotadas, extintas, velhas, a curva excessiva das pálpebras baixas mas juntas como se fossem vesgas e a barra da boca entreaberta, respondendo à barra da touca e à das sobrancelhas, no estilo metafórico “como um peixe fora de água”. Todos estes traços (a touca tola, a velha, as pálpebras estrábicas, o peixe) têm como vaga referência uma linguagem algo vulgar, a de um disfarce bastante miserável; ligados à nobre dor do sentido óbvio, formam um dialogismo tão tênue que não podemos garantir sua intencionalidade. O que é próprio deste terceiro sentido é, com efeito – pelo menos em S. M. E. –, confundir o limite que separa a expressão do disfarce [...] (BARTHES, 2009, p. 52-53).

Imagem 17. Serguei Eisenstein, fotogramas de *O encouraçado Potemkin*, 1925, publicados por Roland Barthes em *O terceiro sentido*



Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 117.

Este sentido obtuso, conforme o autor, é apreendido com um ou mais detalhes deslocados disto que ele considera como o sentido evidente na imagem, e de maneira que a relação deste ou destes detalhes em relação à imagem, produza “um dialogismo tão tênue” que não poderemos garantir qualquer “intencionalidade”, portanto, um traço desmotivado que procura estabelecer um para além da imagem, um sentido desvinculado da imagem tal como se mostra. Esta estrutura binária entre sentido óbvio e sentido obtuso fará parte assim de um projeto semiológico que ele aplicará na análise de algumas imagens. Mas nesta imagem do fotograma de uma das carpideiras de *Potemkin*, Barthes consegue elaborar um discurso em que busca demonstrar que o sentido obtuso vai subverter a prática da significação na imagem. É digno de nota que, o fotograma V, que Barthes escolhe para apreender o sentido obtuso – observando que, no fotograma seguinte, o VI, o sentido obtuso já “desaparece”, como o próprio menciona – é superexposto pela luz, produzindo um esbranquiçado na figura que colabora com a sugestão de uma máscara, “algo como um palhaço branco” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 136). Vemos que, para Barthes, se no fotograma VI, o sentido óbvio seria (presumivelmente) lastimável ao buscar “exercer um gesto de pena, de piedade”, apelando “para a compaixão do espectador pela sua ‘nobre dor’ e ‘pelo morto que exige justiça’” (*id., ibid.*, p. 131), no fotograma V, a imagem apresenta um sentido extra, deslocado, que faz suscitar “uma ideia de ‘disfarce’ desajeitado, vulgar, ‘grotesco’”, fazendo a imagem oscilar “entre a ‘expressão’ e o ‘disfarce’, a verdade de um gesto e a ficção de uma panóplia” (*id., ibid.*). É assim que o sentido obtuso, ao revelar um “efeito de disfarce, de ‘postição’, de pastiche”, fará “explodir” uma “mímica de dor”: a “ridicularização de toda expressividade [...] a substituição do aspecto ‘choroso’ da mulher pelo aspecto ‘grotesco’” (*id., ibid.*, p. 136). O sentido obtuso visa, assim, a frustrar toda proposição e intencionalidade da imagem eisensteiniana.

Reconhecemos que a criação do sentido obtuso por Roland Barthes, em especial, no que diz respeito à análise destes fotogramas de *Potemkin*, tem algo de notável e brilhante elaboração, que favoreceu tantas simpatias e adesões. Porém, seu propósito, em nosso modo particular de ver – o qual tentamos aqui também demonstrar – não nos parece tão notável assim, significando destruir “toda aderência imaginária à emoção veiculada por essa imagem”, assim como “toda adesão a seu sentido político” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 136).

Mas esta não é a única questão problematizada na abordagem barthesiana. Como afirma Didi-Huberman (*ibid.*, p. 167), Barthes foi “um pensador dos signos e dos

códigos”, mas conforme entendemos, manteve uma relação idiossincrática com a imagem, que o levou, em inúmeras situações, a pensá-la como uma experiência quase sempre reduzida à estratificação do campo linguístico, submetendo facilmente à imagem a uma univocidade significativa, e desprezando, por outro lado, a vocação das imagens ao sensível, emotivo e intuitivo, cuja relação analógica se fundamenta em um *continuum* da imaginação. Deste modo, “parece ter ignorado tudo da obra de Warburg” (*id., ibid.*, p. 135). E, ao contrário, parece ter abandonado “toda a potência trágica nas margens de uma cultura unilateralmente condenada à inexistência, uma cultura arcaica, passada ou extinta”, sem que houvesse qualquer sinal de uma “possível sobrevivência trágica” (*id., ibid.*, p. 173). No fim de um percurso, que parece controverso e inconstante (em relação à imagem), o pensador chegaria então à constatação de que a “legitimização” sobre a experiência – não partilhável – com a imagem, só poderia ter “autoridade” quando atribuída ao “‘eu’ solitário” (*ibid.*, p.164): “Eu estava descobrindo isso novamente, partindo do zero, melhor dizendo, levado pela verdade de uma imagem, através de uma emoção que só pertencia a mim” (BARTHES⁶⁰ *apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 167). Reivindica, assim, a “‘subjetividade absoluta’ contra todos os códigos sociais” em seu “‘protesto de singularidade’”: “‘Abstenho-me de herdar de um outro olhar’” (BARTHES⁶¹ *apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*).

Em sua vontade de esquecer todo o passado, o semiólogo francês teria demonstrado “indiferença relativa [...] em relação aos teóricos da imagem [...] de Walter Benjamin a Hubert Damish”, em favor de uma prática que considerou como “liberdade dos olhos’ [...] conquistada em um espaço fechado de álbuns folheados numa mesa de trabalho” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 148).

Neste sentido, no exercício de sua crítica, Barthes teria sido indiferente às abordagens sobre a imagem do próprio Eisenstein (2002a, p. 18), que estabeleceu uma clara distinção entre “representação” e “imagem”⁶². A imagem não sendo “fixa e já pronta [...] surge – nasce” (EISENSTEIN, *ibid.*, p. 28) a partir de instâncias de significações

⁶⁰ Citado em *A Câmera Clara*, segundo Didi-Huberman.

⁶¹ Citado em *A Câmera Clara*, segundo Didi-Huberman.

⁶² Segundo as abordagens de Eisenstein (2002a), entendemos que a representação se relaciona à vinculação mais mecânica e determinada que a consciência estabelece entre o referente e seu significado; significado que estará, portanto, definido *a priori*, culturalmente e pelo hábito do uso corrente. A imagem, ao contrário, não está definida *a priori*, surge da relação do referente com o vivido. Como menciona, no cotidiano, o “hábito psicológico” tende a reduzir ao mínimo uma “cadeia intermediária” de experiências que nos ligam a um referente, de modo a se chegar mais rápido possível ao resultado, ou seja, ao significado. Em geral, esta será a “prática na vida em contraste com a prática na arte”, pois a arte dirige toda sua sutileza “para o processo”, e não para o resultado (EISENSTEIN, 2002a, p. 20-21), reverberando múltiplas experiências que nos ligam ao(s) referente(s).

distintas, ambíguas e mesmo contrárias, que convivem no seu interior. Eisenstein não nega o sentido de “representação”, tal como atribuído por Barthes, e por isso, em muitas ocasiões, como observou o semiólogo, lhe confere toda a ênfase.

No entanto, o cineasta entende que a “representação” se apresenta na imagem como uma de suas instâncias de significação, estando sobreposta ou justaposta a outras, de modo que a imagem que “surge – nasce”, ou seja, que é criada e recriada na experiência do espectador, manifesta-se como algo que já não é a representação isolada, nem mesmo a soma das representações isoladas. Esta difundida abordagem de Eisenstein sobre a imagem, didaticamente explicitada em seus textos, com suas recorrências aos exemplos, parece ter sido completamente ignorada por Barthes. De certo modo, em momentos do seu discurso, Barthes parece não reconhecer (ou rejeitar) esta natureza acumulativa da imagem; estas camadas de significação heterogêneas e simultâneas na imagem, e seus modos de partilhas, distintos, certamente, das formas verbais.

Fazemos breve menção ao historiador das religiões Mircea Eliade (1979, p. 10) para ressaltar que os estudos sobre as imagens enfatizaram-se com a divulgação da psicanálise, com a abertura de outras vias de conhecimento e experiências na inter-relação do ocidente com culturas extraeuropeias, no despertar para outros modos de fabulação a respeito das mentalidades ditas “primitivas” – ou, para melhor expressão, daquelas não submetidas ao processo, por sua vez, entendido pelo ocidente como civilizatório – assim como, as múltiplas experiências poéticas no século XX, entre outros fatores. Tornava-se evidente, sendo apenas aparentemente paradoxal, que as experiências no campo das imagens eram conaturais tanto ao mundo moderno – cuja psicanálise e arte ofereciam vasto campo – quanto às culturas extraeuropeias ou não ocidentalizadas fossem consideradas “históricas” ou as ditas “arcaicas”, “primitivas”.

O reconhecimento deste campo de experiências próprias às imagens, moveram-se, de certo modo, na contramão do racionalismo, positivismo e cientismo, buscando afirmar as imagens, os mitos, os diversos tipos de simbolismo, assim como a própria imaginação, como modo próprio de conhecimento ou de experiência, distinta portanto, da eficácia da linguagem discursiva, instrumental e sempre significativa, a qual se amparam fortemente o positivismo e o progresso civilizatório vigentes. Com relação a este campo de experiência próprio às imagens, Eliade (*ibid.*, p. 15-16) menciona:

Traduzir as imagens em termos concretos, é uma operação destituída de sentido: As imagens englobam, sem dúvida, todas as alusões ao concreto [...] mas o real que elas procuram significar não se deixa esgotar por tais referências ao concreto [...] As imagens são, pela sua própria estrutura, *multivalentes* [...]

se manifesta de uma maneira contraditória e por conseguinte não poderia ser expressa por conceitos. [...] Traduzir uma imagem numa terminologia concreta, reduzindo-a a um só dos seus planos de referência, é pior que mutilá-la: é aniquilá-la, anulá-la como instrumento de conhecimento.

Fizemos menção a esta concepção sobre a imagem, pois acreditamos ser possível criar aproximação com a que tinha Eisenstein, em especial, em relação à noção de que é próprio às imagens (distintamente de como ele próprio define as “representações”) este acumular instâncias de significação distintas – mesmo ambíguas ou em conflito – justapondo sentidos aparentes relacionados à evidência e outros, imanentes, mas não evidentes, que poderiam ser ditos, talvez, não verbais, inconscientes ou não expressos diretamente; cuja apreensão não se restringe a seus planos isolados.

Esta abordagem sobre a imagem se difere muito do julgo de Barthes sobre as imagens, em sua conflituosa relação com elas, que vai da sua aversão e condenação (“toda imagem é ruim”), até a sua reafecção, mas somente enquanto consideradas como uma experiência não partilhável. A nosso ver, ao elaborar sua crítica, este julgo o precipitou na vontade de constatar e demonstrar um significado puramente unilateral na imagem eisensteiniana. E, talvez, não houvesse mesmo qualquer vontade de procurar outras coisas na referida imagem, pois, fosse intencional ou não, ao isolar dois fotogramas para construir sobre eles uma argumentação e comprovação da desqualificação das imagens e da construção do cineasta russo, Barthes executa uma artimanha para deslegitimar todo movimento fílmico, toda moção de imagens. É digno de nota, como comenta Didi-Huberman (2021, p. 148-149), a prevalência do semiólogo pela fotografia⁶³, principalmente pelo fato de que “ela não ‘foge’ nesse *continuum* temporal que Barthes tinha dificuldade de suportar na experiência do cinema”.

Mas perguntamos: Como determinar o significado através da análise de um ou dois fotogramas isolados, para qualificar um tipo de filme – e aqui, falamos mais precisamente, de um tipo de montagem – cuja construção está justamente no movimento das imagens; naquilo que se realiza como passagem, onde o que era em um fotograma já deixou de ser no seguinte? Ou seja, como querer fixar uma construção que se realiza pelo movimento, pela moção de imagens? E, diga-se, movimento este que não quer dizer continuidade linear, sequencial, progressiva, mas que integra continuamente, no movimento, a própria descontinuidade, com a quebra permanente do que era/foi pelo devir das imagens?

⁶³ Assim como também, entendemos, prevalência ao signo à imagem; elemento signico o qual ele acreditava reter melhor na fotografia do que no movimento fílmico.

Aqui, descobrimos outros desafetos de Barthes, não só em relação à imagem e à analogia, mas também ao que se constitui na continuidade do movimento; e por consequência, também à dialética. Não só rejeição a uma dialética no próprio âmbito das imagens, que, por sua natureza analógica, se abrem a outras imagens⁶⁴; há evidentemente, uma recusa à noção de dialética que está suficientemente dita na sua concepção de que a experiência com a imagem – em seu modo de entendê-la como uma experiência distinta de um mero fenômeno do fetiche, da persuasão e do autoritarismo⁶⁵ – só poderia ocorrer no âmbito de uma emoção cujo pertencimento diz respeito apenas ao eu, em suma, que não é partilhável. Indagamos por que, no procedimento e na abordagem de Barthes, ele deslegitima ou não reconhece, na experiência com a imagem, qualquer potência para elaborações singulares e coletivas que fossem possíveis de ocorrer no devir dialético entre um eu e um outro eu?

Não estamos aqui buscando deslegitimar as preferências de Roland Barthes, fosse pela fotografia ao cinema, pelo signo à imagem, pela comoção do “eu” ao invés das comoções coletivas etc. Consideramos legítima toda sua maneira de preferências e posicionamentos. Porém, entendemos que, na medida em que seu julgamento à construção eisensteiniana se realiza a partir de concepções e fundamentações totalmente particulares, tais concepções e fundamentações, que modulam seu instrumental de análise, precisam também ser especificadas e problematizadas. Entendemos que se trata de reconhecer as diferenças que dimensionam as pulsões, concepções e engajamentos no mundo, e não simplesmente da liberdade de escolhas, inclusive para, no reconhecimento destas diferenças, fazer tal liberdade efetivar-se no mundo. Do contrário, estaremos aptos a construir argumentações para condenar a noite, já que preferimos o dia.

Voltamos então à questão da imagem e recorreremos ao poeta Otávio Paz (2003, p. 38) ao referir-se, mais especificamente, à imagem poética: “Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los” (*ibid.*, p. 38), no entanto, como o poeta indaga, “qual pode ser o sentido da imagem, se vários e díspares significados lutam em

⁶⁴ Analisando as pranchas *Der Bilderatlas Mnemosyne*, de Warburg, Didi-Huberman (2021, p. 78) menciona que as emoções, assim como “as imagens que as veiculam [...] definem um vasto *campo de conflitos*”. Elas têm, portanto, a predisposição para recolocar uma “dialética das imagens”.

⁶⁵ Conforme Didi-Huberman (2021, p. 168), se em *Mitologias* (1957), a crítica de Barthes se dirigia às “emoções coletivas” que são “atravessadas por ideologias”, a partir de *Roland Barthes por Roland Barthes*, seu recurso à divisão binária aponta para “*duas evidências emotivas*, a coletiva e a privada”; a coletiva será o espaço do repulsivo e comum, somente encontrando pungência e singularidade na “privada”, na “comoção do eu”, comoção de uma experiência não partilhável.

seu interior?” (*ibid.*, p. 45). Segundo nosso entendimento, buscamos refazer a argumentação de Paz: A linguagem e o pensamento têm uma vinculação originária com a poesia, por isso, “por inclinação natural” tendem a voltar a “ser ritmo”; “deixar o pensamento em liberdade, divagar, é regressar ao ritmo, as razões se transformam em correspondências, os silogismos em analogias e a marcha intelectual em fluir de imagens” (*id.*, *ibid.*, p. 12). Assim, a “corrente rítmica [...] tende a manifestar-se em imagens e não em conceitos” (*ibid.*). Em sua abordagem, a prosa, entendida enquanto “instrumento de crítica e análise” foi um “gênero tardio”, que exigiu “uma lenta maturação e só se produz [iu] após uma longa série de esforços tendentes a dominar a fala” (*ibid.*). Para ele, a poesia é “a forma natural de expressão dos homens” (*ibid.*), a qual a linguagem, por sua natural inclinação, tende sempre ao retorno. Assim, ao contrário da linguagem articulada, “não há povos sem poesia [...] é inconcebível a existência de uma sociedade sem canções, mitos ou outras expressões poéticas. A poesia ignora o progresso ou a evolução e suas origens e seu fim se confundem com os da linguagem” (*id.*, *ibid.*).

Contudo, a diferença e explicitação que Otávio Paz estabelece entre a imagem e a linguagem articulada, concentra aqui o foco de nosso interesse. Como argumenta, na linguagem em sua função verbal, “toda frase quer dizer algo que pode ser dito ou explicado por outra frase. Em consequência, o sentido ou significado é um *querer dizer* [...] um dizer que pode dizer-se de outra maneira” (*ibid.*, p. 47). De modo geral, a linguagem é um instrumento para poder fazer significar alguma coisa, para dar um sentido para além das palavras, já que as próprias palavras tendem a desaparecer depois que serviu à transmissão deste sentido, que pode ser novamente transmitido, por outras palavras⁶⁶. Assim, o sentido é o fundamento da linguagem, de tal modo enraizado que modula também a própria apreensão da realidade. O sem-sentido é o inverso do sentido e da linguagem verbal, já que, ao pronunciar, por exemplo, “o telefone é comer”, as palavras emitem “sons que já não significam nada” (*id.*, *ibid.*, p. 49), deixando, portanto, de se fazer linguagem.

⁶⁶ O poeta Paul Valéry (1999, p. 200-201) tem uma abordagem aproximada: “a linguagem pode produzir duas espécies de efeitos completamente diferentes. [...] Compreender consiste na substituição mais ou menos rápida de um sistema de sonorização, de durações e de sinais por algo totalmente diferente [...]”. Neste caso, “o físico, o sensível e o próprio ato do discurso não se conserva; não sobrevive à compreensão; [...] agiu; desempenhou sua função; provocou a compreensão; viveu”. Ao contrário, se este físico, se “essa forma sensível” adquire um outro tipo de efeito ou importância, passamos a “pensar de acordo com um regime” em que “nada do que se passar nesse estado estará resolvido, acabado [...]”, conforme o que rege a compreensão do primeiro efeito mencionado.

O que Paz (*ibid.*, p. 47) nos mostra é que a experiência com a imagem é de outra natureza: “O sentido da imagem [...] é a própria imagem”, não se pode dizer de outro modo, pois ela já seria outra imagem. A imagem não nos leva a outro conteúdo distinto dela mesma. Como Paz (*ibid.*) exemplifica: “Goya não nos descreve os horrores da guerra oferece-nos simplesmente a imagem da guerra”, ou, talvez, a imagem da guerra relacionada à sua própria existência. Os comentários, explicações, interpretações sobram, pois ainda que possam ser expressos, é impossível fazê-los substituir o contato com a imagem⁶⁷. “A *imagem explica-se a si mesma*. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer” (*ibid.*). “A imagem [...] é seu sentido. Nela acaba e nela começa” (*ibid.*, p. 48).

Conforme Paz (*ibid.*, p.40), o mundo ocidental se caracterizou pela “distinção nítida e incisiva sobre o que é e o que não é”. Esse “desenraizamento” que arrancou o “ser do caos primordial”, constituiu “o fundamento de nosso pensar”; este imenso “edifício das ideias claras e distintas”, em prol do qual, a história do Ocidente condenou “a uma espécie de ilegalidade todas as tentativas de prender o ser por caminhos que não fossem os desses princípios. Mística e poesia viveram assim uma vida subsidiária, clandestina e diminuída” (*ibid.*). Portanto, constituída no enlace com o fundamento deste pensar, “a linguagem é sentido disto ou daquilo” (PAZ, *ibid.*, p. 49). A distância que separa a palavra e a coisa só pode ser superada pelo sentido, quando este restabelece o nexos entre duas coisas distintas, o nome e o nomeado, cujo vínculo é arbitrário. Portanto, o sentido tende a se fazer possível enquanto parte preexistente desta edificação fundante do pensamento, e pelo qual, um desvio, resvala em um sem-sentido. Paz defende que a imagem, por sua vez, não produz um sem-sentido, nem é negação da linguagem assim disseminada, ou do sentido por ela produzido; é tão só uma outra experiência, não redutível ou explicada pela linguagem. Por esta razão, a experiência com e pela imagem é conatural aos povos e às comunidades anteriores à linguagem falada e escrita.

Na imagem “o nome e o nomeado” tornam-se “a mesma coisa” (PAZ, *ibid.*, p 49). A dicotomia entre o signo e o objeto, a forma e o conteúdo, se dissipa em cada imagem que se forma. Entendemos que, para o poeta, pelos efeitos na imagem⁶⁸, a linguagem

⁶⁷ Ainda que a exemplificação aqui tenha sido visual (a imagem/obra de Goya), ressaltamos que a utilização do termo “imagem” por Paz, não se restringe evidentemente à imagem visual. De igual maneira pode-se falar da imagem de um poema, ou quaisquer outros modos que levem à formação da imagem.

⁶⁸ De fato, em seu texto, *A imagem* – aqui utilizado para tratar da imagem –, Otávio Paz (2003, p. 37) como poeta, aborda mais especificamente a imagem na poesia, explicitando, logo de início, a palavra imagem como “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases [...] que unidas compõem um poema”. Mas conforme entendemos de sua abordagem, a imagem mais precisamente é aquilo que emerge do poema pela exata presença do poema tal como é, pela qual, tanto mantém indissolúveis os elementos materiais e reverberados, como preserva seus significados dispares. Ainda que ele fale mais especificamente da

tende a retornar à sua inclinação natural; uma linguagem viva, em contínua formação, que cria, a cada momento, a cada imagem, a formação de um sentido que é próprio a cada coisa formada, pelo modo próprio como se constitui e pelo modo próprio como se presentifica. Compreendemos assim, porque, para Paz (*ibid.*, p. 50), “o sentido da imagem é a própria imagem”. Se a linguagem “indica, representa”, a imagem “apresenta”. Ela “não explica: convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la”. Há na imagem algo que se relaciona com “suscitar [...] evoca [r], ressuscita[r], desperta[r], recria[r]” nossa experiência com o real, quer se refira às “cotidianas” ou “as de nossas vidas mais obscuras e remotas” (*id.*, *ibid.*, p. 46), que se faz possível na medida que a ambiguidade e pluralidade reverberada na imagem não se difere da própria ambiguidade e pluralidade de nossas vivências.

Mas esta longa digressão a Otávio Paz teve como propósito estabelecer mais algumas reflexões sobre a imagem, que serão necessárias para se refletir sobre o procedimento utilizado por Barthes ao analisar os fotogramas da carpideira de *Potemkin*.

Em *O terceiro sentido*, Barthes chega à formulação do sentido obtuso a partir da observação do fotograma da carpideira (ver imagem 17). Entendemos que, para o semiólogo, havia algo na imagem que lhe era incômodo, algo de autoritário que se impunha ao seu olhar por meio de seu recorte, seu enquadramento, seu *phatos*. Incômodo acentuado no cinema em que um fluxo contínuo de imagens reelabora o sentido a cada momento. Em sua análise das imagens de *Potemkin*, realiza assim dois procedimentos para que pudesse falar da imagem, sem que esta lhe impusesse toda sua autoridade (para ele, autoridade emotiva, imaginária e ideológica). Como já mencionado, primeiro, seleciona e isola dois fotogramas, paralisando a moção de imagens. Depois, encontra nesta imagem do fotograma um traço desmotivado, arbitrário, ou traços desmotivados, tal como uma rede de relações deslocadas do que ele considera o “sentido óbvio” da imagem. A este traço ou traços ele chama de “sentido obtuso”, e como irá dizer, estes traços indicados por ele no fotograma da carpideira – “a máscara, a brancura, o posticho, etc.” (BARTHES, 1970, p. 50) – produzem uma certa “contranarrativa” (*ibid.*, p. 60) ou “embotamento de um sentido demasiado claro, demasiado violento (*ibid.*, p. 50), que se apresenta na evidência do *phatos* eisensteiniano.

imagem na poesia, fica claro que a imagem não é peculiar apenas ao poema. Independente do meio pelo qual a imagem se forma, os termos comuns no que diz respeito à imagem, parece ser a indissociação entre forma e conteúdo e a preservação dos significados díspares.

Conforme compreendemos, é como se, com o encontro do sentido obtuso, houvesse para ele, o desprender de um traço da trama em que ocasionalmente se encontrava inserido, para “abrir ao infinito da linguagem” (BARTHES, 1970, p. 50); este traço que “abre o campo do sentido totalmente” (*id., ibid.*), porque o liberta das imagens, com suas tramas.

É a partir da elaboração do sentido obtuso que, talvez, Barthes encontre possibilidade para entrar em contato com as imagens e realizar o que ele propunha ser necessário, ver “com olhos livres” (BARTHES⁶⁹ *apud* DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 148), ou seja, uma desejada prática para a “liberdade dos olhos” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*).

Contudo, segundo nosso modo de entender, o procedimento do sentido obtuso não corresponderia exatamente a uma “liberdade dos olhos”, pois, talvez, supomos que fosse mais condizente falar em uma liberdade do intelecto frente à apreensão da imagem, e até mesmo frente à apreensão de um real, já que, em geral, ele tratava com indiferença e relegava à banalidade a experiência de real que a imagem poderia deflagrar (pois, por mais que se possa considerar a imagem no âmbito coletivo como um veículo puramente manipulador, autoritário, emocionalmente apelativo, persuasivo etc., não haveria como supor que aspectos próprios às imagens olhadas por ele, tais como experiências da dor, da exploração, da violência, do genocídio etc., fossem puramente fictícias). Em seu exercício do sentido obtuso, possivelmente, consideraríamos mais aproximado falar em uma espécie de disjunção do olhar intelectual, mental, do objeto olhado enquanto experiência sensível. Algo pelo qual, talvez, pudéssemos inverter o julgo e sentimento de Barthes em relação às imagens, indagando se esta forma de “liberdade do olhar” não poderia também oscilar fatalmente para uma autoridade do olhar? Ou autoridade do intelecto sobre o que se mostra? Se a autoridade tão perversa e violenta que o semiólogo presente na imagem não poderia também oscilar ou reverter-se na disposição autocrática do eu para recusar tudo que não lhe pertence ou que é considerado distinto de si mesmo?

O que de fato Barthes faz é “investir sua própria escritura de visualidade” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 150) sobre imagens existentes, consistindo em, primeiro, anular a imagem enquanto materialidade significante, esvaziando-a de sua própria concretude e formação; sendo, sobretudo, “uma operação de olhar destinada a *neutralizar o phatos*”⁷⁰

⁶⁹ Citado em *Nouveaux problèmes du réalisme*, 1956, segundo Huberman.

⁷⁰ Uma neutralização realizada com um deslocamento, um traço eleito “por um autor solitário tendo como base uma emoção não partilhável” (HUBERMAN, 2021, p. 176).

(*ibid.*, p. 176), na procura de um sentido obtuso, um traço arbitrário ou desmotivado que permita se deslocar para o livre exercício do seu olhar. Para Barthes, o exercício do olhar irá exigir e impor uma prática de escritura, mas conforme Didi-Huberman (*ibid.*, p. 160), “na época de ‘O Terceiro Sentido’”, ele ainda não havia assumido a exigência desta “nova prática”, pela qual “o exercício do olhar”, para além de “todas as significações óbvias da imagem, exige [...] uma ética *singular* de escritura”.

Entendemos que há, neste proceder, um elemento filosófico ou conceitual que se resvala da imagem. Não temos qualquer crítica à maneira como Barthes encaminha seu processo na direção do que para ele seja este “olhar livre”; seja elegendo um ponto, um signo desmotivado que lhe permita todo desvio para o exercício de seu livre pensamento, seja na exigência desta prática singular de escritura. Consideramos isto como um modo de proceder em relação às liberdades de escolhas frente às inúmeras possibilidades de criação e elaboração dos sujeitos. Nossa crítica se direciona a uma certa artimanha, pela qual faz valer uma superioridade ou eleição de seu procedimento e motivações particulares para exercer uma condenação à imagem e aos processos de elaboração que são mais próprios a ela, cuja influência condenatória se preserva atualmente.

Em relação às imagens condenadas por Barthes à banalidade, à evidência de um sentido óbvio, à mera “representação”, achamos necessário enfatizar que o problema da representação (ou problema que requer uma ultrapassagem da representação) seja localizado, em primeiro, em seu âmbito de origem, ou seja, no pensamento. Uma “representação” – entendida aqui como um dado de significado unívoco – não é evidentemente um dado fixo e próprio às coisas, objetos, acontecimentos, mas é, em origem e, sobretudo, uma maneira pela qual o pensamento apreende, produz e transmite os próprios significados. A nosso ver, é sobretudo, um modo de fixação do pensamento sobre as coisas. Assim, da mesma maneira, com relação à imagem (como produção/forma-conteúdo), o fato de se ver apenas um significado (óbvio) na imagem, não quer dizer que ela necessariamente tenha apenas este significado (necessariamente, significa que apenas um significado foi visto ou apreendido). Ainda que, como fato que é também produzido culturalmente, e de acordo com a motivação que impulsionou sua produção, a imagem⁷¹ pode também ter tão só um significado óbvio, pelo qual o dito de

⁷¹ Para tentar esclarecer, em nossa abordagem, nos vinculamos à distinção entre imagem e representação explicitada por Eisenstein. Assim, ao contrário de um modo de apreensão que se define pela maior determinação e fixação do significado, próprio à representação, a imagem é sempre polissêmica, não existe *a priori*, ela surge, revela-se à consciência de um participante, numa coparticipação entre a subjetividade e a objetividade que é permanentemente atualizada.

Barthes pronunciado sobre a imagem de Eisenstein faria todo sentido, ou seja, a suposta imagem não passa de uma representação, significativa, legível, inapta à polissemia. Ainda assim, voltando à consideração de que a questão da representação tem como origem o pensamento e não necessariamente as coisas em si, é possível dizer que, por outro lado, a mais condenável e banal imagem poderia, ainda assim, abrir o pensamento e a imaginação em vagas sucessivas de elaborações de sentidos plurais. Seja como for, tentamos aqui demonstrar a presença de outros – e múltiplos – sentidos presentes na imagem eisensteiniana, não apreendidos por Barthes.

A questão, talvez, é que o termo *imagem*⁷², de certo modo, é bastante genérico, podendo ser usado para diversas coisas e fenômenos. De modo comum, é muito difundido pela ideia de aparição, logo, como um fenômeno de tudo o que se torna visível: imagem, vulto, reflexo, representação etc., neste caso, aparecem praticamente como equivalentes. Por isso, como já indicado, especificamos que, na maioria das vezes que fazemos uso do termo aqui, não o estamos utilizando de um modo mais abrangente, mas especificado pelos autores aqui citados, tais como Otávio Paz, Mircea Eliade, Eisenstein, entre outros. Didi-Huberman (*apud* REINALDO; FILHO, 2019, p. 12) também argumenta, neste sentido, que “a imagem não é um campo de saber como os outros”, ou seja, ela se impõe como acontecimento que tem sua própria natureza ou especificidade. Entendemos que, neste âmbito, a experiência da e com a imagem incorre sempre em um espaço-tempo denso que tende a congrega, simultaneamente, estados duais da experiência; diríamos que, nela, as dicotomias desaparecem, nas interações objetivo e subjetivo, real e irreal, passado e presente, razão e imaginação, emoção e intelecto, singularidade e coletividade etc. Neste entendimento do termo, a imagem se vincula a uma experiência polissêmica, e não é, como também já explicitado anteriormente, uma experiência restrita à visualidade.

Quando Barthes, em sua concepção, admite a possibilidade da experiência da imagem apenas em um plano completamente relegado a uma subjetividade, como experiência não partilhável, entendemos que, possivelmente, para ele, a possibilidade de que ela seja partilhável já incorreria no fato de que os sentidos estariam previamente definidos culturalmente, tal como ocorre no campo linguístico. Ou seja, ele ignora ou rejeita justamente este campo da imagem, cuja natureza seria específica, distinta da

⁷² Entre outros, como menciona Paz (2003, p. 37), a “palavra imagem possui, como todos os vocábulos, diversas significações [...] vulto, representação [...] ou figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação”. No entanto, em conformidade com o sentido que ele atribuirá ao termo *imagem*, considera a seguir que “não são estes seus únicos significados”.

linguagem articulada, e que, justamente pela presença de sentidos e significados díspares e simultâneos, muitas vezes, conflitantes – que, portanto, não se determinam completamente –, predispõe a partilha de uma experiência, cujo resultado não pode ser determinado *a priori* nem ser único, mas se constrói em cada participante.

Para Eisenstein (2002a, p. 29), na experiência da imagem, a “individualidade” do espectador “não está subordinada à individualidade do autor” ou do produtor da imagem. Ainda que se manifeste através de um processo que ele entende como “fusão” com a imagem criada, o espectador cria a sua própria imagem, “de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência – a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações [...]”. Para nós, isto que Eisenstein explicita como “fusão” não tem a ver necessariamente com gostar ou não gostar da imagem, nem implica acatamento, submissão ou imersão acrítica na imagem; ela ocorre ainda que sob estupor, rejeição, interrogações, questionamentos, em muitos casos, sua proposição será justamente, fazer o pensamento e a imaginação debruçarem-se sobre si mesmos.

Observamos assim, que o desvio daquilo que a imagem mostra, tal como se mostra, proposto por Barthes, caminha por um procedimento bastante divergente da concepção sobre a imagem de Otávio Paz, por exemplo, quando afirma que o sentido da imagem é a própria imagem. Conforme Paz (2003, p. 47), de certa maneira, as imagens “não nos levam a outra coisa [...] mas nos colocam diante de uma realidade concreta”, ou seja, nos colocam diante de sua própria realidade, de sua própria concretude e materialidade. No entanto, seus sentidos não são fixos, nem estão predeterminados, mas são imanentes à concretude e materialidade da imagem, tal como se apresenta. Estes sentidos imanentes estão intrinsecamente vinculados à concretude material e formal da imagem, de maneira que a coisa tal como é, e só ela, por ser como tal, faz reverberar seu sentido. Com relação à recepção poética, o poeta Paul Valéry (1999, p. 205-206) nos oferece uma exemplificação bastante elucidativa:

Pensem em um pêndulo oscilando entre dois pontos simétricos. Suponham que uma dessas posições extremas representa a forma, as características sensíveis da linguagem, o som, o ritmo, as entonações, o timbre, o movimento [...]. Associem, por outro lado, ao outro ponto [...], todos os valores significativos, as imagens, as ideias; as excitações do sentimento e da memória, os impulsos virtuais e as formações da compreensão – em uma palavra, tudo o que constitui o *conteúdo* [...]. Nosso pêndulo poético vai de nossa sensação em direção a alguma ideia ou a algum sentimento, e volta em direção a alguma lembrança da sensação e à ação virtual que reproduziria essa sensação. Ora, o que é sensação está essencialmente *presente*. Não há outra definição de presente além da própria sensação, completada pelo impulso que ação que modificaria

essa sensação. E, ao contrário, o que é propriamente pensamento, imagem, sentimento é sempre, de alguma maneira, *produção de coisas ausentes*. [...] entre a Presença e a Ausência oscila o pêndulo poético.

Conforme Valéry (*ibid.*, p. 205), “entre a forma e o conteúdo, entre o som e o sentido, entre o poema e o estado de poesia manifesta-se uma simetria”, um estado de troca “entre a expressão e a impressão”. Neste movimento pendular sugerido pelo poeta, o dado sensível, a forma comunicada, vai em direção à formação dos sentidos; instiga à formação do pensamento, do sentimento, do imaginado, mas longe de destruir tal forma comunicada – como é próprio à linguagem articulada⁷³ – a formação destes sentidos reclama, retorna e modifica os dados sensíveis, em uma elaboração/criação cujo processo constitui-se neste movimento entre a ausência e a presença.

Ainda que seja evidente que Valéry usa aqui o termo imagem^{74,75} de um modo menos específico – como algo evocado pela imaginação – e portanto, com um sentido, de certo modo, distinto de que fala Otávio Paz, a correspondência que estabelecemos em ambos os autores é justamente esta indissociação entre o que está presente e esta produção do que é matéria “ausente”, pela qual, tal produção ou formação de sentidos ou conteúdos “ausentes” especificados pelo poeta, só se fazem ou surgem neste movimento com o que é presente. Por esta razão, entendemos que esta produção relativa a tudo que é especificado por Valéry como dados ausentes, é, na realidade, produção de sentidos e conteúdos imanentes ao que está presentificado, e pela maneira tal como foi presentificado.

Se para Paz (2003, p. 47), “o sentido da imagem [...] é a própria imagem”, implica, conforme compreendemos, que a produção destes materiais ausentes – o pensado, o sentido, o imaginado – é aquilo que reverbera ou se produz em justa correspondência com o que é materialmente presente, razão pela qual a imagem é seu próprio sentido; a forma

⁷³ “[...] eis a grande e decisiva diferença [...] a linguagem útil: a linguagem que acabou de me servir para exprimir meu propósito, meu desejo, meu comando, minha opinião [...] essa linguagem que preencheu sua função desvanece-se assim que chega. Emite-a para que perecesse, para que se transformasse radicalmente em outra coisa [...] está inteiramente substituída por seu *sentido* – ou seja, por imagens, impulsos, reações ou atos [...]. Resulta daí que a perfeição dessa espécie de linguagem [...] consiste evidentemente na facilidade com que se transforma em algo totalmente diferente. O poema, ao contrário, não morre por ter vivido: ele é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser. A poesia reconhece-se por esta propriedade: ela tende a se fazer reproduzir em sua forma, ela nos incita a reconstituí-la [...]” (VALÉRY, 1999, p. 204-205).

⁷⁴ Salientamos que o texto de Paul Valéry (1999) em questão não trata da imagem, e sim, mais especificamente, das questões e relações entre poesia, linguagem, pensamento.

⁷⁵ Entendemos que Valéry, na referida passagem, usa o termo imagem como algo que é evocado pela imaginação ou pensamento, a partir do dado presente, enquanto, ao especificar sobre a imagem em seu texto *A Imagem*, Otávio Paz considera a imagem como sendo, simultaneamente, o dado presentificado, sensível, e o dado evocado.

não é um receptáculo para um conteúdo arbitrário ou determinado, mas ela engendra seu próprio conteúdo, ela é seu conteúdo. Otávio Paz (*ibid.*, p. 48) nos apresenta um exemplo simples na poesia, mas que consideramos bastante claro: “Não é a mesma coisa dizer ‘de desnuda que está brilla la estrella ‘ e ‘la estrella brilla porque está desnuda’ [...] de afirmação converteu-se em explicação rasteira”. Ou seja, na imagem, os conteúdos e suas reverberações são engendrados pelo modo próprio pelo qual a coisa é, a “linguagem deixa de ser um utensílio” (*ibid.*), deixa de ser um receptáculo para falar de outra coisa que não é ela própria. Corresponde para Paz, um “retorno da linguagem” a sua “natureza original” (*ibid.*), quando “cessa imediatamente de ser linguagem. Ou seja: conjunto de signos móveis e significantes” (*ibid.*). Para Paz (*ibid.*): “o poema é linguagem [...] mas é também mais alguma coisa. E esse algo mais é inexplicável pela linguagem, embora só possa ser alcançado por ela. Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa”.

Assim, compreendemos que, seja no poema ou em outros modos de formação da imagem, ainda que estejam nela incorporadas as referências advindas do campo linguístico, a experiência na e com a imagem transpassa ou não se restringe ao campo da linguagem.

Barthes afirmaria uma subversão e rechaço à linguagem como dado culturalmente estratificado, que parece extensiva à imagem enquanto fenômeno partilhável. Em nosso entender, opôs à autoridade vista na imagem às potencialidades vistas no signo, quando este, desmotivado e desgarrado das amarras das significações predeterminadas da linguagem, poderia excitar livremente o pensamento. Como já mencionado anteriormente, não temos nenhuma contraposição às potencialidades vistas no signo, mas aqui, argumentamos em prol da natureza específica das imagens, não estratificada e não submetida ao campo da linguagem. Contrapomo-nos, de certo modo, a uma depreciação do campo das imagens, defendida por Barthes, procurando fazer sentir o que o semiólogo não teria apreendido nelas, em especial, no exemplo referido às imagens eisensteinianas.

Na divisão de Barthes da evidência da imagem em sentido óbvio e obtuso, o sentido obtuso expressa-se pelo desejo da coisa ausente. Mas esta fabulação do ausente não se encontra ou se produz na imanência da imagem; não está nas lacunas ou entrelinhas, nem nos conflitos ou afinidades entre as marcas, instâncias ou fragmentos da imagem. Ao contrário, o sentido obtuso deve ser encontrado enquanto desvio do modo como a imagem é; como maneira de negação da imagem enquanto evidência do sensível e enquanto apreensão e construção simultaneamente intelectual, emotiva e imaginativa a partir deste dado sensível. O traço obtuso deve se resvalar para além de toda evidência

sensível, no esforço de encontrar, o tanto quanto possível, um elo desmotivado, desconectado das relações que o atrelaria – como fragmento – às distintas camadas de significações da imagem. O traço obtuso é também um fragmento, mas seria um fragmento arbitrário, desmotivado, passível de se desvincular mesmo das tramas e conexões não visíveis ou deslocadas da imagem. No caso das argumentações para *O Terceiro Sentido* e a condenação das imagens nos fotogramas de *Potemkin*, foi tanto melhor para seu autor, quando o sentido obtuso serviu para argumentar contra a legitimidade daquelas imagens, e consubstanciar-se como prova e denúncia do elemento posticho e da violência autoritária do *pathos* da imagem eisensteiniana.

Em nosso entender, o sentido obtuso corresponde a uma quebra abrupta daquele movimento pendular entre a presença e a ausência, imaginado por Valéry. O sentido obtuso significa a anulação do dado presente em prol da pungência pelo ausente. Como procedimento motivado por disposições interiores – no caso de Barthes, frente ao seu modo próprio de escritura – entendemos que é campo de possibilidades de criação. Porém, no campo crítico, como exercício que terá como intenção a influência pela condenação da imagem, entendemos como amplamente problemático, motivo que nos leva à objeção.

Este desvio da imanência da imagem – na medida em que busca anular ou dar às costas aos seus dados sensíveis, emotivos e imaginários – constitui-se também, inevitavelmente, pela prática da arbitrariedade do olhar perante às imagens tais como são, na possibilidade de exercer livre manifestação intelectual sobre elas. Acrescenta-se a isto, como observou Didi-Huberman (2021, p. 150), que “extrair unidades é um ato experimental que permite, para o bem ou para o mal, suscitar entre elas um jogo completamente novo”. Ou seja, quando Barthes isola os fotogramas de *Potemkin*, ele pode perfeitamente estabelecer uma nova relação de sentidos e significados sobre estes, mas que, necessariamente, pode já não ter nenhuma relação com a imagem de Eisenstein. São duas elaborações distintas, as quais, em nosso modo de entender, trata-se de um equívoco poder julgar uma pela outra. Não há qualquer problema que Barthes extraia tais unidades e realize este procedimento como modo de sua particular elaboração, mas há equívoco quando julga poder a partir disto determinar e julgar o que é a imagem eisensteiniana, quando desviou-se por completo das relações e elaborações daquela imagem; quando estabeleceu sobre ela, um jogo de sentidos e articulações totalmente outros. A nosso ver, há neste procedimento uma espécie de fraude, de jogo persuasivo para convencimento de seu próprio ponto de vista.

Consideramos ainda que o ato de extrair unidades de um contexto ou de um acontecimento que remete a uma totalidade maior é uma prática muito menos incomum do que supomos, em muitos ofícios, para o bem ou para o mal. Assim, o entendemos como um ato experimental quando o pensamos como uma intervenção sobre algo que concebemos como uma produção acabada – tal como pode ser vista a imagem de uma obra – mas o caráter usual da prática nos permite, sobre todas as circunstâncias, ver de modo naturalizado quando esta extração se realiza num contexto em aberto. O jornalismo, por exemplo, não faz outra coisa quando seleciona e extrai determinadas imagens (fotos, por exemplo) para estabelecer uma dada versão ou abordagem sobre um acontecimento. É claro que todo fragmento pode instaurar ou amplificar novas percepções e significações relativas aos acontecimentos, mas, por outro lado, é evidente também, – de acordo com o exercício de poder o qual vemos vinculado grande parte do jornalismo no mundo atual – , que pode significar a manipulação sobre o acontecimento a partir da versão disseminada. Neste caso, poderíamos dizer que a extração das unidades foi forjada para falar aquilo que não é o acontecimento. Embora pretenda ser reconhecida como o próprio acontecimento, em certas circunstâncias, esta extração pode desviar-se até a expressão da negação do próprio acontecimento na realidade.

Mas a aproximação com este procedimento de seleção e extração no jornalismo foi utilizado para refletir que tanto a apreensão dos acontecimentos na realidade, como a apreensão das imagens, ainda que de modos distintos, são totalidades significantes que não se determinam totalmente ou precisamente. A apreensão da imagem requer uma apreensão desta totalidade em aberto expressa na sua imanência; a conexão entre suas camadas espaço-temporais, a leitura entre seus fragmentos, suas lacunas, suas correspondências, seus conflitos, as relações entre aquilo que se mostra e o que não se mostra, a abertura da imagem para uma dialética de imagens.

A experiência com a imagem – tal como viemos buscando aproximações a partir de alguns autores – é, a nosso ver, uma maneira entre outras, no que diz respeito aos modos de apreensão e elaboração das experiências individuais e coletivas no mundo, mas, tal como acreditamos, constituem-se por uma espécie de pedagogia intrinsecamente importante no âmbito destas experiências, em especial, no que refere-se à partilha entre as singularidades e as coletividades, assim como são essenciais para as atividades permanentes das apreensões e elaborações entre as subjetividades e as objetividades.

Marie-José Mondzain (2022, p. 129), para quem o capitalismo articulou uma “confiscação” da “radicalidade compreendida como energia específica de um imaginário

político”, defende que este desconfiar ou desaprisionar próprios a uma “domesticação da imagem” (*ibid.*, p. 145), reclama por sua “indeterminação radical” (*ibid.*, p. 128).

Segundo Mondzain (*ibid.*), a imagem não se reduz à experiência perceptível e do visível, mas, ao contrário, abre-se nesta “operatividade de uma aparência”:

[...] aparência de um sensível sem ser, cuja indeterminação radical abre a imaginação dos possíveis. Distante de qualquer pretensão a uma verdade, essa aparência, que tomou o nome de imagem, não é outra coisa senão esse impulso do sujeito, assim como da coletividade, para as figuras do que aparece no esplendor de um “outro modo” não identificado.

Contra a argumentação de que esta concepção da imagem incorre em algo pouco concreto ou “invisível”, que toma, portanto, o lugar da imagem de fato (aqui, entendemos, lugar da imagem como fato reduzido à segurança que a experiência puramente ótica parece reter), ela afirma ser justamente “a radicalidade originária das operações imagentes” (*ibid.*) que a possibilita realizar “um salto radical entre a presença e a ausência das coisas para ocupar o lugar indesignável desse próprio traço: o limiar [...] o fio onde o visível e o invisível se mantém num equilíbrio indecível” (*ibid.*, p. 129). E a respeito de um “imaginário radical” presente no pensar de Cornelius Castoriadis, Mondzain (*ibid.*, p. 131) acrescenta que “a imagem é justamente o lugar indesignável que põe em relação o que não tem relação. [...] Castoriades indica um ‘além’ sem lugar que institui um outro tempo, como Freud diz a respeito do inconsciente”.

Portanto, para Mondzain (*ibid.*, p. 144), a imagem é a aparição desta forma que permite a partilha a partir de uma “zona”⁷⁶ que cria espaços e temporalidades próprias ao vivido: “É na zona de pertencimento de todo vivente a um espaço de liberdade e de invenção, nesse espaço transgenérico, próprio à imagem, que se inscrevem nossos gestos inventivos e nossas resistências”.

Mas sobre este espaço de invenção e resistência, a confiscação e a domesticação próprias das sociedades do capital e do mercado correspondem à “violência iconocrática” (MONDZAIN, *ibid.*, p. 144) e “a perda dessa fonte de radicalidade” (*ibid.*, p. 145). Conforme Mondzain (*ibid.*, p. 127), a história do capitalismo, por meio do monopólio de imagens e palavras confiscadas, encarregou-se de constituir “a língua própria para a designação das relações do visível e do invisível, instituindo o que a autora chama de “*iconocracia*”, que confisca “as energias ficcionais para fazer do sujeito imacente o espectador cativo da representação visível do poder”.

⁷⁶ Entendemos que Mondzain (*ibid.*, p. 138) expressa por “zona”, “o lugar dessa geografia dos possíveis” que se constrói a partir da aparição da imagem.

Refletimos que as imagens imprimem uma marca sensível, testemunham e dão vestígios de sua própria formação, sua elaboração e fabulação, sejam quais forem os meios materiais pelos quais se constituem. São marcas espaciais e temporais. Constituem-se, portanto, no campo das experiências que contribuem de forma indispensável para expressar, dar materialidade e partilhar aquilo que nos rodeia e nos invade, para além do mundo da linguagem, do instituído e normatizado. Há, neste sentido, um trabalho permanente de recuperação do nosso potencial para ler, dialogar e sentir as imagens para além dos territórios em que foram confiscadas.

Com relação a algumas imagens produzidas, como menciona Mondzain (2022, p. 138), tendemos a chamar de “artista” o corpo que dá à aparição dessa forma uma visibilidade que permite a partilha”. Mas se retornarmos a uma citação de Eisenstein anteriormente aqui mencionada, este diz que aquele que apreende não fica submetido à imagem do autor, mas nesta fusão ou comunhão – as quais chamamos também de partilha – cria também sua própria imagem. Para Mondzain (*ibid.*), há neste processo de partilha uma evolução em um espaço labiríntico⁷⁷ “cuja energia inaugural depende incessantemente de nós”. Portanto, isto nos faz refletir que o lugar de ação da imagem – que a autora chama por “zona” – é aquele que permite a partilha na coletividade, sem que as singularidades sejam suprimidas. Ou seja, a imagem é a ação ou experiência que permite uma permanente dialética entre o singular e o coletivo. Para a autora, a “hipótese da ‘imaginação radical’ implora pela radicalidade de toda exigência de liberdade, seja ela individual ou coletiva (MONDZAIN, *ibid.*, p. 135).

Entendemos que a “radicalidade imaginativa” só é radical por possibilitar a partilha de algo cuja formação dos sentidos, das emoções, dos elos imagentes não estão arraigados ou determinados nas e pelas corporificações e instituições do poder. Ela é própria do vivido. A imagem tem sua vocação na comunidade dos viventes. Ela se origina e se destina a esta comunidade, recuperando e dando materialidade às pulsões singulares no seio da coletividade, desvinculando-se com isso das determinações de um poder. Por isso ela é radical e ameaçadora. Por isso, necessitam ser confiscadas, invisibilizadas, neutralizadas, domesticadas.

Conforme Mondzain (2022, p. 138), a “radicalidade imaginativa” é “criadora de espaços e temporalidades comuns”, mas este comum não se relaciona com o “imaginário coletivo, que o capitalismo nunca cessa de esgotar” (*ibid.*, p. 145), mas se relaciona sim

⁷⁷ “Não passamos pelo labirinto como se fosse uma armadilha preestabelecida e elaborada por outros para nossa perda” (MONDZAIN, 2022, p. 138).

com tudo o que pode ser reencontrado ou descoberto pelos viventes – nas experiências sensíveis, emotivas e imagentes – que sobrevivem ou irrompem nas possibilidades desta partilha. Por isso, ela diz: “Fazer sentir é produzir o comum” (*id., ibid.*, p. 158), este comum próprio da comunidade e não do poder. Este comum partilhado por onde irrompe aquilo que sobrevive à margem ou que ainda não é.

Neste sentido, dar materialidade às pulsões moventes na imagem completa-se na partilha. Materializar o que ainda não é ou que sobrevive às margens do poder é função da imaginação radical:

Como inconsciente, a imaginação radical se faz ser, faz ser o que não é em nenhum outro lugar, o que não é, e que é condição para nós para que o que quer que seja possa ser (CASTORIADIS, 1975, *apud* MONDZAIN, 2022, p. 131).

Retornando ao sentido obtuso barthesiano, observamos que, ao se realizar como influente exercício de condenação da imagem – com sua prática para se desviar para fora de uma apreensão vinculada à sua imanência – ainda que seu processo seja outro, Barthes enfatiza no campo teórico (e diríamos, possivelmente, até mesmo na perspectiva de uma certa pedagogia) um procedimento próprio da linguagem articulada: a dicotomia. Dicotomia entre o que se mostra e o que se ausenta ou se oculta; entre a forma e o conteúdo. Dicotomia entre o eu e o outro, radicalizada na noção de uma emoção não partilhável, dicotomia insuperável entre o singular e o coletivo.

No que observamos e problematizamos nas concepções barthesianas, parece-nos que um entrave pouco superável nas relações de partilha entre a individualidade e a coletividade norteou certa aversão à imagem. Ainda que houvesse posicionamentos inconstantes e contraditórios, pelo menos no campo teórico – mais do que, talvez, na própria prática – esta aversão se estendeu à noção, a nosso ver, estigmatizada sobre a dialética e à eleição a uma emoção não partilhável.

É possível que Barthes não tenha visto ou reconhecido a imagem como “zona”⁷⁸ de superação da dicotomia própria da linguagem estratificada, pela qual o exercício da coletividade pela imagem não pode ser reduzido à estratificação dos consensos, dos códigos e das determinações. Pela pluralidade própria à imagem, a coletividade se expressa pela singularidade das experiências e se realiza pelo acúmulo destas diferenças, e não como média, consenso, imposição e determinação. A coletividade, neste sentido, corresponderia a uma tensão singular-plural.

⁷⁸ Para usar o termo de Mondzain (2022).

Como já expressei aqui, não discordamos, evidentemente, da crítica à prática intrínseca ao exercício de poder no que diz respeito às manipulações sobre as imagens, assim como, inclusive, em relação à maneira como são confiscadas, apropriadas e domesticadas, conforme Mondzain (2022).

No entanto, entendemos que em seu “protesto de singularidade”, buscando “separar-se das percepções comuns, das emoções coletivas, dos consensos ideológicos” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 156), Barthes propõe como maneira de dissolver os modos de manipulação sobre as imagens, a dissolução ou anulação das próprias imagens, e por conseguinte, parecer propor, como solução aos modos de manipulação sobre um real, a indiferença a este real, pois ainda que se trate de um real na e da imagem, significa o exercício da indiferença a uma rede de relações – significativas, emotivas e imaginativas – que atravessam tais imagens. Tal como nas análises críticas feitas à revista francesa *Paris-Match*, o semiólogo parece não separar as imagens, do uso e manipulação sobre as imagens; o real, da manipulação exercida sobre tal real, submetendo um complexo de relações à indiferença a uma “aparência”. Conforme Didi-Huberman (*ibid.*, p. 196), Claudine Haroche menciona a respeito de uma “desatenção pela ‘neutralização das aparências’” e Anne Vincent Buffault sobre o “valor ativo e sutil da indiferença”.

A indisposição à dialética e à imagem – em especial, circunscrita à que foi direcionada à imagem eisensteiniana – relaciona-se, segundo pensamos, com uma tendência em ver sobre tais termos, o valor sempre repressivo de toda organicidade, a violência pressentida em todo gesto de elaboração, de construção, de proposição e de posicionamento. Paradoxalmente, há em seu próprio posicionamento – como se sua elaboração intelectual e seus gestos não tivessem como consequência a marca de um posicionamento muito particular – uma recusa a todo posicionamento, a toda intencionalidade, justificada por uma emulação a uma neutralidade em que pudesse alcançar um espaço de não-significação ou, por contraditório e paradoxal que nos pareça, de uma não-intencionalidade.

Em nosso modo de entender, há no semiólogo um incômodo profundo justamente em relação às pulsões formativas na imagem; sua construção, sua elaboração, sua propositividade, sua organicidade⁷⁹. Toda organicidade seria fetichista ao instaurar uma

⁷⁹ Pensamos aqui o sentido de organicidade como aquele pela qual a formatividade dos meios e elementos materiais constituem seus próprios sentidos e significados. A forma é o próprio conteúdo, distintamente do que ocorre na linguagem quando um significado (estratificado) vincula-se a um significante, cuja relação formativa é inexistente; arbitrária.

intencionalidade; uma intencionalidade, para ele, sempre demarcada pelos códigos ideológicos, pelo senso comum, pela autoridade de um ponto de vista (como se seu posicionamento não circunscrevesse um ponto de vista).

A crítica ao enquadramento e ao fetichismo da imagem, a indisposição à dialética, entre outras rejeições aqui já mencionadas, pertenceriam, assim, como mencionou Didi-Huberman (2021, p. 125) a “‘uma política’ [...] dedicada a ‘extinguir todo poder’”. Mas perguntamos se: esta prática política para “‘extinguir todo poder’” – relegando indiferentemente as emoções coletivas, as imagens e as pulsões ao nefasto plano da autoridade e da violência – ainda que pudesse não ser esta a intenção, não poderia reverter-se contra o seu propósito, servindo ao apagamento das vozes e pulsões dissonantes que resistem aos esmagadores modos de determinação do mundo? Será que, ser contra as emoções coletivas e as pulsões moventes nas imagens, indistintamente, não seria contribuir, ainda que fosse de forma não consentida, com o desenrolar incólume dos processos de dominação?

Fazemos mais algumas considerações as quais assumimos toda responsabilidade pelo modo de entender, pois não acreditamos em uma subjetividade absoluta como uma esfera desinfetada do mundo, tendo sido, talvez, isto, a grande ilusão de Roland Barthes. No embate para uma desmitologização do mundo, o autor crítico das *Mitologias* teria cedido à mitologia de si próprio, em uma espécie de mistificação do próprio eu. Ao se achar desinfetado das ideologias do mundo e ao cortar sua relação dialógica com ele – em especial, no que tangenciaria uma alteridade com um não-eu; fora do âmbito de um pertencimento – condenar-se-ia a um discurso às avessas do pretendido, exercendo justamente aquilo que acreditava combater. Com relação a esta mistificação pessoal, perguntamos se realmente é possível pensar as concepções do autor de *Mitologias*, aqui tangenciadas, desvinculadas do emaranhado de relações ideológicas e de emoções em que se move sua tomada de posição no jogo das tensões socioculturais, políticas e ideológicas de seu próprio momento histórico?

Para nós, isto aconteceria porque é impossível a garantia desta desinfecção ideológica do eu que vive imerso na experiência do mundo. Teria faltado ao semiólogo uma aceitação da sua própria limitação, uma consciência do seu próprio “inacabamento” para usar uma concepção do educador brasileiro Paulo Freire. Significaria viver a limitação da consciência como processo; como processo permanente com o mundo e com o outro.

Em nosso entender, a consciência do inacabamento é pedagogia fundamental para fazer com que nos coloquemos em movimento contínuo de construção de nós, no e com o mundo. Talvez, tenha faltado ao semiólogo uma aversão um pouco menor à dialética; esta volta da consciência crítica sobre si. Este movimento contínuo que se dirige ao outro e torna a voltar-se sobre si mesmo. Talvez, tenha faltado um pouco mais do sentimento de alteridade, neste desejo de alternância, para ser outra coisa além de si. Este espaço duplo do não-eu, que se faz possível sem que necessariamente se perca o que se é, e sem, entretanto, a supressão do outro. Ao contrário, a alteridade cumula-se no sentimento do ser.

Mas no tocante à imagem, deveríamos perguntar: Por que a diferença expressa no eu do outro, a partir da imagem, violentava tanto o eu de Roland Barthes? Queremos dizer o seguinte: Por que a percepção da violência para além de uma simples empatia ou falta de empatia para com uma imagem? Ou seja, por que a imagem, como elaboração e proposição de um outro, é recebida como uma violência? Seguindo com algumas hipóteses, se Barthes constrói o sentido obtuso como soberania do eu, encontra nele também a justificativa para a dissimulação do gesto autocrático, que não aceita o outro, que nega tomar parte de uma partilha – (partilha⁸⁰, que não significa adesão) – que não esteja circunscrita ao próprio pertencimento, e que, portanto, enfatiza a violência vista e sentida no outro, como forma de negação, desvio pela indiferença, e como modo de ocultação do próprio gesto de autoridade.

Pode parecer que exercemos também um julgamento cruel à Barthes – uma espécie de desforra à Eisenstein – mas deixamos claro que estamos abertos ao exercício dialético e ao reconhecimento de nossas limitações, incompreensões, reduções e estereotípias em relação à teoria barthesiana aqui tangenciada, de maneira bastante reduzida. No entanto, consideramos importante que, para além de um embate, muito justificável e com o qual concordamos, contra a manipulação de imagens com suas persuasões e fetichizações sociais, que solicitam uma devida criticidade sobre si mesmas, é necessário também, por outro lado, uma desmitologização também do próprio eu, precavendo-se a respeito das limitações as quais toda subjetividade também pode incorrer em relação às imagens. Para tanto, entendemos ser necessário nos aproximar muito mais da ideia de posicionamento do que a de julgamento e determinação do que quer que seja. Acreditamos ser essencial nos posicionar frente à crítica, bastante condenatória por sinal,

⁸⁰ Aqui enfatizamos que o sentido desta partilha não significa adesão, concordância, consenso, mas se constitui também pela dialética das diferenças e dos conflitos.

elaborada por Barthes, mas nossa intenção não é inverter este julgo objetivando uma condenação, e sim, contribuir para o movimento do exercício dialético que se dispõe frente às diferenças.

Portanto, por pior que possa parecer nosso posicionamento – e por mais equivocados que possam estar – indagamos ainda se a aversão à imagem pelo semiólogo, que se fixou no texto de *O Terceiro Sentido* na imagem de Eisenstein, não poderia, ainda que de modo inconsciente, guardar uma motivação em destituir os desejos e pulsões que se movem na formação que deu materialidade à imagem? A imagem, esta marca, materialização de uma “aparência” que, para nós, prescreve não apenas as articulações propositivas dos sujeitos com o real, mas também as possibilidades imagentes e dialógicas dos sujeitos uns com os outros. Não poderia, esta vontade de se deslocar para fora da imagem – para fora de suas relações, de sua formulação e do impulso ou pulsão pela qual foi criada – ocultar o desejo recalitrado em destituir, na imagem, a autonomia (vista sempre como violência autoritária) de uma pulsão propositiva sobre um real, ainda que seja o real da imagem? E por conseguinte, não ocultaria o desejo em destituir a dialética do eu e do outro sobre um real, reverberados na partilha deste real da imagem?

Se tais indagações tiverem alguma pertinência, observamos então que haveria algo ainda mais severo no incentivo a uma estratégia para destituir o sentido dialético e propositivo dos sujeitos frente às imagens e frente às instâncias da realidade que as atravessam, em suas redes de significados, emoções e fabulações. Significaria isto, apagar o potencial materializante das pulsões e do desejo que se movem nas imagens. Retornando ao pensamento de Castoriadis, citado por Mondzain⁸¹, entendemos que, dar materialidade ao que ainda não é, é função da imaginação radical, mas para tanto, é necessário que as pulsões moventes na imagem continuem a materializar-se nas partilhas.

Ao inverso da teoria barthesiana, acreditamos na importância, no âmbito individual e coletivo, da experiência com as imagens; de sentir e dialetizar com elas, na imanência pela qual elas são. Entendemos que uma prática ou experiência necessariamente não precisa anular ou desautorizar outra. Como já nos posicionamos, desviar-se das relações de exterioridade das imagens para tecer livremente sobre elas, segundo o impulso de uma subjetividade ou de uma intimidade, é uma prática ou procedimento que se acumula na riqueza das possibilidades múltiplas das experiências,

⁸¹ “[...] a imaginação radical se faz ser, faz ser o que não é em nenhum outro lugar, o que não é, e que é condição para nós para o que quer que seja possa ser” (CASTORIADIS, 1975, apud MONDZAIN, 2022, p. 131).

assim como na garantia da liberdade conforme o que lhe move; impulsos, propósitos, situações. Isto não fará anular a importância das experiências com as imagens em âmbito cultural, político e pedagógico.

Retornando ao exemplo jornalístico pelo qual de acordo com um interesse político em curso é possível extrair e selecionar fragmentos dos acontecimentos para a construção de um fato, enquanto notícia, totalmente desvinculado do próprio acontecimento, observamos que, no contexto da atualidade em que assistimos às investidas das relações neoliberais do mercado e do capital, estes procedimentos encontram-se tão multiplicados, que aparecem estritamente naturalizados. Conforme Marilena Chauí (2006, p. 12-18), a “concentração do poder econômico midiático”, com a formação dos “oligopólios midiáticos” converge na transformação dos acontecimentos em espetáculo “como instrumento de unificação” (DEBORD, 1997 *apud* CHAÚÍ, *ibid.*, p. 17), com a “passagem do espetáculo ao simulacro” (p. 16), permitida “graças à encenação da informação e ao ocultamento da intenção persuasiva” (p. 18).

Uma indiferença ou liberdade de posição em relação às imagens se constitui atualmente como uma prática tão intrínseca à cultura da manipulação política, das *fake news*, e das persuasões do jogo das disputas narrativas, que, em nosso modo de entender, faz-se necessário às contribuições da experiência que solicita a imanência da imagem, como modo de estratégia e pedagogia política.

Esta indiferença à imagem se torna hoje quase inseparável da indiferença ao real, em especial, quando se considera a tendência a uma prática social e cultural em que imagens e representações adquirem (e se confundem com), acriticamente e indistintamente, o *status* da própria realidade.

Também as *fake news* se apropriam de imagens ou de fragmentos dos acontecimentos para lhes atribuir o desvio conceitual que interessa a um determinado grupo. E ainda que não receba o termo pejorativo de *fake news*, procedimento não muito distinto – talvez, mais sutil e respaldado pela credibilidade e confiabilidade – realiza as grandes corporações do capitalismo telemidiático transnacional.

Em suma, voltamos ao que já repetimos em vários momentos, como prática de criação ou elaboração propositiva constituída na responsabilidade dos que elaboram, o desvio da imanência da imagem proposto por Barthes, pode ser perfeitamente vigoroso, mas no âmbito do uso persuasivo da política que se faz progressivamente no avanço do jogo ideológico do capitalismo neoliberal financeiro – capitalismo “impensável sem as novas formas de tecnologia informacionais, da robótica, dos algoritmos, das redes sociais,

ou seja, de um capitalismo sem fronteiras, essencialmente ‘internacionalistas’” (SCHUBACK, 2021, p. 40) – tal desvio se faz por completo fenômeno de jogo persuasivo, com a apropriação e confiscação não só das palavras e das imagens, mas da imaginação e do pensamento.

Neste âmbito, refletimos agora sobre o termo imagem, um sentido inverso do que buscamos construir e defender até o momento. Trata-se, como Marilena Chauí (2006, p. 33-35) argumenta a partir de Maurice Blanchot, das imagens olhadas pelo olhar despolitizado e satisfeito de “uma prolixidade repetitiva, que nada diz e nada mostra” (BLANCHOT, 1978, *apud* CHAÚÍ, *ibid.*, p.33). Significa uma prática de apreensão em que o próprio cotidiano “já não pode ser alcançado, pois não é mais aquilo que se vive, mas aquilo que se olha, que se mostra⁸², simulacro e descrição sem nenhuma relação ativa” (CHAÚÍ, *ibid.*, p. 34). Neste evidente efeito de despolitização, “o mundo vira espetáculo do espetáculo da comunicação”, consumido pelo “infatigável olhador de imagens” (BLANCHOT, 1978, *apud* CHAÚÍ, *ibid.*, p. 34-35).

O uso do termo “imagem” é expresso tanto por Chauí como por Blanchot, e está claramente concebido por uma ausência de “relação ativa” sobre o que se mostra (“uma prolixidade repetitiva, que nada diz e nada mostra”, nas palavras de Blanchot). Sob os efeitos da revolução eletrônica e informática, tal como Chauí (*ibid.*, p. 32) dialoga com Paul Virílio, “a profundidade do tempo” desaparece “sob o poder do instantâneo”⁸³. Entendemos que, também a imagem, em sua justaposição de camadas espaço-temporais, desaparece na imediaticidade de uma aparência.

Neste efeito próprio a estas formas econômicas e telemidiáticas, a multiplicação da fragmentação de um espaço e de um tempo que se realizam pela imediaticidade, e na ausência de uma atividade da apreensão – não apenas como fenômeno do ver, mas como embricada relação entre o ver, sentir, pensar, imaginar – instaura um “‘agora’ sem passado e sem futuro [...] um espaço indiferenciado (um espaço plano de imagens fugazes) e um tempo efêmero desprovido de profundidade” (CHAÚÍ, *ibid.*, p. 32).

Fazemos uma breve consideração em relação ao que entendemos do termo profundidade aqui expresso, pois ainda que possa aparentar, não significa, a nosso ver, uma relação dicotômica e excludente com as superfícies. A relação de profundidade se

⁸² Como vamos refletir adiante, não há contradição em relação ao que dissemos anteriormente; apenas não há unilateralidade, o que se mostra vive na atividade simultânea com o apreendido.

⁸³ Segundo Chauí (2006, p. 32), “a dimensão econômica e social da nova forma do capital é inseparável de uma transformação sem precedentes na experiência do espaço e do tempo, designada por David Harvey, como a ‘compressão espaço-temporal’”.

vincula a uma apreensão, cujos elos imagentes, sensíveis, afetivos ou intelectivos sobre o mundo despedaçado das imediaticidades das aparências, podem ser reelaborados, remontados. Não significa assim um desprezo ou anulação das superfícies, mas ao contrário, um encontro ou resgate destas superfícies e das relações que constituem.

A perda desta diferenciação temporal, Virgílio chama de “memória imediata” (VIRGÍLIO, 1993, *apud* CHAUI, *ibid.*, p. 33) ou “ausência da profundidade do passado” (CHAUI, *ibid.*), que leva também à perda da “profundidade do futuro como possibilidade inscrita na ação humana enquanto poder para determinar o indeterminado” (*ibid.*). Mas esta ausência da profundidade do passado que Chauí menciona a respeito da concepção de Virgílio, em nosso entender, faz com que as imagens e os acontecimentos existam cada vez mais sem memória e sem lastro de conexões; de modo a ser preciso que deles se falem alguma coisa, que se preencham os sentidos e significados de formas e acontecimentos inativos, seja segundo a lógica do mercado, do espetáculo ou da ideologia política.

São aparências cujos sentidos não são apreendidos na imanência do que se mostra, ou seja, não mobilizam uma atividade reflexiva, sensível ou imagente sobre sua própria aparição. Significa que, na volátil e efêmera experiência dos circuitos técnico e financeiro, as imagens e os fatos perdem sua capacidade de falarem por si próprios. Como na linguagem estratificada, existem como receptáculos inertes; materialidade não significante que necessita ser preenchida por uma elaboração que tende sempre à arbitrariedade, na lógica que deve ser ajustada conforme os circuitos do capital e do mercado.

A distância que separa essas concepções sobre a imagem, aqui refletidas, pode ser relacionada ao que Mondzain (2022, p. 128) menciona a respeito da “operatividade de uma aparência”, cujo impulso dos sujeitos e da coletividade para o que aparece no esplendor de um “modo não identificado”, se abre para a “indeterminação” e a “imaginação dos possíveis”. Esta “operatividade de uma aparência” é o que transmuta a experiência com a imagem, e o que faz com que, a nosso ver, esta ausência de “relação ativa” mencionada por Chauí, se abra a uma atividade que se faz na própria operatividade da imagem.

Mas antes de prosseguirmos nesta perspectiva que nos conduz Mondzain, e que, em nosso entender, faz reclamar, tomar de volta todo um confisco de imagens, abrimos um espaço para refletir sobre algumas posições de Márcia Sá Cavalcante Schuback (2021, p. 40) em relação à nova forma de fascismo que hoje nos assola e que, segundo a autora, não é possível ser pensado sem buscar compreender também “a nova forma de

‘capitalismo’ [...] que o provoca”⁸⁴. Schuback (*ibid.*) nos apresenta questões bastantes pertinentes, mas que, contudo, impõe-nos uma dificuldade e complexidade ainda maiores para pensar a questão das imagens hoje.

Se Gramsci já havia sugerido que “fascismo e democracia seriam dois lados de uma mesma moeda” (SCHUBACK, 2021, p. 43), Schuback explicita que nos tempos atuais, longe de parecer contraditório, as metas das pretensas democracias neoliberais se esclarecem na “necessidade de políticas nacionalistas [...] reacionárias e restritivas, de construção de muros físicos e discursivos, mentais e sensíveis” (*id., ibid.*, p. 41), pois é preciso “conduzir o neoliberalismo ao seu máximo, antes que “o mundo acabe”, para “tornar o apocalipse o seu exército” (*id., ibid.*). Ou seja, é necessário criar a adesão coletiva e a disposição que vise “substituir o desejo de transformação por um desejo de extermínio” (*ibid.*).

Porém, para a autora, esta nova forma de fascismo e de lógica neoliberal “tem a forma da ambiguidade”⁸⁵, em que todas as formas se tornam ambíguas” (SCHUBACK, *ibid.*, p. 55). De maneira que o motor principal e meta deste “neofascismo encontra, na ambiguidade de todos os sentidos e valores, o seu método” (*ibid.*, p. 43). Segundo diz;

Ambiguidade significa aqui esvaziar ao tornar todo sentido equivalente a qualquer coisa. É por essa ambígua oscilação e oscilante ambiguidade, em que todas as fórmulas e expressões podem ser invertidas e pervertidas, em que todo sentido e valor podem ser virados contra si e contra qualquer outro, que se torna possível [...] os novos mecanismos de poder, controle e censura. É essa dinâmica do sentido que estou chamando aqui de *fascismo da ambiguidade* (SCHUBACK, 2021, p. 48).

Ainda conforme Márcia Cavalcante Schuback (*ibid.*, p. 49-50), Marx já havia percebido e escrito sobre esta “essência do dinheiro”, a qual se faz efetivar por “uma ambiguidade dos sentidos”, fazendo com que “o direito vire o avesso, e o avesso, o direito, transformando tudo o que é em seu contrário”⁸⁶

O mundo capitalista é um mundo empenhado em substituir tudo por tudo [...] tornar tudo substituível e redundante, pessoas, vidas, existências humanas e não humanas. O dinheiro faz isso, ao esvaziar o sentido de tudo, tornando tudo equivalente a tudo. Com isso, torna todos os sentidos equivalentes e ambíguos (SCHUBACK, 2021, p. 50).

⁸⁴ Segundo Schuback (2021, p. 40): “Não é possível conceber um sem conceber o outro. Do ponto de vista de sua lógica interna, afirma-se que o capitalismo neoliberal, tecnomidiático e financeiro tem como seu sistema o fascismo – e não que o fascismo seja uma força a ele aliada”.

⁸⁵ Em nosso entender, contudo, esta ambiguidade a que se refere Schuback, cuja ação política tem como propósito efetivar o esvaziamento dos sentidos, expressa-se em extrema diferença da ambiguidade própria à imagem e aos modos poéticos, por exemplo, que se constituem pela pluralidade e construção de singularidades.

⁸⁶ MARX, Karl. Manuscritos econômicos e políticos de 1844. São Paulo: Boitempo, 2004.

Continuando, Schuback (*ibid.*, p. 51) argumenta que o capital “é o meio de fragmentação da sociedade através de elos férreos de dependência”, criando “ligações sem ligações, relações sem relações”, que permite afirmar junto a “Gramsci, que o capitalismo liberal traz o fascismo em sua noz, *in nuce*”. O decisivo neste “neoliberalismo, capitalismo global tecnomidiático” é ser cada vez mais “valor de poder ser qualquer coisa, o valor da ambiguidade, da flexibilidade e da substituição”, realizado por “uma dinâmica de *transformação constante* (SCHUBACK, *ibid.*, p. 53): “uma transformação que transforma tudo [...] que transforma tudo menos o sentido da transformação. É a transformação que só consegue gerar um *status quo*, um dinâmico conformismo [...] o que move tudo menos o próprio mover” (*id.*, *ibid.*).

Segundo Schuback (*ibid.*, p. 57), Walter Benjamin, num fragmento reflexivo escrito em 1921, *O capitalismo como religião*, expressa que esta relação, pela qual “o culto da religião”, não propriamente a “religião”, é justamente “a forma herdada do religioso esvaziado de religiosidade, forma esta oca para receber qualquer conteúdo ideológico”⁸⁷. Esta iluminação crítica de Benjamin permanece sempre mais nítida na lógica capitalista, em relação a qualquer coisa, em que a forma se torna um espectro vazio regido pela “contínua circulação e substituição, flexibilidade, mobilidade e maleabilidade de todo sentido, valor e conteúdo” (*id.*, *ibid.*, p. 56). Na progressiva ascensão deste desígnio do capital, justificam-se as novas formas de fascismo e de lógica neoliberais: “a lógica do *vale-tudo*, em que tudo vale nada, nada vale tudo, e tudo vale qualquer coisa” (*id.*, *ibid.*, p. 55).

Mas, em nosso entender, essas novas técnicas e estratégias, se assim pudermos chamar, desta forma atual de lógica fascista neoliberal, pelas quais “todas as formas se tornam ambíguas” ou que tendem a levar ao extremo esta ambiguidade neste “vale-tudo”, tem como finalidade continuar a garantir um mesmo objetivo, ou antigo objetivo, que significa “assegurar a *forma vazia* de sentido de modo a poder preenchê-la com qualquer sentido” (SCHUBACK, 2021, p. 56), ou seja, que, na vivência com a forma – desviada a apreensão de sentidos imanentes próprios a ela a partir de uma prática contínua de substituições intercambiáveis – garanta-se tão só a apreensão de uma forma oca ou vazia, capaz de receber qualquer conteúdo ideológico conveniente às práticas de poder.

⁸⁷ Segundo a autora, fato muito claro, hoje, nos movimentos neopentecostais, no Brasil e outras localidades, por exemplo.

Possivelmente, em relação a esta prática de substituições intercambiáveis de emoções e imagens, estrategicamente arquitetadas pela mercantilização de todas as experiências, e por esta oscilação, ambiguidade e substituição própria do capital, tal como abordou Schuback, encontramos uma exemplificação muito elucidativa em Didi-Huberman (2021), que estabelece, a nosso ver, uma possível correspondência com as estratégias de poder mencionadas acima. Didi-Huberman (*ibid.*, p. 81) nos narra uma experiência particular que, segundo menciona, assistia num hotel em Chicago, ao “famoso programa de Oprah Winfrey”, em 2006, em que a apresentadora recebia o escritor Élie Wiesel⁸⁸ em seu auditório, por ocasião de uma nova tradução americana de *A noite*. Ele narra da seguinte forma:

Eu os vi, primeiramente, caminhando juntos, muito emocionados, pelo campo de Auschwitz coberto de neve, numa sequência gravada algumas semanas antes. O público que estava no estúdio era composto de uns cinquenta estudantes, meninos e meninas, selecionados a partir de uma redação sobre o tema: “Por que *a noite*, de Élie Wiesel é um livro necessário ainda hoje?”, ou algo parecido. Num canto do auditório estava reunido um pequeno grupo de sobreviventes “autênticos” do Holocausto, naquele contexto, que não tinham muita coisa a dizer e que sorriam vagamente, sem saber como se comportar (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*)

Didi-Huberman (*ibid.*) nos apresenta, então, sua primeira impressão sobre o que via: “Era, portanto, uma grande encenação da emoção diante da história”. E complementa a narração mais adiante:

Falou-se então da destruição dos povos; falou-se dos judeus e ruandeses. Oprah Winfrey assumia o papel de maetrina de todas as emoções revelando, por exemplo, de repente – com aquele tom de voz vitoriosa, típica das competições em programas de TV –, ter “recontrado” os pais de uma estudante ruandesa exilada nos Estados Unidos desde o genocídio, e “sem notícias” da família. Reencontros comoventes. Fortes emoções no estúdio. Encenação perfeitamente calculada do *crescendo* (para desencorajar o *zapping*). No final do programa, a apoteose: um novo tom de voz publicitário, a apresentadora anunciou que cada um dos estudantes premiados pela redação iria receber cinco mil dólares. Câmeras voltadas para o grupo de *winner*s: finalmente, eles se derramaram em lágrimas (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 82).

Huberman (*ibid.*) nos narra esta sua experiência e impressão sobre o episódio no referido programa de auditório americano para dar um exemplo que, infelizmente, como menciona, trata-se de uma realidade banal hoje em dia, pela qual “as emoções são parte integrante – e até certo ponto, constitutivas – do ‘caráter de fetiche da mercadoria’”.

Como Didi-Huberman (*ibid.*, p. 83-84) pôde observar neste conjunto e progressão de acontecimentos, “o quadro midiático” ou “espetacular” tem como efeito redobrar as emoções e, ao mesmo tempo, aliená-las, tornando-as verdadeiramente impotentes”, e isto

⁸⁸ Escritor americano nascido na Romênia, sobrevivente dos campos de concentração nazista.

ocorre na medida em que “as emoções só aparecem para serem substituídas por outras emoções, outras lágrimas, outras vítimas [...] perdendo toda a *dignidade*, toda sua realidade humana, toda sua singularidade”. Ou seja, elas deixam de estabelecer uma relação intrínseca e de imanência com aquilo que as produzem; com as próprias experiências ou afecções pelas quais são. “Elas se tornam genéricas”, portanto, intercambiáveis e substituíveis.

Mas o que achamos mais enfático neste exemplo apresentado por Didi-Huberman é a clareza pelo modo como as emoções são apropriadas, confiscadas e submetidas ao mercado do capital. É notável na descrição de Didi-Huberman, em seu conjunto e em sua progressão, desde a participação de um escritor judeu-americano, conhecido pelas memórias e experiências nos campos de concentração, durante o Holocausto, o passeio gravado *in loco* em Auschwitz, as histórias em torno de reencontros que envolveram o exílio e o genocídio, até o ápice do derramamento do pranto pela substituição de toda dor suscitada pela alegria transmutada pelo dinheiro. É notável nesta descrição do acontecimento feita por Didi-Huberman, que a emoção só é digna do triunfo das lágrimas quando cede ao seu destino (fatal), ou seja, quando se transforma na recompensa de outras vítimas, dos *winners*, expressa não só pela concretude do valor monetário, mas também por todo fetiche que o capital faz significar e mobilizar. O dinheiro não é só o que compensa, mas o próprio elo divino ou transcendente que move o jogo entre quem e quando ganha ou perde, e o que, por fim, justifica-se sobre toda a tragédia, o que a torna possível, mas também, enfim, seu esquecimento, na recompensa.

A nosso ver, é importante salientar que o movimento desta progressão que leva à substituição das emoções, tem como triunfo a repetição deste exercício da substituição, que esvaziou de sentido as próprias coisas. No exemplo, o capital, enquanto recompensa, deve resultar em alívio, superação e esquecimento da dor existente; deve possibilitar fazer esquecer e superar toda a tragédia, tornar sua emoção indiferente, insignificante, genérica. E é na indiferença à tragédia, na generalização de emoções substituíveis, que o dinheiro possibilita a vida em tragédia, na espera da substituição e da recompensa.

Como observou Didi-Huberman (*ibid.*, p. 85), de modo geral, para o mercado e o capital esvaziar a substância de imagens e emoções é preciso “valorizá-las pela lógica do marketing”, tornando impotente o espectador ao “entupi-lo de imagens e de emoções indefinidamente intercambiáveis”. Como indica, para retirar delas sua potência efetiva, não há contradição entre “dois fenômenos que são, de um lado, a *supervalorização* das emoções e, de outro, sua *insensibilização*, sua tendência para a indiferença” (*id.*, *ibid.*, p.

87): “A supervalorização das emoções não é senão o outro lado da sua insensibilização, na medida em que, ao fetichizar as emoções [...] elas se paralisam ou se fixam em quadros representativos restritivos que as levam à imobilização” (*id., ibid.*, p 88). Ou seja, todas estas substituições de imagens e emoções intercambiáveis geram, ao contrário, uma imobilização e fixação na medida em que, sobre elas, vinculam-se representações genéricas, sem qualquer singularidade.

É neste sentido que acreditamos ser necessária uma relação outra com as imagens. Confiscar de volta deste grande mercado do capital as imagens e as emoções das nossas experiências, das nossas memórias e histórias. Como destino político contra o poder, entendemos que a contribuição no campo das imagens se faz ao estabelecer ou restabelecer nosso contato e diálogo com elas. Neste estudo, acreditamos na contribuição da montagem como um (entre muitos outros) possível modo de chamar a ver, a sentir e a imaginar as imagens, assim como estratégia para fazer dialetizá-las. É também neste sentido que vemos as contribuições de uma pedagogia da montagem.

Deste modo, afirmamos a vinculação da montagem com as imagens; como estratégia que nos leva a elas e a uma densidade de imagens, que se abrem umas às outras. Ao contrário do desviar-se, a montagem nos faz voltar sobre as imagens, percorrendo seus fragmentos, suas marcas e vestígios. E é ao abrir-se, que a imagem revela seus próprios desvios, nas lacunas, correspondências e conflitos entre marcas e evidências.

A seguir, observaremos tais questões, aqui problematizadas, no exemplo da montagem eisensteiniana. Antes, contudo, concluímos este impasse com a crítica barthesiana.

Voltando a atenção para a crítica de Barthes à imagem do fotograma da carpideira de *Potemkin* (ver imagem 17), lembramos que, para ele, o sentido obtuso visto na imagem de Eisenstein, “subverte não o conteúdo, mas toda a prática do sentido” (BARTHES, 2009, p. 60). Mas se, para Barthes, o sentido obtuso descoberto no fotograma da carpideira “faz explodir sua mímica da dor”, revelando o elemento de “disfarce, de “postição”, de “ridicularização de toda expressividade” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 136), e por conseguinte, do caráter mítico e falsário do *pathos* e da narrativa eisensteiniana; nos propomos, então, constituir uma outra argumentação sobre este sentido obtuso descoberto por Barthes, no fotograma da carpideira.

Sobre este fotograma superexposto à luz em que a velha carpideira, vista pelo semiólogo como um palhaço branco que desaparece “atrás do ‘pó de arroz’ de uma máscara ‘lastimável’” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 136) marcam-se os traços do

sentido obtuso indicados pelo semiólogo (2009, p. 50): “(a máscara, a brancura, o postiço, etc.)”. De modo que, segundo o próprio, “todos estes traços [...] têm como vaga referência uma linguagem algo vulgar, a de um disfarce bem miserável; ligados à nobre dor do sentido óbvio” (BARTHES, *ibid.*, p. 53), e que têm como espécie de contrafeito, fazer ver “o limite que separa a expressão do disfarce” (BARTHES, *ibid.*).

Questionamos inicialmente se, na ânsia de construir e comprovar sua argumentação, não teria sido Barthes vítima de suas próprias fixações e conceituações? Ainda que mencione que tal relação se estruture numa “vaga referência” a “uma linguagem algo vulgar”, por que esta ideia de máscara ou disfarce, que se sobrepõe à expressão da carpideira, é afirmada como caráter depreciativo da qualidade emocional? Não estaria ele se fixando em um sentido óbvio ou sentido comum, ao atribuir às características da máscara uma desqualificação da imagem emocional ou expressiva? Não seria esta apenas uma ideia própria ao senso comum ocidentalizado, pelo qual a máscara se vincula à noção pejorativa de disfarce ou pastiche? Mas não seria esta apenas uma valoração possível, já que, em outras culturas, tal como pode ser observado em determinadas sociedades tribais, por exemplo, a máscara, ao inverso, é expressão de uma qualidade vital ou divinizada, uma transcendência expressa na imanência?

Eisenstein (2002 b, p. 69), em seus muitos exemplos de montagem, nos apresenta um processo pelo qual a montagem intercalada de imagens de culturas distintas faz dissociar a preconcepção ligada a um dado tema e à própria vivência expressa nas formas que se mostram. Em um exemplo de uma sequência experimental em *Outubro* (1927), expressa em *A forma do Filme*, ele descreve a montagem de imagens religiosas que vão de “um Cristo barroco a um ídolo esquimó, passando por imagens de várias culturas (imagem 18), relacionadas pelo tema “Em nome de Deus e do País”. No caso, o exemplo é relacionado por ele a um efeito “puramente intelectual”, pelo qual “uma cadeia de imagens tentou obter uma solução” por meio do “conflito entre uma preconcepção e um *descrédito gradual dela [...]*”. A intercalação faz dissociar o conceito e a imagem; pois se sob a “denotação de Deus”, imagem e conceito parecem concordar na figura de Cristo, estes “dois elementos se movem para longe um do outro a cada imagem sucessiva”. Conforme Eisenstein (*ibid.*), de certo modo, a simples montagem deste conflito de imagens faz questionar a preconcepção de um conceito de “Deus”, “levando inevitavelmente às conclusões individuais” sobre a natureza e questões em torno destas divindades.

Imagem 18. Serguei Eisenstein, Fotogramas de *Outubro*, 1928

Fonte: EISENSTEIN, 2002b, p. 68.

Comentamos este exemplo, de caráter bastante didático inclusive, para reafirmar o modo como o cineasta russo pensa a montagem – seja relativa à montagem de uma sequência, seja a montagem do próprio plano – como modo de fazer sobrepôr e justapor as instâncias das experiências que nos vinculam às coisas. Portanto, ainda que Barthes tenha sido, a nosso ver, ardiloso, ao isolar este único fotograma para estabelecer seu veredito sobre *Potemkin*, ainda assim, consideramos ser possível explicar a construção eisensteiniana, tomando como base a própria organização de Barthes sobre a imagem deste fotograma. Isto porque, como o próprio Eisenstein (2002b, p. 55) menciona, “O plano não é de forma alguma um elemento de montagem. O plano é uma célula (ou molécula) de montagem”. Assim sendo, ainda que não tenhamos encontrado tal proposição (que apresentamos a seguir) nos escritos do cineasta, mas tomando por base o entendimento sobre sua concepção de montagem, propomos uma análise distinta sobre a referida imagem da carpideira, sem deixar de considerar a forma vista por Barthes.

Se entendemos que a imagem eisensteiniana tem como natureza acumular instâncias de experiências e significações distintas, fato explicitado pelo cineasta no próprio exercício da montagem – sendo assim, polissêmica, ao contrário do que pensou o semiólogo – vemos que este “limite que separa a expressão [da dor] do disfarce” deflagrado pelo sentido obtuso, no entendimento de Barthes, significa, em nosso entender, a simultaneidade de dois estados; tanto o que marca a expressividade da dor da velha mulher, tanto quanto o que Barthes designou pela ideia de disfarce ou máscara, a

denunciar o embuste de uma falsa encenação. Entretanto, para nós, ambos coexistem simultaneamente na imagem, sem que um signifique a desautorização do outro (aqui estamos claramente no campo da imagem, e não da linguagem). Esta simultaneidade da expressão e da máscara, em relação à análise barthesiana, é marcada, no entanto, por uma pequena desfixação em relação a uma pré-conceituação em torno da ideia de máscara.

Em vez de ver sobreposta à expressão da carpideira, algo como uma máscara que nos leva às noções de pastiche e disfarce (noções possivelmente, muito vinculadas ao ocidente), vemos como sobreposta à expressividade de uma dor individual, a máscara enquanto expressão totêmica. Acreditamos que, nas várias recorrências às diversas culturas à margem do eixo ocidental, que encontramos nos escritos de Eisenstein, este sentido de máscara estaria muito mais aproximado das intenções do cineasta. Deste modo, este fotograma da carpideira superexposto à luz, que faz incidir sobre a expressividade chorosa da velha mulher, esta ideia de máscara branca – tal como uma expressão que se congela ou imobiliza – possibilita fazer ler sobre esta “célula de montagem”, a justaposição simultânea tanto da expressão enfática de um drama pessoal e temporal, quanto da máscara enquanto expressão totêmica e impessoal da dor, que faz repercutir a dor da coletividade não só relativa a uma dada comunidade, mas de uma coletividade da dor que ressoa em temporalidades múltiplas.

Ainda que tais análises se constituam muito mais por impressões, sendo impossível fazer afirmações categóricas a respeito dos meandros, motivos e pulsões que impulsionaram o surgimento de uma forma ou imagem (salvo quando fornecidas pelo próprio autor), para nós, esta seria uma análise que estabeleceria uma proximidade com as concepções da montagem e da imagem em Eisenstein.

Seja como for, Barthes apreendeu de outro modo, sem se dar conta, talvez, de suas próprias contradições e condicionamentos, foi enfático ao acreditar e fazer acreditar que era “evidente que o sentido obtuso é a própria contranarrativa [...] uma segmentação inaudita, contralógica e contudo ‘verdadeira’” (BARTHES, 2009, p. 60):

Nova prática, rara, afirmada contra uma prática majoritária (a da significação), o sentido obtuso aparece fatalmente como um luxo, um gasto sem troca; este luxo não pertence *ainda* à política de hoje, mas contudo já à política de amanhã (BARTHES, *ibid.*, grifo do original).

Em nossas hipóteses, haveria na escolha de *Potemkin* para fazer incidir a crítica do sentido obtuso, algo não arbitrário, mas bastante intencional. Estaria vinculada a uma escolha ou visão sobre um futuro político, cuja preocupação central, talvez, não fosse atingir um campo contra a lógica, contra a narrativa ou contra a significação da

linguagem. Isto parece claro quando colocamos em questão suas contradições excessivas que parecem existir como num jogo de inconsciência assistida. Nesta visão de futuro político, estariam revogadas as proposições e pulsões de temas emotivos e políticos tais como se encontravam nas imagens filmicas de Eisenstein. A negação da figura emblemática do cineasta russo e do seu mais revolucionário filme cumpririam perfeitamente esta função.

Como disse Didi-Huberman (2021, p. 133), em 1970, Barthes já era “um mestre [...] ouvido, comentado, imitado [...]”. Possivelmente, teria influenciado e persuadido muito mais do que teria feito Eisenstein, de acordo com a tendência persuasiva e autoritária que via na obra do cineasta. Nestas contradições, ressaltamos o fato de não haver neutralidade em sua atitude performática marcada por posicionamentos paradoxais, com toda influência que sabia que era capaz de ocasionar. Como mostra Didi-Huberman (*ibid.*, p. 171), Barthes afirmava sobre a influência que sabia que exercia: “*sei muito bem* que minha escritura é pública, publicada, influente, criadora de uma relação de autoridade e de uma relação social”, mas dizia, ““*Sei muito bem...*, mas ainda assim insisto”” no intuito de afirmar sua visão como “solitária e incompreendida por todos”: “sou o único a ver” [...] minha emoção só pertence a mim””.

Ainda que certamente estejamos simplificando uma complexidade que envolve as questões da emoção e da criação no semiólogo, para nós, parece haver nisto algo que se realiza como jogo paradoxal: Se o espaço de um outro, cujo pertencimento (em minha visão solitária) afirmo que está de mim cortado por completo, qual o sentido da publicidade deste drama pessoal e incomunicável, se não fazer dele uma encenação da própria emoção? (Não há contradição em afirmar o que quer que seja sobre o espaço do outro? Como saber o que o outro sente ou deixa de sentir?) Uma proposição que é, possivelmente, insolúvel ou irrelevante em si mesma, mas que parece atender a uma função bem específica, a da encenação, convicção e convencimento. Desejo de dar convicção à retórica de um mundo sem partilha, principalmente no âmbito da imagem. Corte dialético. Encenar a própria convicção desta retórica do deslocamento; desviar a dialética entre o eu e o mundo, entre o eu e o outro, para uma relação deslocada, vinculada a uma emoção não partilhável.

Conforme Didi-Huberman (2021, p. 171), a fórmula ““*sei muito bem...*, mas ainda assim insisto”” a que Barthes faz uso mais de uma vez em seus trabalhos, havia sido “antecipada pelo psicanalista Octave Mannoni para dar conta da ‘negação’, no sentido freudiano do termo (*Verleugnung*)”, e que “caracteriza o *crer e o fazer crer* inerentes às

manipulações fetichistas da imagem, como algo entre uma crença privada e uma retórica de persuasão social”. Mas independente de ver aí um problema psicanalítico ou não, o qual não temos competência, o que acharíamos mais relevante de indagar – apenas como exercício reflexivo – seria se Barthes realmente acreditaria nesta sua própria retórica? Seja como for, sobre isto, encontramos em outra passagem de Didi-Huberman (*ibid.*, p. 89) ao falar do pensamento de Günther Anders, algo que nos parece de extrema atualidade e significância, pois “a primeira tarefa de uma tomada de posição política” que nos diz respeito, consistiria em iniciar a análise da “discrepância (*Diskrepanz*) entre aquilo que somos capazes de produzir (*herstellen*) e aquilo que somos capazes de representar para nós mesmos (*vorstellen*)” (ANDERS, 2004, *apud* HUBERMAN, *ibid.*).

Mesmo em face das críticas aqui feitas a Roland Barthes, desenvolvidas em função da discordância no campo das imagens, assim como da crítica à imagem e processos de montagem em Eisenstein, aos quais, ao contrário do que julgou Barthes, defendemos a atualidade de tais imagens e processos, consideramos a atualidade do próprio Barthes, com todas as questões que nos fez aqui suscitar, independentemente de concordarmos ou não com o semiólogo.

Reconhecemos sua sensibilidade e intelectualidade, ainda que entendamos que, no plano crítico e teórico, ele foi arguto, e de certo modo, capcioso em construir uma justificativa para fazer valer sua retórica. Mas, para construir suas argumentações sobre a imagem ou sobre as emoções coletivas, por exemplo, foi “preciso recusar – descartar – um certo número de coisas” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 172). Coisas que, conforme Didi-Huberman (*ibid.*), em 1953-54, constituem um sentido para ele, tal como “as situações nas quais experimentamos ao mesmo tempo o *patético e o político*, o emotivo e o coletivo”. Constituem também exemplo deste período “seus posicionamentos sobre a ‘literatura de esquerda’ [...] suas análises da tragédia sob a ótica da potência do ‘choro geral’ considerado uma autêntica ‘emoção política’” (*id.*, *ibid.*, p. 173). Depois, seu primeiro afastamento das emoções na influência da “estética do distanciamento” de Bertolt Brecht, sobre quem também se voltará contra em seguida. Com relação a Brecht, entendemos que o deslocamento proposto pelo “distanciamento” tem outro procedimento. Ele não nega as emoções, mas visa, ao contrário, a deslocar o pré-julgamento da consciência burguesa – deslocar a fixação – para que se permita justamente a proximidade com os acontecimentos. Um deslocamento, se assim for adequado chamar, que visa, portanto, a se aproximar daquilo que se mostra ou está sendo.

Mas, então, como pergunta Didi-Huberman (*ibid.*, p. 173), de onde vem “a guinada de Roland Barthes” que o leva a esta “verdadeira fobia de qualquer ‘instituição solene da paixão?’”. Didi-Huberman (*ibid.*) sugere que, talvez, poderia se pensar inicialmente no “recoo para a perspectiva endógena – ocidental, burguesa, até mesmo parisiense – dos seus próprios objetos de estudo”, e pelos quais ele vai deixar à margem ou condenar à inexistência toda uma cultura trágica.

Enfim, a despeito das discordâncias em torno de sua teoria crítica, sobretudo, aos posicionamentos em torno da imagem e da crítica ao cineasta russo, que aqui procuramos discutir, entendemos que a produção do semiólogo recupere seu vigor no tocante ao seu modo próprio de sensibilidade e de escritura, nas maneiras pelas quais “a fotografia e a escritura parecem [...] alternar entre si suas respectivas potências e lacunas” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 191).

Como diz Didi-Huberman (*ibid.*, p. 196), “a obra de Roland Barthes é considerável e indispensável, sem dúvida”. Entretanto, com relação a alguns de seus posicionamentos críticos, tal como o julgamento às imagens e emoções coletivas em torno da morte de Vakulenchuk, na cena de *Potemkin*, concordamos que lhe tenha faltado o reconhecimento dos “estereótipos em ação na descrição de seu próprio luto” (*id.*, *ibid.* p. 195), ou seja, dos estereótipos presentes em sua própria emoção e subjetividade. Teria lhe faltado o reconhecimento e a aceitação deste lugar em que “as comoções fazem explodir as fronteiras do eu [...] as imagens quebram as barreiras do eu” (*id.*, *ibid.*).

Acreditamos, no entanto, que, em sua trajetória aparentemente inconstante, em sua vivência e em sua produção, em muitas situações, enfim, ele iria contradizer e trair esta sua própria retórica, afirmando a emoção, a alteridade e a partilha na vivência de uma imagem. Finalizamos esta querela com a crítica barthesiana, com mais uma passagem retirada de Didi-Huberman que mostra uma destas situações em que o semiólogo assume sua relação com a emoção, e, a nosso ver, com a imagem.

Trata-se de uma sensível passagem escrita por Barthes em 1977, a partir de um massacre no Comboja. Um breve texto intitulado *Diretamente nos olhos*. Olhando para a foto, o semiólogo foi tomado pela emoção que não era a sua:

Massacre no Camboja: os mortos se espalham pela escada de uma casa em parte demolida; no alto, sentado num degrau, um jovem olha para o fotógrafo. Os mortos delegaram àquele que ficou vivo o encargo de olhar para mim; e é no olhar desse jovem que eu os vejo mortos (BARTHES, 1977 *apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 154).

Barthes foi tomado pela emoção que se presentifica nele pelo olhar do outro e o faz imaginar a dor que não é a sua. Ainda que, segundo Didi-Huberman (*ibid.*), Barthes ainda irá ver no olhar deste jovem sobrevivente, talvez enlutado por seus entes, algo de um “sentido obtuso” que o faz se emocionar com os mortos (a despeito de sua repulsa às “fotos-choque”); para nós, este olhar do sobrevivente não era um traço obtuso, mas o ponto nevrálgico da imagem a olhar para, através e além do semiólogo. Era o ponto que o fazia sair de si, para ser outro, para viver a emoção que não era a sua. Era o reencontro com a alteridade. A partilha de um espaço duplo que Barthes, possivelmente, podia saber bem o que era. Em nosso modo de entender, neste caso, ao contrário de sua retórica, não era o ponto que se deslocava para fora da imagem, mas era o ponto em que a imagem se transmutava em sua imanência, e que na operatividade entre aquilo que olha e é olhado, fazia ele próprio se deslocar para fora de si, para ocupar este espaço-tempo denso da imagem, enquanto partilha coletiva.

1.2.3.3. Revolução como Pulsão: *Potemkin* e a dialética negativa revolucionária

O encouraçado Potemkin (1925) foi encomendado a Eisenstein como parte das comemorações pelos “vinte anos da rebelião de 1905, um predecessor histórico da revolução comunista de outubro de 1917” (OLIVEIRA, 2011, p. 20). No filme, “os tripulantes de um navio da marinha russa se amotina contra os comandantes” (*ibid.*), rebelando-se contra as condições degradantes a que estão submetidos, no entanto, “são reprimidos com força, e o marinheiro Vakulinchuk é morto no confronto”. O corpo do marinheiro será levado ao porto, onde a população de Odessa irá se juntar e se condensar em torno dele para lamentar sua morte injusta. Da lamentação e comoção à revolta coletiva, a população sai às ruas em confraternização e solidariedade aos insurgentes de *Potemkin*, quando, então, uma multidão – formada por, inclusive, crianças, velhos e mulheres – será massacrada por soldados cossacos, na antológica cena da matança nas escadarias de Odessa.

Conforme Didi-Huberman (2021, p. 209), filme “trágico” e “dionisíaco” que fala sobre o “nascimento de um povo revolucionário [...] a potência de um povo no âmago de seus sofrimentos, de suas emoções [...]”, e de seu devir político.

Mas diante tão só desta breve síntese, refletimos sobre o que pode fazer com que tal narrativa seja vista como ideológica e persuasiva nas décadas de 1960-70? Qual seria o seu sentido ideológico? Em nosso modo de entender, tal crítica significaria uma visão

estereotipada sobre o filme ou uma falta de compreensão de seu sentido revolucionário, uma vez que, talvez, não haja nada menos ideológico do que tal proposição fílmica, pois Eisenstein não faz prometer – a partir das imagens de *Potemkin* – que a revolução irá trazer a grande conquista dos explorados, ao contrário, mostra uma verdade tão duramente repetida no processo histórico e nas experiências destes povos, ou seja, as experiências e as memórias consolidadas pela vivência; os humilhados e explorados, mesmo na ânsia por libertação e justiça, continuam a ser esmagados, massacrados. Este “impoder” é a revelação apresentada pelo cineasta que tanto incomodou e chocou, no seu tempo e mesmo depois. O que há realmente de ideológico em tal narrativa que se propõe construir e mostrar situações a partir das experiências acumuladas na vivência dos povos? O que realmente incomoda ou choca não seria a maneira como Eisenstein nos obriga a olhar e sentir este estado de coisas, esta condição da existência?

Encomendado pelo Comitê do Estado para celebração dos acontecimentos no ano de 1905, visto como o início do percurso que levaria à vitória, com a Revolução Russa, em 1917, as instâncias oficiais teriam solicitado um “objeto de comemoração, prestígio e de propaganda” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 219), a celebração de uma vitória, ainda que fosse uma vitória alegórica ou falsa, considerando os reais acontecimentos de 1905. Mesmo diante das inúmeras restrições que foram impostas, e as dificuldades e os imprevistos surgidos durante o processo de sua realização – que teriam levado a fazer com que o grande painel de acontecimentos em 1905, que deveria ser apresentado segundo a encomenda, fosse sintetizado no motim do *Potemkin* –, Eisenstein imprime uma concepção muito própria. Como Didi-Huberman (*ibid.*, p. 210) aborda de maneira extremamente sensível, em vez da propaganda da vitória, tal como solicitado, o cineasta constrói “uma verdadeira *celebração do impoder*”.

Depois de sua estreia em Moscou no final do mesmo ano de sua produção, em 1925, o filme ganharia a projeção no ocidente, tendo sua exibição um misto de efervescência e coação, sendo negociada, censurada, proibida, cortada. A citação de Léon Moussinac nos oferece uma ideia destas primeiras recepções privadas, no Cineclube da França, pois a projeção pública no país seria proibida até 1950 (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 215):

[...] Era preciso prever manifestações hostis, talvez, pois tratava-se de um filme sobre um episódio da Revolução de 1905. [...] A atmosfera da sala, na medida em que as imagens de violência se desenrolavam sob um silêncio absoluto, ia se tornando memorável. Mesmo aqueles que tinham vindo com a intenção de protestar sentiam-se dominados pela verdade de uma ação transfigurada pelo gênio de Eisenstein. Estupor e entusiasmo acabaram se unindo. Nunca

tínhamos visto uma obra tão emocionante e expressiva pela sua unidade. A revelação era total (MOUSSINAC, 1964, *apud* HUBERMAN, *ibid.*)

Esta “revelação” mencionada por Moussinac vinha de um impacto emocional, impacto de uma brutalidade, de uma violência. Algo que, em nossas associações, fazemos correlacionar com a constatação que fará Benjamin (1994, p. 225), anos depois, em seu conceito da história, a respeito desse inimigo que “não tem cessado de vencer”, e que as imagens eisensteinianas tornam uma constatação/revelação impossível de ser escamoteada, por meio de um impoder que progride da morte de um homem para a morte de uma multidão.

É interessante refletir porque um acontecimento que diz respeito ao massacre dos povos explorados, e que, a despeito de sua contínua confirmação que nos é dada pela própria experiência de vida, de repente, é apreendida como se fosse uma revelação, um choque, algo inaudito, pelo qual somos obrigados a olhar e a sentir, somos obrigados a nos deparar? Tal como menciona Moussinac, até quem havia ido para protestar, esperando, talvez, presenciar algum tipo de imagem a favor ou em vantagem para os libertários, foi surpreendido diante do que via. É possível que, ao afirmar a derrota e o impoder daqueles insurgentes, a surpresa ou o choque se realizava na medida em que Eisenstein operava uma inversão da consciência dominadora.

Tratava-se de uma verdade que vinha à tona, mas, neste caso, o que vem à tona não é uma representação da violência; o que faz emergir um sentimento de verdade é a própria experiência, uma lembrança sobre o vivido que vem se manifestar, que vem reviver. Não exatamente a experiência de um eu, mas experiência coletiva, de memórias outras, que se misturam às de um eu, revivências de acontecimentos, não especificamente do âmbito individual, mas integrados numa coletividade.

A cena do massacre nas escadarias de Odessa continuaria sendo vivenciada como montagem que convergia êxtase, explosão, revelação, expressão de sentidos duais. Walter Benjamin⁸⁹ não seria o único a constatar que *O encouraçado Potemkin* era

[...] fascinante, quase alucinante, por sua capacidade de nos colocar diante de um “abismo de horror”, mostrando de maneira perfeitamente “impiedosa” o massacre das populações civis na escadaria de Odessa [...] conseguindo [...] “comunicar tamanha beleza a um movimento de horror” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 412).

Segundo entendemos, este sentido de beleza a qual Benjamin faria menção, não seria, de certo, uma realidade idealizada, imaginada ou simplesmente vinculada à

⁸⁹ W. Benjamin, *Discussion sur le cinema russe*, segundo Huberman (*ibid.*).

apreensão sensível de uma forma. Para nós, o sentido que lhe configura a beleza se constitui justamente na capacidade de revelação, de fazer ver, fazer mover-se diante do real (ainda que seja o real de uma imagem), de chocar-se, indignar-se; sair de um estado de neutralidade de emoções acomodadas, para entrar em contato com este real, principalmente se este real da imagem faz ressonar uma realidade sistematicamente obliterada. A beleza aqui não é moral, nem é idealizada, nem está a serviço de uma expectativa ideológica (o final triunfante dos injustiçados). Ela é tão só o que se mostra, acrescida da experiência vivida, rememorada, revelada.

Ver através do choque, sentir através da violência de uma imagem, ainda que seja a constante e acumulada derrota dos injustiçados. A beleza aqui é o próprio ato que torna visível, que torna sensível, que se emancipa, como algo que se desprende de uma consciência de dominação.

Conforme Didi-Huberman (2021, p. 216), o filme continuaria “entregue a todo tipo de manipulação”, fosse na Rússia ou no lado ocidental de modo geral. Bela Balázs⁹⁰ contaria que a censura sueca, por exemplo, cortou e remontou, transformou *Potemkin* numa “história de simples motim corretamente reprimido pelo capitão do navio”. Mas não é isto o que faz o poder até os dias atuais, diariamente? Não é o que faz o neoliberalismo e seu aparato técnico-midiático para formação da opinião pública, ao nos dar e nos impor, com sua hegemonia, os fatos e acontecimentos do mundo por meio de sua versão particular e partidária?

Acreditamos ser parte estratégica de todo poder dominante vigente em cada tempo, fazer com que a verdade seja escamoteada a todo custo⁹¹. Mesmo nos momentos em que um poder vigente se apresenta na exposição de sua violência e criminalidade, de modo mais desnudado possível, tal como nos fascismos e nazismos, há sempre, em todos os sentidos, a marca de um falseamento; dos e daquilo que se ocultam por trás de valores democráticos⁹² – e/ou de falsa consciência – enquanto lhes confere todo poder de execução. A nosso ver, esta é a natureza do poder dominante; falsear, escamotear, recalcar.

⁹⁰ B. Balázs, *L'Esprit du cinéma*, 1930, segundo Huberman (*ibid.*).

⁹¹ Atualmente, pelas formas cada vez mais complexas de escamoteação propiciadas pela fragmentação e ambigüização de todos os sentidos e valores, para mencionar a análise de Márcia Schuback (2021), citada anteriormente.

⁹² Que se ocultam ou se tornam altamente ambíguos e misturados, a ponto de ser praticamente impossível detectar onde termina um e começa o outro, tal como ocorre nos dias atuais.

Na influência de Freud e Vygotski, entre outros, Eisenstein buscará em seus processos filmicos “unir o marxismo ao ponto de vista freudiano” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 392), abrindo a imagem, tanto ao lado da “história e da política”, como “ao lado do inconsciente e do desejo” (*id.*, *ibid.*, p. 292). Tanto em sua teoria como em suas práticas de montagem, tais influências ficam claras no pensamento que considera uma espécie de psicanálise pelas imagens, e a ênfase que o faz apostar na possibilidade de “regredir à dialética revolucionária” (*id.*, *ibid.*, p. 394).

É admissível pensar que, para Eisenstein, a revolução é uma pulsão, um desejo ainda que recalcado pelas inúmeras e diversas iniciativas e estratégias de um poder dominante. É possível pensar, ainda, que, em correspondência com pensamentos tais como os de Freud ou Warburg⁹³, este mundo interior ou inconsciente é um campo de sobrevivências; de memórias, emoções, imagens, que prefiguram deslocamentos e confrontos, reverberações e transformações, e que, portanto, tal como Didi-Huberman (*ibid.*, p. 57) menciona a respeito de Freud, o inconsciente seria, ao mesmo tempo, “um sítio arqueológico” e “um campo de batalha”.

É neste âmbito que, em nosso entender, o cineasta consideraria a “tendência à regressão” (*id.*, *ibid.*, p. 394) do ato revolucionário, para fazer voltar a ele; fazê-lo ressurgir sempre. Em seus contatos com as teorias da psicologia experimental e da psicanálise freudiana, entre outros, Eisenstein teria formulado “uma teoria da regressão”, de acordo com “as noções psicanalíticas relativas à regressão” (*id.*, *ibid.*). No entanto, entendemos que haveria também um sentido particular – possivelmente vinculado aos modos e estratégias refletidos nos próprios processos de montagem – que o faria pensar na ideia de regressão a partir das imagens, e por meio da qual o recalcado, por doloroso e conflituoso que seja, deve vir à superfície, não para fixação de um estado, mas para movimentação dele, na passagem de um estado a outro. Em seus escritos a respeito das teorias em torno do *pathos* e do êxtase, ele explicita este processo de movimento dinâmico das suas montagens, como aquilo que “leve o espectador ao êxtase [...] *êx-tase* – literalmente, ‘ficando fora de si mesmo’, o que quer dizer ‘saindo de si mesmo’, ou saindo de uma condição ordinária” (EISENSTEIN, 2002b, p. 153). Para Eisenstein (*ibid.*), esta “condição de ‘sair de si mesmo’”, de “deixar a si mesmo, remover de si mesmo um equilíbrio e condição costumeiros, e passar para uma nova condição [...]”, se faz na “incessante transição de qualidades diferentes”. Este processo dinâmico presente na

⁹³ Em relação a Warburg, correspondência expressa enquanto coincidência, já que não há relato de contato ou trocas de influências entre ambos.

montagem eisensteiniana, entretanto, não buscava uma síntese ou atingir um resultado predeterminado, mas sim o próprio êxtase, pelo qual as emoções são postas em movimento na medida em que saem de si, e se dispõem a outras formas de ligações, de choques, de dialéticas e de transmutações. Em suma, significava a procura por um processo que pudesse se constituir por “um levante do devir e da mobilidade [...] contra todas as forças da imobilidade e da permanência [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 375).

Se a dialética revolucionária preexiste no interior das experiências e dos desejos humanos, há que, por outro lado, desfazer o trabalho das classes dominantes para neutralizá-la e recalá-la. Ou seja, neste âmbito, o ato revolucionário poderia ser pressentido como um contínuo trabalho para tirar esta dialética do esquecimento, para fazê-la reviver. É possível supor que Eisenstein buscava realizar, com a montagem de *Potemkin*, uma estratégia para inflamar o desejo revolucionário, continuamente condenado ao recalque.

Ao nosso ver, é para fazer voltar (ou reverberar) à dialética revolucionária que o cineasta faz a celebração do impoder na potência do *pathos* coletivo; através deste *pathos*, desta emoção coletiva sempre relegada à inferioridade pelos poderes dominantes.

De modo genérico, a emoção foi sempre relacionada ao impoder, à impotência, à fragilidade, à condição infantil e à pobreza. Como Didi-Huberman (*ibid.*, p. 68) expõe e correlaciona muito bem isto, na visão de Charles Darwin e do burguês inglês “aqueles que choram eram, antes de tudo, as crianças, as mulheres, os loucos e os primitivos colonizados”.

Inclusive, neste sentido, para a consciência dominadora vinculada ao mundo burguês, mostrar o impoder e a derrota, a precariedade e as condições degradantes a que muitos estão submetidos, seria menosprezá-los e humilhá-los ainda mais, diminuir e apequenar ainda mais suas autoimagens, de modo que é tácito – e até mesmo generoso, segundo a consciência dominadora – esconder tais imagens e emoções, para não condenar de vez o sentido de suas existências à miserabilidade e à nulidade, uma vez que, para ela, devem ter algum significado no que importa sua serventia. Como a consciência dominadora se faz na captura dos dominados, os valores sociais que se tornam válidos são os dos dominantes; valores sociais constituídos e enredados pela racionalidade positivista, pelas filosofias e concepções de vida burguesas, pelas quais se produzem as hierarquias e superioridades dos dominadores, dos fortes, dos vencedores, dos que detêm o poder sobre outros, fonte de todo *status* social. A dignidade das emoções e das imagens

relacionadas ao que resistem “apesar de tudo”, são assim capturadas ideologicamente pela moral e ideologia burguesa.

Mas é na inversão desta consciência dominadora que Eisenstein aposta nas imagens do impoder, da derrota, como potência para uma emancipação, para uma revolução. Ao contrário da lógica desta consciência burguesa, o cineasta quer expor a força destas imagens e destas emoções, assim como Glauber Rocha (entre outros, antes e depois) fará depois dele – Glauber, para quem, segundo Alexei Bueno (2003, p. 45), “Eisenstein é e será sempre a referência primordial, teórica e prática” – na “epopeia de um país terceiro-mundista [...] uma epopeia de vencidos”, no “ambiente de quase loucura, entre a violência e o misticismo, do nosso sertão feudal” (BUENO, *ibid.*, p. 46-47).

Essa celebração do impoder em Eisenstein, por assim dizer, é a não aceitação, o dizer não ao mundo imposto, o dizer não a toda uma instituição do poder. Um dizer com gestos, corpos, emoções e imagens.

Direcionado por um impulso contra o dominante – que o cineasta admite ter visto nascer no espaço recôndito do interno e do âmbito familiar⁹⁴, pressuposto também, talvez, de seu interesse pela psicanálise – essa celebração do impoder pode ser relacionada ao que Theodor Adorno (1980⁹⁵, *apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 63) recorre na dialética hegeliana: à “maneira como Hegel procede [quando faz da mente] essa ‘potência que sabe olhar o negativo de frente, e se alojar perto dele’”. E tal como expressará em *Dialética negativa*: “A necessidade de fazer com que o sofrimento se exprima é a condição de toda verdade” (ADORNO, 1978⁹⁶, *apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 64).

Acreditamos poder supor que estas complexas questões envolviam as mobilizações de protesto e do sentido de revolução no cineasta, fazendo-o apostar nas imagens do *pathos* coletivo, do impoder e da derrota, de modo que, em relação aos injustiçados e marginalizados sociais, aos quais se pôs ao lado, “longe de humilhar expondo seu maior impoder, pôde encontrar nessa mesma exposição, o princípio de sua potência histórica” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 440).

⁹⁴ Segundo Luiz C. Oliveira Jr. (2011, p. 14-17), depois da Revolução Russa, em 1917, que mudaria sua visão de mundo, no ano seguinte, Eisenstein se juntaria “ao Exército Vermelho dos bolcheviques, separando-se do seu pai, que apoiava o lado oposto, o Exército Branco pró-czarista. Em suas *Memórias*, o cineasta declararia: “A razão que me colocou do lado do protesto social nasceu em mim, não dos infortúnios da injustiça social [...] das faltas materiais [...] da luta pela existência, mas [...] de toda tirania social que é a tirania do pai na família [...]” (EISENSTEIN, 1987).

⁹⁵ T.W. Adorno, *Minima Moralia*, 1980, segundo Didi-Huberman (*ibid.*).

⁹⁶ T.W. Adorno, *Dialectique Négative*, 1978, segundo Didi-Huberman (*ibid.*).

É provável que no cineasta tenha havido esta percepção de que o conflito precisava se mostrar para se chocar contra a manutenção de uma ordem de poder; não ser escamoteado, esquecido ou recalçado, sob o risco de ver o potencial das forças insurgentes declinarem na aliança às forças e à ordem que deveriam resistir e combater. Possivelmente, tais perspectivas e estratégias se vinculavam às potencialidades que Eisenstein depositava na arte e, em especial, no cinema russo, principalmente nos anos de 1925, quando o influxo revolucionário de 1917 ainda se fazia presente e em disputa. Neste sentido, ele acreditava no que chamava de um “cinema-punho”: “O cinema soviético deve rachar cérebros [...] diante da ameaça de contaminação da revolução pelo espírito pequeno burguês, rachar, mais do que nunca!” (EISENSTEIN⁹⁷, 1925, *apud* CASSIO, 2011, p. 16).

Mas como o sentimento de aniquilação, de perda total, tal como se apresenta no massacre em Odessa, no *Potemkin*, pode gerar o impulso para a revolta, para uma revolução? E não o seu oposto, a completa submissão, impotência, reconhecimento de toda incapacidade de ultrapassar aquele estado de coisas? Diante da complexidade dos problemas que envolvem a dominação dos povos, entendemos ser possível dizer que, a princípio, a possibilidade de ver um real ou um aspecto de um real, e assumi-lo como tal, sem subterfúgios, é, em si, um ato que liberta. Aqui, explicitamos que, ao falarmos de real – como o fazemos na maioria das vezes – não o pensamos como um puro fato da exterioridade, mas sim como algo que se constrói simultaneamente pelas relações internas e externas.

Era necessário que as massas populares estivessem dispostas a olharem para si, suas condições de existências, suas histórias de vida. E era, possivelmente, nesta função estético-psicanalítica proporcionada pelas imagens, que se veiculava o propósito de liberar as energias das emoções recalçadas. Nesta espécie de psicanálise pelas imagens – ao fazer ver e sentir as experiências que vão dar conta de uma condição existencial – movimentar-se-iam condicionamentos, traumas, recalques, medos, introjetados pelas valorações burguesas. Deste modo, as imagens e as emoções na afirmação, reconhecimento e celebração deste impoder, a nosso ver, poderiam significar, ao contrário da lógica dominante, não mais sentir-se humilhado e impotente, na medida em que um ato de revelação poderia permitir desprender-se destas formas de lógica e valorações

⁹⁷ S. Eisenstein, *A abordagem materialista da forma*, Isskoustvo, 1925, segundo Cassio (*ibid.*).

dominantes. E paradoxalmente o reconhecimento do impoder significaria o aumento da potência na luta.

Por brutal que seja tal condição, o povo só pode se sublevar na consciência de sua profunda derrota. Quais são as fixações no inconsciente? Como subverter a *psique* do vencedor no interior do vencido?

A celebração do impoder significaria, enfim, afirmar a luta, a insubmissão permanente, mesmo na derrota. Completa e total insubmissão. Completa e total dialética negativa; até que uma completa insubmissão elimine as categorias e valorações que sustentam a dominação. Não há dominação sem dominados. Trata-se, assim, de eliminar a dominação pela eliminação interna e psicanalítica dos dominados. Mas se trata também de se integrar na ação de construção de si e de um coletivo, num processo em devir, que faz significar os circuitos que levam do *pathos* à *práxis*.

O próprio Eisenstein não negaria a marca de um trabalho que se desenvolveria a partir de uma “dialética agressiva” e que se cumpre não só por meio de “emoções violentas, mas também de saber e de verdades violentas” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 421). Desde seus primeiros filmes, em especial *O Ecouraçado Potemkin*, em 1925, o cineasta tinha consciência desta tendência em sua produção e escreveria um longo artigo sobre a “dialética agressiva” a respeito de suas imagens (*id.*, *ibid.*, p. 424).

A respeito do “oceano de crueldade que permeia meus filmes” (EISENSTEIN, 1987, p. 72), o cineasta lembra que sua infância passada em Riga durante o clímax da Revolução em 1905, é marcada por “impressões muito mais terríveis e cruéis” com a “violenta reação e repressão a que se entregaram Metter-Zakomelski e sua gente”, ao esmagarem o movimento revolucionário na Letônia com grande brutalidade (EISENSTEIN, *ibid.*, p. 72-73). Nas *Memórias* menciona retrospectivamente este enlace com a “dialética agressiva”:

[...] nos meus filmes, multidões são fuziladas, operários agrícolas são amarrados e enterrados até o pescoço, têm seus crânios esmagados por cascos de cavalos (*Que viva México!*), crianças são pisoteadas nas escadarias de Odessa, jogadas dos telhados (*A Greve*), mortas pelos próprios pais (*O prado de Bejin*), lançadas sobre uma fogueira (*Alexandre Nevski*) [...] (EISENSTEIN, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 423).

Estas entre outras imagens que Eisenstein recolhe como se fossem imagens-testemunhas da história da violência. E há nisto um processo claro que pode ser observado neste olhar antropológico que vai buscar as imagens calcadas nas experiências da vida coletiva, e que fazem ressonar uma espécie de memórias e de imagens da violência que se acumulam no tempo. Como diria Eisenstein, o luto de Vakulenchuk encontrava e abria

suas “possibilidades associativas” com situações inúmeras presentes numa memória coletiva ou no que poderíamos dizer sobre um memorial correlacionado ao tempo anacrônico das imagens superpostas: “o luto diante do corpo de Vakulenchuk fazia eco aos incontáveis casos em que o funeral das vítimas da Revolução tornou-se uma manifestação inflamada e pretexto para tumultos e repressões atrozés” (EISENSTEIN, *apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 257).

Ao nosso ver, este processo encontra direta relação com autores já mencionados, tais como Benjamin e Warburg, na reconstrução a partir de material histórico, da memória e da imaginação concomitantemente. Remete também a uma certa concepção ou crença, tais como se apresentam, conforme algumas passagens aqui já indicadas, em Benjamin e Brecht, quando faz repercutir a força dos mortos como força propulsora de um desejo vivo nas sobrevivências coletivas (este “apelo dos mortos”, conforme terceiro ato de *Potemkin* que funda a promessa coletiva: “Não te esqueceremos”). Para Benjamin (1994, p. 228-229), a “classe combatente e oprimida” aparece em Marx, “como a última classe escravizada, como a classe vingadora que consuma a tarefa de libertação em nome das gerações de derrotados”. E, conforme entendemos, tanto a revolta, o impulso revolucionário, a completa negação do estado de escravização e opressão, a qual Benjamin (*ibid.*, p. 229, grifo nosso) expressa em face “tanto [d]o ódio como [d]o espírito do sacrifício” [...] se alimentam da imagem dos antepassados escravizados, e não dos descendentes liberados”. É, portanto, sobre as imagens dos mortos, dos antepassados e dos derrotados que se encontra a força da pulsão revolucionária, concebida nesta “oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido”, o modo – talvez, visto como único – “para extrair uma época determinada do curso homogêneo da história” (BENJAMIN, *ibid.*, p. 231), libertando o “*continuum* da história” do seu determinismo.

Portanto, poderíamos sugerir que convergem nestes autores, a crença de que a pulsão revolucionária, ou a passagem de uma condição a outra, só se faz possível, quando o passado se fazendo presente possibilita a redenção do passado e do presente. Neste impulso, a montagem é, para estes, um instrumental estratégico, na propensão em chamar os mortos e as memórias para participar dos acontecimentos coletivos. E, um passo adiante, não é possível relacionar a montagem a um ritual que reúne memórias e sobrevivências nos laços que unem as experiências sobre o vivido no âmbito de uma coletividade? Assim como um ritual que permite continuamente reatualizar as memórias e o passado no clamor da vida presente?

Mas com relação à dialética agressiva em Eisenstein, segundo entendemos, ela não é um prazer pelas imagens da violência, mas incorpora uma estratégia e uma pedagogia que busca não só fazer ver a violência pelas imagens, mas ativar o pensamento próprio a estas imagens; suas ressonâncias, suas memórias e imaginações. Fazer mover as emoções e as sensações pertinentes a elas. Significa, conforme a indicação do próprio cineasta, fazer sair de si, fazer explodir essa emoção contida, sair de um comando de forças que nos levam a acomodar e a adequar as emoções. Implica sobrepujar o saber burguês constituído pela violência que obriga a silenciar as emoções, recalca-las, desviá-las, justificá-las, encaixá-las, submetê-las. A explosão da verdade de uma emoção corresponde aqui à transgressão daquilo que é normatizado pelas formas e mecanismos para apaziguar e velar este real bruto.

Portanto, a montagem e a dialética agressiva eisensteiniana têm a predisposição do movimento de fazer voltar sobre si as imagens – qual o sentido de um desejo que comporta querer “sofrer a violência de uma imagem e mostrá-la” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 421) – para tornar ativo o próprio pensamento das imagens (o isto pensa das imagens) sobre a consciência. A dialética agressiva comporta uma violência; a violência sobre a estrutura fixada que guarda e protege tudo o que se quer, por razões óbvias ou inconscientes, deixar imóvel. Uma violência que atinge de modo explosivo o que configura os diversos modos de evasões e de indiferenças. Fazer implodir e revelar uma região insólita que subjaz na normatização dos processos de dominação e determinação.

O que tanto se desagrade ou se enfurece com Eisenstein é o ímpeto para apresentar tais imagens e situações contra a escamoteação dos fatos que é permanentemente mantida pelos poderes vigentes para ocultar a ordem da dominação. E como a dominação é o critério de toda ordem de poder, os processos eisensteinianos foram e serão rejeitados igualmente, seja pela ordem capitalista-neoliberal ou stalinistas.

Com relação a suas estratégias, Didi-Huberman (*ibid.*, p. 288) observa que há no cineasta algo como um “saber como ser violento com o espectador, como incitá-lo, como despertar sua energia”, e que se realiza na medida da procura por “formas *capazes de extrair* de uma estagnação, de uma fronteira, de um limite, de um *status quo*”, um movimento, um novo curso de acontecimentos. Mas chegaremos aqui à conclusão de que Roland Barthes tinha razão ao pressentir toda violência da imagem eisensteiniana, propondo o seu desvio e desprezo à dialética?

Como já expressamos, talvez excessivamente, entendemos que no âmbito de uma singularidade, é indiscutível que o semiólogo tem completa liberdade para se desviar do

que lhe convir, de criar e fundar um novo sentido para as imagens, vinculadas às suas próprias formas de conexões, sentimentos e pensamentos. E ainda que tenha todo direito de expressar seu modo de ver e sentir, por outro lado, não há como coletivizar a sua emoção particular, pelo modo como se realiza a sua própria apreensão e sentimento de repulsa àquelas imagens (pois coletivizar a sua emoção e apreensão particular implica exercer uma autoridade), já que a experiência com as imagens cabe a cada um; o que ela faz despertar, mover, experimentar, recusar. A respeito das concepções de Pier Paolo Pasolini, Didi-Huberman (2011, p. 41-42) menciona que “a cultura não é o que nos protege da barbárie e deve ser protegida contra ela”, no entanto, ela é também “o próprio meio onde prosperam as formas inteligentes da nova barbárie”, sendo por isso que *Escritos Corsários* representam um manifesto de Pasolini em defesa, sobretudo, “dos espaços políticos, das formas políticas (o debate, a polêmica, a luta...) contra a indiferenciação cultural”. Sendo indispensável, como sugere Didi-Huberman (*ibid.*, p.42), o permanente trabalho para salvaguardar os espaços “das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos *apesar de tudo*”, ou seja, este espaço múltiplo e acumulado das diferenças, que garante também as distintas maneiras de vivenciar, experimentar e partilhar as coisas.

É inegável a violência contida nas imagens eisensteinianas, admitidas por ele próprio, sem qualquer omissão. Mas acreditamos se tratar de um senso comum, ou ao menos, de uma constatação superficial, quando se vinculam genérica e diretamente tais formas de violência às formas de autoritarismo, porque nos parece que este senso comum ou genérico encontra sustentação em uma concepção de poder que visa a impedir e negar a força necessária para a transgressão das formas de fixação e determinação. Não nos referimos aqui, em específico, à violência, por exemplo, que se explicita tão claramente nos conflitos armados, mas talvez, em especial, a violência, enquanto força de irrupção, que é necessária no próprio âmbito interno⁹⁸ do singular (ou possivelmente, numa dimensão psicanalítica) para a passagem de um estado ao outro; para fazer ver, sentir, pensar, imaginar para além de uma fronteira, de um *status quo*. De modo que isto que pode ser sentido como uma forma de violência é também força vital para a libertação, para a produção de movimento. Vincular tal força indiscriminadamente a um exercício de autoritarismo é uma forma de sustentar na concepção do dominante que oculta e

⁹⁸ Ou seja, nos referimos aqui a uma força ou violência que está implicada no interior do sujeito e que se volta sobre ele próprio, como choque e como modo de saída de si.

naturaliza o direito também de definir social e culturalmente o que seja violência. Com relação a isto, recorremos e correlacionamos as palavras de Paulo Freire:

Toda relação de dominação, de exploração, de opressão já é, em si, violenta. Não importa que se faça através de meios drásticos ou não. É, a um só tempo, desamor e óbice ao amor. Óbice ao amor na medida em que dominador e dominado, desumanizando-se o primeiro, por excesso, o segundo, por falta de poder, se fazem coisas. E coisas não se amam. De modo geral, porém, quando o oprimido legitimamente se levanta contra o opressor, em quem identifica a opressão, é a ele que se chama de violento, de bárbaro, de desumano, de frio. É que, entre os incontáveis direitos que se admite a si a consciência dominadora tem mais estes: o de definir a violência. O de caracterizá-la. O de localizá-la. E se este direito lhe assiste, com exclusividade, não será nela mesma que irá encontrar a violência. Não será a si própria que chamará de violenta (FREIRE, 1994, p. 58).

Defendemos que esta violência presente nas imagens de Eisenstein está implicada – no âmbito artístico e em relação ao seu próprio processo – aos modos de dar forma, materializar os impulsos, os desejos e os sonhos que culminam numa partilha coletiva. Como instrumental, a montagem tende a colocar à mostra, revelar um modo de pensar, fabular, organizar. Ela predispõe a despertar sobre o que foi construído e sobre a própria formação; este fazer pensar-imaginar em torno de uma construção-proposição. É neste modo de pedagogia que a montagem chama a partilha, compreendendo que partilhar seja aceitar dar e receber um pouco de sua particularidade, assim como a do outro, construindo em si mesmo um eu-nós plural. A montagem eisensteiniana se situará nisto que podemos dizer de uma dialética entre o singular e o coletivo.

Diríamos que, em Eisenstein, a montagem compreende essa promessa em dar corpo ao desejo revolucionário por meio da materialização em imagens, e destas novamente às pulsões corporais, emotivas e fabulatórias que visam a efetivar uma movimentação coletiva para constituição no real vivido.

Conforme Didi-Hubermam (2021, p. 363) observa no pensamento de Vygotski, que encontra grande correspondência com o de Eisenstein, na arte, “a emoção trabalha [...] ela trabalha para tomar uma forma”. E é sobre emoções e formas que o cineasta trabalha na instauração de um processo que busca dialogar com uma coletividade. Como dirá o cineasta: “a tarefa do cinema é fazer com que a plateia se ‘sirva’” (EISENSTEIN, 2002b, p. 89). Como dito, há na sua construção, na organização estabelecida, um impulso, uma motivação particular que deu forma ao que se mostra, mas como indicado, caberá ao outro se servir, estabelecendo suas próprias junções e formas.

A dialética é intrínseca à montagem porque ela expõe o mecanismo de seu funcionamento, o seu processo de construção, possibilitando entrar nas intenções e

motivações da produção para partilhar suas proposições, seja numa adesão empática, seja numa recusa. Não existe na imagem eisensteiniana um objetivo em se apresentar enquanto realismo. Seu processo se constitui na seleção e montagem de fragmentos, com suas várias referências entrecruzadas, que tanto podem incidir no elemento factual, na crônica documental (na seleção de fragmentos de um acontecimento, por exemplo), como no elemento de pura irrealidade, no âmbito do memorial ou do poético.

Contudo, é na construção deste processo que procura superar dicotomias entre pensamento e emoção, real e imaginação etc., para se aproximar de uma relação com o vivido, que o cineasta acredita aproximar-se da realidade. Como Alexei Bueno (2003, p. 46) menciona a respeito da célebre frase de Eisenstein que, segundo sugere, o nosso cineasta brasileiro, Glauber Rocha, bem poderia fazer sua: “Não sou um realista, afastome do realismo para atingir a realidade”.

Por isso, para críticos que estivessem preocupados em ver no filme uma restituição histórica das cenas, *Potemkin* deveria ser desconsiderado, pois, para Eisenstein, a função e natureza das imagens não é representar ou descrever o real, mas fazer criar uma correspondência entre as imagens e as experiências dos sujeitos. Fazer revelar ou partilhar uma reflexão sobre o vivido, ou mais precisamente, uma “dimensão a elucidar” (AMIEL, 2010, p. 56) – sensorial, emotiva, intelectual e imaginativa – a respeito do vivido.

É possível dizer que há em Eisenstein uma intenção em fazer revelar e partilhar uma emocionalidade coletiva. A revelação de uma emocionalidade que integra as possibilidades de ver e sentir na experiência de coletividade, capaz de ganhar, portanto, a esfera da concretude, da materialidade e ação no mundo. A nosso ver, distinto do que seria fixar e “coletivizar as emoções”, significaria colocá-las em movimento, na medida em que toca em emoções comuns, coletivas – que não se referem em específico às emoções genéricas ou coletivizadas à força das ideologias – mas que estão, antes, no elemento imagente, na vivência comunitária e na memória coletiva. Por outro lado, a “intensidade do *pathos*” e a “dialética agressiva”, como observou Brecht (2000, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 447) a respeito de *Potemkin*, constituiria um modo para “rasgar” a consciência do espectador, ou mais precisamente, rasgar a consciência burguesa no espectador (nas palavras de Eisenstein, “rachar cérebros” como contraponto à “revolução do espírito pequeno burguês”), como caminho necessário para descobrir os circuitos afetivos e intelectivos das comunidades, com suas emocionalidades e vivências (em grande parte, recalçadas pelas ideologias da consciência dominadora, com a imposição de suas próprias prescrições emotivas e imaginárias).

Essa negação da consciência dominadora pode ser correlacionada ao que encontramos na *Estética do Sonho*, em Glauber Rocha, pela qual a revolução “teria na arte sua expressão maior, porque somente a arte pode aproximar do homem na profundidade que o sonho desta compreensão possa permitir” (ROCHA, 1971, *apud* GOMES, 1997, p. 602). Neste sentido, a revolução em Glauber encontra uma potência na expressão que funda uma comunidade, e pela qual a sua compreensão é impossível para a razão dominadora; “uma impossibilidade de compreensão para a razão dominadora de tal forma que ela mesma se devore diante de sua impossibilidade de compreender” (*ibid.*). De acordo com Glauber (*ibid.*), para a “razão dominadora [...] tudo que é *irracional*”, sob sua perspectiva, “deve ser destruído”, no entanto, é sob a afirmação irreprimível desta irracionalidade que a revolução deve se realizar⁹⁹:

O irracionalismo liberador é a mais forte arma do revolucionário. *E a liberação, mesmo nos encontros da violência provocada pelo sistema, significa sempre negar a violência em nome de uma comunidade fundada pelo sentido do amor ilimitado entre os homens.* Este amor nada tem a ver com o humanismo tradicional, símbolo da boa consciência dominadora (ROCHA, 1971, *apud* GOMES, 1997, p. 603, grifos do original).

O irracionalismo significa aqui, em nosso entender, a completa negação da lógica do mundo burguês, sua completa insubmissão na afirmação mesmo desta irracionalidade, de toda fonte¹⁰⁰, expressão e valor considerados desprezíveis, pobres, marginais, irracionais, pela consciência dominadora. A afirmação desta irracionalidade¹⁰¹ é expressão da possibilidade que funda outra(s) comunidade(s), cuja compreensão – sobretudo do amor, como contradição intransponível – não encontrará vínculo na consciência da dominação. Assim como em Eisenstein, a revolução se realiza na insubmissão à consciência dominadora como possibilidade de libertar as próprias formas das comunidades.

Como afirma Glauber (*ibid.*), “o sonho é o único direito que não se pode proibir”, e, de certo, é o que não consegue ser contido pela razão repressiva. Portanto, dar forma a

⁹⁹ “A revolução, como possessão do homem que lança sua vida rumo a uma idéia, é o mais alto astral do misticismo. As revoluções fracassam quando essa possessão não é total, quando o homem rebelde não se liberta completamente da razão repressiva, quando os signos da luta não se produzem a um nível de emoção estimulante e reveladora, quando, *ainda acionado pela razão burguesa*, método e ideologia se confundem a tal ponto que paralisam as transações da luta” (ROCHA, 1971, *apud* GOMES, 1997, p. 602).

¹⁰⁰ A nosso ver, inclui também, muitas vezes, reapropriar e ressignificar as fontes confiscadas e apropriadas pelo agente dominador, e que retira sua força ao determinar-lhes sua própria forma de consciência.

¹⁰¹ Correlacionamos aqui, como exemplo, à menção de Eisenstein em relação à sua vinculação com um “realismo mágico vindo das regiões mais ‘perdidas ou perdedoras’ da história humana” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 405). Perdidas, conforme entendemos, como tudo aquilo que é marginalizado, desconsiderado e não incorporado pelo sistema dominante do vencedor.

um desejo revolucionário e buscar inflamá-lo e materializá-lo na prática da partilha, não será visto por nós como um ato de violência, mas sim, algo como uma “vontade de potência”, uma vontade de ser partícipe de um mundo em construção, uma vontade de potência que não se relaciona nem com a violência, nem com a concepção de amor própria à vontade de dominação. Segundo compreendemos, poderia ser relacionada com a interpretação que Gilles Deleuze fará da “vontade de potência” nietzschiana, de modo que ela não terá “nada a ver com nenhuma vontade de dominação” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 46), ao contrário, “sob sua forma intensa ou intensiva, não consiste em cobiçar, nem mesmo em tomar, mas em dar e criar” (DELEUZE, 2002, *apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*).

Esta seria a maneira como compreendemos a intensidade do *pathos* e da violência das imagens eisensteinianas; como procura por dar, criar, oferecer um pouco de si, de suas estratégias, de suas concepções, nesta construção coletiva para um mundo em devir (portanto, liberto) que, como movimento e processo, deve inflamar a si próprio, transformando-se e deslocando-se para além de si. Como diz Didi-Huberman (*ibid.*, p. 358), as emoções em Eisenstein “não dizem eu”. A revolução procura o *elan* revolucionário, como uma fagulha ou como “uma onda empurrada pela tempestade”¹⁰².

Abrimos um espaço para uma reflexão sobre as relações entre produção e recepção (ou apreensão) porque entendemos que, numa abordagem vinculada à criação, trata-se de elementos indicotomizáveis, em permanente dialética e permutas. Na abordagem eisensteiniana, é possível dizer que a produção só se realiza na indissociável relação que a constitui numa vida receptora. Ou seja, só é possível produzir estando aberto à recepção. O próprio Eisenstein é um exemplo notável desta apreensão perscrutadora que a tudo recebe, incorpora – materiais, aliás, das mais distintas procedências, fosse do âmbito popular, erudito, de culturas ancestrais etc. – para então oferecer a sua proposição, o seu modo de montagem. Por isso, na criação, não entendemos o ato receptivo como passividade, ele é ativo em si mesmo¹⁰³. Produzir e receber são ações indissociáveis que se chamam uma à outra. Portanto, a produção de imagens não implica a recepção passiva do outro (ou uma ação impositiva de imagens), ao contrário, o ato receptivo chama-lhe,

¹⁰² Essa expressão, “uma onda empurrada pela tempestade”, foi utilizada por Trotsky na obra intitulada *1905*, texto que teria influenciado *Potemkin* (HUBERMAN, 2021, p. 239-240), e que estaria em relação com o movimento pelo qual, no *elan* revolucionário, o povo deveria mover-se a si próprio, e não ser conduzido.

¹⁰³ Neste sentido, a recepção vincula-se a “um ato que envolve a totalidade do nosso corpo e do nosso pensamento” (HUBERMAN, 2021, p. 282).

tende a estimular e provocar a produzir também. Fora do círculo da ortodoxia que, infelizmente contradisse e traiu o que permeou as proposições da revolução marxista, houve a intenção de permanente ampliação dos meios de produção, a todos. Esta era, por exemplo, a proposta de “refuncionalização da arte” em que apostavam Brecht e Benjamin, e que, a nosso ver, implica a plena simultaneidade dos atos de recepção e produção, ou seja, uma potência da dialética entre ambas.

Nos anos de 1920, Eisenstein pertenceu a um círculo de pensamento, que envolveu autores como Mikhail Bakhtin, Vygotski e tantos outros, pelo qual estão ultrapassadas as “oposições [...] entre forma e conteúdo”, assim como busca-se à junção da prática marxista e do inconsciente freudiano (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 392). Significa, também, como já dito, a superação das “hierarquias de noções tais como ‘popular/erudito’, ‘moderno/antigo’, ‘sensível/inteligível’” (*ibid.*, p. 393). Para o cineasta, a arte

[...] deve colocar um ponto final no dualismo entre as esferas do “sentimento” e da “razão”.

Devolver sua sensualidade à ciência.

Sua chama e sua paixão ao processo intelectual.

Devolver à *fórmula* especulativa todo o esplendor e a riqueza da forma sentida carnalmente (EISENSTEIN, 1929¹⁰⁴, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 258).

Isto, no intuito de possibilitar e fornecer às massas “uma nova incitação à ação e um novo meio de vida criativa” (EISENSTEIN, *ibid.*). No mesmo esteio, acreditamos ser possível pensar a superação das próprias dicotomias entre recepção e produção como categorias estanques, ao invés de serem interpenetrantes, simultaneamente constituintes, que ocorrem, tal como nas palavras de Bakhtin, “no cruzamento ‘da unidade objetiva do domínio cultural e da singularidade não reprodutível da vida vivida’” (BAKHTIN, 1964, *apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 392).

Nestes meios permanentemente intercambiantes das estratégias de montagem eisensteiniana, os processos de trabalho encaminham-se tanto no âmbito da revelação, no sentido psíquico ou freudiano, como, nesta revelação da emoção ao pensamento – e, mais precisamente, nesta interatividade entre emoção e pensamento – vinculam-se também à ação no real, no sentido material, marxista. É preciso perguntar, então: como a emoção pode fazer-se, encaminhar-se, transformar-se, revelar-se em termos de pensamento, para, em seguida, materializar-se em ação, em acontecimento? Ou seja, como mostra Didi-

¹⁰⁴ *Perspectives*, 1929, segundo Huberman (*ibid.*).

Huberman (*ibid.*, p. 349), trata-se da “maneira como um *pathos* pode adquirir, de repente, força de pensamento e depois ação”, nesta construção eisensteiniana que vai do *pathos* à *práxis*.

Voltemos então à experiência de um rito coletivo por um filho morto. Essa tão arcaica experiência arraigada na memória e na vivência, pela qual Roland Barthes viu nas lamentações das carpideiras de *Potemkin*, os gestos e as emoções como ícones fetichistas e obsoletos das *Pietàs*.

A cena da lamentação das carpideiras situa-se no momento de passagem “entre o desalento de um povo que se comove e a formidável potência de um povo que se rebela” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 223). Aqui estaremos no cerne dos processos de Eisenstein, pois tratar-se-á de sobrevivências, de *êxtases* e montagens. Compreendendo o *êxtase* como “processo de deslocamento brutal” (*id.*, *ibid.*, p. 349), como “estado psíquico de saída de si” (*ibid.*, p. 351), se as carpideiras fazem menção aos velhos rituais religiosos, será no intuito de fazer “um gesto tão memorial quanto a lamentação chegar ao ‘*êxtase*’ nos gestos súbitos da revolta e do desejo de libertação política” (*id.*, *ibid.*, p. 346). Não se trata assim de uma mera “representação da *Pietà* [...] mas de um *movimento de passagem*”, de um “processo dialético” (*id.*, *ibid.*, p. 318). Assim como em Warburg, nas *migrações* de imagens e de “fórmulas patéticas”, as emoções e os gestos não são fixos, mas estão em movimento. Se as carpideiras fazem ressoar a imagem icônica da *Pietà*¹⁰⁵, no tom do drama religioso, da dor do mundo como esfera mítica e divinizada do sofrimento, é para fazer mover para o drama da justiça política, na esfera terrena; quando a dor sofrida “ao invés de recolhimento, de passividade”, “torna-se ato, ação” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 225).

Trata-se de um princípio de sobrevivências pelo qual, por meio do “salto” dialético, vai buscar, não a “‘fonte’ fatalmente perdida das coisas, mas seus ‘recursos’ [...] seus recomeços, suas voltas, suas sobrevivências” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 392), e pelas quais as imagens e as emoções adquirem uma nova tonalidade, uma nova incitação à imaginação e ao pensamento.

¹⁰⁵ Acreditamos, no entanto, que a própria imagem da *Pietà*, em suas inúmeras configurações na história cultural, possuirá distintas, e muitas vezes contraditórias, ressonâncias e associações, compreendidas em suas indissociáveis e/ou intercambiantes relações forma-conteúdo.

Em vez de desconstruir as emoções vinculadas a um senso-comum – das mitologias arraigadas¹⁰⁶ – utiliza-se delas para ir em busca de um devir ao colocá-las em movimento. Faz isto a partir das emoções, de uma base sensível e não conceitual ou linguística. Neste sentido, há uma vinculação que é empática, na produção de um movimento corpóreo, emotivo, sensível.

O gesto icônico não procura representar uma emoção, mas fazer “literalmente transbordar o seu sentido” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 345), objetivando implodir o seu entendimento consensual, fazendo movimentá-lo, congregá-lo em ritmo, em conflito com outros gestos, outras emoções: “É a imagem como imagem dialética¹⁰⁷: como construção de imagens” (*ibid.*, p. 275). Trata-se de dialetizar as imagens entre si por meio de montagens interpostas, na proposição de uma “vasta dramaturgia dos conflitos” (*ibid.*, p. 317).

Significará por isso, a possibilidade de revirar as convenções através das quais as imagens e as emoções são generalizadas, dicotomizadas e confiscadas pelos poderes dominantes. Conforme Chklovski (1927, *apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 373), há nos filmes de Eisenstein uma ultrapassagem de “todos os ‘esquemas familiares’ do ‘idílio pequeno-burguês’”.

É interessante refletir que a própria prática da montagem é situada pelo cineasta sempre “no nível de uma ‘sobrevivência’, que perpetua a marca das mais antigas práticas da imagem” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 435), não só em relação a um amplo repertório de exemplos retirados da antiga tradição cultural ocidental, mas também, não ocidentais ou das ditas “primitivas” ou “arcaicas”, tal como ocorre nas suas reflexões sobre o “pensamento sensorial” e do “discurso interior”, como “fluxo e sequência do pensamento não formulado segundo as construções lógicas” próprias às sociedades ocidentais, mostrando as convergências e correspondências deste “discurso interior” nas relações e articulações do pensamento sensorial que levam às construções da forma: O “discurso interior” está na “estrutura sensorial da imagem”, de modo que na prática da criação da forma estão os “processos de pensamento sensorial e de fantasia” (EISENSTEIN, 2002b, p. 125). Para o cineasta, a criação da forma fazia convergir as possibilidades de um

¹⁰⁶ Ao contrário da fixação e fetichismo que viu Barthes, significaria o desejo de “mover o mundo [...] apesar da prostração do luto e da estereotípiã dos gestos vindos de crenças ancestrais [...]”, deslocar a emoção, “metamorfosé-la” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 349).

¹⁰⁷ Em inúmeras passagens, Didi-Huberman (2021, p. 338) vai salientar que as contraposições e conflitos da dialética eisensteiniana não buscará a síntese, o consenso, no intuito de chegar a alguma média ou resultado, afastando-se de qualquer ortodoxia pela qual a dialética possa ser pensada. Em Eisenstein, a dialética busca o *êxtase*, o movimento, o devir.

“processo duplo: uma impetuosa ascensão progressiva ao longo das linhas dos mais elevados degraus explícitos da conscientização e uma simultânea penetração através da estrutura das formas nas camadas do mais profundo pensamento sensorial”, que conduz a tensão (ou interpenetração) entre o sensível e o inteligível (*id., ibid.*, p. 136).

É possível refletir também que, na sua concepção essencialmente dialética da história, para Eisenstein, os ritos, o arcaico comportam simultaneamente os elementos de submissão e alienação, assim como os de resistência e revolução, tal como ele parece pressentir “[n]o valor da revolta contida nos lamentos mexicanos” ou “no *canto jonde* cigano-andaluz” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 402). Como mostra Didi-Huberman (*ibid.*, p. 401-402), a revolta que segue a cena do luto em Odessa não visa apenas

[...] a substituição de um rito ancestral por um comportamento político: há muito tempo os etnólogos descreveram a dialética de abatimento e imprecisão (portanto, a significação política) inerente aos ritos funerários mais primitivos. Vemos isso em cada tragédia, ou em quase todas elas.

A questão que menciona Didi-Huberman (*ibid.*, p. 402) a respeito desta sobrevivência do sagrado na emergência dos gestos políticos em Eisenstein refere-se ao fato de estarem vinculados à memória e a uma reatualização do arcaico, ou seja, uma atualização do arcaico na vida contemporânea que o faz proceder a partir de uma dialética entre o atual e o esquecido, o datado e o anacrônico. Uma dialética que não visa à síntese, mas a contínua abertura ao diálogo entre as distintas formas de fabulações e temporalidades que sobrevivem na atualidade.

É possível ver um modo de correlação deste tipo de motivação em Walter Benjamin (1994, p. 224), quando este afirma que “em cada época, é preciso arrancar a tradição do conformismo, que quer apoderar-se dela”, e como meio de resistir ao perigo de “entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento”. De certo modo, em nosso entender, significaria extrair da tradição a confiscação dos dominantes¹⁰⁸, e garantir às pulsões populares atuarem na afirmação de sua própria atualização, em cada época.

Segundo Somaini (2014, p. 312), é possível correlacionar uma história das artes pensada como uma “história das profecias” que se realiza com montagens anacrônicas; “uma visão de história formulada por Benjamin que Eisenstein teria podido partilhar”, ainda que também houvesse diferenças conceptivas entre ambos:

A história da arte é uma história de profecias. Ela só pode ser descrita do ponto de vista do presente imediato, atual; pois cada época possui uma possibilidade

¹⁰⁸ Ou talvez, poderíamos ainda, associar com o que Chauí (1983, p. 18) menciona a respeito do pensamento de Antônio Gramsci, em que “a recuperação do passado [...] não é restauração das tradições nem culto à tradição [...] trata-se de refazer a memória num sentido contrário ao da classe dominante”.

nova, mas não transmissível por herança [*unvererbbar*], que lhe é própria, de interpretar as profecias que a arte das épocas anteriores continha para ela. Não há tarefa mais importante para a história da arte do que desvendar as profecias, o que – nas grandes obras do passado – dava a elas valor na época de sua redação. Qual futuro? Na verdade, nem sempre um futuro imediato, e jamais um futuro completamente determinado. Não há nada mais sujeito à transformação na obra de arte do que esse espaço sombrio do futuro que nela fermenta (BENJAMIN, 1991, *apud* SOMAINI, *ibid.*).

Conforme a concepção que Benjamin expressa acima, o passado não significaria uma herança, já que o sentido de uma obra para determinado tempo lhe pertence exclusivamente, porém, cada obra guardaria este “espaço sombrio do futuro que nela fermenta”, que lhe possibilitaria nascer novamente, ser reconstruído em outro presente temporal. Ou, possivelmente, significaria, para Benjamin, aquilo que não foi visto numa época, mas que guarda seu tempo de chegada, sua fermentação, que possibilitará seu fazer ver/sentir/imaginar numa outra época.

Em nosso entender, estas concepções se inserem numa atuação que promete, em todos os sentidos, viver à margem das hierarquias, das convenções e imposições estabelecidas pelos poderes em cada temporalidade, implicados na linearidade e unificação tendenciosa que o determinismo histórico exerce sobre as possibilidades do devir histórico. Essa promessa afirma a disposição de cada singularidade, de cada coletividade, em cada momento, para montar e remontar o tempo e as conexões a eles predispostas, à margem das ordens de poder estabelecidas.

A respeito das ideias em torno da montagem desenvolvidas em muitos textos, há uma nota escrita por Eisenstein em 1947¹⁰⁹, em que podemos observar concepções e proposições em relação a uma ânsia por libertar as possibilidades deste pensar-imaginar e de conexões, de elaborações críticas e imaginantes sobre o vivido, frente às dominações impostas:

Em 1932, eu tinha tentado pôr ordem em meus escritos teóricos para reuni-los em um livro, e quinze anos depois ainda quero fazê-los. Em algum lugar, escrevi que gostaria que meu livro fosse esférico, um livro no qual tudo está em contato com tudo, e tudo pode ser transformado em tudo. A única forma que pode oferecer essa possibilidade é a esfera, pois de cada meridiano podemos nos deslocar para qualquer outro meridiano. Ainda tenho nostalgia de um livro dessa forma, hoje mais do que nunca... (EISENSTEIN, 1947, *apud* SOMAINI, 2014, p. 292).

Conforme Somaini (*ibid.*, p. 292-293):

Assim como outros autores (historiadores da arte e das imagens, sociólogos, filósofos, críticos da cultura) ativos entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX – podemos lembrar de, entre outros, Semper, Burckhardt, Wickhoff, Riegl, Wölfflin, Simmel, Wauburg, Balázs, Kracauer, Benjamin – Eisenstein havia encontrado na morfologia de Goethe um paradigma epistêmico, um “suave empirismo” [*zarte Empirie*] com o qual

¹⁰⁹ Esta nota de 17 de setembro de 1947 foi publicada na quarta capa de *Metod 2* (SOMAINI, *ibid.*, p. 292).

se orientar no mundo dos fenômenos e buscar formas de semelhanças entre o que à primeira vista poderia parecer como diferente, heterogêneo, distante no tempo e no espaço.

Em *Montagem*, a partir das “variações possíveis dessa forma simples e originária de montagem”, implicada na junção dos fotogramas para produzir o movimento, vai procurar reunir este corpo reflexivo e associativo que ocorre a partir da “‘formação do movimento do encontro entre duas imobilidades’, na história das artes e dos ritos” (SOMAINI, *ibid.*, p. 293). Ainda conforme Somaini (*ibid.*, p. 294), em *A Natureza não indiferente*, vai tratar dos “princípios estéticos da *êxtase*, da organicidade e do *pathos*”

[...] cujas manifestações e variações na história das artes podiam ser encontradas em toda uma série de obras em que poderíamos localizar as figuras da *trama*, do *entrelaçamento*, da *espiral*, do *desenrolar*, da tensão em direção a um topo seguida de uma forma de *explosão*.

Para Somaini (*ibid.*), Eisenstein se fundamenta numa “visão da natureza, fortemente influenciada pela leitura de *Dialética da natureza* de Engels”:

Como fluxo ininterrupto de transformações, de metamorfoses, de saltos qualitativos de um nível a outro: uma natureza não estática, “não indiferente”, atravessada por uma energia que se manifesta de maneira exemplar em todos os exemplos de “construção extática” que encontramos na história das artes, e em todas as formas de “êxtase” que podemos encontrar na história dos ritos e das religiões. Em uma coincidência surpreendente com o pensamento de Warburg [...] Eisenstein teoriza aqui a existência de uma “fórmula do *pathos*” (*formula pafossa*) concebida como fórmula energética e trans-histórica cujas manifestações e variações ele procura em uma série de obras. Algumas delas podem ser encontradas no atlas *Mnemosyne* de Warburg, como o *Laocoon* de El Greco.

E em *Método*, os fundamentos do princípio estético da *regressão* em direção a formas de pensamento e de expressão que Eisenstein, como vimos, define

[...] a cada vez como “sensíveis”, “pré-lógicas” ou ainda “protológicas”, ou em direção a etapas iniciais embrionárias da vida orgânica (o protoplasma, a ameba, o feto) são procuradas em toda uma série de textos e de autores oriundos da biologia (Kretschmer), da etnologia (Wundt, Frazer, Lévy-Bruhl), da psicologia (Vigotski, Luria), da psicanálise (Freud, Rank, Ferenczi, Reich) (SOMAINI, *ibid.*, p. 294-295).

Mas voltemos às emoções deflagradas em *Potemkin*, para refletir que, para Eisenstein, assim como em Vygotski, a emoção não é “‘passiva’ [...] é preciso compreendê-la no plano da *práxis*, e até mesmo da *techne*” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 360). Por que Eisenstein mostra a dor? Porque a dor não é passiva, ela compreende uma pulsão corporal, gestual, um pensar e um agir. Ao contrário do que viu Barthes, a dor mostrada não provoca piedade, sentimentalismo, mas mostra sua atividade, sua capacidade de encaminhar uma *práxis*.

Isto é inteiramente distinto do que acontece na exploração das emoções e da dor no âmbito do neoliberalismo, quando a produção de um sentimentalismo genérico visa, ao contrário, a naturalização da dor, a passividade de uma emoção, e com toda objetividade, angaria a convivência dos que sofrem. Não é o que faz o jornalismo global vinculado às elites dominantes, quando apresenta, diária e exaustivamente, a dor e as injustiças para torná-las emoções passivas? Mostrar diariamente a dor e as injustiças que estão sujeitas às classes desprivilegiadas – enquanto, por outro lado, este mesmo jornalismo é instrumentalizado para a manutenção dos privilégios das elites – sentimentalizar, como modo de mostrar a impotência que às emoções se liga. Uma injustiça mostrada que não tem qualquer pretensão em se fazer justiça, produzir ou encaminhar qualquer ação. Ao contrário, a repetição desta mostra diária busca a naturalização de tais condições, na afirmação exaustiva da impotência e inatividade as quais as emoções estão condenadas. Não se trata mais de emoção, mas de sentimentalismo, como um modo de emoção inativa. Trata-se de se tornar sentimental na admissão de nada poder fazer. O sentimentalismo é uma psicologia de defesa da consciência burguesa, na criação de uma falsa autoimagem humanista, na justificação da sua omissão, ou, na pior hipótese, da vontade de se manter um estado de coisas, apesar de.

Portanto, faz parte das estratégias do poder dominante tornar as emoções genéricas e inertes; um estado que não tem uma significação em si mesmo, compreendido como mero impulso corporal vinculado às formas de passividade com que um corpo recebe genericamente determinadas coisas, para depois recalá-las e esquecê-las.

Conforme Didi-Huberman (2021, p. 357), com base numa *teoria das emoções*, escrita entre 1931 e 1934, Vygotski irá propor “redefinir inteiramente as ‘tarefas de uma psicologia materialista’”¹¹⁰, pois faltaria à “psicologia existente [...] uma teoria do sujeito, que fosse ao mesmo tempo *dialética*, *técnica* e *estética* (para não dizer *estática*)”. Algumas destas concepções, que convergem inteiramente nas análises sobre a imagem e processos de Eisenstein, referem-se ao fato de que “o sentimento e a imaginação não são dois processos separados, mas um único e mesmo processo” (VYGOTSKI, 1925, *apud*

¹¹⁰ É típico de todo poder dominante, sempre que possível, a tentativa de confiscar o brado revolucionário, ao mesmo tempo em que investe toda sua força para controlar, sufocar e aniquilar todas as proposições que buscam a revolução, invertendo seu propósito e sentido. Entendemos que, é deste modo que, conforme Didi-Huberman (*ibid.*, p. 356), depois da morte de Vygotski, em 1934, “seu pensamento foi considerado ‘antiproletário’ e ‘antimarxista’ pelo poder stalinista”.

DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 364), e “ambas são inseparáveis tanto da linguagem¹¹¹, quanto do pensamento”, de modo que “a emoção pensa com imagens” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*). Entende-se, com isso, poder dizer que, no âmbito das imagens e das emoções há a produção de um “pensamento não de um eu penso, mas sim de um isso pensa” (*id.*, *ibid.*, p. 366), o que significaria para Vygotski poder “deslocar melhor a centralidade do ‘eu’ consciente”, partindo da noção de que “as emoções não dizem eu” (*id.*, *ibid.*, p. 358).

Mas se emoções e imagens produzem seu próprio pensar, para refleti-las no plano de uma *práxis*, e de uma *techne*, em vez de dizermos que se trata de uma tomada de consciência pelo pensamento, da emoção, de um *pathos* ou de uma imagem; diremos que significa uma saída de si da própria consciência (que se desloca) em relação ao próprio pensar das imagens, num campo em que pensamento, emoção e imaginação deixam de estar separados.

Logo, as emoções não são passivas, não são genéricas e não são fixas, tal como parece ocorrer quando submetidas às generalizações e fixações representativas, comprimidas na prática das relações de poder. É por isso que, neste plano da *práxis* e da *techne*, para Vygotski, a emoção produz alguma coisa; ela “não é, ela se torna: essa é sua natureza dialética” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 358). Ela se move para se formar. É por isso que se torna “susceptível de combinações, de associações, de montagens”, pelas quais “a emoção é *montada* com outras emoções” (*id.*, *ibid.*, p. 360).

Conforme Didi-Huberman (*ibid.*, p. 361), para Vygotski, a arte era um exemplo notável pela qual se poderia ver o “destino psíquico desse nomadismo das emoções: quando a emoção produz alguma coisa, e não ‘apenas uma coisa qualquer’”¹¹². Mas essa produção de alguma coisa que tem sua particularidade se realiza porque no domínio “da arte, mas também no das sociedades humanas em geral – não existe *pathos* separável das formas e fórmulas capazes de torná-lo significativo, transmissível, eficaz” (*id.*, *ibid.*, p. 270). Ou seja, a emoção produzida, possível de ser repercutida e apreendida pelo outro, não está separada da forma¹¹³ pela qual essa emoção é formada.

A emoção, assim, não seria uma forma genérica que propaga um conteúdo fixo e determinado, como se dor, luto ou tristeza representassem sempre a mesma coisa. A

¹¹¹ Entendemos que, neste sentido, a linguagem é pensada em sua potência, seja ela verbal ou não, e não em seu formato instrumentalizante.

¹¹² Vygotski, *Psychologie de l'art*, 1925, segundo Huberman (*ibid.*)

¹¹³ Neste sentido, entendemos a forma não apenas no domínio da arte, mas também toda forma ou maneira pela qual a emoção se concretiza na prática do cotidiano vivido.

emoção é um estado em específico que desenvolve uma energia e um pensar em particular. Não há uma emoção de tristeza geral. A forma produzirá uma energia específica, que traz consigo o seu próprio pensar, sua atividade corpórea, emotiva, imaginativa, pela qual tal energização, ainda que vinculada às tonalidades de tristeza, pode, por exemplo, reverter-se em ebulição, estado de ação. Em certo sentido, é assim que engendra sua própria formulação, seu pensar, sua atividade psíquica, sensorial, motora, imagente. Este estado específico das emoções está no modo de sua formulação, de sua construção.

Aqui, “a forma não mais será a negação do fenômeno, mas exatamente o contrário: será o modo por excelência de torná-lo sensível, reconhecê-lo e fazê-lo ser conhecido” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 270-271). A forma não nega o fenômeno, mas manifesta a maneira como faz revelar o fenômeno; torna visível, faz ver, tanto no sentido ótico, como psíquico.

Considerando a função da imagem em termos de “contradições” e ‘desenvolvimentos dialéticos’”, para Vygotski (1925¹¹⁴ apud DIDI-HUBERMAN *ibid.*, p. 364), “a escolha de uma forma arrastará no seu rastro o desenvolvimento de um *pathos* particular, ele mesmo suscetível de se desenvolver, de se dividir, de entrar em conflito com outro”. E em Eisenstein, o *pathos* acontece dessa forma em construção, pela qual a montagem é o meio processual, estratégico – uma *techne* – para fazer “dialetrizar as emoções”, de montá-las, colocá-las em conflito e em diálogo.

Nessa forma em construção que se realiza pela montagem, em *Potemkin*, a emoção caminha em *êxtase*, na passagem de um estado ao outro, da morte de Vakulenchuk, do luto e lamento à revolta coletiva, da confraternização ao massacre, para chegar até o que, conforme Didi-Huberman (2021, p. 440), Barthélemy Amengual irá ver como o “momento mais patético do filme”, e que significará também o “extremo limite dessa ‘dialética agressiva’” (*id.*, *ibid.*, p. 441): quando, no momento do massacre pelas tropas czaristas, em meio ao caos e desespero do povo, uma criança será pisoteada nas escadarias de Odessa (imagens 19a e 19b), e a seguir, o gesto da mãe cigana, ao tomar o corpo morto do filho nos braços, “subindo as escadas, no sentido contrário da multidão, enfrentando a tropa inexorável” (*ibid.*, p. 440) (imagens 20a e 20b).

¹¹⁴ Pensamento e Linguagem, 1934.

Imagens 19a e 19b. Serguei Eisenstein, fotogramas de *Potemkin*, 1925 (“morte da criança”)



Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 439 e p. 441.

Imagens 20a e 20b. Serguei Eisenstein, fotogramas de *Potemkin*, 1925



Fonte: Soul Art¹¹⁵



Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 442.

¹¹⁵ Disponível em: <https://soulart.org/artes/cinema/o-encouracado-potemkin-sergei-eisenstein-1925>. Acesso em: dez. 2022.

No extremo limite da destruição e dessa “dialética agressiva”, tal como argumentaremos a seguir, o próprio estado revolucionário será corporificado.

Como Vincent Amiel (2010, p. 56) observa no massacre na escadaria de Odessa, “é a fragmentação do acto, o seu estilhaçamento” que cria e instaura a proposição de uma “dimensão a elucidar”; algo a decifrar neste pensar-imaginar que as imagens fazem movimentar, para além da ação acontecendo ou da descrição do acontecimento. Como comenta Amiel (*ibid.*) sobre a cena, no lado dos soldados do czar

[...] planos das botas [...] plano das baionetas, plano das costas dos uniformes enfileirados. Nenhum rosto, nenhum gesto individual, nenhum olhar [...] decomposição dos corpos, como uma enumeração de signos [...] insígnias militares [...] o ritmo das linhas e das riscas [...] a linha das espingardas ordenadas, dos degraus da escadaria monumental [...].

Apenas para aludir ao modo associativo de Eisenstein, vemos uma certa organização e fabulação que poderia ser remetida ou fazer lembrar à forma dos fuzileiros sem rostos de Goya¹¹⁶. E do lado da população de Odessa, em fragmentos sucessivos, “[...] os rostos móveis, uma boca que grita, um corpo que cai, um outro que se arrasta, as feições [...] devastadas pela dor. O homem sem perna foge diante do soldado sem rosto [...]” (AMIEL, *ibid.*). É uma população que, ao se afrontar com o inumano, “sua desordem choca com a organização impecável da máquina repressiva”. Na decomposição das formas se encontra “simultaneamente a expressão das individualidades e da ordem impecável” (AMIEL, *ibid.*). Consideramos importante observar que, ainda que entendamos que a imagem da ordem dos soldados em contraposição ao caos do povo seja uma articulação intencional na montagem feita pelo cineasta – que, nestes termos, Amiel (*ibid.*) fala de uma intenção ou forma de “demonstração” –, esta articulação sensível da forma encontra correspondência nas experiências que nos mostram como a organização maquínica do poder, em sua ordem para a massificação e coisificação, busca suplantar o aspecto do movimento rítmico, da vitalidade e multiplicidade próprios ao humano, mesmo em sua destruição. Relaciona-se à questão de que a constituição formal e emocional, pelo modo de sua formulação, do seu mostrar-se, contribui para tornar visível e sensível as próprias relações das pessoas e coisas, pelas maneiras como existem e podem ser experimentadas. Pedagogicamente, poderíamos argumentar a respeito de uma importância em ver e sentir através da constituição formal sensível-emocional, pelas maneiras como os fenômenos podem ser mostrados – para além do âmbito verbal ou

¹¹⁶ Referência ao quadro *Três de maio de 1808*, que faz menção ao fuzilamento de cidadãos espanhóis que se rebelaram contra a ocupação francesa liderada por Napoleão Bonaparte.

puramente inteligível – pois, na vida vivida (ou seja, na apreensão simultaneamente sensível, inteligível, imaginativa), também os aspectos que poderíamos chamar de formais não estão separados das experiências pelas quais as coisas e acontecimentos são ou estão sendo.

Mas para além de um sentido “demonstrativo”, haverá, na passagem desta cena, o desenvolvimento de um outro sentido, que, como compreendemos, adquire uma dimensão inteiramente propositiva, expressa no *êxtase* de uma pulsão. Conforme Didi-Huberman (2021, p. 440), em *A natureza não indiferente*, Eisenstein insistirá em marcar, nesta passagem, a presença do contraste entre três ritmos presentes: “o passo implacável da tropa descendo a escadaria, a corrida desvairada da multidão em fuga, e o ‘movimento lento e solene da figura da mãe que sobe com o filho morto nos braços”. Para Didi-Huberman (ibid.), “o *pathos* se transforma ali em *êxtase* da *práxis* política: andar contra a corrente, enfrentar lenta e solenemente as forças da violência e da dominação, encontrar-se cara a cara com o inimigo”.

Trata-se, em nosso entender, daquilo que Eisenstein faria corresponder a um certo efeito psicanalítico pelas imagens, realizado na sua polissensorialidade; que ativa o sentir, tocar, mover, pensar, na empatia e na alteridade com esta emoção que se transforma no próprio gesto revolucionário, pelo qual “os corpos” também “sabem dizer não” (DIDI-HUBERMAN, ibid., p. 316). O andar solene da mãe cigana não está nem a serviço de uma ordem externa, nem mais infligido pelo medo e opressão, desatou-se, libertou-se de qualquer uma destas formas.

É possível sugerir que tal estado evocado por esta figura da mãe cigana – na dor, não só pela morte de seu filho, mas no luto pela morte da fecundidade de um povo – encontre alguma correspondência simbólica com a própria situação vivida por Eisenstein com o stalinismo; um estado revolucionário que é pulsão de sua produção e força de sua proposição política, e que o coloca permanentemente de frente para o inimigo, a despeito de todas as imprecações sofridas, a andar lento, mas obstinadamente, contra ele.

Este estado evocado pelo gesto da mãe cigana é o *êxtase*, o gesto multiplicado da lamentação presente nas primeiras mulheres, as carpideiras; é a culminância do *êxtase* político das emoções, na atividade de uma lamentação que se amplifica, grita, urra, pela fecundidade de um povo. Este gesto que, mesmo diante de toda derrota, continua a caminhar impassivamente contra o inimigo. Não há mais qualquer valor de troca. Há apenas uma recusa, uma completa e total negação daquele estado de coisas. Significa a amplificação do gesto da insubmissão, da recusa, da dialética negativa. Talvez, seja este

estado que Eisenstein provoca a experimentar. O que nos impede de recusar um sistema de dominação e opressão por completo? De negá-lo à extrema exaustão até que, como força coletiva maior, se possa construir alguma outra coisa que surja de toda destruição. Há algo em Eisenstein que fala em destruição como princípio de vida. Está na base de sua concepção de montagem, na fragmentação, no corte, na destruição que está implicada na própria reconstrução; remontagem. Significa viver a dialética interna entre morte e vida, destruição e reconstrução, que possibilita também viver entre os limites deste institucionalizado e da liberdade de criação.

Conforme Didi-Huberman (2021, p. 443-444), o que Barthes não teria visto “nas carpideiras de Odessa é que elas estavam apenas nascendo (como sujeitos políticos de direito) e que logo iriam morrer por isso”. É característico da concepção eisensteiniana, esta noção dialética entre morte e vida, “o nascimento – de alguém, de alguma coisa – que é o momento mais extraordinário que podemos ver, nunca dura muito tempo, não é feito para isso”; e ele morre para renascer (ser recriado, remontado).

Possivelmente, o legado desta pulsão revolucionária – pulsão sobrevivente na potência anacrônica, para melhor circunscrevê-la – estará em muitos outros; como Glauber Rocha (1997, p. 600) formula em *Estética do sonho*: “[...] diante das potências colonizadoras: *apenas uma estética da violência poderia integrar um significado revolucionário em nossas lutas de liberação*”. Mas sobretudo, a respeito de “arte e revolução” o mais fundamental; a manutenção da “liberdade diante de qualquer circunstância” (*id., ibid.*, grifos do original), e a completa negação¹¹⁷ “dos conceitos reformistas da ideologia imperialista” (*ibid.*, p. 601) que, de certo modo, nos possibilita a pensar que, assim como em Eisenstein: “A tomada política do poder não implica o êxito revolucionário” (ROCHA, *ibid.*, p. 603), pois, no que entendemos em Glauber, a real revolução toca, pela “comunhão”, as expressões que “transcende[m] ao esquema racional da opressão”, motivo pela qual, a “revolução é uma magia porque é o imprevisto dentro da razão dominadora” (*id., ibid.*). É a potência criadora que lhe escapa ao controle e à dominação.

A revolução é a magia de um despertar para outras possibilidades de ser, que nega escapando da ordem dominadora, e que, portanto, não depende nem mesmo do êxito de uma tomada de poder pela força – e, no âmago, não se trata de uma tomada de poder

¹¹⁷ “Diante da evolução sutil dos conceitos reformistas da ideologia imperialista, o artista deve oferecer respostas revolucionárias, capazes de não aceitar, em nenhuma hipótese, as evasivas propostas” (ROCHA, *ibid.*, p. 601).

(como exercício de outro domínio), mas de um processo de liberação infinita – pois a mágica desta revolução corresponde ao exercício e à prática da criação elevada à potência para “dar e criar”¹¹⁸ de uma coletividade – a função política estética desta liberação permanente, em devir – que possa refundar a atividade do pensar, do imaginar, do ser. Por si própria, a potência de uma atividade que dissolve pela mágica as amarras ilusórias da dominação.

Em Glauber ou em Eisenstein, a luta implica morrer inúmeras vezes para este mundo instituído. Ela já não se condiciona à vitória, tomada sob a perspectiva dominadora. A lógica do impoder não está na lógica do poder, subordinado ao capitalismo neoliberal ou qualquer sistema hegemônico da dominação.

Assim como Vakulenchuck,

[...] a mãe cigana do *Potemkin* também irá morrer [...] sob o fogo da tropa [...] como imagem, porém, ela vai sobreviver [...] para inspirar novos desejos, novas lutas, quando uma *soldadera* no México ou uma *passionaria* na Espanha reproduzirem seus gestos, suas “fórmulas de *pathos*” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 441).

É deste modo que, na montagem eisensteiniana, nesta construção de imagens e de passagens, para chegar ao *êxtase* do gesto da mãe cigana; sua forma não traduz uma emoção genérica da dor, mas a especificidade de uma forma emocional que movimenta seu próprio pensar-imaginar, sua concepção, sua inteira vinculação à pulsão do desejo que lhe deu origem e materialidade, força também do movimento de criação em *Potemkin*. Aqui, a forma é o conteúdo. A imagem é seu sentido; o modo pelo qual um conteúdo torna-se manifesto.

Conforme Amiel (2010, p. 50), “o laço de um sapato, uma boca aberta, um olho em grande plano: é uma verdadeira estética do fragmento [...]”. A montagem sucessiva de planos dos “olhares dos marinheiros e as espingardas dos soldados, ou a bota branca de um oficial e a boca escancarada de um rebelde que grita” visa a confrontar e reverberar estes “universos que se abrem ao pensamento”. Segundo Didi-Huberman (2021, p. 232), a movimentação em *Potemkin* é alternadamente realista e fantástica. Para Barthélemy Amengual (*apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 231), de um movimento a outro, “o filme muda de nível [...] entram em cena o exagero, a desmedida, a amplificação épica” cujo “o efeito faz ‘explodir’ o realismo” (p. 230) de uma sequência anterior.

¹¹⁸ Fazemos menção aqui à interpretação da “vontade de potência” nietzchiana, na interpretação deleuziana, citada anteriormente, a partir de Didi-Huberman (2021, p. 46).

Imagem 21. Serguei Eisenstein, fotograma de *O encouraçado Potemkin*, (“o povo convergindo para o cais”) 1925



Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 231.

Como Amengual exemplifica, “a avalanche humana que começa a descer a escadaria ocupa a colina, atravessa pontes e viadutos, divide-se em rios convergentes, desloca-se (irrealisticamente, ‘teatralmente’) [...]”, até reunir-se “em um rio gigantesco que se espalha como um turbilhão em volta da tenda fúnebre” (*ibid.*, p. 231) de Vakulenchuk. Na imagem formada por Naoum Kleiman sobre o fotograma do povo convergindo para o cais, tal como Amengual cita nesta mesma passagem: “Um rio vivo corre no meio do mar” (AMENGUAL *apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*). (imagem 21).

E é no “estilhaçamento da ação” – pelo qual o fragmento ou as passagens tanto podem remeter à crônica dos acontecimentos quanto aos elementos de pura fantasia – que esses se desligam da descrição narrativa ou de um pretense real, para provocar essa “dimensão a elucidar”. Uma dimensão a decifrar no mover das imagens e das emoções; a respeito das condições existenciais e das experiências do vivido. Como observa Amiel (2010, p. 16):

As imagens entrecrocavam-se, colidem, respondem-se, sem propor o trajecto límpido de um olhar que unifica. Na sua sucessão, os planos não elaboram uma continuidade, mas antes uma série de sobressaltos que, longe de ajudar a conduzir o olhar [...] o deixam algo interrogativo. Os contrastes entre planos gerais e grandes planos dos rostos, na famosa cena da escadaria de Odessa no *Couraçado Potemkine*, são fontes de emoção sensível, de caos na percepção. [...] São planos cuja sucessão não é de ordem realista [...]. É a “estrutura” do acontecimento que é mostrada, mais do que o próprio acontecimento [...] liberto das contingências do episódio. É um Pânico, um Massacre, não uma ação que decorre e passa. Como o golpe de sabre que o cossaco desferiu no final dessa sequência, repetido três vezes, é uma suspensão do acto brutal em proveito da manifestação emblemática da brutalidade.

O fragmento como princípio de construção é expressão de uma materialidade imanente, mas é, também, simultaneamente, aquilo que, a partir desta concretude, se

desloca, reverbera, dialoga, conflita, com outros; para sair de si, para ser movimento, passagem. Em *A natureza não indiferente*, ao falar de *Potemkin* e as intenções de colocar a massa¹¹⁹ no “centro do drama”, na utilização de atores do povo, ele menciona a respeito da “ressonância expressiva de determinado rosto” – em relação à construção sucessiva de rostos, tal como utiliza em diversas passagens – que traz “um acorde determinado” em que “vemos, ‘mergulhando’ em determinado rosto e deixando-se penetrar [...] por todo o drama que cavou no velho rosto esses sulcos de tristeza, esses profundos traços da dor” (EISENSTEIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 233). Como observa Didi-Huberman (*ibid.*, p. 234), há a intenção em fazer ver “no rosto de cada figurante os traços orgânicos, físicos, carnisais [...] de uma longa história pessoal carregada de experiência”.

É inegável a vinculação do cineasta com certas concepções e motivações – tal como pode ser correspondida, entre outras, com certas concepções românticas –, em que um sentido decifratório ou transcendente é encontrado nas marcas impressas, deixadas por um real; como marcas, vestígios, impressões, pelos quais imanência e transcendência não estão separadas. Ele insistirá nesta pedagogia em fazer ver na imagem-fragmento de um rosto as relações constituintes entre o real vivido e a forma como expressão deste vivido. É importante afirmar a vinculação com uma noção de forma em movimento. Assim como o vivido existe em processo constante, a forma também existe enquanto formação, processo que se faz e refaz continuamente –, e não como resultado terminado –, e pelo qual o próprio sentido do fragmento está em transformação, nas articulações e conexões que constituem e que o constituem.

Portanto, em Eisenstein, não é possível se desviar da imagem. Sua estratégia chama a ver a imagem, mas, ao mesmo tempo, é a partir desta concretude e materialidade que se mostra, que a imagem também se desloca (imanência e transcendência são um mesmo ato), reverbera nas distintas e múltiplas camadas do ser; do real e do irreal.

O enquadramento do recorte eisensteiniano não é, assim, o quadro fixo, representação imóvel e fetichista. Como Didi-Huberman (2021, p. 280), observa no fotograma da expressão da mãe cigana “*vendo seu próprio filho morrer na sua frente*, pisoteado pela multidão descontrolada” (imagens 22a e 22b), há um expressionismo, uma ênfase do drama que é intencionalmente buscada. É o “extremo do *pathos*” manifestando-se no “rosto *extático*”: “boca exageradamente aberta”, “olhos arregalados”, “sobrancelhas alvoroçadas”, “cabelos revoltos”, “mãos crispadas pela emoção...” (*id.*, *ibid.*). Conforme

¹¹⁹ “essa mesma massa que habitualmente serve de pano de fundo [...]” (EISENSTEIN, 1978, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 233).

Oliveira Júnior (2011, p. 21), “os rostos [...] eram filmados com uma materialidade e uma expressividade inauditas, quase como máscaras [...] e, de fato, Eisenstein havia buscado inspiração nas máscaras estilizadas do teatro japonês”¹²⁰, como uma máscara da expressão, que beira o caricatural, na tentativa de imobilizar o momentâneo de uma expressão que ressoa na experiência espaço-temporal, para fazer explodir na imagem. Se o real filmico é uma proposição – e não pretensa apresentação do real – faz parte exagerar, intensificar, enquadrar, encenar, montar: no exagero da expressão, o horror da personagem corresponde ao testemunho da forma de vivência da brutalidade do acontecimento. É uma forma-testemunho corporal, gestual, emocional, que busca a alteridade, a empatia, na sua capacidade de ressonância.

Imagens 22a e 22b. Serguei Eisenstein, fotogramas de *O encouraçado Potemkin*, 1925



Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 279 e p. 281.

Nesse sentido, o enquadramento eisensteiniano não é fetichista (a “verdade imposta” do “quadro imóvel”), mas um recorte que busca reverberar a partir e para além de si. Um recorte movido por conflitos e atrações. É um fragmento que, pela ressonância, vai buscar na imaginação e na memória suas relações com o vivido.

A atividade desta memória, entretanto, tal como compreende Eisenstein, é algo importante de se refletir em relação a seu processo de criação. Em *Memórias*, há uma espécie de poema-lembrança que, possivelmente, como ele mesmo deixa indicado, teria alguma relação com a “‘lembrança de infância’ de Leonardo da Vinci, cuja interpretação, feita por Freud, o havia literalmente perturbado na juventude” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 367):

¹²⁰ Uma constatação de que a percepção de Barthes em relação à presença de uma certa “máscara” sobre a face expressiva da carpeideira, tinha razão de ser, ainda que sua análise – em nosso ver, equivocada – fundamentava-se numa perspectiva de sentido óbvio sobre as máscaras, estigmatizada e pejorativa, e que deixava de considerar a concomitância de sentidos na própria imagem.

Um galho de lilases
 Brancos, flores dobradas,
 Na luxuriante verdura das folhas,
 Envolto em um fulgurante raio de sol
 Irrompe no meu quarto pela janela.
 Balança na beirada da janela.
 E entra no mundo das minhas impressões de infância:
 Primeira lembrança.
 Um plano fechado!
 O plano fechado dos lilases balançando acima do meu berço é minha
 primeira lembrança da infância. [...]
 Minha primeira impressão consciente – um plano fechado.
 Assim despertava minha consciência sob um galho de lilases [...] onde
 Um pequeno detalhe, no primeiro plano, é tomado em uma escala tal
 Que domina toda a profundidade (EISENSTEIN, *apud* DIDI-HUBERMAN,
ibid.).

Para o cineasta, a lembrança é um achado que desperta a consciência, que a alarga. A memória é viva, dinâmica, criadora, não realista. Ela reconstrói a experiência apreendendo o seu espaço-tempo múltiplo, significativo e emotivo. Recria no presente, uma lembrança na infância, num tempo em que, ainda no berço, possivelmente, não tinha como atribuir sentido à vivência experimentada. Memória, sonho e lembrança se reconstroem em uma espécie de montagem, indo para frente e para trás no tempo, não pertencendo ao tempo datável. Este é o princípio de construção do cineasta; princípio da anacronia “que domina toda profundidade”. Nesta “profundidade”, o tempo do vivido incorpora as camadas temporais das experiências, que reconstroem e redimensionam o presente.

É possível dizer que, o “plano fechado” eisensteiniano, como sugere Didi-Huberman (*ibid.*, p. 368), tem algo de uma “forma psíquica elementar”. Significa dizer que um “simples galho de lilases” pode ser “investido formal e psiquicamente apenas pelo seu, enquadramento” (*id.*, *ibid.*, p. 370). A função deste plano fechado não é apresentar um espaço ou tempo específico ou datável (que poderíamos chamar de um plano realista); mas ativar as funções desta memória (ou mesmo de um fundo imemorial), este tempo sem tempo, inserindo o espectador nas conexões com uma memória ou experiências íntimas, no âmbito individual e/ou coletivo, suscetível de serem encontrados ou de produzirem correspondências com espaços-tempos particulares ou múltiplos. Isto marcaria, para o cineasta, estas “relações profundas entre o cinema e o inconsciente”, na

medida em que o inconsciente, conforme entendemos, poderia ser dimensionado por ele como este tempo bruto de material acronológico, vinculando-se, também, as relações efetuadas (de modo geral) entre arte e psicanálise. A montagem, ao trabalhar essa “dimensão temporal das imagens” estaria no primeiro plano de sua reflexão (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 371).

O recorte dos planos fechados e a montagem dos fragmentos situam sua prática entre “o ainda da memória e o já do desejo [...] a fronteira entre o sonho e a realidade perpetuamente transgredida [...]” (*id.*, *ibid.*, p. 368). As estratégias e os procedimentos – “a câmera com suas regulagens de objetivas, a mesa de montagem, o projetor etc.” – possibilitam dar forma às imagens que “solicita [m] e envolve[m] [...] nossa consciência e [...] nosso inconsciente”, passíveis de estabelecer “um elo misterioso [...] tanto no espectador quanto no cineasta, entre *memória e desejo*” (*id.*, *ibid.*, p. 366-367).

Enquanto fragmentos, os planos, as imagens têm a potência para dialetizar, abrir-se para outras imagens; fazer o pensamento e a imaginação saírem de si, abrirem-se. A esta potência de mobilidade e reelaboração das imagens sobre si mesmas, se a compreensão for acertada, Eisenstein chama de “imagicidade”: “a imagicidade está em toda parte e só nossa ignorância nos impede de reconhecê-la [...]” (EISENSTEIN, *apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 368). Conforme José Carlos Avellar (2002b, p. 8), o conceito de “imagicidade” em Eisenstein era também usado para falar desta mobilidade das imagens existente em “obras realizadas antes do cinema [...] e que continua a existir fora dele, em textos, desenhos, na música [...] no teatro”, etc. Logo, movimento imigente pressuposto mesmo em imagens de um só plano que não pressupõem concretamente o movimento temporal, como no cinema. Sendo assim, o conceito de imagicidade compreende uma potência pedagógica para fazer movimentar o ver, o sentir, o imaginar do ainda não visto, sentido e imaginado.

Eisenstein estaria radicalmente à margem – e mesmo em sentido contrário – da linha estética do Partido Comunista. O cineasta tinha convicção de que não havia uma técnica neutra, passiva, que deveria servir à propagação de um conteúdo *a priori*, encarado como a própria essência ou verdade da arte (mais precisamente, da arte do partido). Fosse nas questões relacionadas aos processos de criação, e mesmo em questões ideológicas, “o aspecto formal não é menos independente e autodeterminante do que o conteúdo” (EISENSTEIN, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 425), pois, “a questão da forma compromete tudo, ela é inseparável do conteúdo” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*).

A este respeito, um exemplo muito simples, que expressamos sem maiores aprofundamentos, pode ser aqui refletido. Sob os critérios formais do mercado consumidor do grande capital é possibilitado a este segregar e confiscar conteúdos de ímpeto revolucionário ou de denúncias, dando-lhe uma forma que desativa o seu sentido social, crítico e questionador, chegando mesmo, muitas vezes, a produzir uma ação contrária de acomodação de forças e de naturalização de situações. Uma música, por exemplo, cuja letra exponha uma denúncia, mas se vincule a uma forma estratificada pelas relações próprias à lógica dominante do mercado, pode, ao invés de indignação e revolta, provocar tão só uma pacificação e acomodação daquele estado de coisas dentro da ordem existente dada como possível, e a qual tudo deve se subordinar. Uma ordem dada como absoluta, que concede espaço de acomodação aos conflitos, sem que, no entanto, qualquer possibilidade de transformação das condições conflitantes seja admissível na ordem formal do capital, pois tal transformação significaria a própria negação das relações do capital. Logo, a ideologia do capital também pressupõe as suas formas, que expressam, por si mesmas – para além de um pretensão conteúdo que dizem querer expressar – suas concepções e naturezas. As formas em dissociação do neoliberalismo também produzem as suas energizações particulares vinculadas aos seus modos de consciência e fabulação.

Portanto, uma relação de dicotomia entre forma e conteúdo, tal como, intencional e estrategicamente, têm sido utilizadas por estas esferas de poder, tendem a ser realizadas como instrumentos de dominação. É típico deste mercado consumidor confiscar e se apropriar de um potencial revolucionário presente nas classes populares para desativar sua força, dando-lhe suas formas e seus critérios formais. Acreditamos, ainda, que não é nem tão só uma questão de forma, mas a própria apropriação que faz o mercado, que já altera a dinâmica pela qual as coisas são apreendidas. Ao estender a mão e abraçar tudo aquilo que contra ele se dirige, ele sabe: tudo o que se coloca ao seu lado não deixa incólume a vitalidade antes inerente que se volatiliza.

Para Eisenstein, não há dicotomia, o conteúdo surge da própria forma pela qual ele se manifesta; “a questão da forma compromete tudo, ela é inseparável do conteúdo” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 425). O “conteúdo da forma [...] vem de uma dialética e não de um estatuto unilateral: não é outra coisa senão uma dialética do manifesto e do latente” (*ibid.*).

Compreendemos que, em nossa atualidade, predomina uma tendência pedagógica, se assim pudermos dizer, de produção de sentido transcendente, desviado das formas, das imagens, e, por consequência, das próprias experiências pelas quais as realidades são

apreendidas. Uma tendência que se consolida, conforme acreditamos, por força dos modos e estratégias do neoliberalismo para dicotomizar as experiências, como meio de manipular, montar, dizer o que é o real. Como já indicamos, é preciso afirmar que o poder dominante também monta a sua realidade, porém, trata-se de uma montagem que é feita para torná-la inconsciente, negá-la, encobrir e ocultar as intenções e pulsões das fixações dominadoras; para produzir a linearidade de uma ilusória verdade genérica e impessoal.

Neste sentido, acreditamos que a reflexão e a prática sobre os processos de montagem – sem dúvida, entre inúmeras outras estratégias – preservam sua atualidade na contribuição que oferecem para a recuperação de uma filosofia da imanência e de uma produção prática em que imanência e transcendência não se dicotomizam, mas se compõem em viva dialética.

Retornando a Barthes (2009, p. 52), vemos que, para o semiólogo, a estética eisensteiniana “faz parte do sentido óbvio e o sentido óbvio é sempre, em Eisenstein, a revolução”. Para nós, o sentido de revolução em Eisenstein não compreende a própria noção de revolução como um sentido único, determinado, óbvio e genérico. Toda a construção eisensteiniana, na afirmação de uma proposição, é um trabalho que busca a expressão de uma forma sensível, inteligível, emocional e imaginativa – e que, sobretudo, vive em devir e em dialética (para além de um si ou de um eu) – que não é unilateralmente expressa e apreendida por um pensamento tão só intelectual ou cognitivo, típico da generalidade e determinação da linguagem, em seu modo instrumental. Integra-se também a esta forma um enorme esforço de diálogo e de dialética com inúmeros modos de pensamento e fabulação, em seu tempo e em outros tempos.

Em si mesma, acreditamos que a ideia de revolução não tem absolutamente nada de óbvia, é mesmo impossível generalizá-la, uma vez que mesmo entre aqueles que acreditaram e ainda acreditam lutar pelas ideias da revolução, existem e existirão inúmeras diferenças conceptivas e fabulatórias. Portanto, fora do âmbito da linguagem instrumental, é impossível que todo pensar e fabular em torno da proposta de revolução possa existir enquanto um conceito genérico e óbvio.

Conforme Didi-Huberman (2021, p. 234), “Eisenstein nunca teve medo de afirmar que não era membro do Partido Comunista, mas também nunca teve medo de se situar como ‘cineasta revolucionário’”, uma vez que suas concepções estavam vinculadas à prática fílmica e pelos meios que lhe eram próprios; a imagem, a montagem e as questões que eram por ele interacionadas nesta prática. Por outro lado, a ideia de revolução no

cinasta guardaria, sobretudo, o sentido de revolução popular que é preexistente e não subserviente a qualquer noção de poder partidário.

Uma reflexão a este respeito pode ser vista no intertítulo que aparece logo no primeiro ato de *Potemkin*, e que teria sido apresentado por “uma citação assinada ‘Lenin, 1905’” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 237):

[...] A revolução é uma guerra. É a única guerra legítima, justa, necessária, a única grande guerra de todas aquelas que a história conhece. Essa guerra é mantida, não pelo interesse de um punhado de dirigentes e exploradores, como todas as outras guerras, mas pelo interesse das massas populares contra os tiranos, pelo interesse de milhões de explorados e de trabalhadores contra o arbítrio e a violência (LENIN, 1925¹²¹, *apud* HUBERMAN, *ibid.*).

No entanto, em *Notas para uma história geral do cinema*, Eisenstein afirma seu interesse estético e político para caracterizar *Potemkin* pela “espontaneidade do levante de 1905”¹²². Pelo que foi descoberto depois, o intertítulo de Lenin teria sido “uma solução imposta [...] o intertítulo original, não assinado, era, na realidade, uma citação de Leon Trotsky”, restituído com a restauração do filme, em 2005 (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 238). Como explica o historiador da arte e filósofo, para Lenin, a “espontaneidade de um levante” só teria “sentido, histórico e político, se [...] organizado por um governo” (*id.*, *ibid.*), de maneira que se torna compreensível que, para o prólogo de *Potemkin*, Eisenstein tenha encontrado o “elogio do *pathos*” e da “espontaneidade revolucionária” em um texto¹²³ do fundador e organizador histórico do exército vermelho (*id.*, *ibid.*).

O texto de Trotsky não evitava o *pathos*, e de fato, sua atitude mostraria um “ir e vir mais dialético entre a organização partidária e a energia ‘patética’ das massas coléricas”¹²⁴ *id.*, *ibid.*, p. 240). Ele criticaria o modo como a organização partidária sufocaria a espontaneidade latente dos coletivos populares¹²⁵, fato que levaria, posteriormente, a um desentendimento cada vez mais radical com Stálin, que resultaria na sua exclusão do Partido Comunista, em 1927, e que fosse exilado, em 1929.

Esta “revolução espontânea” também seria defendida por Rosa Luxemburgo, considerando a “emergência dos soviets em 1905”, o grande “tesouro perdido da

¹²¹ Artigo intitulado *O plano de batalha*, segundo Didi-Huberman.

¹²² “[...] daí [surgiu] *Potemkin*, caracterizado por sua espontaneidade, seu levante, sua revolta, e não pela edificação da revolução planejada pelo partido”

¹²³ Trata-se de um texto de Léon Trotsky incluso na obra *1905*, escrito em 1909.

¹²⁴ Para Trotsky: “Não é só o partido que conduz as massas, são elas que o empurram para frente” (TROTSKY, *apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 240).

¹²⁵ Ainda segundo Didi-Huberman (*ibid.*), Trotsky teria sido o único marxista da época a tomar parte ativa nos *soviets*, que eram “conselhos operários surgidos ‘espontaneamente’ em 1905”.

revolução”¹²⁶, conforme Didi-Huberman (*ibid.*, p. 243) cita Hanna Arendt quando esta escreve sobre Rosa Luxemburgo.

Em nosso entender, o sentimento da revolução que Eisenstein procura materializar nas imagens de *Potemkin* pode ser visto como uma espécie de incorporação. Uma incorporação pela qual os sujeitos sejam imbuídos, tomados pelo “*elan* revolucionário” como uma “onda empurrada por uma tempestade”¹²⁷ e não simplesmente condicionado por uma prescrição. Se a revolução se volta contra um sistema de opressão, ela não pode criar um outro sistema de opressão. É preciso que a mudança seja radical. No *elan* é o próprio povo que se move, que se transforma no processo de seu devir político, que compreende, no entanto, libertar o tempo de seu determinismo.

Didi-Huberman (*ibid.*, p. 264) sugere a possibilidade de Eisenstein ter visto na confraternização espontânea dos motins do *Potemkin* semelhanças com a criação dos soviets de São Petesburgo, no entanto, em conformidade com os que haviam encomendado o filme, esta referência não era possível de ser lembrada. Há, contudo, como ele aborda, uma passagem no filme – quando a revolta vai se amplificando na coletividade – em que se pode observar o entrelaçamento com certas situações e acontecimentos em 1905, a despeito das imposições ideológicas do Estado.

Como modo de se esquivar da censura destas imposições ideológicas, as referências a tais acontecimentos políticos relacionados a 1905 serão condensados ao extremo por Eisenstein, em apenas alguns planos (*id.*, *ibid.*, p. 260). Estaria também em questão o modo como o cineasta percebeu determinadas estratégias da dominação, utilizadas em 1905. Ou seja, os mecanismos que teriam sido usados pelo poder czarista para tentar conter os movimentos revolucionários. Significaria uma estratégia para “desviar a raiva do povo russo para as comunidades judias” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 263), de maneira a tentar fazer com que a pulsão revolucionária fosse estancada pelo sangue judeu. Surge no referido período a “polícia czarista [...] milícias ultranacionalistas das Centúrias negras”, assim como os “panfletos antisemitas”, os *pogrons* (*id.*, *ibid.*). No entanto, estas estratégias reacionárias acabarão por intensificar também os movimentos da esquerda judia, tal como o “Bund, organização nascida na clandestinidade em 1895 [...] cuja participação nos levantes de 1905 foi capital” (p. 264). O Bund, contou “com cerca de trinta mil militantes” e foi também força central nas ações da revolução russa de 1917 (*ibid.*). No entanto, em 1925, o Comitê do Estado, no exercício do monopólio do

¹²⁶ H. Arendt, *De la révolution*, 1963.

¹²⁷ Expressões utilizadas por Trotsky no texto utilizado por Eisenstein para o prólogo de *Potemkin*.

poder, havia esquecido e não tinha mesmo qualquer interesse na lembrança do Bund ou das vítimas do *pogrom* de Odessa.

No decorrer do luto por Vakulenchuk, aparece a presença de uma jovem mulher morena que teria a função de fazer lembrar “uma militante do bund”¹²⁸, solidarizando-se com a morte de Vakulenchuk e fazendo somar a este luto coletivo, também a memória das vítimas dos *pogroms*. No aumento dos movimentos de protestos e revolta, a figura da militante dirige-se à multidão (*id., ibid.*, p. 264) (imagem 23). O discurso inflamado da militante leva “ao contracampo de um homem ‘típico’ – no sentido de Eisenstein – das Centúrias negras” (*ibid.*) (imagem 24). E no plano seguinte, o intertítulo, “Morte aos judeus” (*id., ibid.*) (imagem 25).

Imagem 23. Serguei Eisenstein, fotograma de *O encouraçado Potemkin*, (jovem militante do Bund), 1925



Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 261.

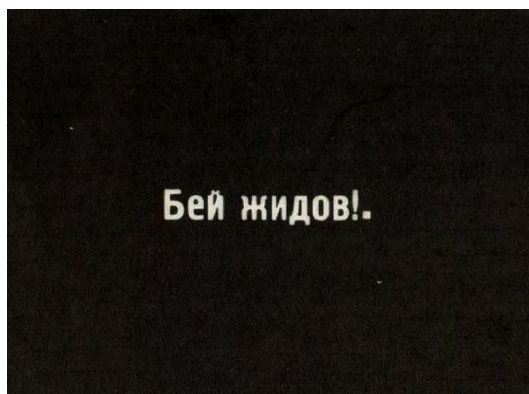
Imagem 24. Serguei Eisenstein, fotograma de *O encouraçado Potemkin*, (representante das “Centúrias Negras”), 1925



Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 262.

¹²⁸ Constantin Feldman, ator em *Potemkin* que teria vivido os acontecimentos em 1905, testemunharia a Eisenstein que a figura de uma militante do bund teria tido presença no velório de Vakulenchuk (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 260).

Imagem 25. Serguei Eisenstein, fotograma de *O encouraçado Potemkin*, (intertítulo “Morte aos judeus!”), 1925



Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 263.

Conforme Didi-Huberman (*ibid.*, p. 265), com Stálin no poder, o plano deste intertítulo permaneceu censurado, e a falta deste elo na montagem fez a passagem perder suas conexões e ressonâncias. De fato, como argumenta, embora essencial, o sentido desta jovem militante e desta passageira cena passou “despercebido de inúmeros espectadores do filme” (*id.*, *ibid.*, p. 259). Mas para Didi-Huberman (*ibid.*, p. 265), ela se manifesta com uma impecável clareza: “o antissemita logo será linchado pelos habitantes de Odessa, reunidos diante do corpo de Vakunlechuk” (imagem 26), pois na concepção eisensteiniana, “o *pathos* revolucionário fundado na confraternização dos explorados – não podia tolerar a lógica do bode expiatório que alimentava reacionários e antissemitas de 1905”.

Imagem 26. Serguei Eisenstein, fotograma de *O encouraçado Potemkin*, 1925



Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 265.

Portanto, diferentemente de como agiu o Partido Comunista (principalmente com a ascensão de Stálin), a prática revolucionária, para Eisenstein, deveria trabalhar na união dos explorados, não na sua divisão. E tratar-se-ia sempre de dizer não às investidas e práticas manipulatórias do poder para a dominação.

O sentido expresso na passagem desta cena, como aborda Didi-Huberman (*ibid.*, p. 266), significa também o *clímax* da passagem que leva do luto à revolta, quando a emoção do luto “passa à insurreição, no exato momento em que será recusada aos inimigos de classe a possibilidade de fazer acreditar que o inimigo é aquele de outra raça”. Trata-se da união coletiva, cooperativa e solidária entre os diferentes, contra às forças da dominação, cuja luta não poderá se transformar em outros e novos meios de dominação e opressão. Sobretudo, não poderá se fazer a partir das valorações da consciência dominadora; há de morrer no rito da lamentação, para a fecundação de um novo nascimento. Estas questões permanecem na emergência de uma atualidade, colocando em contínua reflexão, em diálogo – e, em potência, para imaginar – as possibilidades que se abrem em relação ao que seja o ato revolucionário.

Conforme Starling *et al.* (2011, p. 45), *O encouraçado Potemkin* teria sido considerado o “melhor filme de todos os tempos, escolhido por 117 críticos de cinema durante a Exposição Universal de Bruxelas (1958)”, mas infelizmente, como acontece com “outros exemplos da história da arte, uma obra mais canonizada do que apreciada” (*id.*, *ibid.*, p. 39). Esta estranha relação que marca, de modo bem geral, tudo o que se canoniza na esfera do instituído; uma espécie de desvitalidade que compreende, ainda que seja por meio de um ato de inconsciência social, uma tarefa para imobilizar a temporalidade, tornando tais coisas parte de um acervo das monumentalidades esquecidas. Ao contrário do esforço de Eisenstein para colocar suas imagens em diálogo com as massas, *Potemkin* “converteu-se num muro que separa, de um lado, os especialistas treinados para entender cada minúcia e, de outro [...]”, quando muito, “um público de leigos que sabe da existência e da importância da obra, mas nunca a viu” (STARLING, *ibid.*). E, de fato, separada está de uma imensa maioria que jamais ouviu falar. É um cânone? Para quem? Para qual contingente populacional? E para que serve esta canonização? Ou melhor seria dizer, a quem serve?

Como muito bem observou Jacques Aumont (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 203-204), a respeito da história deste cineasta “tão famoso e tão pouco conhecido que é preciso sempre tirá-lo do esquecimento [...]”: “Depois da sua morte foi considerado por muito tempo o maior cineasta do mundo – mas isso foi ainda para enterrá-lo melhor”.

Temos certeza de que este tipo de canonização nunca foi buscada por Eisenstein, e a ela o cineasta teria respondido com suas formas de recusas. No embate com as estratégias e manipulações do poder, continuaria a buscar seus diálogos com as massas populares, na provocação de uma incitação à imaginação, à memória e aos desejos.

Com relação ao fato de que as imagens de *Potemkin*, por força de sua própria formulação, não se destina ao cânone – no privilégio e controle de poucos – mas sim, à incitação, partilha, dialética com os contingentes populares em seus devires políticos, citamos a abordagem de Paulo Emílio Sales Gomes¹²⁹ (*apud* STARLING, 2011, p. 61):

Não é preciso ser comunista, socialista ou anarquista para se apreciar “Potemkin”. Também é desnecessário conhecer o episódio da rebelião na Marinha russa durante os acontecimentos revolucionários de 1905. Basta ao espectador a mediana e generalizada capacidade de se insurgir contra a injustiça. Em suma, a cultura não é condição indispensável para se gostar do filme. A não ser as de Chaplin, não conheço outra grande obra de arte cinematográfica que, como “Potemkin”, exija tão pouco do espectador e ao mesmo tempo lhe dê tanto.

Conforme entendemos, e complementando estas palavras de Paulo Emílio, é pelo fato de as imagens solicitarem sobretudo às vivências dos espectadores, e não especificamente uma cultura adquirida ou desvinculada, que elas possibilitam ultrapassar a racionalidade e a introjeção de verdades alheias aos sujeitos; para encontrá-las no seu interior, mas, também, para fazer sair de si.

Enfatizamos novamente a obra *Povo em lágrimas, povo em armas*, de Didi-Huberman (2021), a que tanto recorremos e que tanto nos estimulou na construção deste subcapítulo dedicado à montagem eisensteiniana e à sobrevivência de suas imagens. Essa tão corporificada incitação que mantém as chamas da imaginação em torno dos diálogos e possibilidades de uma prática revolucionária.

1.2.4. Surrealismo: Utopia do real. A revolução para sempre

Mesmo diante das diferenças existentes entre produções e autores que aqui reunimos, tivemos como propósito mostrar, – tal como afirmado desde a introdução – a partir das abordagens e variações dos processos em torno da montagem, correspondências e intercâmbios de motivações estéticas e políticas que não apenas justificam tais aproximações, em especial, na primeira metade do século XX, mas que também possibilita compreender um tipo de pensamento que dimensiona, nos modos de produção

¹²⁹ Em *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol.2, Paz e Terra/Embrafilme, 1982.

artístico-cultural, os principais meios de embate às condições críticas impostas pelos processos civilizatórios.

No que diz respeito a estas motivações estéticas e políticas – reunidas pelos modos de embate estético às formas de poder institucionalizado – o movimento do surrealismo teve, em nosso entendimento, ampla participação nestes intercâmbios, envolvendo estratégias, processos, concepções, anteposições, polêmicas, movimentadas num intrincado debate acerca das produções em questão.

Temos claro que o surrealismo abrange uma variedade de formas e processos que buscam corresponder aos anseios que foram a ele vinculados. A montagem, por exemplo, mais especificamente referenciada como colagem, é um entre vários outros recursos e processos utilizados pelos chamados surrealistas. É certo, sobre estes mecanismos da montagem-colagem¹³⁰, que incidiremos nosso foco neste subcapítulo, porém, abordar o surrealismo a partir de sua perspectiva mais ampla, no intuito de refletir sobre as principais motivações e a emergência de seu próprio surgimento, é fundamental para que possamos, nestes cruzamentos, compreender as relações estabelecidas com outros autores e produções aqui já tangenciados. Mesmo diante de diferenças e contraposições que marcam as produções artístico-culturais reunidas, buscamos estabelecer um fio dialógico a partir das motivações que fizeram do campo estético um campo de batalha; uma engrenagem implosiva voltada contra os sistemas socioculturais dominantes.

A importância disto, para nós, constitui-se justamente porque é nos cruzamentos e intercâmbios vinculados nestes diálogos traçados que os processos em torno das montagens, com suas questões, variações, propósitos, se revelam de melhor modo, nos auxiliando também a pensar questões em torno da montagem enquanto modo de pedagogia.

Ainda que parte das concepções surrealistas se originem em torno de grupos de poetas, em especial, vinculados a nomes, tais como André Breton e Benjamin Péret, o movimento integrou uma variada atividade na produção artístico-cultural. Em relação às questões que envolvem as concepções e motivações surrealistas, as observaremos de modo abrangente, mas no que diz respeito aos processos de montagem ou colagem, devido à nossa própria vinculação, os analisaremos a partir de algumas imagens visuais. Contudo, é importante dizer que perseverou nas formulações do movimento a tendência

¹³⁰ Entre outros recursos, como pontua Luiz Nazário (2008, p. 26), “ao lado do automatismo, outro método utilizado pelos surrealistas [...] foi a montagem ou colagem”.

não só para a “superação da fronteira entre os gêneros” (WILLER, 2008a, p. 301), mas também para intensa interação entre distintas atividades de criação.

O movimento surrealista, como é comum às produções aqui observadas até então, surge e desenvolve-se entre as duas guerras mundiais, assim como assiste ao surgimento dos movimentos totalitários do fascismo na Itália e do nazismo na Alemanha; acontecimentos pelos quais se experimenta “uma civilização que se devora e se destrói” (FRANÇA, 2008, p. 96). Como menciona Maria Inês França (*ibid.*), o princípio revolucionário, que é apresentado em declaração de 1925, diz que o surrealismo “é um grito do espírito que se volta a si mesmo e está decidido a moer desesperadamente suas travas”¹³¹. O conteúdo implicado nesta declaração, assim como inúmeros outros vinculados ao movimento, significa a enunciação do embate contra a própria constituição da cultura ao qual se encontra inserido, expressa na “rejeição absoluta da ordem social, moral e política estabelecida”¹³² (LÖWY, 2008, p. 840) no âmbito institucional, e como maneira de ultrapassagem de uma condição existencial. Um movimento contra a modernidade operante e contra a civilização racionalizante, que buscou a subversão da ordem estabelecida no interior de sua própria condição – e, por assim dizer, de todo um conjunto de modos constituidores de uma linguagem, de um pensar, sentir, imaginar –, que solicita, portanto, voltar-se a si mesmo e contra si mesmo.

Semelhante ao que observamos anteriormente em outros modos de produção, significa um movimento marcado pelo “seu aspecto de revolta e negação” (GUINSBURG; LEIRNER, 2008, p. 14).

Como menciona França (2008, p. 96), não faltaram críticas e questionamentos aos surrealistas, principalmente em relação a uma dimensão compreendida como idealista que, em muitas circunstâncias, será associada às “expectativas românticas” sobre a sociedade capitalista; expectativas compreendidas como ineficazes e ilusórias, na espera de que o capitalismo possa desaparecer para que se realize uma “emancipação” política, social e cultural. Conforme França (*ibid.*, p. 96-97), George Bataille, por exemplo, não reconhecia o “discurso materialista do surrealismo, nem seu engajamento político com o

¹³¹ “Declaração do dia 27 de janeiro de 1925”, conforme França (*ibid.*).

¹³² Conforme Löwy (*ibid.*), “em um de seus primeiros documentos [...] *A Revolução em Primeiro Lugar e Sempre!*, 1925”, assinado por um grande número de artistas e intelectuais, “entre os quais Breton, Aragon, Éluard, Leiris, Crevel, Desnos, Péret, Soulpault, Queneau etc”, os fundadores do movimento proclamam: “Onde quer que reine a civilização ocidental, todos os vínculos humanos cessaram, com exceção dos que tinham como razão de ser o lucro, o ‘duro pagamento a vista’. Há mais de um século que a dignidade humana vem sendo rebaixada à categoria de valor de troca [...] Nós não aceitamos as leis da Economia e do Câmbio, não aceitamos a escravidão do Trabalho” (retirado de *La révolution surréaliste*, n. 5, 1925, conforme Löwy).

partido comunista”, por estar justamente atrelado a este “discurso idealista”, considerando um retrocesso “conservar um idealismo depois de Marx, depois da análise científica da luta de classes”. A esta crítica, contudo, Breton responde com a afirmação do “caráter político da revolução surrealista” (*id., ibid.*), que se manifesta, segundo entendemos, não no âmbito da cognição, da linguagem verbal ou discursiva quando vinculada a um elemento puramente intelectual, mas na dimensão implosiva da imagem; no vínculo entre rebelião e carga poética, como elemento de subversão da consciência dominadora. Afirmação da utopia como via para “‘mudar a vida’ pela imaginação” (LÖWY, 2008, p. 841), na implosão da dominação no interior das formas elementares da dominação – as “formas cognitivas hegemônicas”, o “racionalismo positivista”, a “concepção instrumental da linguagem” (QUERIDO, 2011, p. 87-88). E sobre as imagens, na vinculação estabelecida com as descobertas na psicanálise, projetava-se, então, a “revelação do desejo inconsciente” contra a “violência [...] de uma imagem mutilada do homem” (FRANÇA, 2008, p. 97).

Para compreender esta “revelação do desejo inconsciente” em conjunção com uma proposta política, que pode ser percebida na proposição surrealista, é preciso refletir sobre a necessidade tornada fundamental de buscar continuamente ultrapassar a moralidade de uma consciência constituída por um processo civilizatório destrutivo. A despeito das particularidades do movimento, fazer o desejo se revelar, aqui também se relaciona com fazer este desejo viver, mostrar-se, para além do âmbito da moralidade (e da culpa que lhe é inerente) que recalca e falseia para não se contradizer, para manter obliterado o olhar diante de uma experiência com o real, em prol dos controles e fixações da consciência mutilada. A moralidade burguesa se constitui, para o surrealista, como uma venda nos olhos, uma estagnação que mantém desconectados e automatizados os movimentos dinâmicos entre os desejos e os espaços de materializações no mundo.

Já Walter Benjamin (1994, p. 30), em elogio ao surrealismo¹³³, observou uma eficácia em certas conduções do movimento, que significava justamente ultrapassar “uma irremediável vinculação entre a moral idealista e a prática política”, e que estariam tanto nas posições de direita, como nas de esquerda. Como menciona, “certos traços fundamentais do surrealismo [...] se tornam compreensíveis pelo contraste com esses pobres compromissos ideológicos”. Como entendemos, tais traços se relacionam com um funcionar de “um aparelho de desinfecção e isolamento da política, contra todo

¹³³ BENJAMIN, W. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia.

diletantismo moralizante [...]” (BENJAMIN, *ibid.*). Portanto, ao otimismo, a falsa imagem que o burguês constitui de si mesmo, as imagens positivas “de anjos, de riqueza e de liberdade” (p. 33) que se sobrepõem mesmo diante da completa degradação e aprisionamento do real que se tem à frente, só podem ser respondidas no espaço da imagem, através da “organização do pessimismo”¹³⁴ na qual “a relação entre a moral e a política não admite qualquer camuflagem” (*ibid.*).

Segundo Benjamin (*ibid.*, p. 33-34), os surrealistas se aproximavam da resposta comunista à pergunta sobre os “pressupostos da revolução”, ao mostrarem que a “organização do pessimismo” significava “simplesmente extrair a metáfora moral da esfera política, e descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem”. Fora de uma ortodoxia sobre o pensamento marxista, entendemos que, para Benjamin, o surrealismo soube apresentar respostas em correspondências com “as palavras de ordem que o *Manifesto* [comunista] nos transmite hoje” (*ibid.*, p. 35, grifo nosso), ao enfatizar que uma “eficácia política” necessitará fazer “o corpo [coletivo] e o espaço de imagens se interpenetrarem”, pois “somente então terá a realidade conseguido superar-se” (*ibid.*, grifo nosso).

De modo que, afirmar a utopia, o sonho, o elemento do desejo e do inconsciente como forças construtoras e de irrupção do real, para além de todas as antinomias, e a despeito das próprias idiossincrasias do movimento (e de seus integrantes) e das críticas a ele(s) dirigidas, é a força que constitui sua grande contribuição e seu próprio engendramento. Ou seja, as respostas às críticas a respeito de seu idealismo só podem ser respondidas na afirmação incondicional e intransigente deste assim então chamado idealismo; da utopia, do sonho, da imaginação como elementos fundamentais na construção de qualquer real; afirmação lançada ao infinito, que busca subverter e romper com a ordem à qual estes elementos devem estar subordinados.

A crítica radical à civilização moderna feita pelo surrealismo – em correspondências com outros procedimentos que encontramos no período – suscitará também o vínculo temporal, como dirá Willer (2008b, p. 312, grifo nosso), na “recuperação plena e [n]a atualização da recusa representada [antes deles] por Baudelaire, Rimbaud e Lautreamont”. Neste elo temporal que vincula “os que participam do mesmo caráter de oposição e de revolta” (*id.*, *ibid.*, p. 313), a “influência baudelaireana”, por exemplo, “antes do despontar das vanguardas [...]”, constitui-se na expressão da

¹³⁴ Expressão que Benjamin atribui a Pierre Naville.

“negatividade extrema e radicalidade na experimentação” (*id., ibid.*, p. 288). Conforme Querido (2011, p. 83), como sustentou Walter Benjamin¹³⁵, “a subversão do sentido das palavras” em Baudelaire, “transforma-se em força de resistência que tenta salvar o poeta da corrosão mercantilista”. Por isso, desde os antepassados que circunscrevem as linhas desta “revolta absoluta contra a civilização moderna”, o embate resvala, e de um modo ou outro, tem sua precisão direcionada contra as “formas cognitivas hegemônicas, principalmente do racionalismo positivista, cujo corolário básico é a constituição de uma concepção instrumental da linguagem” (QUERIDO, *ibid.*, p. 87).

Há no surrealismo uma percepção de que essa negação e recusa que se efetua contra a consciência operante no capitalismo pode, apenas minimamente, realizar-se por meio do campo discursivo, porém, sua força se abre por uma corporificação mais integral das experiências (com seus aspectos simultaneamente perceptivos, culturais, psíquicos, emotivos, lógicos, imagentes) que busca se aproximar e fazer movimentar as relações fabulatórias pelas quais o próprio pensamento surge, dissipa-se, cristaliza-se; com seus mecanismos e dispositivos, contradições, incongruências.

Neste sentido, consideramos interessante relacionar aqui a abordagem do cineasta russo Andrei Tarkovski (1998, p. 17), ao dizer que “a origem e o desenvolvimento do pensamento estão sujeitos a leis próprias e às vezes exigem formas de expressão muito diferentes dos padrões da especulação lógica”. De maneira que, para ele, “o raciocínio poético está mais próximo das leis através das quais se desenvolve o pensamento e, portanto, mais próximo da própria vida [...]”. Ou seja, o processo de formação do pensamento está mais próximo das formas da poesia e das próprias relações que corporificam a experiência com o vivido, do que estaria em relação à instrumentalização e mecanização do pensar que se expressa pelo raciocínio da lógica corrente, e pelo qual o processo do pensar transformou-se em resultado. Ainda que o cineasta não seja integrante do surrealismo, nem pertença ao mesmo período, a argumentação nos interessou, pois, se no surrealismo, poesia e inconsciente adquirem incessante interatividade, esta interatividade, possivelmente, encontra-se na credibilidade que tem as formas poéticas para se aproximarem das movimentações e conexões que deram origem ao pensamento. E é esta carga poética, em proximidade com o próprio movimento fabulatório, que significou o pensamento, que predispõe também a energia que implode as fixações pelas quais o movimento deste pensar foi estagnado; ou seja, contribuiria para

¹³⁵ BENJAMIN, W. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo, 1989.

fazer revelar o pensamento a si próprio e/ou para lhe devolver sua mobilidade e mecanismos próprios.

Como menciona França (2008, p. 96), a teoria do inconsciente relacionada à arte que começou a ser apresentada na revista *Littérature*¹³⁶, sustentava que, “tal como na prática-teórica psicanalítica [...] o valor da imagem se apresentava subvertido [...] remetendo à sua decifração”. Contudo, a imagem que se oferece à decifração é algo muito distinto de uma “transcrição do imaginado”, uma vez que “a imagem inconsciente se constrói por meio de um jogo complexo de mecanismos e associações” (*ibid.*), logo, por mecanismos e lógicas próprias distantes da lógica operante na própria linguagem verbal/discursiva. França (*ibid.*, p. 98) menciona também, a respeito das concepções em Freud¹³⁷, sobre “os pensamentos representados em imagens e que figuram no sonho [...]”, e que, para ele, comportam “uma certa autonomia da imagem em relação à linguagem verbal”: o sonho seria “um enigma em imagens [...] exemplar da plasticidade do campo representacional, onde as representações-objetos (*Objektvorstellungen*) se remetem umas às outras, formando uma rede de articulações”.

Nesta relação da psicanálise com a arte levada a termos de reflexão pelo surrealismo, tanto no que diz respeito à imagem que se apresenta à decifração na arte, como nas operatividades do sonho, do inconsciente, da imaginação, estes não se revelam de um modo direto; se não, por fragmentos, lacunas e uma rede ambivalente de conexões possíveis. A imagem, assim como a imaginação, não é direta, constrói-se em modo de decifração que “nos confronta com o ‘como dizer’ da relação forma/conteúdo, que se apresenta em um fora do discurso” (FRANÇA, *ibid.*, p. 97). E é este “modo de dizer” próprio, que implica na maneira pela qual uma revelação não pode ser dita ou transcrita diretamente pela linguagem verbal, cujo funcionamento é outro. A complexidade que intermedeia a “articulação entre imagem e palavra”, implica o reconhecimento de uma passagem entre uma dimensão a outra, que opera assim “a passagem do silêncio da imagem à palavra” (*id.*, *ibid.*).

Entendemos que, no sonho ou na imaginação, as representações-objetos, tal como Freud aborda (conforme argumentou França), constroem um tipo de apreensão que não existe *a priori*, e que só se revela quando “se remetem umas às outras, formando uma rede de articulações” (p. 98) que estão propostas na “forma expressiva de dizer referida à lógica do inconsciente [...]”, assim como, semelhante sistema se encontra na “expressão

¹³⁶ *Littérature*, revista editada por Breton e Philippe Soupault, de 1921 a 1924.

¹³⁷ *La interpretación de los sueños*, 1899 (obras completas).

que o sonho constitui” (*id., ibid.*, p. 97). Temos claro que uma representação-objeto que aparece em um sonho apresenta um modo próprio de se revelar, que no próprio sonho deve ser buscado, ou seja, na lógica própria do movimento, das formas e modos que constroem o sonho. Ainda que, deve-se pensar, entretanto, que o ato da decifração ou da revelação buscará transcender as antinomias entre os estados da inconsciência e os da vigília, na medida em que, nas conexões e articulações, os fragmentos enigmáticos e as lacunas de um não saber são montados e movimentados juntos com os fragmentos das experiências vividas, onde povoam os rastros de representações, impressões e sensações.

Conforme França (*ibid.*, p. 97), em *A interpretação dos sonhos*, Freud pensará o sonho “em termos dos mecanismos de condensação e deslocamentos, os operadores das imagens oníricas”. Como ela diz, o fundamental da tese de *A interpretação dos sonhos* – e que, segundo entendemos, predispõe a vinculação dos surrealistas às interpretações freudianas dos sonhos – pode ser compreendida na medida em que: “o sonho é uma linguagem em imagens numa composição pictórica onde a figurabilidade é a própria forma de expressão e onde a articulação dos elementos ocupa o lugar das palavras, cujo valor é significante e não da ordem do significado” (FRANÇA, *ibid.*). E, se “a imagem não é portadora ela mesma de seu significado” (*ibid.*), ela se abre à decifração pelo modo de sua própria formação.

Entre outros recursos, esta estrutura do sonho será buscada pelos surrealistas no que diz respeito aos modos de formação da imagem surrealista; “este caráter estrutural e de escritura psíquica que se torna um traço de união entre o projeto surrealista e a psicanálise” (*id., ibid.*, p. 98). A imagem se torna, então, “o fundamento da dialética entre o visível e o invisível” (*ibid.*, p. 99), e de maneira que o que é visível na imagem “inclui uma falta constitutiva, um vazio, que é invisível” (*ibid.*). Mas para o surrealista, o invisível (ou o que é inconsciente) não está num além real-material, mas na decifração de um corpo material que se compõe de traços e fragmentos de múltiplas referencialidades, referidas tanto à exterioridade do mundo, quanto à interioridade do sujeito. Constitui o mundo, como um plano cifrado que se revela na sua mais plena materialidade.

Retornando à abordagem de Andrei Tarkovski de que as formas poéticas estão mais próximas da formação do pensamento e das próprias relações do vivido do que estaria a lógica racional corrente e instrumentalizante, observamos que a poesia não é, portanto, uma dispersão, um sair da realidade, mas, ao contrário, é um entrar na realidade.

Como dirá o poeta Otávio Paz¹³⁸ (*apud* WILLER, 2008, p. 300), representante do surrealismo no México, “a poesia não é [...] desejo de impossíveis: a poesia é fome de realidade”. Supomos, então, que o projeto surrealista viu na junção entre poesia e rebelião a medida exata de uma condição intransigente e incondicional para colocar as coisas que podem ser chamadas utopias – a poesia, o sonho, o desejo, o inconsciente etc. – como um fim em si mesmo. Ou seja, a utopia não como algo não realizado que espera por ser, mas como algo que é, que age. Significava, possivelmente, um projeto para colocar, sobretudo, a atividade das utopias, da poesia, do desejo, no cerne da concretude do vivido.

Esta recusa do estatuto da realidade sobre o vivido, fez com que se assumisse atitudes, neste âmbito, aparentemente contraditórias. Se os surrealistas fazem da arte um mecanismo de confronto à sociedade, por outro lado, é justamente da vida que buscam se aproximar, neste sentido, entendida como experiência bem mais extensa, múltipla e indeterminada do que as que podem ser apreendidas pelas relações mais especificamente institucionalizadas da vida social. Fato pelo qual se atribui ao comportamento de alguns integrantes características percebidas como anárquicas. Na tentativa de buscar esta aproximação entre arte e vida, tentarão também “ultrapassar os limites da arte como atividade separada, institucionalizada [...]” (LÖWY, 2008, p. 843), interacionando-a no âmbito das possibilidades das experiências e das práticas excludentes da vida social normativa. Daí, o vínculo com o pensamento mágico, o animismo, as “ciências proibidas”, o “hermetismo e ocultismo” (WILLER, 2008b, p. 306), a experimentação nas “formas culturais pré-modernas: [...] na alquimia, na Cabala, na magia, na astrologia, nas artes ditas primitivas da Oceania ou da América [...]” (LÖWY, *ibid.*, p. 843) enfim, em favor das práticas que o “desencantamento do mundo expulsou da vida humana”, não apenas no âmbito da “magia, mas tudo o que pudesse escapar ao quadro estreito e limitado da racionalidade instrumental” (*ibid.*, p. 844). Acrescenta-se a isso que, a partir de 1930, o movimento ganharia outras vozes, regiões, concepções e procedimentos, em expressões, entre outras, latino-americanas e africanas, que manteriam relações de correspondências com o grupo parisiense. Willer (2008, p. 298) menciona, por exemplo, que os vínculos com “a imagem surrealista seria adotada na expressão da negritude por três importantes poetas das Antilhas e Caribe, o martinicano Aimé Césaire e os haitianos Magloire Saint-Aude e René Depestre”. E Floriano Martins (2008, p. 144) menciona, entre outros nomes de poetas latino-americanos, Cesar Moro (Peru), Luiz Cardozo y

¹³⁸ Em *O Arco e a Lira*, conforme Willer.

Aragon (Guatemala), Octávio Paz (México) e Sérgio Lima (Brasil), que, numa relação de reciprocidade, abririam também aos surrealistas europeus a “descoberta de uma América indígena” (*ibid.*), que conflui mais enfaticamente para os processos de criação, essa fundamental “descoberta da *alteridade*, essa experiência do outro” (*ibid.*), que, como nas palavras do brasileiro Sérgio Lima¹³⁹ (*apud* MARTINS, *ibid.*): “Experiência profunda do outro que [...] trouxe-me uma vivência transformada e ampliada de mim mesmo”.

No que diz respeito às pulsões essenciais que dão origem ao movimento, ainda que criado nas conexões e diálogos com as recentes descobertas da psicanálise, e, posteriormente, aproximando-se do marxismo, conforme Löwy (2008, p. 839), “a revolta contra a civilização industrial capitalista moderna” encarnava “a dimensão revolucionária do romantismo”, ou que vinha no espírito dessa corrente romântica, que já se opunha “ao espírito quantificador [...], a coisificação mercantil, a insipidez utilitarista, sobretudo, ao desencantamento do mundo”.

Para os adeptos a este espírito romântico em conjunção com os movimentos que vêm da revolução russa e da luta de classes, os conflitos pungentes das condições sociais e existenciais mostraram a expressão evidente do resultado da “quantificação, mercantilização e coisificação capitalista”. Mas a completa recusa da racionalidade positivista da civilização industrial não implica em responder que o sistema de dominação e opressão não existisse antes, num passado pré-capitalista, porém, que o aumento da revolta à consolidação sempre progressiva desta civilização, significava a compreensão de um estado ainda mais crucial e brutal do conflito, na medida em que se vai intuindo que as formas de luta contra um poder dominante vão se tornando inoperantes pelos mecanismos que permitem o desenvolvimento de um mundo aparenial, que tende progressivamente à realidade virtual (que se impõe sobre qualquer real) ao assumir a farsa como *modus operandus* da dominação. A farsa, a ilusão, como maneira de neutralização das formas de luta e de possibilidades de transformação da realidade. Por isso, acreditamos que o surrealista teria pressentido que a luta marxista precisava acontecer para além do âmbito do discurso e das aparências enquanto representações da linguagem. Talvez, poderíamos dizer que a luta deveria iniciar-se antes do aparente como fato do mundo do pensamento, efetivado pela linguagem verbal e pelo discurso. A rebelião deveria principiar-se no âmbito dos processos, das formações do pensamento e da

¹³⁹ Retirado do texto *Notas acerca do Movimento Surrealista no Brasil* (da Década de 1920 aos dias de hoje), inserido na edição brasileira de Michel Löwy, *A Estrela da Manhã: surrealismo e marxismo* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002).

imaginação. A revolução acontecendo para além e para aquém do que a linguagem fixou e o pensamento repetiu, numa “revolução das aparências” (FRANÇA, 2008, p. 97), capaz de deslocar e movimentar objetos, linguagem, representações, aquém e além de uma função instrumental, para abrir-se à evocação e à decifração. Enfim, a revolução pela imagem, pela qual a formação e os processos movimentam o próprio formado, e por esta via, busca extrair assim do corpo revolucionário os mecanismos em que ele próprio se aprisiona. Como hipótese, diríamos que Walter Benjamin, diante do horror que tinha diante de si o “anjo da história” e da implacável máquina do progresso capitalista – para falsear, fixar e reproduzir a realidade – que avançava continuamente e abatia a história como possibilidade, teria visto neste modo de compreender tal embate, pela necessidade de implodir a dominação no interior das formas e mecanismos elementares da dominação, um sopro de lucidez que ele pressentia vir da última manifestação da chamada *avant-garde* histórica.

A revolta surrealista se concentraria na crítica à maneira como a apreensão do real se torna a apreensão de um mundo representado e tornado padrão, assim como à maneira como o próprio sentido das produções culturais são agenciadas pelos sistemas de poder. Deste modo, entendemos que as ações e produções deveriam se coordenar, como aparece nas palavras de Breton (*apud* LÖWY, 2008, p. 842), com uma “vontade de absoluta não-composição com a classe dominante” uma vez que tal dominação

[...] é uma espécie de lepra, contra a qual, se quisermos evitar que as mais preciosas aquisições humanas sejam desviadas de seu sentido e só contribuam para o aviltamento sempre maior da condição humana, já não basta brandir o chicote, mas sobre a qual será preciso um dia calcar o ferro em brasa (BRETON, 1936, *apud* LÖWY, *ibid.*)

Nestas palavras, fica explícito que a revolta surrealista tem como foco de combate a ordem burguesa, assim como fica implícito que mantém com a arte, distintamente do dadaísmo de Tzara, uma relação crítica, que poderia repercutir certa ambiguidade, mas que não é niilista. Uma relação que permite lançar sobre o passado um olhar simultaneamente crítico e acolhedor que se realiza a partir de uma autonomia para a construção seletiva. Isto pode ser visto, por exemplo, na relação do surrealismo com o romantismo alemão, em que não apenas o vínculo, mas a ideia de continuidade é afirmada. Como comenta Löwy (2008, p. 842), Breton não ignora os traços reacionários, presentes em algumas concepções e obras, que foram expressos por Novalis, assim como os “posicionamentos hostis à Revolução francesa, de Achim d’Arnim”, os quais receberão de Breton, a oposição e o posicionamento adversos aos valores que

representam¹⁴⁰. No entanto, por outro lado, ele verá sobre os “fragmentos filosóficos” de Novalis sob a ótica do “postulado mágico”, “uma dimensão profundamente utópica e subversiva”, na medida que, assim como também acontece em Achim d’ Arnim, “sacodem os fundamentos da ordem cultural burguesa, por seu questionamento da separação entre o real e o imaginário” (*ibid.*). Portanto, ainda que haja traços reacionários nas concepções destes autores, no olhar de Breton, o processo que colocam em curso que é revolucionário, e na medida em que ele se coloca em devir, atua para além de si como movimento não determinado, possibilitando desencadear o não esperado, o imprevisto, para além do próprio pensamento presente.

Neste sentido, segundo Löwy (*ibid.*), a relação dos surrealistas com o passado romântico não deixa de ser “altamente seletiva”. Assim como é seletiva, as atrações pelas diversas formas de manifestações e culturas à margem da modernidade ocidental socialmente instituída, sobretudo, especificamente europeia. Esta maneira de construir com uma autonomia seletiva está proposta por um modo distinto de todo tipo de formulação positivista, evolucionista, movida linearmente pelos dogmas e critérios do progresso. Com semelhanças com outras disposições aqui já sugeridas, significa o completo rompimento com o tempo linear do progresso, para devolver ao tempo sua dimensão mágica, poética, da heterogeneidade temporal. Fora da farsa ficcional do progresso capitalista, não há avanço linear. Nem há um isto ou aquilo, um velho ou novo, passado ou presente. O tempo se manifesta na ambiguidade, por perdas e ganhos que se acumulam em cada tempo, em cada coisa. Também a seleção surrealista terá esta disposição para montar o tempo (já encontrada em outras produções, tal como aqui refletimos). Compor, montar com este tempo de múltiplas camadas, de múltiplas instâncias, de ambiguidades e contradições; tecitura que se integra e se forma no recolhimento de tempos e achados múltiplos.

Distintamente de algumas outras estéticas no período, o surrealismo não rejeita a tradição cultural do passado, mantendo com ela essa relação simultaneamente crítica e amorosa, que se realiza na prática de uma forma de seleção e montagem. Como Querido (2011, p. 88) observa, Herbert Marcuse assinalou uma “incompatibilidade” entre determinadas imagens da tradição artística e a sociedade em desenvolvimento, de maneira que tal incompatibilidade se mostra como um sinal de que “o que evocam e preservam na

¹⁴⁰ Como menciona Löwy (2008, p.843), os surrealistas serão, por exemplo, “os mais decididos e intransigentes adversários dos valores que constituem o cerne da cultura romântica-reacionária: a religião e o nacionalismo”.

memória pertence ao futuro: imagens de uma gratificação que pretenderia dissolver a sociedade que a reprime” (MARCUSE *apud* LÖWY; SAYRE, 1995, p. 244) de modo que, em seu modo de entender, o surrealismo teria conseguido captar e atualizar a “função subversiva e libertadora” de tais imagens. Como aborda Querido (2011, p. 88), o “surrealismo ‘atualiza’, no sentido benjaminiano, [...] aspectos da revolta romântica”. Uma atualização do passado “que projeta um combate para o futuro” (*ibid.*).

No lugar de negar o passado, busca dialogar com ele, atualizá-lo – também no sentido da compreensão crítica de suas próprias limitações (haja vista que, fora de uma visão de hierarquia evolucionista, a limitação é um dado irrevogável de qualquer temporalidade, inclusive, daquela que se vive) – para fazer movê-lo frente às questões atuais, para um aprofundamento no tempo como tempo de simultaneidades, articulações e deslocamentos. Essas noções sobre o tempo adquirem força revolucionária, encontrando correspondências com as noções do tempo em Walter Benjamin, entre outras aqui citadas. Lucio Agra (2008, p. 128), por exemplo, cita vertentes da vanguarda russa, tal como o futurismo russo, que também “tomaram um *parti-pris* realmente singular neste contexto de época, em oposição à idéia de que o passado era algo destinado à demolição”. Como observa Irene Machado (*apud* AGRA, *ibid.*), “nesta linha de pensamento em que o novo passa a ser concebido como um espaço de tensões entre o passado e o presente, os produtos culturais surgem como fruto de uma montagem: o passado nunca desaparece, reinterpretado no presente, numa operação dialética”.

Deste modo, para além da crítica aos traços e aspectos reacionários que podem estar presentes tanto na tradição cultural do passado, como naquela relativa ao próprio momento contemporâneo, e que são – segundo as concepções e também desacordos e incongruências pertinentes ao próprio círculo de movimento e formação da abordagem surrealista – repercutidas através desta mobilidade que tanto cria proximidades, como distanciamentos com os distintos aspectos das produções culturais; fica evidente que a crítica mais contundente dirige-se sempre às confiscações e aos modos como as produções são agenciadas pela instituição capitalista. Ou seja, sobretudo, uma revolta contundente ao modo de apropriação e confiscação capitalista das produções culturais. Isto pode ser exemplificado pelas várias manifestações de repúdio propagadas por Breton e outros surrealistas àqueles que, principalmente no campo artístico, visando a satisfazer seus interesses particulares e ascensão no mundo capitalista, vendem suas produções a um mercado condicionador de valores. É significativo, por exemplo, um fato ocorrido na ocasião da pré-estreia de *Um cão andaluz*, de Luis Buñuel e Salvador Dali, e que “apesar

de ter gerado uma série de controvérsias e mesmo insultos e ameaças, o filme não foi proibido”, como explicita França (2008, p. 105). Porém, em seguida, houve uma proposta para “publicar o roteiro em *La revue du cinema*, editada por Galimard” (*ibid.*), fato que levaria a um impasse de Buñuel com todo o grupo de surrealistas, sendo ele acusado violentamente por ceder o roteiro de *Um cão andaluz* para uma revista burguesa. Como informa França (*ibid.*), diante do dilema, Buñuel cede ao compromisso com os propósitos vinculados pelo grupo, ainda que declare: “Você não é livre como está afirmando. Sua liberdade é apenas um fantasma que percorre o mundo como um manto de neblina” (BUÑUEL¹⁴¹ *apud* FRANÇA, *ibid.*). Entretanto, Buñuel não consegue mais impedir que a revista seja impressa e distribuída, o que o leva tardiamente a um “protesto indignado” em que teria sido “vítima de uma infame maquinação burguesa”. Como aborda França (*ibid.*), em crise, o cineasta pensa em “queimar o negativo do filme na praça du Tertre, em Montmartre”, como protesto. De certo, o episódio criou suspeitas e incertezas no interior do grupo, que, possivelmente, inclui certo questionamento sobre a eficácia revolucionária do filme (e possivelmente, por extensão, das imagens surrealistas), pois de certo modo, não era de se estranhar, “um filme tão provocativo [...] lotar salas de cinema?” (FRANÇA, *ibid.*). Era ao menos suspeito de que um filme feito para se confrontar com os valores sociais, morais e religiosos da sociedade burguesa, fosse consumido com certo entusiasmo pelo público desta sociedade.

Neste sentido, cogitamos algumas questões. Primeiro, a que considerou Benjamin (1994, p. 128) em *O autor como produtor*, quando diz que “o aparelho burguês de produção e publicação pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los sem colocar seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam”. Por isso, o propósito de Benjamin (*ibid.*) se baseava na necessidade de “modificar o aparelho produtivo a fim de romper sua ligação com a classe dominante, em benefício do socialismo”. Conforme entendemos, isso significaria um aparelho produtivo realizado pelos que produzem, pelas classes produtoras, de maneira a não haver confiscação, apropriação e agenciamento do burguês sobre uma produção que não lhe pertence, e de modo também a haver uma democratização de tais meios de produção, pela qual cada vez mais o coletivo se torna produtor. O coletivo produz e é dono e agente da própria produção. A partir desta consideração, cogitamos, ainda, que, possivelmente, na apreensão das produções, não

¹⁴¹ Declaração presente em BUÑUEL, *Meu último suspiro*.

apenas a revelação que vem de imagens e palavras estará em questão, mas terão alguma influência o próprio pertencimento e contexto pela qual tal revelação se faz acontecer. Daí, provavelmente, o interesse que há no meio burguês em se apropriar daquilo que é distinto dele próprio (como uma posse do outro) ou que contra ele se dirige. Talvez, poderíamos sugerir haver uma psicologia inerente ao capitalismo que predispõe certo prazer pela posse da imagem, prazer extensivo aos que entronizam os meios detentores desta posse; prazer mítico e simbólico da posse capaz de desapropriar ou domesticar a força, e mesmo a violência, do que é possuído.

Por fim, com relação às questões que envolvem o mencionado episódio, podemos dizer que há nas concepções e propósitos surrealistas esta dualidade, por vezes vivida como impasse, entre os compromissos e engajamentos necessários à transformação sociocultural e o propósito de viver o desejo e a liberdade; entre o automatismo (como desautomatização dos controles da consciência) e os estados ativos sobre o real que predispõe um embate ao que está fixado. Enfim, tensões e ambiguidades que permearam o estado de espírito surrealista.

Porém, algumas questões marcam com clareza estes compromissos assumidos pelas concepções surrealistas. Em uma conferência no Haiti, em 1946, sobre “O conceito de liberdade na obra dos românticos”, Breton (*apud* LÖWY, 2008, p. 841) critica “a imagem escolar que nos convidam a fazer do romantismo [...] uma imagem falseada”. Também o mexicano Otávio Paz, conforme explicita Willer (2008b, p. 285), apresenta uma compreensão aproximada do segundo manifesto surrealista, em que vê o romantismo “não como movimento delimitado por datas do final do século XVIII e meados do XIX, mas como processo, vertente marcada pela rebelião [...] uma *revolução romântica* [...] marcada pela crítica [...]”, e que irá se distinguir de um “romantismo oficial, ‘dos manuais e histórias da literatura’” (p. 286), de maneira que esta oficialidade representaria, na verdade, somente determinadas expressões do romantismo francês, compostas por “obras eloqüentes, sentimentais e discursivas” (*ibid.*). Entendemos haver uma historiografia institucionalizada sobre o romantismo que generalizou e adotou como padrão uma visão romântica que tem como princípio a fuga do real, na expressão exacerbada de um eu. Uma visão genérica que apaga o sentido da resistência e da rebelião, que é a pulsão de origem do romantismo, fazendo sua força de resistência ser percebida como distanciamento dos problemas práticos da vida ou dos problemas contundentes do século, como um passadismo inerte e nostálgico. Mas compreendemos que, assim como no surrealismo, a recusa romântica não é fuga, mas posicionamento intransigente para negar

e distanciar, não a vida, mas a razão, a mecanização e a normatização exercida sobre ela. A recusa ao mundo capitalista e tecnocrático que avança e o chamado irrepreensível ao caráter lacunar da imaginação contra o racionalismo estreito, é forma de luta e resistência, não um modo de escape. Günther Anders (1977, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 90) localizou o problema crucial que viu em sua atualidade na profunda “falta de imaginação”, de maneira que o “primeiro postulado deve ser: amplia os limites da tua imaginação, para saber o que fazes [...]. Para estar, justamente, à altura do empírico, e por mais paradoxal que isso possa parecer, precisamos mobilizar nossa imaginação”.

E é neste sentido, que consideramos o apelo à imaginação, realizado nesta revolta romântica, como exercício que pertence e necessita de modo emergente viver no terreno da vida prática e material. Não há separação entre o eu e o mundo, como não há – nem nos românticos datados que participam desta rebelião, nem em descendentes que puderam ser referidos, entre outros, a Baudelaire ou Rimbaud, ou ainda em românticos antes do romantismo – negação do visível ou da concretude material da existência, porque a imaginação está no real (não é apenas pertencente à subjetividade, mas é também condição das formas de materialidades que implicam na experiência).

Portanto, poderíamos mencionar aqui, talvez, de um modo um pouco genérico, a comunhão a um projeto que perpassa diferentes espíritos e processos, que mantém em comum uma busca que extrapola a dimensão estética na reintegração entre arte e vida, em prol das possibilidades de existências e experimentações, para além das formas normativas com que se impõe como possível apreendê-las.

Assim, como mostra Löwy (2008, p. 842), no segundo manifesto do surrealismo, ao assumir o movimento em correspondência com essa “longa continuidade temporal do romantismo”, Breton critica “as pomposas celebrações oficiais do centenário do romantismo francês”: “Dizemos nós, sim nós, que esse romantismo do qual, historicamente, aceitamos hoje ver-nos como a cauda, *mas já agora como cauda preênsil*, em nome de sua própria essência em 1930 reside todo ele na negação destes poderes e festejos [...]” (BRETON¹⁴², *apud* LÖWY, *ibid.*). Significa, nesse contexto, uma negação e recusa de poderes e festejos que confiscam e se apropriam da história, da linguagem, das imagens, para imprimir sobre elas a sua marca e a sua visão que se quer única e determinada. Uma apropriação que busca matar as origens, as potências e o devir daquilo que confisca e se apropria.

¹⁴² *Manifesto do surrealismo.*

Como observa Löwy (*ibid.*), uma recusa que é expressão “categórica da atualidade do romantismo”, mas que mantém, por suas atitudes e concepções, suas “escolhas artísticas ou políticas”, o pertencimento às questões e dimensões da cultura no século XX. O surrealismo manterá este compromisso, não só através de declarações, manifestos, posicionamentos, ações, mas sobretudo, estará intrincado em suas formas e imagens; a recusa ao mundo oficializado, à realidade instituída, e a revelação de outros possíveis para além desta espécie de farsa, de confiscação, de apropriação, de redução ou de deformação de um real segundo interesses de um sistema cujo sentido é a morte e a dominação.

1.2.4.1. Montagem-colagem surrealista: Linguagem e imagens

Como mencionou Magritte (*apud* FRANÇA, 2008, p. 101), “o que é invisível, não é oculto ao olhar”, logo, em relação à imagem surrealista, não há contradição quando afirmamos que a experiência real-imaginação se realiza na imanência do visível (ou na complexidade de sentidos que se coloca frente à existência), e, por outro lado, quando afirmamos a respeito de um propósito que busca uma “revolução das aparências” que se precipita além das aparências e fora do discurso. Entendemos que o que está em questão é que estas aparências ou o que pode ser chamado de aparente não é necessariamente o ilusório, mas, no entanto, significa apenas a instância (ou uma das instâncias) da realidade que se fixou sobre a superfície das coisas. O real, entretanto, em sua imanência, abre-se em múltiplas instâncias que, simultaneamente, se presentificam na latência do que se mostra, ainda que não vistas.

Newton Cunha (2008, p. 69, grifo nosso), a respeito de um pensamento presente em Sartre, menciona que este “tanto conflita quanto parece se coadunar com os princípios do movimento [surrealista]”. Neste sentido, conforme cita Cunha (*ibid.*), Sartre¹⁴³ teria se referido ao “incompreensível conceito de inconsciente” e a todo fato psíquico como co-extensivo à consciência”. Não é nosso objetivo nos aprofundar em domínio relativo nas questões em torno do inconsciente. No entanto, com relação ao campo da imagem, em especial, quanto às considerações pelas quais a imagem surrealista busca se construir, esboçamos algumas ideias. Se podemos falar de uma “dialética entre o visível e o invisível” e se, na imagem, “o que é visível inclui uma falta constitutiva, um vazio, que é invisível” (FRANÇA, 2008, p. 99), podemos supor que as relações conscientes-

¹⁴³ Jean-Paul Sartre, *La transcendence de l'ego*, conforme Cruz.

inconscientes não poderiam fundamentar-se, na imagem surrealista, como contraposições excludentes¹⁴⁴, mas sim, por incessantes trocas e movimentos entre presenças e ausências que se manifestam sob uma mesma base material das experiências. Como argumenta Fabris (2008, p. 483), a surrealidade poderá ser pensada “como algo contido na própria realidade”.

Entendemos assim que na imagem surrealista aquilo que é evocado pelo inconsciente (ou dito inconsciente), tanto será reverberado a partir da experiência material presentificada, como em função do que ali está faltando. A imaginação se abre à evocação das coisas e elementos na presença-ausência das experiências recolhidas pela imagem; movimenta, desloca, revira, justapõe camadas da realidade, transmutando-as sob a superfície das aparências.

Se o pensamento racional buscou subordinar a imaginação pela conformação do real e fixação de fatos, coisas, objetos, consideramos que seu mecanismo de maior eficácia se empreendeu a partir da instrumentalização da linguagem. Conforme Nazário (2008, p. 34), “foi ironizando quadros didáticos de sua infância, que associavam imagens de objetos aos nomes que os designavam”, que Magritte teria pintado a conhecida imagem de um cachimbo, justaposta à legenda “isso não é um cachimbo”. Parece ser bastante claro, na pedagogia didática vigente no mundo capitalizado, como o mundo da representação mental se estrutura sobre o pensamento que, por sua vez, se efetiva pela linguagem verbal. Pela repetição mecânica destas experiências, representação e linguagem estabeleceram um vínculo instantâneo, celebrado pela automaticidade do ato. Visto em “*sentido* subversivo”, tal como dirá Nazário (*ibid.*), a imagem de Magritte poderia ser vista como “pedagógica”. Ela explicita que a imanência do visível e das palavras se abre ao campo da pluralidade e da ambiguidade; não se reduz à contenção do representado e da linguagem.

Não é difícil pensar a respeito do exercício de uma educação fundada para inculcar, pela repetição, a lógica de um mundo definido, explicado, concluído. A vinculação enfadonhamente repetida entre o nome e o nomeado, entre o ocorrido e o concluído, pela qual tudo que transita entre as coisas e nos processos se relega à inexistência e à nulidade da imaginação. Mas se pensarmos, tal como acreditamos, que a imaginação é força ativa na constituição do real – tão ou mais ativa do que qualquer outra função que predis põe as possibilidades de experimentar e viver no e com o real – diremos,

¹⁴⁴ Contraposições excludentes que, no modo da lógica racional compreender a dialética, implicará em um confronto de oposições excludentes, alternância entre um isto ou aquilo.

então, que todo trabalho que contribui para restituir a imaginação à vida, implica em força de resistência e na proposta de restituir à condição humana uma origem e uma natureza que lhe é intrínseca. Quer esta contribuição seja sentida na afirmação de um embate travado, ou não, implicará ações que, de um modo ou outro, confrontam uma pedagogia que, com suas estratégias particulares, rompeu com a condição humana, no propósito da automatização e da mecanização do vivido.

É neste sentido que os propósitos de luta e resistência que aparecem no surrealismo podem ser vistos, sobretudo como consciência da necessidade de fazer a imaginação se inserir no âmbito do vivido, declarando o embate às formas da linguagem instrumental, e a racionalidade e o positivismo operantes, que são intrínsecos uns aos outros e se consolidam mutuamente. Em conformidade, o confronto é extensivo ao âmbito das relações sociais, morais, religiosas, que se constituem na correspondência com tais formas e mecanismos da racionalidade burguesa. Torna-se questão para o surrealismo, com suas práticas e formas, tirar as máscaras da farsa social, moral, religiosa, desativar a normatização que naturaliza um real como fato inquestionável e absoluto. Deste modo, a própria evidência e naturalidade da linguagem verbal para dizer o que é e o que não é, é dita na sua insuficiência, e se precipita em enigma e questionamentos. O surrealismo colocará em questão, sobretudo, as relações entre linguagem e política, e o confronto declarado às formas de linguagem do poder instituído a partir dos processos não só na esfera da arte, mas também nas formas e manifestações no âmbito do vivido que aparecem em outras culturas e experiências, à margem das oficialidades. Podemos dizer que, para o surrealista, a linguagem instrumental seria simultaneamente estruturada e estruturante dos modos de consciência que, por sua vez, dão curso às relações e condições socioculturais e políticas manifestas.

Neste âmbito, os processos de montagem e colagem no surrealismo vão adquirir um funcionamento e uma atividade específicos, que buscarão operar uma descontinuidade e uma fragmentação, na criação de lacunas enfaticamente não lógicas, cuja busca de sentido só poderá remeter à sua decifração, colocando imediatamente, no enigma a ser decifrado, a ambiguidade das imagens e das palavras.

A colagem e a fotomontagem, conforme Fabris (2008, p. 515, grifo nosso), “perde[m] os aspectos de crítica abertamente social que havia adquirido com os dadaístas de Berlim”. Incidirão, por sua vez, no que, possivelmente, se colocam antes dos fatos e dos acontecimentos sociais e políticos; diríamos, nas conformações do pensamento, com suas representações, sua linguagem, seu imaginário. Como Fabris (*ibid.*, p. 501)

menciona a respeito de Magritte, mas que é extensivo a vários outros processos no surrealismo, há um questionamento da “representação com os próprios instrumentos da representação [...]”. Newton Cunha (2008, p. 70-71), a respeito das proposições em Breton para que “o movimento pudesse ir além das manifestações artísticas e relacionar-se com a vida em sociedade”, observa ser neste âmbito que, “se ele se prende à linguagem” é para, vinculando-se à própria consciência vigente nela, “com ela fazer, conforme o dito de Maurice Blanchot, a liberdade humana agir, manifestar-se”¹⁴⁵.

Conforme Fabris (2008, p. 489), Breton identifica inicialmente o caráter surrealista da prática da colagem, em Marx Ernst, em exposição parisiense que este realiza em 1921. Ernst utiliza em suas colagens uma junção de referencialidades iconográficas distintas, lançando “mão de desenhos impressos, reclames, imagens populares ou retiradas de jornais [...]” (*id., ibid.*, p. 490), assim como usará, muitas vezes, “pequenos poemas que funcionam não apenas como comentários” (*ibid.*), mas como imagem textual que participa do sentido decifratório destas montagens. Em muitos casos, a colagem surrealista será montada na concomitância de aspectos visuais e verbais. Como comenta Fabris (*ibid.*, grifo nosso), é possível “localizar nele [Ernst] o ponto de passagem crucial de Dadá para a poética do inconsciente”, quanto aos processos da colagem e da montagem de múltiplas referencialidades, no exercício de aproximação de realidades distantes, já preconizada por Lautramont. No “romance-colagem *A mulher de 100 cabeças* (1929), elaborado a partir de gravuras de livros infantis, ilustrações de catálogos e de obras de divulgação científica”, a tensão da imagem estará sugerida na construção de um “espaço psicologicamente fragmentado” (*id., ibid.*).

Será possível observar em determinadas pinturas surrealistas processos de montagem que simulam a colagem. Elas se estruturam como formas e objetos desconexos, sobrepostos ou justapostos uns aos outros, como se fossem juntados e colados, na ordenação de um espaço-tempo heterogêneo, e que, como menciona Cunha (2008, p. 90), “embora pintada, é como uma *mimesis* de colagem”. É sobre algumas destas imagens que restringiremos as análises sobre as montagens aqui observadas.

Como mostra França (2008, p. 101), a pintura de Magritte “é marcante na expressão surrealista”, sobretudo, “em relação [...] ao jogo de tensão entre palavra e imagem”. No já citado *A traição das imagens* (imagem 27), a montagem texto, a imagem de um cachimbo e a legenda que nega o cachimbo, “adverte para a traição da imagem

¹⁴⁵ Conforme Cunha (*ibid.*, p. 70), citado por Ferdinand Alquié, em *Philosophie du surréalisme*.

[...]” (*id.*, *ibid.*). Mas esta traição recai sobre a vida institucionalizada e normativa da imagem, quando a imagem se deixa coincidir com a representação mental que se tem das coisas e objetos. Seria então uma traição da própria consciência que se fundamentou, pela linguagem, em tomar as coisas pela imagem própria que faz das coisas. Porém, a partir de uma negação, a quebra da “reciprocidade entre palavra e imagem” faz revelar a vida da imagem fora da linguagem, e a “ambiguidade de ambos contida no jogo verbal e visual” (*id.*, *ibid.*). Desfaz-se o elo que as determinou e as limitou; desprendidas e suspensas, “imagem e palavra se tensionam e se confrontam” (*ibid.*).

Imagem 27. Rene Magritte, *A traição das imagens*, pintura, 1928-1928



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Treachery_of_Images#/media/File:MagrittePipe.jpg. Acesso: nov. 2022.

Conforme França (*ibid.*), o quadro em questão suscita “o questionamento sobre a superficialidade do espaço da representação”. Fabris (2008, p. 501) dirá que “Magritte faz do objeto o ponto de referência de sua operação pictórica”, mas se este objeto significa o espaço coincidente na linguagem (representação mental que se funde à palavra), ele assim faz para suscitar a vida dupla do objeto; sua existência fora da linguagem, que, como dirá Foucault (*apud* FRANÇA, 2008, p. 100), converge na “emergência abrupta da imagem acima da horizontalidade das palavras”.

Se o objeto adquiriu sentido de palavra, enquanto signo de uma representação mental-visual que a palavra impregnou e vice-versa, o elo pelo qual estão presas palavra e imagem se compraz numa eterna repetição que se autodetermina e se fecha. O objeto confirma o caráter tangível da representação porque a representação se coloca antes do objeto, como fato não do objeto (ou em interação com ele), mas da consciência. Neste sentido, Breton¹⁴⁶ (*apud* FABRIS, *ibid.*, p. 515) falará em conciliar “*de maneira dialética*

¹⁴⁶ A. Breton. Situation surréaliste de l’objet, *Position politique du surréalisme*, conforme Fabris (*ibid.*).

[...] termos violentamente contraditórios [...]: percepção, representação”, pondo em questão as distâncias e discrepâncias – na órbita das experiências mais comuns – entre o que, por exemplo, é realmente visto perceptivamente e a representação mental que se tem sobre o visto. As experiências não são estanques, logo, não é difícil considerar como a linguagem e as representações a ela vinculadas intervêm sobre o que é visto, daí a abordagem de Breton no intuito de dialetizar os termos contraditórios das experiências que levam a uma aproximação com as distintas camadas das experiências ou das instâncias da realidade, que simultaneamente são próprias tanto da interioridade, como da exterioridade, quando se movimentam e se reordenam na apreensão e produção no mundo.

Conforme Fabris (*ibid.*, p. 501), Magritte estará distante de processos no surrealismo mais identificados ao automatismo. De modo geral, o surrealismo preconiza uma tentativa para não separar estados duais, o sensível e o inteligível, o próprio ato voluntário e o involuntário, consciente e inconsciente, que, operando simultaneamente sobre uma base material no mundo, formam e se constituem uns aos outros. No entanto, é possível perceber tendências e disposições interiores distintas. Mesmo “uma relação complexa entre o aleatório e o planejado” (*id.*, *ibid.*, p. 494), que Breton teria observado nas colagens de Max Ernst, talvez, não pudesse ser dita em Magritte. As formulações do pintor belga estariam, possivelmente, mais próximas de uma forte tensão entre termos que irão marcar uma contradição; palavra e imagem, ausência e presença, e mesmo consciente e inconsciente, mas que não sobrevivem de uma espécie de transe ou de processo alucinatorio, como no automatismo. Em muitos trabalhos, poderá ser aproximado da montagem de fragmentos que tendem para os estados decifratórios do sonho ou que cria correspondências com as formas e mecanismos próprios às estruturas do sonho, mas que, sobretudo, mantém-se na tensão de uma atividade de vigília cuja expressão é a negação da consciência racional e sua linguagem instrumental.

Em *A Condição Humana I* (imagem 28), como dirá Fabris (*ibid.*, p. 501), a imagem joga com “a representação na representação”. Ainda que a imagem aparente mostrar uma continuidade espacial, sem quebras ou recortes no seu espaço-tempo, um estranho ilusionismo provoca a surreal coincidência entre a paisagem de um quadro e a paisagem que alude ao exterior da janela. A surreal coincidência permite, pouco a pouco, perceber a ruptura entre dois espaços de representação distintos – o do quadro que o espectador tem à sua frente e o do quadro dentro do quadro. A sobreposição destes dois

espaços de representação é montada na consciência do observador, pela semelhança que os faz coincidir num lugar nenhum ou num lugar comum, simultaneamente real e irreal.

Imagem 28. Rene Magritte, *A Condição Humana I*, pintura, 1933



Fonte: <https://imagenscomtexto.blogspot.com/2009/08/magritte-condicao-humana.html>. Acesso: nov. 2022.

Portanto, é uma montagem que Magritte realiza quando faz sobrepor na consciência do observador dois modos de apreensão da representação, que se ordenam como um enigma, impondo uma distância e uma proximidade simultâneas, pelas quais se interrogam, onde estaria o real da paisagem? Olhemos a partir dos supostos objetos e situações. Na imagem, o quadro de uma pintura de paisagem é sobreposto frente a uma janela. Por um jogo de “condensação visual” e de ilusionismo, este quadro de paisagem cria a inusitada coincidência com a suposta ideia de paisagem real que a janela mostra. Mas esta inusitada coincidência que faz inserir um aspecto de surrealidade ao que se vê, revela-se tão só como uma forma irônica lançada à consciência pelo jogo de decifração criado pela imagem. Aquilo que se vê em nenhuma das hipóteses é a paisagem real. A suposta paisagem real dentro do quadro revela seu ilusionismo quando coincide com a representação do quadro dentro do quadro, e assim como todo o resto é tão só realidade pictórica. O que vê então a consciência? Um quadro de paisagem colocado à frente de uma janela? Não mais. Por efeito desta surreal coincidência, um estranhamento e uma constatação (o lugar comum entre o representado e o suposto real) a expulsou do local de um espectador imaginário que olha de dentro do quadro. Ela é obrigada a voltar a ocupar

o lugar de um fora, para voltar-se a si, para saber estar diante das representações, que se diferenciam das coisas em si. Mas neste ponto, todas as contradições e ambiguidades já se moveram e se cruzaram em todas as direções. O enigma responde a si mesmo, como imagem, quando a ausência e a presença, a afirmação e a negação já misturaram e deslocaram os conteúdos da consciência e da imaginação.

De maneira semelhante ao que ocorre em *A Traição das Imagens*, em que “palavra e imagem entram em cumplicidade para dizer que nada disso é um cachimbo, mas sim um texto que simula um texto e um desenho que simula o desenho de um cachimbo” (FRANÇA, 2008, p. 101), também este modo de dispor “a representação na representação” parece querer dizer que em nenhum lugar está o suposto real que as representações aludem, senão nas articulações sobre estas redes de sentidos e significados que se voltam como enigma ao observador. Se no enigma, “o espaço da representação” é “apenas [...] uma superfície que porta imagens e palavras” (*id., ibid.*), a decifração do enigma situa o observador em relação às experiências que o conecta às referências ao seu redor, e são as próprias experiências que se qualificam como uma ação criadora.

A proposição irônica que aparece na montagem do enigma da imagem de Magritte, a nosso ver, incide sobre a consciência que faz da representação um estatuto da realidade. Neste sentido, como hipótese, poderíamos ver nisto uma ironia à própria consciência disseminada por algumas noções (de senso comum) da história da arte, em específico, de que a arte teria tido como principal finalidade perseguir a representação verossímil do real, logo, que toda figuração deveria ser vista e medida (para bem ou para mal) através de sua eficácia de aproximação do real visível, mais especificamente, óptico; mas, seria isto um fato implicado a uma motivação perseguida por toda produção artística no passado, ou um fato implicado ao discurso do que sobre esta produção é possível se dizer?

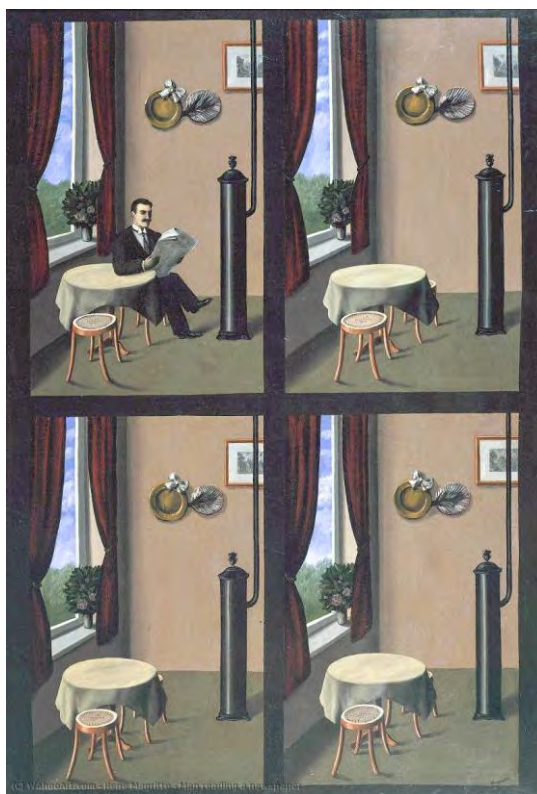
Como aborda França (2008, p. 100), a situação decifratória em Magritte, é extensiva também ao título dado à imagem, “uma relação muito complexa entre o quadro e o título”, que cria possibilidades de interrogação entre ambos, sem que se possa tornar tal relação precisa. Em nosso entendimento, ainda que não seja possível precisar, Magritte fornece algumas sugestões, pelas quais se pode divagar no título dado ao quadro e a articulação que estabelece no jogo da imagem. *A Condição Humana*, título em que o enigma proposto no jogo da imagem fornece pistas. Nas nossas conexões, a decifração desta montagem pela qual as interrogações são lançadas, não se dirigem a uma

temporalidade específica¹⁴⁷, mas à condição humana que faz viver em cada temporalidade. Em suma, por um lado, a tendência aos condicionamentos, às necessidades de fixação e determinação como formas de dominação da linguagem, como domínio e fechamento ao outro no mundo, ou, por outro lado, a abertura às experimentações num fora do domínio, que se constituem em articulação e movimento vivo junto às coisas, ao outro do mundo; são condições em aberto que se movimentam em cada tempo, e só elas respondem a si mesmas. Portanto, para nós, o jogo de sentidos e significados proposto não se refere a uma problemática presente nas imagens e nas coisas em si mesmas, mas, sobretudo, às condições humanas que possibilitam esta própria vida das coisas entre si, em cada tempo.

Em *O Homem com Jornal* (imagem 31), a tensão entre oposições recai sobre a relação ausência-presença, familiar-estranho. A imagem aparece seccionada em quatro retângulos iguais, que quebra, logo de início, qualquer caráter contínuo do espaço, para justapor tais espaços ao olhar de um observador. De certo modo, o próprio modo de montá-los, pode remeter ao caráter de uma paginação sequencial, que remete por sua vez, à atividade da leitura que absorve a relação homem-jornal no retângulo ou “página” que tende a ser entendido como primeiro. Ainda que justapostos no mesmo espaço da imagem como um todo e, portanto, lidos simultaneamente, pelo efeito da sugestão de uma paginação, cada um destes quadros relacionam-se por uma sequencialidade temporal, pela qual os três retângulos subsequentes, fazem interrogar “sobre o súbito desaparecimento do homem que ali estava lendo o jornal” (FRANÇA, 2008, p. 102).

¹⁴⁷ Tivemos a intenção de salientar com isso que a crítica à representação que pode ser percebida na imagem de Magritte, para nós, não se relaciona a uma crítica à representação tal como faz um certo senso comum da história da arte, que atribui genericamente tal crítica às obras figurativas do passado, como se nelas houvesse a busca da equivalência entre a representação e a realidade, apenas pelo fato de serem figurativas, o que nos parece um disparate. A crítica de Magritte nos parece muito mais relacionada às figurações advindas do campo da linguagem instrumental, como representações mentais que tendem à fixação e generalização, do que o campo das formas artísticas, cujas relações formantes movimentam significados e significantes.

Imagem 29. Rene Magritte, *O homem com jornal*, pintura, 1928



Fonte: <https://pt.wahooart.com/@/8XYU68-Rene-Magritte-homem-leitura-uma-jornal->. Acesso em: nov. 2022.

Os três quadros subsequentes se opõem ao primeiro por apresentarem a ausência do objeto da imagem, anunciado e enfatizado pelo título da obra. Por serem idênticos, a repetição de cada um deles impele sobre a sequência, a falência da procura na evidência que ecoa a contínua perda do objeto. Como menciona França (*ibid.*), a perda do objeto da imagem, se mostra como “evidência”, mas a qual “nada se pode dizer”. O objeto estava ali, e logo em seguida não mais, numa distância de tempo que parece instantânea, mas que possivelmente já não importa, uma vez que o elo da sequência que mostraria o que ocorreu se rompeu.

Como mostra França (*ibid.*), “ao perder a referência imagética do quadro” –, cujo título irônico atua na afirmação do discurso que supostamente deveria dizer o que a imagem mostra –, “surge uma inquietante estranheza diante da inacessibilidade do real”, com suas cadeias lógicas, e, por conseguinte, diante “da ausência de objetividade”. De modo que esta “experiência do estranhamento se caracteriza pela ausência da representação” (*ibid.*), que rompe com o discurso e com a compreensão da realidade que se dá a partir das referências representativas e imagéticas já conformadas na consciência

e da lógica corrente que as justificam e explicam as possíveis relações que devem manter entre si.

Segundo França (*ibid.*), não é a presença do objeto, como confirmação da representação da consciência, “mas é justo a queda do objeto diante dos próprios olhos que remete a uma experiência de indeterminação [...]”. A cena do retângulo que traz o objeto-título, tão familiar, e ligada não só às práticas socioculturais de um cotidiano ocidental tipicamente burguês (um homem lendo o seu jornal), mas às próprias referências e conformações imaginárias pelas quais toda ilusão da consciência imaginada é tomada como consciência do mundo, se reverte nos quadros seguintes em queda, vazio, indeterminação, falta de objetividade, na procura por significação e explicação, que ecoa, quadro a quadro, na repetição da ausência, e faz pressentir, como expressa França (*ibid.*), “uma revelação ameaçadora”.

Poderíamos falar que a repetição da ausência do objeto ou do vazio produzido, nos quadros subsequentes, instaura um contramovimento que nega ou desfaz (em sentido contrário), os mecanismos de repetição implantados pela prática social cotidiana. De outra forma, seria possível pensar que essa repetição da ausência do objeto, que podemos compreender também como ausência do já conhecido (a representação que a consciência guardou ou registrou do objeto), predispõe, paradoxalmente, pelo mecanismo de repetição do vazio, fazer surgir o olhar fora do âmbito do mecânico e da repetição da consciência.

Porém, observando as proposições de França (*ibid.*), que tangenciam as relações da imagem com a psicanálise, vemos ainda que a repetição dos quadros congregando um movimento de queda no vazio da indeterminação é pressentida como “uma revelação ameaçadora”, estando possivelmente relacionada ao “traumático da constituição do sujeito”. Neste sentido, sem adentrarmos nas questões específicas da psicanálise, imaginamos que a repetição poderia ser sentida também como um movimento de queda ou mergulho numa área da inconsciência (ou talvez, a noção de um mergulho no próprio inconsciente que a imagem congrega, como tudo aquilo que ela não mostra, mas faz reverberar a partir de si, se pudermos falar assim), e que, talvez, no jogo de ironia da imagem, buscou dissolver também as conformações do eu do espectador no objeto desaparecido dela.

Estas considerações nos remeteram ao que pode ser lido em *Dialética do Esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer. Em resumo, expressam do seguinte modo: “A duplicação da natureza como aparência e essência, ação e força, que torna possível tanto

o mito quanto a ciência, provém do medo do homem, cuja expressão se converte na explicação” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 25). Conforme mencionam, “nos mais antigos estágios que se conhecem da humanidade” perduraria “a obscura indivisão do princípio religioso [...]”, que na antiga religião grega “era venerado sob o nome de ‘mana’”: “Primário, indiferenciado, ele é tudo o que é desconhecido, estranho [...] aquilo que nas coisas é mais do que a realidade já conhecida”. Porém, “o que o primitivo aí sente como algo sobrenatural não é uma substância espiritual oposta à substância material, mas o emaranhado da natureza em face do elemento individual”, por meio do qual “o grito de terror com que é vivido o insólito torna-se seu nome”, com a “duplicação da natureza” (*ibid.*). Por isso, desde o início, é o medo que separa o que era indivisível na necessidade de compreensão ou de explicação, que “se acelera na ciência positiva moderna” (*ibid.*, p. 26), convertendo a necessidade de explicação em princípio de dominação e controle de tudo o que possa existir, e na superação do medo pela negação do desconhecido. Mas como argumentam, “essa dialética permanece impotente na medida em que se desenvolve a partir do grito de terror que é a própria duplicação” (p. 26):

[...] Do medo o homem presume estar livre quando não há mais nada de desconhecido. É isso que determina o trajeto da desmitologização e do esclarecimento [...]. O esclarecimento é a radicalização da angústia mítica. A pura imanência do positivismo, seu derradeiro produto, nada mais é do que um tabu, por assim dizer, universal. Nada mais pode ficar de fora, porque a simples ideia do “fora” é a verdadeira fonte da angústia... (ADORNO; HORKHEIMER, *ibid.*)

O que nos fez remeter a tais considerações foi então a possível sugestão da imagem de Magritte adentrar por aquilo que ela não mostra, mas que faz repercutir na produção do sentimento da ausência, do vazio, da indeterminação e do desconhecido, uma relação inconsciente com o medo e a angústia mítica frente ao desconhecido, ao oculto e não revelado, recalcados por uma sociedade que não pode compreender uma realidade que não pode ser explicada, e que mantém o horror e o temor a tudo que se põe “fora” da conformação (conhecida e repetida) do seu imaginário e pensamento. Por outro lado, consideramos aqui também esta especificidade da surrealidade de Magritte, que, de fato, não se refere a nenhum surreal que pode ser projetado fora do vivido e da materialidade da existência. A surrealidade, no processo de criação do artista belga, se dá nos jogos e âmbitos da imagem, que insere nas possibilidades do vivido, do pensamento e da imaginação, no questionamento irônico para além da realidade conformada.

Se estabelecermos ainda uma relação com Walter Benjamin, poderíamos imaginar ou supor – a partir de uma suposição jocosa que o processo de Magritte predispõe – que

o leitor do jornal no quadro foi absorvido pelo jornal, que se apossou também da própria forma da imagem. Conforme Benjamin (1989, p. 106-107), não é intenção do jornal fazer os “fatos exteriores se integrem à nossa experiência”, de modo que “os jornais constituem um dos muitos indícios de tal redução”, sua forma; “estilo”, “paginação”, “concisão”, “inteligibilidade” e “falta de conexão” entre assuntos (estabelecidos justamente para ir minando o potencial para criar e estabelecer conexões) representam a forma da informação que reflete “a crescente atrofia da experiência”. Neste sentido, talvez, na reprodutibilidade técnica, a repetição e a mecanização fazem desaparecer os traços do vivido, sugestão simbólica do desaparecimento humano. Mas se na reprodutibilidade técnica as obras também perderam a sua “aura”, o próprio jornal pôde também se apossar da integralidade da imagem na arte.

Magritte possivelmente nos dá exemplo de que não importam os modos das formas – sejam do passado ou da atualidade – e das experiências e processos que se fazem uso, mas sim o movimento e o destino que se dão a elas. Como mostra Otávio Paz (2003, p. 39), na imagem, “isto é isto e aquilo é aquilo; e ao mesmo tempo, isto é aquilo”. Para além destas suposições e divagações a respeito do quadro de Magritte, o movimento da imagem permanece em aberto, nada determina, o enigma proposto não se revela.

Um tipo de recorte e sobreposição entre referências culturais distanciadas pode ser observado na imagem *The Prepared Bouquet* (imagem 30). Nela, a figura de Flora¹⁴⁸, da pintura *Primavera*, de Sandro Botticelli, como se tivesse sido recortada e colada, é sobreposta à figura de um homem de costas vestido de terno preto e chapéu. Fazer referência a outras obras e imagens culturais é um modo de procedimento, em geral relacionado à montagem, como junção de fragmentos, encontrado nos processos de criação, tal como Warburg¹⁴⁹ evidenciou na pintura *O almoço na relva*, de Manet.

¹⁴⁸ Chamamos aqui a figura de Flora, mas de acordo com a literatura especializada estaria reconhecida como alegoria da deusa da primavera.

¹⁴⁹ WARBURG, A. *O Déjeuner sur l'herbe* de Manet (WARBURG, 2015, p. 349-362).

Imagem 30. Rene Magritte, *The Prepared Bouquet*, pintura, 1956



Fonte: <https://www.renemagritte.org/ready-made-bouquet.jsp>. Acesso em: nov. 2022.

Nicolau Leonel (2015, p. 405) menciona a respeito da “*montagem de citações*” em Walter Benjamin, estando “a citação [...] no centro do método de Benjamin [...] no centro de sua filosofia de história” (OEHLER, 2004, *apud* LEONEL, *ibid.*), e relacionando-se a “uma criação inusitada de uma poética filha por excelência da ruptura” (LEONEL, *ibid.*):

O contrapelo surge neste exaltar da relação entre os fragmentos a partir das diferenças. Ela se refunde institui a partir dos restos e restitui sentidos ocultos, relações secretas, íntimas e subterrâneas, correspondências insólitas. [...] E é do confronto entre fragmentos, de sua nova apropriação e finalmente das interrogações que propõem a montagem que surge uma atualização crítica de elementos do discurso passado de uma tradição ou de um contexto determinado (LEONEL, *ibid.*, p. 405-406).

Entre outros, o “trabalho de citações” poderá ser visto nos filmes de Godard, criando “aproximações entre cinema e literatura” (FONSECA, 2015, p. 10), assim como aproximações entre várias outras referências a partir do uso de imagens artísticas, filmes, músicas, pensamentos filosóficos etc. Nas produções artísticas, para além das citações, a montagem se insere como diálogo imagético entre distintas atividades artísticas.

De certo modo, na imagem *The Prepared Bouquet* é possível ver este trabalho de citação a uma obra distante, deslocada do contexto sociocultural próprio de Magritte. No

próprio confronto das formas que se sobrepõem – Flora e a figura ou silhueta de um homem, que supostamente faz alusão à contemporaneidade do artista – se abrem às possibilidades de diálogo temporal entre ambas. Um diálogo que, constituído como enigma, um corte no tempo que se realiza entre as duas formas, permite abrir questionamentos a respeito das distâncias e aproximações que os vinculam.

Em todos os sentidos, o trabalho de Magritte não recai sobre uma área transcendental. Claramente, trata-se de um processo que trabalha sobre as formas, representações, configurações e montagens, pelos quais o pensamento e as fabulações imaginárias podem ser movimentados na materialidade dos processos socioculturais e históricos.

Desta maneira, as formas e configurações sejam elas pertencentes a qualquer período histórico, nas artes ocidentais ou nas que foram postas à margem delas, nas eruditas ou populares etc.; enfim, elas não são medidas por estarem mais ou menos próximas de uma ideia de realismo, enquanto verdade de um visível. Elas correspondem às soluções gráficas e formais, materiais e expressivas, que tomaram corpo de realidade, como experiência não redutível ao visível. São rastros, vestígios, fragmentos de elaborações, fabulações, concepções que viveram ali e prescreveram os modos de suas formulações. Portanto, ainda que faça isto usando os meios da pintura, quando Magritte dispõe uma forma sobre a outra, ou seja, quando recorta Flora do quadro de Botticelli e a justapõe sobre a forma da figura de um homem de costas, cuja formulação obedece a outra materialidade imaginária, observa-se que fornece poucos indícios a respeito das relações que as duas formas podem estabelecer quando aproximadas pelo novo contexto. Como as formas e objetos são portadores de seus próprios sentidos e significados, neste processo de citar ou remeter a uma outra temporalidade, justapondo coisas distanciadas, as vozes vêm das próprias coisas e formas, a partir das conexões e associações que carregam consigo. São as coisas e formas que olham, interrogam, dialogam.

O procedimento de sobrepor ou inserir “as imagens-objeto em situações onde instalam o mistério e o fantástico” (FRANÇA, 2008, p. 102) é uma prática encontrada em vários trabalhos do artista. A própria figura de um homem vestido de terno e chapéu pretos, de costas ou de frente, tendo um objeto sobrepondo-lhe, tal como uma maçã ou um pássaro, é imagem recorrente no artista, indicando, ao que parece, uma vinculação com a imagem de um retrato que se insere em sua contemporaneidade, possivelmente, como uma silhueta genérica de um típico burguês, podendo ser vista ou expressa como figura que remeteria a si próprio.

A primeira consideração que achamos possível de fazer a respeito da imagem *The Prepared Bouquet* é que, assim como no jogo da representação na representação, em *A Condição Humana*, aqui, embora a figura masculina possa fazer alusão ao real temporal em que a imagem se produziu, evidentemente, ela não é o real visível e sim um sistema de representação ou de formulação tanto como Flora é. Ambos os objetos são formulações que aludem a uma imaginação material da qual se originam. Não são, em ambos os casos, a expressão determinada do visível. Nem mesmo as figurações de Magritte, as quais se pode ver uma tendência ilusionista, que busca, por vezes, aproximar-se da realidade tangenciada pelo registro fotográfico, pode ser tomada pela realidade visível. A própria fotografia se insere na imaginação material da modernidade, mas também não pode abranger uma expressão determinada do visível como algo completamente tangenciável. Ela é também um sistema, um modo de expressão do visível que, na repercussão alcançada pela projeção fotográfica na modernidade, modulou o próprio visível, ou seja, o modo pelo qual as coisas são vistas. No entanto, assim como a pintura, não deixa de se constituir por um caráter relativo em interação com algo que lhe escapa.

Logo, a imagem de Magritte opera com um sistema de representação sobreposto a outro, como duas formulações que expressam a imaginação material entre duas temporalidades. Mas assim como um completo silêncio marca a junção seca do espaço entre eles, é o tempo poético do mistério e da decifração que se abre na distância entre as coisas, pois assim como no dito de Paul Reverdy (*apud* WILLER, 2008b, p. 290), afirmado também por Breton, a imagem surrealista não nasce “de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distanciadas”.

Tal como no sonho, as situações e os modos pelos quais as imagens-objetos se instalam e se movem, constituem a própria marca e sentido de sua aparição. A figura masculina, no quadro de Magritte, parece aludir ao tempo presente. Como Warburg (2015, p. 67) pôde observar no movimento da figura feminina (Primavera), expresso no próprio quadro de Botticelli, é “[...] a moça que distribui rosas, que caminha para o espectador [...]”. No quadro de Magritte, este fragmento da figura da Primavera (ali justaposto) dirige-se assim para o espectador, enquanto a figura masculina, situa-se, na imagem, em sentido oposto, imobilizado pela presença de uma murada baixa, que o separa de uma paisagem com semelhança ao contexto da paisagem em que Flora teria sido retirada, sem, entretanto, a ornamentação, flores e frutos, do contexto original.

Ainda que não revelados, assim como acontece em outras imagens do artista, o confronto entre as duas formas permite indícios e interrogações. Algumas outras

contraposições se mostram nesta aproximação; movimento e imobilidade, o mostrar-se e o ocultar-se. Mas tais contraposições se permutam também em ambiguidades; o longínquo se aproxima, o próximo não se mostra. Não só o movimento da alegoria da primavera caminha e avança na direção do espectador, mas é toda a forma sinuosa que se mostra, sob um panejamento ornado de flores que se move ao vento¹⁵⁰, e surge como um eco que repercute sobre o espaço rígido, ocultado e sem adereços, do corpo imobilizado. Como um sonho, as formas são espectros de um tempo interno, bruto e acronológico, que engendra o enigma no seu próprio modo de movimento e acontecimento.

A figura de Flora, de modo claro, é um espectro não pertencente à vida contemporânea do quadro de Magritte, distintamente da ilusão que pode ser projetada sobre a forma da figura masculina, que parece se conformar à imaginação material do homem ocidental no século XX. Mas o que engendra uma noção de não pertencimento, conforme entendemos, não é especificamente a não atualidade das roupas e acessórios que ela traja, nem apenas o fato de pertencimento ao quadro do passado, mas algo que, sobretudo, compreende uma disposição anímica engendrada em sua própria formulação.

Sem nos aprofundarmos na complexidade das relações que aparecem no texto *O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli. Uma investigação sobre as concepções de Antiguidades no início do Renascimento italiano*¹⁵¹, de Warburg, fazemos algumas suposições influenciadas por alguns trechos desta leitura. Warburg disserta sobre conceitos e motivações presentes nas formulações destas imagens e que estariam em interação com um imaginário literário¹⁵² vinculado ao círculo de Botticelli. De maneira sucinta, supomos haver nestas citadas imagens de Botticelli um elemento transitório que situa modos distintos de apreensão e organização. Leopoldo Waizbort (2015, p. 15) menciona, a respeito do pensamento de Warburg, “a polarização e a oscilação”, pelas quais “mito, magia, razão” acontecem como “movimento, [...] uma dinâmica, não [...] uma contraposição estática”. Neste sentido, “a antropomorfização do firmamento é uma tentativa de dominação, de apreensão do imponderável e desconhecido pela via de redução ao conhecido e ponderável”. Neste âmbito, a própria “magia é uma

¹⁵⁰ Como descreve Warburg (2015, p. 67) a respeito desta figura, “[...] O vestido vai bem colado à perna esquerda (que está à frente, firmando a passada), descendo à altura do joelho numa curva suave, para revoar junto à franja, espalhando-se em leque”.

¹⁵¹ In: WARBURG, 2015, p. 27-86.

¹⁵² “[...] com as concepções correspondentes na literatura poética e na teoria da arte daquele tempo”, conforme Warburg (*ibid.*, p. 27).

racionalização” (ibid.), ou uma forma de racionalização oscilante, um movimento dinâmico que oscila entre modos de dissolução e organização, de fluxo e contenção.

Portanto, há nas formulações destas imagens de Botticelli, um elemento transitório e oscilante entre maneiras de conferir ordenação ao elemento indeterminado. Uma simultaneidade entre o ser e o sendo, na tentativa de corporificação simultânea do elemento anímico sendo e revelando-se nas coisas, assim como da personificação do elemento anímico, transformado em fantasia antropomórfica. Por isso, há momentos em que se insufla “vida orgânica nos acessórios inanimados” (WARBURG, 2015, p. 34)¹⁵³, que se possibilita ver, em trajes, acessórios, cabelos, “serpentes que se entrelaçam, labaredas ataçadas [...] (ibid.), ainda que presentidos por uma sutiliza e naturalidade que só o vento poderia provocá-los. Por outro lado, as próprias figuras alegóricas de deusas e ninfas¹⁵⁴ surgem como transições do estado anímico; um estágio de racionalização que, no entanto, não deixa de oscilar, em sua corporeidade, para o elemento inefável, que vai lhe dar corpo.

A Vênus e a deusa da primavera, de Botticelli, são alegorias, corporificação de uma natureza anímica que dá materialidade a uma forma que busca a oscilação entre os estados do material e do imaterial, movimento e corporeidade, condensação e fluidez. A estranha anatomia sinuosa das linhas que prefiguram o corpo da Vênus, movediço e escorregadio como um peixe, não é se não, a sinalização das forças anímicas que lhe dão a forma oscilante. São expressões das forças anímicas agindo sobre o próprio corpo se formando.

Assim, esta disposição está na imaginação material do círculo de Botticelli, e são estes traços da imaginação material que prescrevem o caráter insólito e de não pertencimento da alegoria da primavera em relação à materialidade imaginária pela qual o mundo ocidental, de um modo geral, compreende-se. Na modernidade capitalista, as formas materiais vinculadas ao âmbito do existente – como formas do discurso e da lógica racional, e que, portanto, servem a algo exterior a elas próprias – romperam, desvincularam-se das forças propulsoras que lhes corporificam ou que lhe são intrínsecas,

¹⁵³ Os termos são referidos por Warburg a partir do texto de Leon Batista Alberti.

¹⁵⁴ É interessante observar que, possivelmente, no quadro de Botticelli, em interação com o imaginário literário que lhe é intrínseco, Chloris seria a ninfa retida por Zéfiro, que aparece ao lado da figura da deusa da primavera, mas de modo que, a deusa (Flora) seria a expressão da ninfa (Chloris) transformada nela mesma, alegoria da primavera. Assim, também no plano da personificação representacional, apareceria a justaposição simultânea de duas vivências distintas no tempo a respeito das duas figuras, que constituem uma transição; a da ninfa, enquanto expressão imaginária das forças anímicas, e a da deusa, como elemento icônico.

de modo que, as manifestações ou traços anímicos, dos estados da magia, do inconsciente ou da imaginação, são sentidos apenas como estranhos, insólitos, exteriores ou distanciados da vida concreta, relegados à existência passiva que habita o lado fictício, insignificante ou inexistente do vivido.

Mas em relação a estas disposições presentes nas coisas, formas, objetos, imagens, em tempos cronológicos múltiplos, poderíamos falar, em consonância com Warburg, de uma arqueologia dos sinais, que possibilita uma desobstrução – interação, diálogo, reviravolta – no trânsito imaginário. Arqueologia dos sinais que, incitada por uma centelha mágica, cria a reviravolta em que o próprio corpo material das coisas, acontecimentos, formas, objetos, imagens vêm viver, mover-se, interrogar.

França (2008, p. 100) menciona, justamente a respeito das práticas surrealistas, e a despeito de partirem em muitos casos de uma relação com a própria linguagem e dos próprios dados circunstanciais do visível, procurarem “criar um envolvimento não com os olhos do eu, mas com o olhar”. Neste sentido, ela aborda a respeito de uma fundamental diferença entre ver e olhar que foi expressa por Lacan, em “seminário de 1964, *Os Quatros Conceitos Fundamentais da Psicanálise*” (FRANÇA, *ibid.*, p. 98). Nesta diferença, “o olhar é tomado como o avesso da consciência reflexiva” (*ibid.*). Conforme Lacan¹⁵⁵ (*apud* FRANÇA, *ibid.*), o olhar seria “[...] o que escapa sempre à apreensão dessa forma de visão que se satisfaz consigo mesma, imaginando-se como consciência”. Segundo França (*ibid.*), para Lacan, a diferença entre o olhar e o ver é marcada pela “dialética da aparência e do mais além dela” a partir da qual constitui não “a coisa em si”, mas o “olhar”; “a imagem que faz parte do imaginário é uma produção”, o “olhar entre o sujeito e a imagem”. França (*ibid.*) diz, ainda, que Lacan opera então uma inversão ao afirmar que o “o olhar não está do lado do sujeito, mas do lado do objeto”, o que possibilita um deslocamento e uma “diferenciação da função perceptiva de ver e do olhar como construção na relação sujeito-objeto”.

De modo que as relações entre o surrealismo e as referências prático-teóricas da psicanálise estão implicadas nesta noção de que o olhar não pertence ao eu; “o olhar não é do Eu para o objeto, o olhar é um circuito interno”, por meio do qual “o sujeito que vê o objeto é olhado por ele” (*id.*, *ibid.*, p. 98-104). Circuito pelo qual o próprio olhar se constrói, emerge. Entendemos que os processos na psicanálise e na arte constituem

¹⁵⁵ O Seminário, Livro II. Os quatro conceitos da psicanálise, conforme França.

convergências e correspondências na medida em que o olho se desloca da maneira unilateral do ver: “[...] o olhar não vê uma coisa, mas uma imagem” (FRANÇA, *ibid.*)¹⁵⁶.

Se a imagem surge do circuito entre o olhar do objeto e o do sujeito, ela se constitui pela alteridade. Assim como no sonho, o olhar não é do eu, “pois quem é que olha no sonho [...]?” (*id., ibid.*, p. 100). Num espaço de fluxo e alternância, em que coisas animadas e inanimadas se movem e atuam, como definir o que está sendo no sonho? Possivelmente, o olhar no sonho não se fixa nas coisas tais como são determinadas na vigília, mas nas coisas sendo, acontecendo, refazendo-se; formando-se, ligando-se ou separando-se, revelando-se. E tanto pode estar situado no lugar de um fora, como pode ser a própria vivência das coisas se movendo. Na imagem e no sonho, o olhar “desperta [...] um ato evocador” (*ibid.*, p. 103), que pela alteridade constitui operadores que possibilitam a “estrutura desejanse da possibilidade de criação” (*ibid.*).

Mas porque, entre tantas outras, Magritte teria selecionado a imagem-fragmento da deusa da primavera de Botticelli para *The Prepared Bouquet*? Seria este impulso específico da figura pelo qual, na transitoriedade dos tempos em que é observada, permanece continuamente se dirigindo ao espectador, nas sucessivas interrogações travadas entre o transitório e a permanência?

Na imagem, tais revelações ou explicações que demonstrariam a visão ou a resposta particular do autor estão silenciadas. Mas, é no objeto, na corporeidade das próprias formas evocadas, que é possível encontrar os sinais vindos desta arqueologia das imagens. É o objeto, pelo seu próprio corpo e acontecimento, que interroga e se oferece à decifração, à vidência. E o que diz este espectro retirado do quadro de Botticelli? Certamente, equivale a uma decifração que se refaz em cada temporalidade e em cada maneira de apreensão.

Conforme Löwy (2008, p. 843), para Breton, “toda arte tem sua origem na magia”, na medida em que “re-engendra de algum modo a magia que a engendrou” (BRETON¹⁵⁷ *apud* LÖWY, *ibid.*). Ainda segundo Löwy (*ibid.*), Breton toma emprestado o conceito de arte mágica de Novalis, presentindo nela a ambiguidade para estar “a um tempo enraizada no passado e permeada por uma ‘forte tensão rumo ao porvir’”.

Neste sentido, o fragmento-imagem de Flora é uma espécie de sonho-lembrança, que poderia ser dito do passado projetado ao futuro, mas que, como fragmento desatado da própria origem e contexto temporal que a constituiu, como fragmento flutuante num

¹⁵⁶ Segundo específica, referencia em J.D. Nasio, *O Olhar em Psicanálise*.

¹⁵⁷ *Sur l'art magique, Perspective cavalière*.

porvir de possibilidades, rompe-se a cronologia, e pode a imagem ser também o espectro que ressoa no apelo vindo de um futuro.

A deusa da primavera traz em sua forma a formulação de um tempo em que se oscilava uma disposição próxima do anímico e da magia; um animismo ou um modo de pensamento mágico se inseria ou oscilava na composição da vida vivida; expressão imigente que se corporificava na forma. Portanto, uma imagem-fragmento que transporta em si a sugestão do modo de imaginação e fabulação do mundo em que sai. O quadro de Magritte se constitui como tensão entre distintas materialidades imaginárias próprias às temporalidades. Mas, para além da distância e do silêncio entre estas, pode tal aproximação aludir a algum diálogo que integre um devir?

Conforme Löwy (2008, p. 843), na “re-interpretação surrealista de elementos ‘arcaicos’ ou ‘pré-capitalistas’ aparecem ‘a magia e as artes selvagens’”. Segundo Breton¹⁵⁸ (*apud* LÖWY, *ibid.*), a magia pode ser definida como “o conjunto das operações humanas que objetiva a dominação imperiosa das forças da natureza mediante práticas secretas de caráter mais ou menos irracional”. Mas, distinta da religião institucionalizada que atua para o domínio e resignação do outro, em favor da ordem de um poder externo às coisas, ao mundo ou ao humano, a magia supõe “o protesto e mesmo a revolta” (BRETON¹⁵⁹ *apud* LÖWY, *ibid.*), e pode ser sentida, não como meio de controlar as forças da natureza, mas como invocação das forças próprias às coisas, e como integração a domínios, por assim dizer, em que estas forças se rebelam, revelam-se. É possível supor, no surrealismo, uma vinculação entre arte e magia que consiste em pensá-las como forças em que se pode integrar para invocar, conjurar; para fazê-las operar em favor de si mesmas, e, possivelmente, de muitos.

Mas, neste ponto, devemos, entretanto, colocar em questão o caráter ambíguo das imagens artísticas em relação à sua atividade nos tempos históricos, socioculturais e políticos. Como já expressei, a própria vinculação do surrealismo com o passado artístico não se faz sem um processo crítico e seletivo. Breton, por exemplo, reconheceu em Novalis, entre outros, o caráter revolucionário que se explicita no projeto que denuncia a falta da imaginação na ordem da racionalidade vigente, vendo nisto um impulso à implosão que põe em devir a ordem do vigente, ainda que, em muitos pontos, se esteja nela incluído. Entretanto, Breton tomará posicionamento contrário aos traços que entende como reacionários no movimento romântico.

¹⁵⁸ A. Breton. *L'art magique*.

¹⁵⁹ *Ibid.*

De certo modo, a sensualidade e a eloquência das imagens na arte foram permanentemente colocadas a serviço de poderes vigentes. Neste âmbito, se acreditamos na utopia da arte em função de muitos, possivelmente, por outro lado, ela também pode agir em favor de ideais seletos preconizados por grupos de poder, para conformação de pensamentos, para hierarquia de uns, para dominação e marginalização de outros. Entretanto, por manter em aberto o fechamento ou a determinação dos seus sentidos, as imagens predispõem a ambiguidade, e, em muitos casos, os dispositivos de um duplo processo em relação às questões socioculturais e políticas que as atravessam: o de, simultaneamente, poder servir e ir contra ao poder e *status quo* próprios ao seu contexto; de poder contribuir para arraigar uma consciência com suas limitações e contradições, e para invocar algo para além desta.

Apenas a título de exemplo do que intentamos dizer com este servir e ir contra da imagem, abrimos este pequeno adendo e recorremos ao espírito subversivo de Goya que, quando pinta a família imperial espanhola (*A Família de Carlos IV*), não deixa de imprimir na ambiguidade da imagem do retrato imperial, certa blasfêmia sobre si mesma. A primeira impressão que denota a exaltação à família imperial escorrega para o aspecto burlesco e caricatural dos gestos e psicologias das figuras, ofuscadas pelo brilho e densidade da matéria pictórica das roupas e acessórios, que permite o transitar de um imaginário entre fantasias e disfarces. Inspirando-se em Velásquez (*As Meninas*), o pintor também se faz presentificar na imagem, mas se Velásquez se representa pintando o casal imperial que está fora da cena que o espectador vê, sugerido apenas pelo reflexo de ambos no espelho ao fundo da imagem, Goya, assim como Velásquez, também se representa na ação de pintar, no entanto, pinta o conjunto da família imperial, mas disposto praticamente atrás dela e aos fundos da imagem, o que torna admissível um estranho questionamento sobre o que estaria Goya a pintar? Se este quadro de Goya dialoga com o de Velásquez (grande influência de Goya), é, sobretudo, pelo jogo de espelhos inspirado pelo primeiro. Fica sugestionado então: se o espelho em Velásquez se encontra atrás (ou no fundo da imagem), por onde o espectador vê o reflexo do que não pode ver, o suposto espelho de Goya é o não visto, o que está fora da cena (exatamente como o suposto não visto em Velásquez); o espelho se coloca anedoticamente à frente da família imperial (fora de campo do espectador), e a imagem do retrato seria tão só a pintura de um reflexo. Tratar-se-ia assim de um jogo de inversão no posicionamento deste objeto-espelho – a representação do espelho no fundo da imagem de Velásquez torna-se o suposto não visto da imagem –, que Goya transpõe no exercício de sua verve irônica. O exemplo explicita

que a ambiguidade da imagem a torna passível de dizer e ser coisas distintas. Produz assim apreensões e repercussões socioculturais distintas, ou mesmo antagônicas, que podem ser alteradas ou transformadas por uma reviravolta no olhar.

Se as imagens, e por conseguinte, a imaginação, permeiam um movimento que pode fazer se deslocar das limitações de um eu ou de um contexto cultural específico, isto possibilita uma recondução do que há nelas de vital, para projetá-la ao diálogo de um futuro; numa atualização ou numa incorporação de novos traços, acontecimentos, concepções. Neste sentido, as imagens na arte são também fragmentos inacabados, imperfeitos, relativos – na medida em que constitui algo que não se determina por completo, e que, portanto, não se pretende absoluto – e que se colocam, assim, em contínuo processo.

Luiz Nazário (2008, p. 44) menciona uma citação de Salvador Dali em que este demonstra um interesse pelas “revoluções”, na medida em que estas:

[...] só eram interessantes porque, ao revolucionar, desenterravam e recuperavam fragmentos da tradição, que se acreditava morta por ter sido esquecida e que necessitava simplesmente o espasmo das convulsões revolucionárias para fazê-los sair de modo que pudessem viver de novo (DALI, 1981, *apud* NAZÁRIO, *ibid.*, p. 44-47).

Podemos notar, em semelhança com Warburg e outras concepções aqui expressas, a relação da noção de fragmento e de tradição como um mecanismo dinâmico e não morto. Com a citação de Dali, é interessante observar que, para o fragmento viver de novo, necessita da convulsão revolucionária que rasga o presente para mostrar o que não houvera sido visto ainda ou o que foi posto à margem e ao esquecimento.

1.2.4.2 Devir do surrealismo

Conforme Löwy (2008, p. 841), no decorrer da década de 1920, os surrealistas vão se aproximar dos acontecimentos em torno da Revolução Russa. Vários de seus integrantes terão passagem pelo Partido Comunista Francês (PCF), preservando, conforme defendeu Breton, o “direito à crítica” (*id.*, *ibid.*). Conforme Querido (2019, p. 486), o surrealismo se opõe, desde o começo da década de 1930, às atitudes tomadas pelo Partido Comunista e pela Internacional Comunista, vendo com repúdio a arte dita por “realismo-socialista”, produzida pela URSS sob domínio stalinista, entendendo-a como

“instrumento de propaganda política”. Com relação a esta questão, no grupo surrealista haverá dissidências, com caminhos divergentes e críticos uns aos outros¹⁶⁰.

Por outro lado, em relação aos modos como se configura esta inserção política dos surrealistas, em especial, na relação arte-política, como menciona Willer (2008), a despeito de marcantes diferenças de posicionamentos, Baudelaire se manteria como uma grande influência. Entretanto, preconizando a imaginação como função primordial do processo de criação e encarnando uma recusa romântica, Baudelaire não aceita qualquer subordinação da arte a princípios, compreendidos por ele como externos à sua produção, nem mesmo políticos. Para o poeta: “[...] todo universo visível é apenas um lugar de imagens e de signos aos quais a imaginação deverá atribuir um lugar e um valor relativos; é uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar” (BAUDELAIRE¹⁶¹, 1995, *apud* WILLER, *ibid.*, p. 307). Em Baudelaire (*ibid.*), pela imaginação, “[...] o possível é uma das esferas do verdadeiro”. A verdade se estabelece como relativa; uma concepção de verdade própria à imaginação que se opõe inteiramente à verdade excludente da lógica racional. A verdade constitui-se enquanto possibilidades, que não é, entretanto, qualquer possibilidade; vive na relatividade, constituída por uma lógica própria a si mesma e em relação ao modo particular de sua existência. Um sistema de verdade que, como na arte, nas parábolas, no mítico, expressam-se por fabulações não excludentes.

Segundo Willer (*ibid.*), ainda que, em Baudelaire, o exercício da imaginação ativa negue a realidade imediata, pode, no entanto, “projetar-se nela transformando-a”, o que faz Willer (*ibid.*, p. 308) entender uma dialética no pensar baudelairiano, pela qual “o passado e a história podem ser refeitos pela imaginação ativa do sujeito”. Contudo, Baudelaire encarna esta recusa a qualquer tipo de subordinação da arte a propósitos que lhes são externos, inclusive políticos, circunstância que Walter Benjamin, por exemplo, mesmo diante da influência da concepção estética baudelairiana, irá manter uma diferença de posicionamento, denunciando o esteticismo em Baudelaire. Também o surrealismo irá afirmar esta diferença, principalmente em face da aproximação com as correntes marxistas e do espírito da revolução que entremeiam o período do entreguerra.

Estas questões, porém, envolvem ambiguidades. Como menciona Newton Cunha (2008, p. 82), no surrealismo, o político estaria “‘englobado’ no poético e no estético”,

¹⁶⁰ Alguns, como Georges Sadoul e Louis Aragon, por exemplos, iriam aderir a linha mais dura do materialismo dialético do PCF.

¹⁶¹ Segundo Willer (*ibid.*), em *Salão de 1859*, incluído em *Poesia e Prosa*.

em nenhuma hipótese, estes estariam subordinados ao político. Neste sentido, se “o esteticismo de Baudelaire pode ser entendido como defesa da autonomia da arte” (WILLER, 2008, p. 309), Benjamin Perét resgata este entendimento baudelaireano na necessidade de defender esta autonomia da arte como “recusa da instrumentalização, da submissão à ‘mensagem’ que culminou na degradação promovida, no século XX, pelo ‘realismo-socialista’ e populismos afins” (*id.*, *ibid.*). Perét se manifesta “contra a ‘arte engajada’ na década de 1940, denunciando seu oportunismo” (*id.*, *ibid.*). Como argumenta Willer (*ibid.*), Perét era “militante ativo, insuspeito de ‘reacionarismo’”, entendendo a necessidade de sustentar a autonomia da arte em função de sua própria atividade política:

[...] a qualidade de poeta faz dele um revolucionário que deve combater sobre todos os terrenos: aquele da poesia pelos meios próprios a ela, e sobre o terreno da ação social, sem nunca confundir os dois campos de ação, sob pena de restabelecer a confusão que é necessário dissipar, e, por conseguinte, deixar de ser poeta, isto é, revolucionário (PERÉT *apud* WILLER, *ibid.*).

Isto estará implicado também em outras atuações dos surrealistas, em especial, com a saída definitiva de Breton do PCF, em 1935, aproximando-se de Leon Trotsky. Conforme Querido (2019, p. 481), “na concepção de Breton, o marxismo foi incorporado no surrealismo como antídoto contra o racionalismo positivista”, porém é possível observar uma crítica ao racionalismo e ao realismo mesmo antes da adesão definitiva ao materialismo histórico”. O surrealismo encontrará correspondência com “a teoria apresentada por Marx, que afirma que o positivismo produz a incapacidade de fazer com que haja um rompimento com os mecanismos de alienação” (*id.*, *ibid.*).

Breton encontrará muitas consonâncias entre concepções surrealistas e ideias defendidas por Trotsky, sobretudo na não submissão da arte à propaganda. Em *Position Politique du Surréalisme*, 1935, ele “declara sua posição perante a necessidade de liberação da arte [...] desligada de qualquer espécie de finalidades práticas [...]” (QUERIDO, *ibid.*, p. 485), que o levará posteriormente, em 1938, a escrever junto com Trotsky, o *Manifesto por uma arte revolucionária independente*, que unia os “ideais de luta e resistência” e a “emancipação [...] através da arte e da poesia” (*ibid.*, p. 487):

[...] Se, para o desenvolvimento das forças produtivas materiais, cabe à revolução erigir um regime *socialista* de plano centralizado, para a criação intelectual ela deve, já desde o começo, estabelecer e assegurar um regime *anarquista* de liberdade individual. Nenhuma autoridade, nenhuma coação, nem o menor traço de comando! [...] um trabalho fecundo na base de uma livre amizade criadora, sem a menor coação externa. [...] Consideramos que a tarefa suprema da arte em nossa época é participar consciente e ativamente da preparação da revolução. No entanto, o artista só pode servir à luta emancipadora [...] quando faz passar por seus nervos o sentido e o drama dessa

luta e quando procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior (BRETON; TROTSKY, 1985, p. 42-43).

Em nosso entender, a passagem acima ilustra e dimensiona um compromisso com os ideais e coerências do propósito da luta revolucionária, que deve garantir, em favor de si próprio, a potência e o devir do pensamento e da imaginação; criação e realidade constituem-se a partir de relações correspondentes, dialógicas e em permanente movimento.

É a partir da aposta na função criadora do humano que, como menciona França (2008, p. 103), o surrealismo investe no “saber que se vale da dúvida e da ambiguidade para afirmar as verdades da pluralidade e a incompletude do discurso”. Como ela afirma, também a palavra freudiana, diante do

[...] excesso de clareza a matar o paradoxo das ideias e dos enigmas que é particular à psicanálise, busca a poesia como território singular que toca no poder da palavra e da imagem, apresentando a infinitude da verdade, que se subtrai de todo e qualquer saber estabelecido (FRANÇA, *ibid.*).

É no campo deste poético que as verdades constituem sua própria realidade, manifestando-se em prol da liberdade e da autonomia do ato de pensar e imaginar. Como argumenta Willer (2008, p. 312), se “o surrealismo pode parecer inconsistente por ter sido dinâmico e aberto”, são justamente tais fatores que lhe conferem as maiores contribuições políticas, na medida que, como mencionam Béhar e Carassou (1992, *apud* WILLER, *ibid.*), “o surrealismo defende uma estética do irresoluto, do espontâneo, do inacabamento”¹⁶². Junção entre o poético e o político que, possivelmente, compreende o inacabamento como condição da existência, pela qual a realidade se movimenta.

Neste sentido, correlacionamos algumas limitações e idiossincrasias que Nazário (2008, p. 35) aponta nas atitudes e concepções de integrantes do movimento. Como menciona o autor (*id.*, *ibid.*), a crítica aos dogmas sociais encontra limites e contradições, por exemplo, em relação ao modo como o surrealismo fez uma “apoteose do *amor livre exclusivamente heterossexual*, uma primeira ‘revolução sexual’ que excluía preconceituosamente a homossexualidade”. Conforme Nazário (*ibid.*), a respeito do surrealismo, Sartre diria que, “este movimento *libertou apenas a imaginação, não o desejo*”¹⁶³. Ainda que possamos citar nomes como os de Meret Oppenheim, Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Remedios Varo, entre outras artistas visuais e escritoras, poderia ser mencionada uma menor inserção da ala feminina nas repercussões mais

¹⁶² Em Henri Béhar; Michel Carassou, *Le surréalisme*, Paris: Le Livre de Poche, 1992.

¹⁶³ J. P. Sartre, *Qu'est-ce que la Littérature?*, 1948, conforme Nazário (*ibid.*).

proeminentes em torno do movimento. Entre inúmeros outros fatos, poderíamos mencionar ainda sobre a polêmica personalidade de Breton, criticado e detestado por vários surrealistas devido às suas incoerências e certa postura autoritária em relação ao comando do movimento.

Enfim, um movimento com suas limitações, assim como as que, evidentemente, tangem as de seus integrantes, mas que, com certeza, propiciou inúmeras contribuições ao campo da criação e da imaginação política, principalmente se considerarmos que esta vinculação entre arte e política se estende ao campo da existência na compreensão do inacabamento, das verdades relativas, e de um movimento que não é linear, que não se faz por substituição progressiva, mas que se move entre perdas e ganhos, indo pra trás e pra frente, na procura por uma densidade que escape das determinações e limitações próprias às temporalidades (ou em cada temporalidade).

Ao terminar este subcapítulo, fazemos menção a dois acontecimentos interligados à órbita do pensamento surrealista. O primeiro diz respeito ao que nos conta Löwy (2008, p. 845) sobre uma conferência pronunciada por Breton, em dezembro de 1945, em Porto Príncipe. Segundo ele (*id., ibid.*), a conferência continha esta “fórmula candente”: “consideramos a libertação do homem como a condição *sine qua non* da libertação do espírito”, e que, conforme entendemos, a fórmula possibilita também a simultânea afirmação de seu inverso, ou seja, que a libertação do espírito, da imaginação, também é condição para outras formas de libertação (política, social). Löwy (*ibid.*) menciona que a conferência “suscitou um interesse apaixonado entre os jovens e os estudantes haitianos”. Um mês depois, em janeiro de 1946, o poeta René Depestre, entre outros, publicam *La ruche* (A Colméia), contendo também a reprodução do discurso de Breton e reivindicando a “liberdade e a democracia para o Haiti”. Como mostra Löwy, a proibição da publicação “provoca uma greve estudantil, que se transforma, em meio ao clima insurrecional do Haiti naquele momento, em greve geral, derrubando o presidente”¹⁶⁴. Para Löwy (*ibid.*), a conferência de Breton teria atuado como “uma espécie de fâisca sobre esse barril de pólvora”. O interesse em relatar o episódio aqui, para nós, encontra-se no fato de que, se o ato insurrecional e a transformação das estruturas políticas e sociais integram as perspectivas surrealistas, estas se fundamentam, sobretudo, na convicção concedida a estas fâiscas imaginárias, que se abrem ao devir do pensamento e da imaginação.

¹⁶⁴ Como explica Löwy (*ibid.*), a alegria durou pouco, pois, “após alguns dias de liberdade, o regime de Lescot foi substituído por uma junta militar que se apressou em expulsar André Breton do Haiti”.

O outro acontecimento é narrado por Willer (2008, p. 323) a respeito de um episódio que ficou vinculado ao “acaso objetivo”¹⁶⁵ bretoniano e que foi relatado por Roberto Piva no vídeo *Uma Outra Cidade*, de Ugo Giorgetti¹⁶⁶. Transcrevemos aqui tal como Willer relata:

[...] a 28 de outubro de 1966, por volta das quatro da tarde, Piva e Roberto Bicelli caminhavam pela avenida Rio Branco no trecho final, próximo ao viaduto sobre os trilhos, em São Paulo. Viram passar a toda velocidade um caminhão carregado de móveis e utensílios, encimados por um armário cuja porta, impelida pelo sacolejar do veículo, abria e fechava, batendo com força. Do móvel saía, esvoaçando, conduzido pelo vento, um longo lençol branco. Apontando para o conjunto insólito, Bicelli exclamou: “É o fantasma de André Breton!”. Nem Bicelli, ao identificar desse modo a sacolejante mudança ao surrealismo, nem Piva, lembraram-se, na hora, desta frase meio solta no primeiro *Manifesto do Surrealismo*, em um parágrafo intitulado “Contra a morte”: “Não vos esqueçais de formular adequadamente vossas disposições testamentárias: eu, por exemplo, peço que me transportem ao cemitério num caminhão de mudança”. No dia seguinte, leram nos jornais a notícia do falecimento de Breton naquela data e hora, às quatro da tarde, de 28 de outubro de 1966. O acaso objetivo assim prestava uma oblíqua homenagem ao seu formulador (WILLER, *ibid.*, p. 323-324)¹⁶⁷

Como mostra Willer (*ibid.*, p. 324), o acaso objetivo mostra este lado do surrealismo que se vincula ao “maravilhoso, o esoterismo e os fenômenos da ordem do oculto, a *flânerie* ou deambulação urbana” que se dispõem, sobretudo, nas conexões entre o “poético” e a “realidade”, o “mundo exterior” e o “sujeito”. O político surrealista se faz neste espaço-tempo das vidências, das correspondências e analogias através do qual a realidade acumula suas camadas; a imaginação resgata sua natureza política porque o surrealista não admite uma compreensão que a separa da órbita da vida prática. Não é a imaginação que se descola do possível da vida prática, mas é a vida que se alarga e se reconstrói ao tentar conter o movimento passante da imaginação. Como um caminhão de mudança, o surrealismo é tão só movimento e passagem.

1.3 Montagem no Século XX-XXI. Subversões no Tempo Acabado

É possível afirmar que o pensamento sobre a montagem, tal como procuramos aqui abordar e de acordo com os exemplos observados, coopera na compreensão do tempo múltiplo de coexistências, que se realiza na acumulação das possibilidades em

¹⁶⁵ De modo sucinto, como Willer (2008, p. 31) menciona, o “acaso objetivo” bretoniano refere-se à “projeção do pensamento mágico sobre a realidade”, e como próprio da realidade.

¹⁶⁶ Conforme Willer (*ibid.*), produção de SP Filmes disponível em vídeo, exibido na TV Cultura de São Paulo e TV Educativa.

¹⁶⁷ As citações de Breton constam em: A. B., *Manifestos do Surrealismo*, tradução de Jorge Forbes, prefácio de Claudio Willer, São Paulo: Brasiliense, 1985. (WILLER, *ibid.*).

contraposição ao tempo da substituição e da hierarquização. Principalmente em termos dos processos de lutas e resistências, parece-nos importante pensar um tempo de possibilidades múltiplas que disponibilize tanto experiências passadas como atuais experiências e processos de luta e resistência.

Focamos até então em alguns exemplos que tiveram sua formulação ou maior inserção no período do entreguerras; período demarcado pelas lutas com suas perspectivas revolucionárias e contraburguesas, mas também por tempos submetidos aos totalitarismos.

Realmente é impossível dar conta dos desdobramentos das possibilidades da montagem até os dias atuais. Certamente, através dos exemplos aqui mencionados não temos pretensão de oferecer qualquer critério em termos de enumeração ou quantificação. Os exemplos seriam inúmeros. Como afirmado, nosso objetivo é, através destes exemplos que foram selecionados, com suas variáveis, fazer suscitar questões em torno da montagem, e suas potencialidades pedagógicas. De certo, na observação destes exemplos, extrapolamos para além da análise dos processos de montagem, para fazer refletir um conjunto de concepções e questões que se vinculam, direta ou indiretamente, à sua atividade. Consideramos e temos claro, com isso, que não tratamos aqui de um mero procedimento técnico, mas sim de formulações que envolvem modos de ser, existir, pensar, imaginar.

Devido às limitações próprias ao desenvolvimento da pesquisa, apresentaremos um exemplo de montagem para além do período inicialmente focado, e que é próprio da nossa atualidade, a partir de uma sucinta observação de um trabalho cinematográfico de Jean-Luc Godard, essencialmente vinculado à montagem. Os estudos sobre o cineasta são muito extensos e não teremos pretensão de extenuá-los mais profundamente. O que irá nos interessar, mais especificamente, será circundar, ainda que de modo sucinto, um procedimento que pensa a montagem em suas múltiplas referencialidades.

1.3.1 Montagem em Godard

Conforme Antoine de Baecque (2011, p. 11), em 1995, quando Jean Luc Godard (1930-2022) recebeu o prêmio Adorno, ele pronunciou, na conferência: “A propósito de cinema e de história”: “Existo hoje numa estreita solidariedade com o passado [...]”. Ele se encontrava em meio a produção de *História(s) do cinema*, produção filmica

desenvolvida de 1989-1998. Esta produção marcou uma maneira de produzir do cineasta essencialmente vinculada a um modo de montagem.

Segundo Ana Amélia da Silva (2015, p. 415), o filme-ensaio *História(s) do cinema* mantém “nexos e convergências com o pensamento benjaminiano, assumidos literalmente por Godard em múltiplas entrevistas, principalmente em relação ao seu método de montagem”. Como menciona Godard (*apud* SILVA, *ibid.*, 416)¹⁶⁸: “Fazer história é despender o tempo olhando estas imagens e, depois, de repente, contrapô-las, provocar um piscar. Com isso se constroem constelações, umas estrelas que se aproximam ou se distanciam, tal como queria Walter Benjamin”.

Com aproximadamente 270 minutos, *História(s) do cinema* reúne fotografias, imagens de arquivo, trechos de filmes, desenhos, pinturas, citações, textos, recortes de noticiário, extratos de discursos, signos gráficos, palavras, cartazes, colagens etc., entremeados por sons, músicas, vozes, inclusive a de Godard. O cineasta parte de referenciais da cultura humana no século XX ou pensados em relação a ele, para propor e fazer observar uma memória coletada no tempo, relacionada ao século XX e ao cinema.

Esse processo que estabelece uma interação entre distintas formas artísticas e não artísticas, partindo basicamente de materiais preexistentes já aparecia em procedimentos de montagem das décadas de 1920 e 1930, entre outros exemplos, tais como no teatro político de Erwin Piscator, que lança mão de “diferentes fontes: fotografia, filme, imprensa, desenho, pintura, entre outros” (FABRIS, 2003, p. 26); nos diários de trabalho de Brecht, na literatura de Alfred Döblin, reunindo textos literários e extra literários, como “anúncios, reclames, prospectos cinematográficos, cartas [...] canções populares, etc.” (*id.*, *ibid.*, p. 31).

Conforme entendemos de Céline Scemama (2011, p. 30), em *História(s) do cinema* de Godard, este “parentesco entre as artes” é creditado na crença de que, como fragmentos ou como imagens, eles têm a “capacidade de testemunhar o real fixando os pedaços de vida nos quais ele deixa sua marca”. São como ‘testemunhas do tempo’ que Godard pensa os fragmentos e imagens que se entrechocam em suas montagens. Procedimento que encontra ressonância com outras motivações. Como já mencionado, relaciona-se com o trabalho de arqueologia e imaginação em Benjamin, como leitor de vestígios, mas também podemos relacionar com os processos das imagens em movimento

¹⁶⁸ Citado por Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN. *Imagens pese a todo*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 206-207). [ed. bras: *Imagens apesar de tudo*, São Paulo, Editora 34, 2020].

de Aby Warburg, ou ainda, com os trabalhos de decifração ou vidência de poetas como Arthur Rimabud, entre outras aproximações.

O processo em Godard se desenvolve como quem “interroga as imagens a todo instante [...] quais as implicações da associação entre uma imagem e outra, assim como entre as imagens e determinado som, palavra ou voz” (SCEMAMA, 2011, p. 23). Estas interrogações, no entanto, não têm como propósito a explicação e o entendimento. Constituem-se como “informações múltiplas, por vezes simultâneas” (SERAFIM, 2011, p. 17). Como Jean-Michel Palmier (*apud* SILVA, 2015, p. 413) sugere a respeito da imagem dialética em Benjamin, se propõe como “um enigma de interpretação”.

Mas há neste parentesco com a montagem benjaminiana a intenção de resgatar o passado, de reviver as imagens para fazer ver nelas o que ainda não havia sido visto, ou para fazer revelar outras “leituras” possíveis no passado-presente. Conforme Nicolau Bruno Leonel (2015, p. 407), estas relações entre a montagem de imagens e a história são vistas por Didi-Huberman como um trabalho de “*imaginação política*”. Reincide também na sua análise a respeito do “posicionamento como força motriz da concepção de montagem benjaminiana’ (*id., ibid., p. 409*).

Assim como em *História(s) do cinema*, mais recentemente, em *Imagem e Palavra*, realizado em 2018, o cineasta mantém correspondência com este procedimento, utilizando-se do processo de montagem de imagens para fazer repercutir o pensamento a respeito da política e do poder.

Como observa Jair Tadeu da Fonseca (2015, p. 12), desde seu primeiro filme, há em Godard, “uma romântica desconfiança da linguagem, por ela não corresponder plenamente a algo designado, como, por exemplo, os afetos e o amor”. Tal como expressamos em outras concepções observadas, em nosso entender, refere-se à compreensão de uma inapropriação e inadequação da linguagem para corporificar as relações das vivências, em especial as que se caracterizam na órbita dos afetos e do amor. Descrédito no mundo do pensamento e dos afetos que se efetivam pela linguagem verbal discursiva. O amor enquanto prática efetivada pelo discurso se revela como impossibilidade de amar, ao perder a referência da vivência do outro, do mundo. Nas sociedades contemporâneas automatizadas, cada vez mais vinculadas à supremacia da informação – e na atualidade do mercado irrefreável das disputas de narrativas –, em desfavorecimento da experiência e do vivido (no sentido benjaminiano), os afetos se constituem como um ditame do discurso; aquilo que o discurso me faz entender que devo amar. Neste contexto, os afetos na vida prática são prolongamentos do discurso,

confundidos com a consciência que se tem do mundo. Religioso, midiático, partidário, ideológico, o discurso guia um sentido abstrato de amor, discurso desvinculado de sua prática.

Mas, assim como encontramos também no surrealismo, e como menciona Fonseca (*ibid.*) a respeito de Godard, mesmo diante desta descrença na linguagem, ele afirmará em sua obra “uma inescapável necessidade de lidar com a linguagem, para inclusive dizer adeus a ela”, tal como sugere o título de um de seus filmes relativamente recente, *Adeus à linguagem* (2014).

Mas se Godard se apega à utilização da linguagem é também para colocá-la em movimento. Conforme aponta Fonseca (*ibid.*, p. 9), a “paradoxal formulação” feita por Herberto Helder, que viu em Rimbaud o “discípulo ancestral de Godard”, insere-se também na consideração pela qual a obra e a concepção de Godard se integram na total subversão do tempo. Subversão da “linearidade e causalidade historicistas [...] que obriga à releitura e à revisão das artes pregressas pelo paradoxo de sua contemporaneidade no presente de suas diversas leituras, releituras, escritas e reescritas” (*ibid.*). Assim, seus processos de montagem se integram “pela mescla ou pelo deslocamento e rearranjo de temporalidades e localidades diversas [...] um modo de considerar a história, de *fazer* história, juntando seus cacos e destroços, como queria Benjamin” (*id.*, *ibid.*).

Segundo Baecque (2011, p. 13), Godard se aproxima de Benjamin também na noção de redenção, no propósito de pensar a fragmentação, a desmontagem e a remontagem como sinais de uma possível redenção das imagens e do cinema, pois se “o cinema teria sido como que encadeado pela indústria, instrumentalizado pela propaganda, e finalmente transformado em vetor de morte”, é pela montagem de seus fragmentos, pelas “aproximações, associações e paralelos” (*id.*, *ibid.*), que as imagens se movimentam e buscam se redimir daquilo que não mostraram, que não fizeram ver. Elas se movem para fazer ver o não visto, o não sentido ou imaginado; elas se movem contra o apagamento da memória, contra o entendimento único e contra a progressão linear do tempo. E elas se movem pelas possibilidades delas, as imagens, de se voltarem sobre si, para pensar a si mesmas e os pensados sobre si. É neste sentido que, conforme Baecque (*ibid.*, p. 14), em *História(s) do cinema*, Godard movimenta estes fragmentos do tempo:

A esses fragmentos de imagens, momentos eleitos que ele retira de suas próprias lembranças e de suas visões cinéfilas, o cineasta acrescenta fragmentos de sua vida: sua própria presença contínua na imagem (artista trabalhando na montagem, na escritura, na leitura e escolha dos documentos) e sua voz, gravemente sussurrada do além-túmulo ou lançada como um oráculo. Também soma-se aqui a vida dos homens do século XX, em dezenas

de fotografias, de imagens de arquivos, de trechos de discursos e de documentos que formam uma memória imaginada e coletiva do tempo (BAECQUE, *ibid.*).

E é nestes termos que Godard testemunha:

[...] me sinto um pouco como representante de comércio das imagens na terra. Eu venho desse reino [...] e atravessar a metade da duração de uma arte dá uma formidável memória, como se Matisse e Picasso tivessem conhecido a invenção da perspectiva. O segredo se perdeu, mas a memória existe. Esse é o motivo pelo qual minha história pessoal cruza as histórias de muitos, de todos, seus silêncios, suas paixões. É um pouco como um álbum de lembranças, a minha, mas também a de muita gente, de várias gerações que acreditaram na aurora. Somente o cinema conservou junto esse “eu” e esse “nós” (GODARD¹⁶⁹, 2002, *apud* BAECQUE, *ibid.*, p. 15).

Mas neste “comércio das imagens”, estas guardam um segredo; segredo, possivelmente perdido, relativo ao tempo de seu pertencimento e de seu surgimento. Lembremos que Benjamin (1991, *apud* SOMAINI, 2014, p. 312, grifo nosso) abordou em termos de uma “história das profecias”, por meio da qual não “há tarefa mais importante para a história da arte do que desvendar as profecias” nas obras do passado, uma vez que não haveria “nada mais sujeito à transformação [...] do que esse espaço sombrio do futuro que nela[s] fermenta[m]”. Por isso, em Benjamin, como em Godard, o segredo que diz respeito ao tempo e ao surgimento das imagens está irrecuperavelmente perdido¹⁷⁰, contudo, elas guardam um espaço da profecia pela qual podem ser reconstruídas. Se, como Godard testemunha, “o segredo se perdeu”, a memória que se perpetua nos fragmentos são tão só rastros, vestígios dados à decifração, neste “álbum de lembranças” cifrado, que mesclam o tempo de um eu e de um nós. E, como observou Baecque, elas formam, por isso, uma memória que é imaginada, mas também perpassada por uma coletividade.

Como menciona Fonseca (2015, p. 9), o método de Godard prova “com a montagem, que nenhuma associação é livre, mas pode ser libertadora [...]”. Deste modo, é imprescindível ao cineasta mostrar-se a si mesmo, em diversas passagens de *História(s) do cinema*, entre os fragmentos que monta; sua imagem no próprio processo acontecendo, fazendo-se, demonstra a impossibilidade de esquecer da presença de um montador, como a mão não invisível interagindo no movimento dos fragmentos. Mas é justamente nesta afirmação pela consciência de sua presença que busca também ir desaparecendo em prol do mover das próprias imagens, a chamar e abrir-se sobre outras.

¹⁶⁹ Confiado ao jornal *Libération*, abril de 2002.

¹⁷⁰ Silva, Papine e Moschen (2021, p. 324) chamam atenção a respeito da quinta tese de *Sobre o Conceito de História*, em que “Benjamin [...] alerta que o passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento de seu reconhecimento”.

Segundo Silva (2015, p. 416), “os capítulos de *História(s) do cinema*¹⁷¹ sobrelevam os conflitos, guerras e genocídios que marcaram o século XX, com foco especial na Segunda Guerra Mundial”. Conforme Scemama (2011, p. 22), neste filme, “o século XX visto por Godard se articula e se constitui no período entre os anos de 1940 e 1944”; catástrofes, injustiças, dramas, assassinatos constituem um “centro nevrálgico”, mostrando “as circunvoluções dessas histórias, desencadeadas pelos sobressaltos e espasmos de um passado enterrado vivo [...]” (p. 23).

Se podemos falar da “noção de polifonia” (SCEMAMA, *ibid.*, p. 53) pela qual distintas atividades artísticas participam destas *História(s)*, “escultura, gravura, pintura, desenho, fotografia, música, literatura, poesia e [...] o próprio cinema” (*ibid.*, p. 52), como menciona Serafim (2011, p. 19), estas várias referências estão entremeadas “com a memória de fatos políticos apontados no filme”. Neste sentido, “todos os documentos estão postos, como testemunhas do tempo” (SCEMAMA, 2011, p. 23), sem que haja uma hierarquização entre fontes vinculadas à ficção ou criação, e documentos de arquivos observados como registros de acontecimentos reais; todas as fontes se constituem como testemunhas fragmentárias, como “provas deixadas pelo tempo” (p. 23-24). Deste modo, as imagens e acontecimentos são marcas cifradas de um mundo que solicita o trabalho de decifração, um trabalho de vidência.

Se ao desafio do método histórico materialista, Benjamin (2006¹⁷², *apud* SILVA, 2015, p. 414) teria assinalado que: “A primeira etapa deste caminho será aplicar à história o princípio de montagem”, é possível observar como Godard investe em *História(s)* no método dialético da montagem, construindo, em correspondência com Benjamin, uma subversão da História. Como explicita Silva (2015, p. 414), distintamente da mera relação temporal do passado com o presente, tal como posta pela história progressista linear, para Benjamin (2006¹⁷³, *apud* SILVA, *ibid.*), a relação do “ocorrido com o agora é dialética”¹⁷⁴, de modo que esta relação não é de “natureza temporal, mas imagética”. Aqui, devemos refletir que não é mais possível enganar e fazer confundir o ocorrido com

¹⁷¹ Tomando como referência a versão em espanhol do DVD *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), França/Suíça, 265 min. DVD: Barcelona: Intermédio, 2010, Silva (2015, p. 416) informa a respeito dos oito capítulos que constituem *História(s) do cinema*: “Capítulo 1 a: *Todas las Historias*, 51 min; Capítulo 1 b: *Una historia solo*, 42 min; Capítulo 2 a: *solo el cine*, 26 min; Capítulo 2 b: *Fatal Belleza*, 28 min; Capítulo 3 a: *La moneda de lo absoluto*, 27 min; Capítulo 3 b: *Uma ola nueva*, 27 min; Capítulo 4 a: *El control del universo*, 27 min; Capítulo 4 b: *Los signos entre nosotros*, 38 min”.

¹⁷² BENJAMIN. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Nesta dialética já não é apenas o presente que formula o passado, mas o próprio passado que tem força para reescrever o presente.

o pensado e imaginado sobre o ocorrido, tal como é o derradeiro intuito da história progressista positivista; imiscuir acontecimento e pensamento. O ocorrido, contudo, não pode mais ser recuperado; o acontecimento está irremediavelmente perdido, porém, a relação entre o ocorrido e o pensado e imaginado sobre o ocorrido se faz possível pelo movimento permanentemente dialético. Tudo o que a História comporta são fragmentos, testemunhos, vestígios materiais e imateriais deixados pelos acontecimentos, e é nesta condição que Benjamin concebe a História pelo método dialético da montagem. Como dirá Didi-Huberman (2015, p. 38), “só há história anacrônica: Montagem”, dialética entre as heterogeneidades temporais.

A luta contra uma concepção historicista que faz do passado “uma experiência única” (BENJAMIN, 2006, *apud* SILVA, *ibid.*, p. 414) significa a recusa da História como determinação homogênea do passado, afastando-se cada vez mais do acontecimento. O acontecimento, entretanto, continuará existindo apenas nos fragmentos; imagens, objetos, testemunhos de variadas fontes, como marcas de um tempo desaparecido, que solicitam o permanente trabalho de decifração e reconstrução. A História, neste sentido, congrega-se à vidência e à imaginação. Mas as razões desta crítica veemente à concepção historicista para fazer conformar “uma experiência única” sobre o passado no controle do presente, é mais bem explicitado por Gagnebin:

Aqui intervém um dos temas essenciais da filosofia de Benjamin, do primeiro até o último de seus escritos, o tema da crítica a uma “concepção do tempo homogêneo e vazio”; deve-se interromper esse desenrolar tranquilo, produto da saga das classes dominantes e da inércia espiritual dos historiadores, para que uma outra história possa dizer-se, entrecotada, lacunar, feita de sobressaltos e de espasmos que surgem no presente como a imagem breve e brilhante de um instante perdido ou recalcado: a história dos vencidos [...] uma narrativa recortada, descontínua, frágil e sempre ameaçada pelo esquecimento (GAGNEBIN, 1997, p. 125).

Para Benjamin (2006, *apud* SILVA, 2015, p. 414). “abordar desta maneira o ocorrido significa estudá-lo não como se fez até agora, de maneira histórica, mas de maneira política [...]”. Deste modo, observamos que o político, neste âmbito, está intrinsecamente vinculado à imaginação¹⁷⁵, pois como argumenta Didi-Huberman (2020, p. 173), é a imaginação que tem como condição “pôr o múltiplo em movimento, de não isolar nada, de fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobredeterminações em jogo nas imagens”:

¹⁷⁵ Neste sentido, Didi-Huberman (2020, p. 173) lembra ser de Baudelaire a definição da imaginação como faculdade capaz de “perceber as relações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e as analogias”.

A imaginação não é, como frequentemente acreditamos, abandono às miragens de um único reflexo, mas construção e montagem de formas plurais postas em correspondências: é por essa razão que [...] ela é parte integrante do conhecimento no seu movimento mais fecundo, ainda que – porque – o mais arriscado (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*).

O mais arriscado, pois “como tudo que diz respeito às imagens”, faz mover um terreno “simultaneamente repleto de armadilhas e pejado de tesouros” (*id., ibid.*, p. 174). Risco que faz perder as seguranças e certezas de um mundo acabado e definido, mas que é condição essencial que “nos permite aceder às singularidades do tempo e, por conseguinte, à sua *multiplicidade* essencial” (*ibid.*). A imaginação é política justamente enquanto condição que permite fazer escapar da linearidade do tempo do determinismo.

Por isso, se a montagem é mecanismo para fazer movimentar a imaginação e se “Warburg e seu *atlas Mnemosyne*, Walter Benjamin e o seu *Livro de passagens*, George Bataille e sua revista *Documents*” revelam, entre vários outros exemplos, “a fecundidade de um tal *conhecimento através da montagem*” (*id., ibid.*), ela também predispõe sobre muitos, todas as desconfianças e críticas.

Tomando como exemplo a própria montagem em *História(s) do cinema*, Didi-Huberman (*ibid.*, p. 181) observa que “as *imagens compósitas* de Jean-Luc Godard” são: “Barulhentas, múltiplas, barrocas. Logo, artificiais. [...] Não hesitam em misturar o arquivo histórico – onipresente – e o repertório artístico do cinema mundial. *Mostram* muito, *montam* tudo com tudo. Nasce então uma suspeita: *mentem* a toda força”.

Mas, como menciona Didi-Huberman (*ibid.*, p. 178), “as imagens nunca dão *tudo a ver*”, e é em função disto que “elas conseguem mostrar a ausência”. Como demonstra, esta concepção de que cada imagem “é apenas uma imagem” (GODARD, 1998¹⁷⁶, *apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 193), apenas um fragmento ou uma camada da realidade, que não tem pretensão de dar conta ou esgotar o real, está clara em Godard (1998, *apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*): “‘Não há a imagem, não há senão imagens’. E há uma certa forma de juntar imagens: assim que há duas, há três. [...] É esse o fundamento do cinema”.

Há imagens e há modos de se juntar imagens. Resumo do fundamento e das possibilidades de fazer cinema. Por isso, de modo bastante sucinto, a montagem irá conferir às imagens um “valor de uso”, que poderá ser dito, como menciona Didi-Huberman (*ibid.*, p. 195), como “justas ou injustas”. Toda produção fílmica trabalha a partir da junção de imagens e fragmentos, mas tais junções podem “elevar as imagens a um grau de intensidade capaz de extrair daí uma *verdade*”, ou mesmo encadear junções,

¹⁷⁶ J.-L. Godard. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*.

como já refletido em outros momentos¹⁷⁷, pelas quais “uma simples notícia televisiva pode utilizar imagens documentais para produzir uma falsificação da realidade histórica que, contudo, essas imagens arquivam” (*id.*, *ibid.*). Entendemos que é justamente no elemento que é impulso das junções que se torna possível compreender

[...] a razão pela qual a montagem acaba por constituir o cerne da questão concreta – do uso singular e não da verdade geral – das imagens. É tão ingênuo assimilar a montagem e a mentira, como fez Georges Sadoul, por exemplo, como não querer ver a dimensão construtiva da montagem em face do material visual que elabora e interpreta (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 196).

Assim, entendemos uma especificidade que está na questão da montagem, tal como concebida em Benjamin, Godard ou outros aqui observados, e pela qual a montagem, neste sentido, não tem qualquer intenção de conceber e fazer funcionar o pensamento em termos de verdades gerais. A refuta ao “valor absoluto de uma imagem” é defendida por outros cineastas, como Didi-Huberman (*ibid.*, p. 195) menciona na citação a Bresson¹⁷⁸: “uma imagem se transforma ao contato com outras imagens, como uma cor se transforma com ao contato com outras cores”; quando procura, no fundo, tudo ‘o que passa nas junções’”. As imagens são relativas e a montagem se vincula aos modos pelos quais os atos de pensar e imaginar são próprios das condições construtivas e propositivas contra a sua normatização e determinação. O conflito binário entre verdade e mentira tende ao fechamento quando se realiza pela consciência das imagens e das junções que se querem absolutas e únicas. Paradoxalmente, um alargamento da consciência se permite no que é relativo, lacunar, fragmentário; na relatividade das imagens e das montagens que permanecem atravessadas por interrogações e incertezas, por voltas e retornos sobre si, por aberturas e distensões a outras imagens, a reformulações e construções permanentes. Portanto, gostaríamos de afirmar que a montagem, enquanto pedagogia, já implica na consciência do caráter relativo e lacunar das imagens e das próprias montagens.

E no caso da montagem em *História(s) do cinema*, diz Didi-Huberman (*ibid.*, p. 198):

[...] como explicita Godard – invocando Eisenstein –, este processo não absorve as diferenças, pelo contrário, acusa-as: não tem, portanto, nada a ver com uma síntese ou com uma “fusão” das imagens, mesmo no caso das sobreimpressões utilizadas nas *Histórias do Cinema*.

¹⁷⁷ Aludimos aqui a algumas reflexões anteriores, estabelecidas nesta pesquisa, pelas quais alguns tipos de montagem, negando a própria consciência de ser montagem, constituem-se na afirmação de uma continuidade narrativa, que se quer verdadeira e impessoal. Ainda que também sejam produto de uma montagem, não é a este tipo de concepção de montagem que dedicamos nosso estudo.

¹⁷⁸ R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris: Galimard, 1975.

Se a dialética será constituída na “colisão multiplicada de palavras e de imagens” (*ibid.*), e se para Godard (*apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 197): “A montagem, [...] é o que faz ver”, ela é também “a arte de tornar a imagem dialética” (*id.*, *ibid.*, p. 198). Tornar as próprias imagens dialéticas requer, por meio das montagens, abrir e fazer ver as camadas e as lacunas possíveis sobre a superfície das imagens.

Como menciona Scemama (2011, p. 39), “é evidente um tom místico e mesmo messiânico em *História(s)*”, que aparece pela noção de redenção, e que possibilita trazer “de volta o passado pela imagem”. Mas se “o cinema nada pode ressuscitar” (*ibid.*) e se o passado não pode ser recomposto, a “força fundamental messiânica” do cinema é, ainda assim, “trazer suas imagens de volta”, para “fazer reviver as imagens” (*ibid.*, p. 25), para que sejam vistas, sentidas e imaginadas novamente. Tal como manifestou Benjamin (2006¹⁷⁹, *apud* SILVA, 2015, p. 414): “[...] Tudo que é passado [...] pode adquirir um grau mais alto de atualidade do que o próprio momento de sua existência”. É neste sentido que podemos entender a aposta de Godard na “frágil força redentora do cinema” (SILVA, *ibid.*, p. 420), capaz de fazer as imagens pensarem a si próprias, extraindo delas “aquilo que em seu momento não se viu” (OUBIÑA, 2005, *apud* SILVA, *ibid.*, p. 417).

É desta maneira que Scemama (2011, p. 24) observa que esta força messiânica que Godard delega ao cinema – principalmente relacionada ao tipo de montagem realizada em *História(s) do Cinema* – refere-se à “tarefa de lutar contra o esquecimento”. A única maneira de resgatar o passado é lutar contra o esquecimento e essa é a “força fundamental messiânica” do cinema nessas *História(s)*. Como Godard (*apud* SCEMAMA, *ibid.*, p. 25) cita São Paulo nas *História(s)*: “A imagem virá nos tempos da ressurreição”¹⁸⁰.

Ainda conforme Scemama (*ibid.*, p. 41), em *História(s)*:

Godard afirma-se em uma postura pela qual costuma ser criticado: aquela do grande orador (nesse caso, atrás do púlpito) que pronuncia frases solenes, a maior parte delas, citações ou legendas, que passam a ter um valor de oráculo.

Entretanto, este tom oracular não visa à ilusão de uma voz impessoal. Ele faz parte da estética do filme, instaurada por um permanente estado de interrogação e decifração. Ao alternar momentos em que a presença de sua própria imagem é afirmada – como garantia da consciência que não permite esquecer a presença do montador –, e momentos

¹⁷⁹ *Passagens*, 2006.

¹⁸⁰ “Do Evangelho de São Paulo, Primeira carta aos Coríntios”, segundo Scemama, *ibid.*

em que sua figura se apaga, dando voz às memórias que se presentificam por várias outras autorias, dadas pelas citações, obras e demais imagens; é como se este tom oracular significasse o anárquico devaneio de pensamentos entrecruzados, entrecotados por recordações e proposições políticas. Mas, sobretudo, como algo que nunca se fecha, e que busca, assim, fazer emergir a interrogação e o diálogo que entremeia e modula a autonomia do autor e a autonomia das próprias imagens e autorias a elas vinculadas. Manifestam-se as vozes de um diálogo de múltiplas referências, correspondendo, no âmbito da forma fílmica, ao estratégico movimento para fazer pensar e interrogar o pensamento, as referências, as imagens.

Com relação à forma, Scemama (*ibid.*, p. 42) observa em *História(s)* que “Godard retoma Epstein”, a partir da concepção de um cinema que corresponde ao “fluxo de uma máquina viva, irrigada, articulada, ofegante”, e pela qual “as acelerações [...] as câmeras lentas, repetições e inversões, são como convulsões mecânicas: a pulsação da imagem e do coração” (p. 43). Sobre os recursos formais, Silva (2015, p. 416) também menciona os desdobramentos das imagens que se realizam pelas “fusões, elipses, imagens em câmera lenta, em retrocesso, acelerações, com destaque para as sobreimpressões e/ou justaposições, recursos figurativos amplamente utilizados por Godard, em especial, nesta série”. Ilustramos a seguir, dada a profusão de exemplos no filme, alguns poucos fotogramas, em que observamos estas sobreimpressões e justaposições de imagens no decorrer do movimento fílmico (imagens 31a, 31b, 31c, 31d, 31e, 31f).

Silva (*ibid.*) menciona o “alentado estudo sobre as fontes utilizadas por Godard” de Natalia Ruiz¹⁸¹:

Trata-se da montagem de cerca de 540 trechos de imagens de filmes, somados às pinturas, quadros e gravuras com seus artistas, à citação de trechos e títulos das grandes obras literárias e filosóficas dos séculos XIX e XX, além de composições musicais e sons variados, reproduzidos na trilha da montagem entre imagem/som/falas e ruídos (SILVA, *ibid.*).

¹⁸¹ Segundo Silva (*ibid.*), o estudo de Natalia Ruiz encontra-se na versão em espanhol do DVD *Todas las Historias*, publicado como um extra para a edição do DVD de *História(s) do Cinema*.

Imagens 3 1a, b, c, d, e, f. Jean-Luc Godard, fotogramas de *História(s) do Cinema*, (exemplos sobreimpressões e justaposições de imagens e texto-palavras-imagens) 1989-1998



Fonte: <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article2031>. Acesso em: dez. 2022.



Fonte: <http://deeperintomovies.net/journal/archives/352>. Acesso em: dez. 2022¹⁸².



Fonte: <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article2031>. Acesso em: dez. 2022.

¹⁸² Fotogramas referentes aos capítulos 2 A (Só o cinema) e 3 A (A moeda do absoluto), respectivamente.

1.3.1.1 Testemunho e apagamento da memória: Análise de uma montagem de fragmentos em *História(s) do Cinema*

No exercício de tão extensa montagem de fragmentos, como menciona Didi-Huberman (2020, p. 208), figuram em *História(s)* inúmeros exemplos que “exprimem as tensões extremas da sua grande imagem dialética”. Diante deste farto material, no entanto, nos limitamos a refletir sobre um exemplo desta montagem dialética a partir de uma breve passagem do filme já bastante comentada, mas que nos parece extremamente convincente, convergindo e dialogando com as questões que aqui tratamos a respeito da potência política e pedagógica da montagem, não só como mecanismo que auxilia a pensar e imaginar para além do âmbito das estruturas de normatização do vivido, mas também como estratégia sobre a qual o pensamento incide sobre si, para ver-se a si mesmo.

A breve passagem em questão que observaremos é parte do Capítulo 1 A, denominado *Todas as histórias*, e é montada basicamente a partir de alguns poucos fotogramas de dois filmes de conteúdos e contextos muito distintos e supostamente afastados um do outro; imagens de um documentário sobre os campos de concentração, *D-Day to Berlim*, e as de um típico filme hollywoodiano, *Um lugar ao sol*, mas que indiciam, no entanto, uma primeira ligação no fato de terem sido produzidas por um mesmo diretor, George Stevens. Como informa Silva (2015, p. 418), o “norte-americano George Stevens retornaria aos EUA, e em 1951, produz o melodrama *Um lugar ao sol*, com Elizabeth Taylor e Montgomery Clift [...]”. Antes, contudo, ele teria filmado as imagens dos campos de extermínio para o documentário *D-Day to Berlim*, pois com “seis ou sete anos de intervalo”, como menciona Didi-Huberman (2020, p. 210), “foi preciso que os Aliados ganhassem a guerra real para que George Stevens pudesse voltar a Hollywood e às suas historietas de ficção”.

Será na observação destas duas produções de um mesmo diretor, que Godard juntará alguns poucos fotogramas e pequenos trechos audiovisuais, de conteúdos aparentemente tão distanciados – o registro brutal de um acontecimento e a ficção de Hollywood –, para compor a dialética entre tais imagens no que diz respeito a este trecho do filme. Como informa Didi-Huberman (*ibid.*), ainda que os dois momentos pareçam “constantemente ignorar-se”, no olhar de Godard são “histórias no plural”, que se debatem “conjuntamente na mesma ‘tragédia da cultura’”.

É possível supor algumas indicações sobre como Godard teria concebido a passagem desta sequência, observando o depoimento do cineasta a respeito de *Um lugar ao sol*, e de um “sentimento de felicidade laico, simples, perceptível e momentâneo”¹⁸³ que presente na personagem de Elizabeth Taylor, no trecho que utilizará em *História(s)*:

[...] E quando soube que Stevens tinha filmado os campos de concentração e que, então, a Kodak lhe tinha confiado os primeiros rolos em cores de 16 milímetros, não encontrei outra explicação para que em seguida ele pudesse ter feito esse grande plano de Elizabeth Taylor irradiando esta espécie de felicidade sombria (GODARD, 1998¹⁸⁴, *apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 210).

Como menciona Didi-Huberman (*ibid.*, p. 202), *História(s) do cinema* não é “uma crônica ou um documentário sobre os campos de concentração”, no entanto, Godard insistirá em várias passagens na credibilidade da “forma como um extraordinário ‘meio de expressão’”, e, por conseguinte, na denúncia e reconhecimento de como o cinema “se privou da sua própria ‘expressão’”. Neste sentido, ele insistirá em afirmar e solicitar uma reparação pelo fato de que o cinema “não filmou os campos de concentração”. Mas se ele não só conhece, como utiliza as imagens filmadas por George Stevens ou por Sidney Bernstein dos campos de concentração, assim como admite possivelmente outras, filmadas pelos próprios nazistas¹⁸⁵, como questiona Didi-Huberman (*ibid.*), qual a motivação desta insistente afirmação de que o cinema não filmou os campos de concentração?

A questão é que Godard insiste que há algo que não foi visto plenamente no extermínio dos campos de concentração. Há algo encoberto que não se mostra totalmente. Algo sobre o qual “captar imagens não basta” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*). Não basta filmar, é preciso fazer ver aquilo que não se mostra inteiramente.

Segundo Didi-Huberman (*ibid.*, p. 196), Alfred Hitchcock¹⁸⁶ ao ser incitado “a refletir sobre a montagem das sequências filmadas num campo de concentração [...]”, ainda que confessasse “não saber bem como fazer, sobretudo a partir dessas imagens

¹⁸³ Citado por Didi-Huberman (J-L Godard, *Histoire(s) du cinéma: Godard fait des histoires. Entretien avec Serge Daney*, 1998, p. 172).

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Conforme Didi-Huberman (*ibid.*), Godard estaria “certo de que os próprios nazistas filmaram as suas sinistras invenções, e de que os copíões ainda dormem em fundos de arquivos inexplorados”: “[...] Não tenho nenhuma prova daquilo que defendo, mas acho que se me metesse ao trabalho com um bom jornalista de investigação encontraria as imagens das câmaras de gás ao fim de vinte anos [...]”. J.-L. Godard, “La Légende du siècle”, *Les Inrockuptibles*, 21 de outubro de 1998, p. 28, segundo Didi-Huberman, 2020, p. 202.

¹⁸⁶ Conforme Didi-Huberman (*ibid.*), “Sidney Bernstein incitou o seu amigo Alfred Hitchcock a refletir sobre a montagem das sequências filmadas nos campos de concentração pelo exército britânico, em particular em Bergen-Belsen”.

[...]”, ele teria intuído um processo que exigia “uma montagem que nada separasse [...]” (p. 196), e que “era preciso não separar as vítimas dos carrascos [...] era preciso não separar o próprio campo de concentração do seu enquadramento social [...] (*id., ibid.*, p. 197). De certo modo, como Didi-Huberman (*ibid.*) nos faz entender, Hitchcock e Bernstein compreenderam a importância de manifestar os contrastes entre “o caráter insustentável destes arquivos [...] com todo o resto – isto é, com o resto da humanidade para além do arame farpado”.

Que outras razões mais claras poderiam ser dadas para afirmar a potência da montagem para a “mostração das diferenças” (*id., ibid.*)? Ou seja, para mostrar juntos aspectos e acontecimentos os quais as estruturas de normatização do pensamento social separou definitivamente? Seria preciso, então, montar para aproximar aquilo que está separado; aproximar as lacunas daquilo “que permanece inacessível como um *todo*” (*ibid.*). Não é outra a concepção de Godard quando afirma a montagem em *História(s)* como aquilo “que faz ver”. É importante refletir sobre as relações fundamentais entre montagem e imaginação, assim como o trabalho político delegado à imaginação enquanto condição que possibilita religar, aproximar fatos e coisas aparentemente desconectados para abrir sobre eles todas as associações, questionamentos e desdobramentos.

Toda construção de *História(s)* é intrincada montagem, com imagens, falas, palavras e sons diversos, que se movimentam em constante fluxo. Tentaremos assim situar o trecho que temos a intenção de observar: Entre sucessivos fragmentos que alternam imagens de Picasso, guerra, aviões, granadas, explosões, Goya, entre outras imagens e sons que são montados, escutamos a voz em *off* de Godard que parece enfatizar um tema em torno do “apagamento da memória” (SILVA, 2015, p. 418):

Esquecemos aquela vilazinha / e as suas paredes brancas cercadas de Oliveiras, mas lembremo-nos de Picasso, ou seja, de Guernica / Esquecemos Valentim Feldman, o jovem filósofo fuzilado, em 43 / mas quem não se lembra pelo menos de um prisioneiro / ou seja, de Goya? / E se George Stevens não tivesse utilizado o primeiro filme 16 mm a cores / em Auschwitz e Ravensbrück¹⁸⁷, / nunca certamente, a felicidade de Elizabeth Taylor / teria encontrado um lugar ao sol¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Como comenta Silva (2015, p. 418), “Godard, como apontado por muitos autores, comete uma troca. Na verdade, dentre os campos de concentração nazistas, liberados pela Força Aliada, e filmados pelos cinegrafistas Sidney Bernstein e George Stevens, foi o de Dachau, e não o de Ravensbruck”.

¹⁸⁸ Godard, *História(s)* do cinema. Trecho citado no Capítulo 1 A, Todas as histórias.

Ao final desta fala, aparecerão as imagens dos cadáveres¹⁸⁹ retiradas do fotograma do documentário de Stevens, e no plano seguinte, a imagem dos amantes de *Um Lugar ao Sol*, onde se vê, à beira de um lago, a personagem de Elizabeth Taylor em traje de banho e o rosto do personagem de Montgomery Clift, recostado sobre seu colo (imagem 32). Este plano (um trecho da filmagem desta cena) alterna novamente com o plano dos cadáveres do documentário, e volta para a filmagem dos amantes.

Imagem 32. Jean-Luc Godard, fotograma de *História(s) do Cinema*, capítulo 1 A (cena do filme *Um Lugar ao Sol*), 1989-1998



Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 208.

Nesta passagem fílmica (sem áudio), a personagem de Elizabeth Taylor ergue sutilmente a cabeça, como se repentinamente se lembrasse de alguma coisa e num ato reflexo abrisse a boca para a expressão de algo não dito; corte para um segundo fotograma do documentário de Stevens: “um rosto raquítico – sua boca está escancarada, como se o grito tivesse se cristalizado em sua face, um grito de pesadelo [...] esta face desencarnada e desoladora, afundada na terra” (imagem 33) (SCEMAMA, 2011, p. 50).

¹⁸⁹ “Vemos, em cores [...] os cadáveres da ‘remessa’ de Buchenwald-Dachau, filmados no fim do mês de abril de 1945, por George Stevens, com a sua câmera de 16 mm e com uma película Kodachrome” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 206).

Imagem 33. Jean-Luc Godard, fotograma de *História(s) do Cinema*, capítulo 1 A (cena do documentário *D-Day to Berlin*), 1989-1998



Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 207.

Na alternância destas imagens, Godard reafirma que “por detrás das imagens de ficção dirigidas por Georges Stevens, encontram-se as imagens do documentário sobre os campos” (SCEMAMA, *ibid.*). Na alternância entre estes fragmentos, Didi-Huberman (2020, p. 208) apreende um “vetor dialético” forte entre o rosto dos dois homens em cada contexto; o do morto, no acontecimento real, e o do que parece dormir, no ficcional: “O que está morto, inclinado para a esquerda, parece gritar ainda, exprimir um sofrimento sem fim; o que está vivo, inclinado para a direita, parece apaziguado por uma felicidade definitiva”. A dialética entre estes fragmentos montados por Godard é pressentida por Didi-Huberman (*ibid.*, p. 208-209) do seguinte modo:

De fato, não podemos deixar de compreender ou, pelo menos, de pressentir que, na sucessão destes fotogramas, as felicidades privadas acontecem sob um fundo de infelicidades históricas; que a beleza (dos corpos enamorados, dos instantes) brota com frequência sobre um fundo de horror (dos corpos massacrados, da história); que a ternura de um ser em particular por outro ser em particular se destaca com frequência sobre um fundo de ódio administrado por seres em geral contra outros seres em geral (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 208-209).

Se ao “pobre cinema das atualidades” coube a função de “lavar de toda a suspeita o sangue e as lágrimas, como se limpa a calçada quando é demasiado tarde e o exército já disparou sobre a multidão”¹⁹⁰, Godard fará recordar: “[...] Que o cinema foi feito antes que tudo/ para pensar / se esquecerá em seguida / [...] A chama apagou-se definitivamente

¹⁹⁰ Godard, *História(s) do cinema*, trecho do Capítulo 1 A, Todas as histórias.

em Auschwitz”¹⁹¹. Contudo, como menciona Scemama (2020, p. 51), em *História(s)*, tratar-se-á “de poder se lembrar ‘apesar de tudo’, como disse Didi-Huberman”. O cinema, esta “fábrica de sonhos”¹⁹² deverá se recordar “apesar de si próprio”, na “sua missão redentora” (SCEMAMA, *ibid.*). É neste intuito que o “olhar se volta para o passado, em uma gigantesca anamnese que opera uma descida às profundezas do tempo” (*id.*, *ibid.*, p. 26).

Lutar contra o esquecimento significa compreender que o esquecimento do “extermínio faz parte do próprio extermínio”¹⁹³. Apagar e exterminar as imagens e a memória do extermínio significa dissociar nos acontecimentos tudo “o que o silêncio submerge”¹⁹⁴, dissociar deste real normatizado tudo “o que mergulha na noite”¹⁹⁵. Tudo isso, para a continuidade do extermínio. Este ocultamento, este esquecimento, este silenciamento, como estratégia principal do projeto de extermínio. E é nestes termos que Godard cita São Paulo, “A imagem virá nos tempos da ressurreição”, porque “a imagem só pode combater o esquecimento ao revelar aquilo que não quer ser visto [...]” (SCEMAMA, 2020, p. 52).

Conforme Silva (2015, p. 418), “nas últimas menções à felicidade no melodrama *Um lugar ao sol* [...] Godard introduz um detalhe de *Noli me Tangere – Ressurreição*, de Giotto (1304-1306)”. Após o fotograma com o rosto da morte dos campos de concentração, torna-se a ver as imagens audiovisuais da ficção (*Um lugar ao sol*); as imagens em câmera lenta de Elizabeth Taylor abaixando-se para se banhar nas águas. Girada a 90°, vê-se então a imagem de Maria Madalena (detalhe do quadro de Giotto), que se funde com as imagens do drama ficcional de Stevens (imagem 34a e 34b).

¹⁹¹ Godard, *História(s) do cinema*, trecho do Capítulo 3 A, *A moeda do absoluto*.

¹⁹² Godard, *História(s) do cinema*, trecho do Capítulo 1 A, *Todas as histórias*.

¹⁹³ “[...] E, se a morte / de Puig e Négus / a morte do capitão de Boieldieu / a morte do pequeno coelho / ficaram inaudíveis / é porque a vida nunca / retornou aos filmes aquilo que roubou deles / já que se esqueceu / que o extermínio / faz parte do próprio extermínio”. Godard, *História(s) do cinema*, trecho do Capítulo 1 A, *Todas as histórias*.

¹⁹⁴ Godard, *História(s) do cinema*, Capítulo 1 A.

¹⁹⁵ *Ibid.*

Imagens 34a e 34b. Jean-Luc Godard, fotogramas de *História(s) do Cinema*, capítulo 1 A, 1989-1998



Fonte: <https://filmtvmovingimage.wordpress.com/2017/02/20/jean-luc-godards-histoires-du-cinema-1988-1998-media-archeology/>. Acesso em: dez. 2022.



Fonte: <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article2031>. Acesso em: dez. 2022.

Sobrepostas às imagens – do filme e do quadro de Giotto – as mãos pendidas da santa vão em direção às de Elizabeth Taylor, que vai se levantando, como se, emergindo da água, porém, na sensação de movimentos desencontrados e inalcançáveis, assim como também, vindo da parte inferior, uma mão de Cristo, em vão, parece tentar alcançar algo.

A imagem da madona e da mão de Cristo somem a seguir, e a filmagem retoma a velocidade em que a personagem escapa rapidamente das águas. No mover das imagens, escutamos a voz de Godard: “Trinta e nove, quarenta e quatro, martírio e ressurreição do

documentário [...] que maravilha é poder olhar aquilo que não se vê [...] Ó doce milagre dos nossos olhos cegos”¹⁹⁶.

Didi-Huberman (2020, p. 210) situa a “irradiação desta felicidade” – tal como pressentida pelo cineasta na cena com Elizabeth Taylor – como sendo composta por Godard, justamente neste enquadramento “formado por uma mão que apela, dois braços estendidos e um rosto de mulher santa típico do *Trecento* italiano”, no caso, a Maria Madalena de Giotto. Mas a potência desta “felicidade sombria” da personagem já não pode ser alcançada ou contida, nem pela culpa, nem pelo remorso, milagre da inconsciência; no completo esquecimento, na vontade e na alegria de não ver e não saber. Esta doce e inocente alegria, “milagre de nossos olhos cegos”.

Como diz Silva (2015, p. 418), “cabe mencionar o enorme debate travado, gravitando em torno das imagens de felicidade de Elizabeth Taylor”, e a “recorrência do debate em torno desta sequência”, sem que, no entanto, se esgote o assunto, uma vez que “a montagem em *Histoire(s)*, está longe de representar uma posição de conciliação” (*ibid.*). Nestes debates, alguns irão estabelecer sobre as figuras de Elizabeth Taylor ou de Maria Madalena uma relação com a figura do anjo, já sugerida pela inserção do contexto religioso do quadro de Giotto, mas principalmente na relação com a figura do anjo em Benjamin, em que esta produção de Godard parece totalmente mergulhada.

Didi-Huberman (2020, p. 211) menciona que Jacques Rancière, por exemplo, teria visto em Elizabeth Taylor saindo da água a encarnação do “próprio cinema ressuscitado dentre os mortos. É o anjo da Ressurreição”¹⁹⁷. Didi-Huberman (*ibid.*), no entanto, que faz uma análise detalhada da referida cena em *Imagens apesar de tudo* (2020), não vê qualquer “anjo da Ressurreição nas *História(s) do cinema*, em particular no momento da montagem que falamos”. Para ele, o pressentimento da presença de um anjo em *História(s)* estará vinculado a “um ‘anjo da História’ decididamente bastante benjaminiano” (*id., ibid.*, p. 213).

Como observa Scemama (2011, p. 25), o próprio Godard aparece, em várias passagens, “com essa expressão estranha – o olhar distante, um ar estupefato e os lábios entreabertos. Ele adota, ainda que sem asas, a postura do ‘anjo da história’”, tal como

¹⁹⁶ Godard, *História(s) do cinema*, Capítulo 1 A.

¹⁹⁷ Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, 2001.

Benjamin o descreve, em *Sobre o Conceito de História*, a partir de uma imagem de Paul Klee¹⁹⁸:

Existe um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Nele está representado um anjo, que parece estar na iminência de afastar-se de algo em que crava seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estendidas. O anjo da história deve parecer assim. Ele tem o seu rosto voltado para o passado. Onde diante de *nós* aparece uma cadeia de acontecimentos, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem gostaria de demorar-se, acordar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranha em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Esta tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual volta as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade (BENJAMIN¹⁹⁹ *apud* GAGNEBIN, 1997, p. 133).

Como menciona Scemama (2020, p. 51, grifo nosso), um pouco antes da passagem de *História(s)* que analisamos, “as imagens dos campos são colocadas [desta vez], sob o olhar de uma [outra] testemunha: o Rembrandt, em preto e branco, do Autorretrato, com seus olhos arregalados” (imagem 34).

Imagem 35. Jean-Luc Godard, fotograma de *História(s) do Cinema*, (autorretrato, gravura de Rembrandt), 1989-1998



Fonte: <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article2031>. Acesso em: dez. 2022.

É este olhar-testemunha que Benjamin prefigurou no “anjo da história”; o olhar imobilizado, petrificado pelo horror, testemunha da história. E, se é com este olhar que possivelmente Rembrandt testemunha os horrores de seu próprio tempo, ele é alçado por

¹⁹⁸ Conforme Gagnebin (1997, p. 123), “o *Angelus Novus*, essa gravura de Klee que Benjamin comprou em 1921 em Munique” foi emblema de “numerosas comemorações que marcaram, em 1922, o centenário de seu nascimento”. O filósofo a “considerava como sendo uma das suas mais preciosas aquisições e [...] descreveu de maneira lancinante em sua nona tese “Sobre o Conceito de História””.

¹⁹⁹ W. Benjamin, “Sobre o Conceito de História”, tradução manuscrita de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos L. Müller.

Godard para dar testemunho do horror, a respeito das imagens do cinema que o cineasta quer fazer ver.

A respeito deste “anjo da história” que Benjamin descreve a partir do *Angelus Novus* de Paul Klee, Gagnebin (1997, p. 134) observa do seguinte modo:

Esse misto de estar imobilizado no mesmo lugar e de fugir adiante de si corresponde à sua expressão desatinada, a seus “olhos arregalados” que não conseguem mais se fechar, como essa boca “aberta” da qual não parece sair nenhum som. Esse anjo ao mesmo tempo petrificado e jogado para a frente é a própria figura da impotência angelical, e, em particular, da impotência em “demorar-se, acordar os mortos e juntar os destroços” [...].

Como menciona Gagnebin (*ibid.*), é a impotência do anjo para “interromper o curso nefasto do tempo e empreender a obra salvadora da memória”. Como Gagnebin (*ibid.*) observou em Stéphane Mosès,

[...] não há mais aqui, presente no sentido forte de possibilidade de mudança, de invenção, de suspensão e de subversão. Ora, essa impotência desvairada é produzida, segundo a metáfora benjaminiana, por uma “tempestade” (Sturm) que “sopra do Paraíso” e cuja violência é irresistível [...] (GAGNEBIN, *ibid.*)

Gagnebin (*ibid.*) lembra que “neste período tão sombrio da vida de Benjamin que [...] escreve as teses ‘sobre o Conceito de História’ no exílio, sob o choque do pacto de agosto de 1939, entre Hitler e Stálin” é como se sobrasse da “tradição bíblica judaica” apenas

[...] a imagem do Deus vingador, colérico e onipotente que quer destruir o mundo pecador. O “pecado” sendo aqui não, miticamente, o pecado original que nos expulsa do Paraíso, mas, de maneira muito mais insidiosa, real e histórica, essa funesta acomodação à maldição divina, essa transformação perversa da infelicidade em necessidade graças, em particular, à ideologia do progresso que Benjamin combate sem folga nesse texto que também devia ser seu último texto [...] (GAGNEBIN, *ibid.*, p. 134-135).

Portanto, como Silva (2015, p. 420) observa na reflexão do historiador Enzo Traverso, “em relação à alegoria do anjo em Benjamin”, a imagem do anjo que reaparece em Benjamin, e que irá culminar na tese 9 de *Sobre o Conceito de História* é aquele “não mais mensageiro da ressurreição, mas testemunha da catástrofe”²⁰⁰.

Talvez possamos entender melhor aqui a argumentação de Didi-Huberman (2020, p. 210-211) que pressente ser possível ver na imagem de Maria Madalena a presença de um anjo benjaminiano: “[...] Godard roda a noventa graus, de forma a que Madalena, por sua vez, se torne ‘um anjo da História’ [...]”²⁰¹. Entendemos que, ao rodar o detalhe do

²⁰⁰ Traverso, 1997, p. 29 (SILVA, *ibid.*)

Traverso, E. *L’ Histoire déchirée – essai sur Auschwitz et les intellectuels*. Paris: Lés Éditions du CERF, 1997.

²⁰¹ Conforme Silva (2015, p. 419), Didi-Huberman esclarece: “A rotação de noventa graus da cena evangélica tem como efeito visual a aproximação desta ‘dramaturgia do contato impossível’, a uma

quadro de Giotto a noventa graus (ver imagem 34), Godard insere formalmente uma modificação na disposição de energia da imagem de Maria Madalena. Posicionamento que incute na figura mítica uma ação de desalento ou impotência que pende de seus braços caídos; as mãos pendentes cuja potência – no desencontrado movimento das figuras sobrepostas na imagem – revela a falta de impulso para um movimento próprio. É, talvez, nesta maneira de presentificar a impotência que se torna possível pressentir na santa um sinal do anjo benjaminiano como testemunha de algo que lhe movimenta num mesmo processo e que já não pode evitar.

Por isso, se tais fragmentos montados por Godard estão “dialeticamente tensionado[s] entre estados da imagem em tudo oposto: a santa cristã e a estrela de Hollywood, a auréola que define um perfil velado e a aura que irradia um corpo de ninfa pagã” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 212, grifo nosso), é possível considerar, pelo que até aqui foi refletido, que tais oposições se encontram ligadas a um mesmo ciclo de acontecimentos, ainda que não haja qualquer intenção de conciliação entre tais termos, e sim, sondar os desdobramentos de tudo que se reverbera a partir e em torno destas aproximações. Em nosso entender, a tensão maior na aproximação de tais fragmentos, encontra-se neste contraponto entre o ícone desacreditado, cuja imagem prometedora da salvação religiosa e remissão dos pecados é capaz de expressar, se tanto, uma esperança impotente para testemunhar e fazer ver, confrontado pela estrela de Hollywood, na expressão da vontade, doce e potente, de toda felicidade e de todo o esquecimento.

Nesse sentido, a marca da presença vital deste anjo benjaminiano – que poderá assumir muitas formas – como força de expressão e de lembrança, testemunha do horror e da catástrofe, em várias passagens de *História(s)*, encontra nos temas do esquecimento e do apagamento da memória a essência dos contrapontos na montagem de Godard.

Por isso, se é possível ver na forma a 90° de Maria Madalena um sinal do anjo da história benjaminiano, na presentificação de uma impotência mítica ou celestial, é possível considerar, no entanto, que a própria potência da forma de expressão, como força de testemunho e como esperança última para fazer lembrar e fazer ver, também se decompõe ou perde em força em Maria Madalena revirada. Ou seja, a própria potência do testemunho –, tal como, nas passagens anteriores, Godard emula o anjo, ou como faz

alegoria pintada por Giotto, muito próxima à *Noli mi tangere*; trata-se da representação de *A esperança*. [...] Portanto, ao revés da ‘ressurreição’, o quadro refere-se à ‘esperança’” (DIDI-HUBERMAN, 2008, *apud* SILVA, *ibid.*), algo que, segundo Silva (*ibid.*), “encontraria eco na dialética queda/redenção de Benjamin”.

ecoar no olhar expresso por Rembrandt a manifestação de um outro testemunho –, perde em força de testemunho no “perfil velado” do ícone cristão. Talvez porque no auge e plenitude de todo esquecimento, expresso por este sentimento definitivo e “profundo de felicidade”²⁰² apreendido no plano com Elizabeth Taylor, a própria forma de testemunho já perdeu sua força e sua vitalidade; sua capacidade de testemunhar dissipou-se frente à potência do desejo de toda felicidade, pois, novamente, como Godard afirmará, se o cinema foi “em primeiro lugar feito para pensar / é algo que se esquecerá logo a seguir / [...] A chama irá se apagar definitivamente em Auschwitz”²⁰³. A chama se apagará porque será impossível pensar diante do apagamento de todo acontecimento e de toda memória. Neste sentido, se a imagem godardiana se modula nas ambiguidades, resta-nos esta dúvida quanto à presença de Maria Madalena, e se é possível pressentir aí, ainda, a presença de um anjo benjaminiano, ou tão só uma imagem fugaz, já sem qualquer atividade, de um ícone cristão incapaz não só de anunciar qualquer ressurreição, como também de prestar testemunho da catástrofe.

Conforme Gagnebin (1997, p. 130), em *Infância berlinense*, Benjamin delinearía uma alegoria do anjo na figura de um anjo da morte, que ela apreende já ali a presença de uma impotência, própria aos anjos benjaminianos:

O que manifesta aqui a impotência do anjo [...] é, sem dúvida, a fraqueza da tradição teológica e de qualquer tradição totalizadora, pois é a própria tradição que “adoeceu”; mas, também se manifesta, no seio dessa mesma impotência, uma nova exigência, especificamente política, pois aqui são os homens que, paradoxalmente, poderiam ajudar os anjos a acabar sua obra necessária e purificadora. Podemos mesmo ir mais longe na interpretação e dizer que a intervenção do anjo não se manifesta mais na sua eficácia soberana, mas, sim, neste apelo, ao mesmo tempo imperceptível e lancinante, a interromper o escoamento moroso da infelicidade cotidiana e a instaurar o perigoso transtorno da felicidade (GAGNEBIN, *ibid.*).

Estas alegorias do anjo em Benjamin e seus desdobramentos são tratados por Jeanne Marie Gagnebin, no artigo *O hino, a brisa e a tempestade: dos anjos em Walter Benjamin* (1997). Segundo Gagnebin (*ibid.*, p. 124), os anjos que Benjamin retém a imagem não são os “arcanjos mensageiros que transmitem a vontade divina [...]”, mas “outros que poderiam ser chamados de ‘menores’, que só vivem no instante de seu hino para, em seguida, se desvanecer na noite” (p. 125). Estes anjos, ditos talmúdicos, e que

²⁰² Reescrevemos a apreensão de Godard em relação à referida cena: “Em *Um Lugar ao Sol*, encontrei um sentimento profundo de felicidade que raramente encontrei noutros filmes, mesmo em filmes melhores. [...] E quando soube que Stevens tinha filmado os campos de concentração e que, então, a Kodak lhe tinha confiado os primeiros rolos em cores de 16 milímetros, não encontrei outra explicação para que em seguida ele pudesse ter feito este grande plano de Elizabeth Taylor irradiando esta espécie de felicidade sombria” (GODARD *apud* DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 210).

²⁰³ Trecho de *História(s) do Cinema*, Capítulo 3 A, A moeda do absoluto.

vivem sob condição de dois aspectos; “a jubilação do hino cantado na frente do trono de Deus, e de seu aniquilamento consecutivo” (*ibid.*), segundo Gagnebin (*ibid.*, p. 126), constituem para Benjamin,

[...] o conceito de uma verdadeira atualidade: fulgurante, evanescente e destruidora. Os anjos são aqui os portadores de uma destruição necessária, sua própria, certamente e, mais profundamente ainda, a destruição de um tempo que teria a pretensão de se perpetuar a si mesmo. Esse lado destruidor sem o qual não pode haver nem atualidade verdadeira nem [...] verdadeira redenção [...].

Como menciona Gagnebin (*ibid.*), esta questão é enfatizada em algumas passagens do ensaio de Benjamin²⁰⁴ sobre Karl Kraus:

Esse tema caro a Benjamin desde seus primeiros escritos adquire, no ensaio sobre Kraus, a dimensão de uma luta do “humanismo real”, irreverente e transformador, o humanismo de Karl Kraus e de Karl Marx, contra o “ideal clássico do humanismo” que devia engendrar a matança da Primeira Guerra e as repressões sangüinárias que se seguiram. A figura do anjo intervém aí como o “mensageiro do humanismo real”, mas sob os traços de um *Unmensch*, de um *não-homem*, do inumano [...] (GAGNEBIN, *ibid.*).

Assim, este “novo anjo”, “segundo o *talmud*, novos em cada instante e em multidões inúmeras, são criados para depois de alçar sua voz diante de Deus, cessar e desaparecer do nada” (BENJAMIN²⁰⁵ *apud* GAGNEBIN, *ibid.*). Por isso, para Benjamin,

[...] os anjos talmúdicos se tornaram [...] anjos exterminadores e purificadores, nada têm de suaves e sorridentes criaturas protetoras, mas, para salvar aquilo que ainda resta da humanidade real dos homens e não se reduz à fraseologia, assumem os traços de inumano, até do monstruoso (GAGNEBIN, *ibid.*).

Assim, a presença e constantes reaparições destes anjos benjaminianos nas passagens de *História(s)* constituem traços que se movem por ambiguidades essenciais; de destruição e de redenção. Se as presenças destes anjos em *História(s)* se confrontam com um plano, tal como o da cena de *Um Lugar ao Sol*, com Elizabeth Taylor – em sua definitiva felicidade capaz de tudo esquecer – é porque carregam a ameaça e o apelo para conseguirem fazer ver, ouvir, sentir seu testemunho. Neste âmbito, tornar visível e audível o testemunho significaria munir o testemunho do poder de exterminar e aniquilar toda a felicidade prometida, ainda que, simultaneamente, também apareça este testemunho exterminador como última possibilidade de redenção, para uma outra forma de humanidade, e de uma felicidade desconhecida dos homens; um derradeiro desvio da

²⁰⁴ W. Benjamin, *Karl Kraus*, 1931.

²⁰⁵ Conforme aparece no texto de abertura da revista *Angelus Novus*, que Benjamin tentou publicar, em 1921: “Pois os anjos – novos a cada instante em inúmeras multidões – são, segundo uma lenda talmúdica, mesmo criados para, depois de terem cantado seu hino na frente de Deus, cessar e desaparecer no nada. [...]”. Citado por Gagnebin (*ibid.*, p. 125), W. Benjamin, “Ankündigung der Zeitschrift *Angelus Novus*”. Tradução de Jeanne Marie Gagnebin.

“continuação do idêntico” (p. 135). Silva, Papini e Moschen (2021, p. 324) lembram que, para “Susane Kampff Lages (2002), “[...] ainda que os anjos benjaminianos sejam portadores da mensagem de destruição [...] eles carregam consigo uma precária esperança no trabalho de restauração da história e da memória”.

Scemama (2011, p. 50) menciona um detalhe da referida cena dos amantes à beira do lago (referido ao filme *Um Lugar ao Sol* de Stevens, de fato), que, a nosso ver, talvez, possa ter tido alguma relevância no modo como Godard fez tais fragmentos convergirem na montagem. Diz Scemama (*ibid.*) que quando os amantes estão diante do lago, a personagem de Elizabeth Taylor o “considera inquietante, por abrigar os corpos de afogados jamais encontrados”. Em *História(s)*, após este plano dos amantes (aqui, a fala dos amantes não é escutada), confrontado com o rosto do morto dos campos de concentração, é justamente, a seguir, sob a cena em que a personagem feminina vai se banhar nesta água dos mortos, que Godard faz sobrepor a imagem de Maria Madalena e da mão de Cristo, prefigurados por movimentos desencontrados, e de maneira que, a saída da personagem destas águas tem, em nossa observação, o sentido de uma purificação ou redenção, porém, uma ambígua purificação de sinal invertido. Descer ao fundo de toda memória, mergulhar nas águas do inconsciente; e sair ilesa, deixar toda memória no subterrâneo das águas, lavar-se de toda a memória, de toda a culpa, de toda a consciência. Sair purificada, pura. Por isso, o sinal desta purificação é invertido, constituindo a extrema polaridade da redenção benjaminiana, e do olhar capaz de testemunhar os acontecimentos, “apesar de tudo”. No estado extremo desta purificação invertida – onde a felicidade prolifera, sombria e irradiante –, em nosso entender, nenhum anjo conseguirá prestar seu testemunho, pois nenhum testemunho será visto ou escutado.

Contudo, algo importante que entendemos ser preciso considerar, refere-se à compreensão deste passado e desta memória. Quando Godard confronta as imagens dos campos de concentração, do documentário, com a dos amantes, na ficção, ainda que entre tais produções filmadas pelo mesmo diretor houvesse uma breve distância temporal, cerca de seis ou sete anos, ela encenava, pelo teor dos acontecimentos, a noção de um passado (os campos de concentração diante da vitória dos Aliados), e a de um futuro (a promessa de felicidade, a que sempre aludiu, de modo geral, a ficção hollywoodiana). Entretanto, ao contrário disto, a insistência de Godard em confrontar tais fragmentos seria justamente no intuito de denunciar a ilusão desta linearidade temporal e positivista, entre o passado que foi (a catástrofe) e o futuro (como promessa de felicidade). Ele insistirá na confrontação destas polaridades para mostrar que a catástrofe não é nem o passado, nem

o contrário da felicidade, mas sim condição desta felicidade. Ambas são condições necessárias para a continuidade do idêntico; um repetitivo ciclo de acontecimentos.

A maneira como Godard considerou o acontecimento dos campos de extermínio fica bastante clara nesta citação do cineasta, como nos apresenta Didi-Huberman:

Tomemos como exemplo os campos de concentração. O único filme verdadeiro que deveria ser feito sobre eles – que nunca foi filmado e que nunca o será porque seria intolerável – consistiria em filmar um campo de concentração do ponto de vista dos torturadores [...]. O que seria insuportável não seria o horror que essas cenas suscitariam, mas, pelo contrário, o seu aspecto perfeitamente normal e humano (GODARD²⁰⁶ *apud* DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 203).

Em uma outra publicação, também em relação aos campos de concentração, ele acrescentaria: “[...] neles, veríamos o nosso próprio mundo, exatamente, nitidamente” (GODARD²⁰⁷ *apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*).

Parece evidente que os campos de concentração não se referem, na concepção de Godard, a um acontecimento do passado, tampouco é passado a memória destes acontecimentos. Possivelmente, o que Godard insistia sobre o que não havia sido visto nos campos se refere a esta cruel verdade de que os campos de extermínio não foram uma exceção – referidos a um passado superado – mas constituem, de certo modo, os padrões das condições normais da existência, que se revelam mais agudamente, segundo exigem as necessidades políticas.

Justamente em razão disso, é o confronto destas imagens do horror com as imagens que circunscrevem os sentimentos mais normais e promissores desta humanidade invertida, que a montagem de Godard, em *História(s)*, faz aproximar. E, com isso, fazer com que o espectador possa ocupar um lugar de fora para simplesmente testemunhar lado a lado, distintas facetas dos acontecimentos que são separadas –, segundo o que se quer visto, e o que se quer encoberto – para ocupar, assim, ainda que brevemente, o lugar do anjo da História.

Na tese 9 de *Sobre o Conceito de História*, conforme Gagnebin (1997, p. 127), “o *Angelus Novus* de Klee reaparece como um dos anjos talmúdicos”, ou seja, como ela mostra, ele seria este tipo de anjo já delineado por Benjamin em escritos anteriores, mais precisamente, o último e mais conhecido, destes descritos por ele, o anjo da História. Como explicita Benjamin no final desta tese 9: “O que nós chamamos de progresso é essa tempestade”, de maneira que Gagnebin (*ibid.*, p. 135) ressalta o “nós” em oposição ao

²⁰⁶ Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, *Cahiers du cinéma*, 1998.

²⁰⁷ *Intoduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980, p. 269-270.

olhar do anjo; onde os homens veem o progresso, o anjo vê a tempestade. Fica então designado nesta tese o momento preciso em que “os homens se resignam ao curso inelutável da infelicidade”: “[...] é nesse momento que eles cessam de poder tomar em mãos sua história e de poder agir, sobre o presente e no presente [...] e se abstém de inventar seu futuro”. Em função disto, a tese prefigura o momento deste “presente pervertido que só é continuação do idêntico”, e que, portanto, “nenhum anjo mais consegue se abrir passagem” (*id., ibid.*).

Seja como for, o anjo guarda o apelo de um imperceptível e lancinante testemunho que, se alcançado, permitiria à história abrir-se em outras possibilidades. Como vê Pierre Bouretz (2011²⁰⁸, *apud* SILVA; PAPINI; MOSCHEN, 2021, p. 330) trata-se do “último anjo” benjaminiano para tentar “deter o tempo que foge para a catástrofe”.

Contudo, se nas características cifradas dos escritos benjaminianos é possível observar as ambiguidades, inversões e perversões que se impõem sobre o “tempo inelutável e infinito da necessidade” (*id., ibid.*), é possível também aludir, ainda, a uma “temporalidade feliz” (*ibid.*) que ensejaria uma espécie de redenção mesmo à ideia de progresso, como possibilidade de um “sentido verdadeiro e libertador que poderia ainda conter a noção de progresso” (*ibid.*, p. 136), e permitindo, não obstante, lembrar “aos homens a possibilidade e a urgência da felicidade” (*id., ibid.*). Pois, a despeito da condição indelével do anjo da história para o testemunho e para o extermínio, como menciona Gagnebin (*ibid.*, p. 135), “o que todos os anjos de Benjamin, sem exceção, desejam profundamente é a *felicidade*”. Porém, “essa não é nem a volta a um paraíso de antes da história, nem tampouco a avidez devoradora da modernidade, sempre em busca de novidades” (*id., ibid.*).

De certo, tratar-se-á de uma felicidade de um outro tipo, pela qual os anjos poderão abrir passagem no tempo, estilhaçando a continuidade imóvel de um tempo feito dele mesmo. A respeito deste outro tempo de felicidade, Gagnebin (*ibid.*) argumenta a partir dos sinais encontrados em algumas passagens de Benjamin; neste sentido, esta “‘vontade de felicidade’ sempre é inseparavelmente dupla”. Ela permeia simultaneamente em torno de um “ainda-não vivido” e de um “(já) vivido”²⁰⁹:

²⁰⁸ *Testemunhas do futuro: filosofia e messianismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

²⁰⁹ “O confronto (*Widerstreit*) onde se opõem o estreitamento do único, do novo, do ainda não-vivido com a beatitude do mais uma vez, do repossuir, do (já) vivido” (BENJAMIN, *Agesilaus Santander*, *apud* GAGNEBIN, *ibid.*), constitui aqui, conforme Gagnebin, uma definição da felicidade segundo a fórmula do anjo Agesilaus Santander.

Tensão de um tempo simultaneamente sempre novo e sempre retomado como o é a atualidade angelical na qual cada anjo canta seu hino e deixa, sem rancor nem ressentimento, seu lugar ao próximo anjo, juntamente semelhante e diferente (GAGNEBIN, *ibid.*).

É inegável que este tempo de felicidade, em Benjamin, esteja intimamente constituído por um sentido designado pela criação, e cujo processo não se refere à conservação, mas, ao contrário, sua permanente destituição, movimento em busca de outra coisa, igual e distinto de si mesmo.

Gagnebin (*ibid.*, p. 136) reencontra num fragmento do *Livro das Passagens*, esta “união entre o ‘autenticamente novo’ e a doce regularidade da volta”, por meio da qual compreendemos que o progresso encontra na arte, enfim, sua autêntica definição:

[...] Resulta daí que a arte, que foi muitas vezes considerada como refratária a qualquer relação com o progresso, que a arte pode servir à sua autêntica definição. O progresso não habita a continuidade do decorrer temporal, mas as suas interferências: ali onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez com a sobriedade do amanhecer (BENJAMIN, 1982²¹⁰, *apud* GAGNEBIN, *ibid.*).

Em nosso entender, este tempo da felicidade e da criação não está na violenta substituição involuntária regida pela novidade do mesmo e pela continuidade temporal desenfreada com que os homens se abstiveram de construir seus presentes e inventar seus futuros. Distintamente, nele, o tempo para ou suspende-se; retoma, se multiplica, inverte, se reconstrói. E, como se no reconhecimento de toda incompletude, os anjos, essas figuras decifratórias e efêmeras, na graça voluntária em dar e criar, oferecem seus cantos e desaparecem. Seus cantos, no entanto, acumulam-se para a continuidade de outros, distintos e para além de cada um. O tempo da felicidade e da criação não é, assim, o tempo da linearidade, da substituição e da imposição, mas é aquele que implode este tipo de continuidade coercitiva, acumulando-se e evadindo-se por todos os cantos e temporalidades. Vocacionado está à simultaneidade.

Segundo Benjamin apreende da lenda talmúdica, se tais anjos são “novos a cada instante em inúmeras multidões”, eles se conciliam num processo de desaparecimentos e reaparições. São assim também as constantes voltas e reaparições da presença ou sugestão destes anjos em *História(s)*. Consideramos que as relações de *História(s) do cinema* de Godard, com as concepções benjaminianas, se circunscrevem nos vínculos com a montagem, na compreensão do inacabamento próprio a toda a estrutura de realidade; na permanente movimentação pela qual seus fragmentos – com suas distintas faces e instâncias – se reconstroem.

²¹⁰ *Das Passagen-Werk*. Trad. J. M. G [ed. bras: *Passagens*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2018].

Como Didi-Huberman (2020, p. 214) menciona, Godard não é o único representante destes entrecruzamentos entre história, arquivos e montagem. Ele cita as obras de Chris Marker ou de Harun Farocki, entre outras que podem ser observadas. Aqui tivemos a intenção de exemplificar a partir de *História(s)*, no intuito de pensar este modo de fazer montagem a partir da história, da memória e do intercâmbio de diversas fontes. No que concerne à montagem, *História(s)* não tem nenhum propósito de abranger qualquer tipo de totalidade ou de verdade única. Como sugere Scemama (2022, p. 58), ela se situa “como engrenagem que faz retornar, a todo instante, aquilo que na História é errante, inacabado, esquecido, perdido”.

2 A REVOLUÇÃO QUE SONHA (EM NÓS): MONTAR COM PAULO FREIRE

Iniciamos este capítulo buscando apresentar os motivos que nos levam às aproximações entre o que viemos construindo aqui – na perscrutação sobre uma Pedagogia da Montagem a partir da observação de concepções e processos em torno da montagem – e concepções presentes no pensamento do educador brasileiro Paulo Freire (1921-1997).

Um primeiro motivo está no fato de buscarmos, nas possíveis relações com o educador brasileiro, nos aproximar de possibilidades e propósitos, vislumbrados na montagem, em nosso próprio contexto educativo – buscando aproximações com aquele que, sobre a educação brasileira, projetou um de seus grandes alcances.

Tais aproximações partem de uma perspectiva propositiva, uma vez que não encontramos dados documentais que as justifiquem. Considerando-se os distintos contextos e temporalidades que são aproximados, ressaltamos que as aproximações se constroem pelas correlações em que procuramos observar propósitos, estratégias, concepções e processos que guardam muitas similitudes, assim como também suas divergências. No entanto, para nós, este procedimento encontra justificativa na afinidade com o próprio objeto pesquisado. É próprio à montagem, entre outras questões, entrelaçamentos entre coisas distintas, ou, para sermos mais precisos em relação à complexidade das aproximações aqui propostas, poderíamos dizer, entre coisas que guardam, ao mesmo tempo, semelhanças e diferenças. Além disto, é princípio da montagem o pensar propositivo, assim como entendemos também estar perspectivado na pedagogia freireana.

Há nestas correlações uma correspondência que logo se evidencia, e que se viabiliza na crença na ideia de revolução ou de transformação política e sociocultural, cujo embate se concentra e só pode ser viável de se tornar possível, na credibilidade à função criadora do pensamento, do sensível, do imaginativo, e, por consequência, das formas de manifestação e expressão artístico-culturais e da própria linguagem.

Embora a relação entre política e educação seja mais comumente afirmada, como aborda Aristóteles Berino (2017a, p. 183), a relação entre estética e educação está presente em várias passagens da obra de Paulo Freire, sendo ambas as dimensões, a política e a artística, “pertencentes a uma natureza comum de sua leitura de mundo”, assim como de sua concepção educativa. Em função disto, Berino (2017a, s/p) afirma a

dimensão estética como fundamental à concepção freireana, pois nela o ato de “ler o mundo” não pode se realizar como recepção passiva, repetida e mecanizada, mas como atos de criação. Neste sentido, “o político e o estético sempre estiveram juntos” (*ibid.*) no pensamento educacional de Freire, em especial, predispondo-os como meio de insurgência dos oprimidos frente aos poderes dominantes e como insubmissão à realidade tornada normativa e estática. Berino (2017b, s/p) enfatiza também a necessidade atual “de recuperar a unidade da relação entre o político e o estético na sua obra” como “uma via importante para manter vivo seu pensamento”, a despeito das tentativas de fazer com que ele seja refutado como dogmático e persuasivo, de acordo com distintas interpretações.

Se como observou Berino, termos e menções ao artístico ou ao estético aparecem em várias passagens dos escritos freireanos, podemos dizer que, em quase sua maioria, não estão se referindo às atividades ou modalidades artísticas em específico, mas sim às condições inerentes à arte ou à estética, e que, em correspondência, a formação dos sujeitos se realiza também enquanto processo de criação, movimento em construção; processo de elaboração, que se faz fazendo, processo não predito, não previsto, que vai se construindo enquanto movimento acontecendo. Neste âmbito, a vinculação entre estética e educação se relaciona, em nosso entender, à experiência de criação em oposição a tudo o que já está pronto ou concluído, consolidado apenas como reconhecimento. Experiência, portanto, em que o processo é mais significativo e fundamental do que os fins como resultado. Em face disto, o pensar – aqui considerado, não apenas como qualidade intelectual, mas como experiência integrada, simultaneamente, sensível, intelectual, intuitiva – é compreendido como “um ato político” e “por isso mesmo, como um ato criador” (FREIRE, 2011, p. 28).

Como dito, ainda que esta função criadora em Paulo Freire não esteja diretamente relacionada com uma produção artística ou produção de uma forma artística, sendo condizente ao próprio processo de formação dos sujeitos, fazemos uma correspondência entre esta sua concepção formativa, cujo princípio constitui-se enquanto processo criador em permanente movimento, e o pensamento sobre a formação na arte, expresso pelo pintor suíço vinculado ao período moderno, Paul Klee, em sua *Filosofia de la Creacion*:

La fundamental relación de la formación con la forma conserva, una vez observada en el plano estructural (“celular”, “tissular”), toda su significación en los posteriores estádios, precisamente porque se há reconocido en ella um principio.

Esta significación puede enunciarse así: la marcha hacia la forma, cuyo itinerário debe ser dictado por alguna necesidad interior o exterior, prevalece sobre el fin terminal, sobre el final del trayecto. La orientación determina el

carácter de la obra consumada. La formación determina la forma y es, em consecuencia, predominante.

Nunca, em ninguna parte, la forma es resultado adquirido, acabamento, remate, fin, conclusión. Hay que considerarla como génesis, como movimiento. Su ser es el devenir, y la forma como apariencia no es más que uma maligna aparición, um fantasma peligroso.

Buena es, por tanto, la forma como movimiento, como hacer; buena es la forma em acción. Mala es la forma como inercia cerrada, como detención terminal. Mala es la forma de la que uno se siente satisfecho como de um deber cumplido. La forma es fin, muerte. La formación es Vida.

[...] el caminho es lo fundamental de la obra!

(KLEE, 1976, p. 90-91).

Conforme entendemos, ainda que a vivência no mundo – seja na produção artística ou cultural, seja no enfrentamento às necessidades objetivas da vida material e do convívio cotidiano pela comunicação²¹¹ – relacione-se à produção de formas, é possível observar, a despeito das diferenças em relação aos conteúdos abordados, uma semelhança entre as concepções do educador e as do pintor, que considera que o primordial não são as formas em si, como resultado consumado, mas precisamente aquilo que se motiva a partir de um tipo de processo; um modo de disposição criadora que possibilita que a forma seja apreendida e vivida enquanto *génesis*, e que portanto, faz perscrutar e reviver a partir de si própria, seu próprio processo de surgimento, de elaboração. Movimento que dá materialidade à formação. Enquanto *génesis*, a forma vive e revive como movimento permanente, capaz de evitar a morte pela estagnação de seu mover-se. Estagnação que se realiza na institucionalização, na determinação.

Se para Klee (1976, p. 88), a produção e geração da forma “*se ve energicamente atenuada com respecto a la determinación (concepción) de la forma*”, é, no entanto, tal como entendemos, inevitável que a consequência da “*formación es la forma. De los caminos a la finalidad [...] De la vida a la institución*” (p. 89). Portanto, o que predispõe um “*sentido vivo*” nas formas é aquilo que se retém ou se apreende, simultaneamente, nela mesma e para além dela, como movimento estimulante, criador e recriador, uma *chispa* que inflama o espírito e o corpo, exercendo movimento sobre a matéria²¹².

²¹¹ Leandro Konder (2001, p. 19) menciona a respeito de uma distinção, para Benjamin, entre “a expressão, na qual o sujeito se expõe em sua interioridade, se descobre no dizer-se para os outros e para si mesmo, e a comunicação, na qual o sujeito se volta mais decisivamente para fora, enfrentando as necessidades objetivas da subsistência material e do convívio com os outros [...]. Ambas são necessárias na vida das pessoas”. No entanto, como diz Konder (*ibid.*), um problema se apresenta “nas condições da sociedade hegemônica pela burguesia” quando, “segundo Benjamin, a comunicação se expande e a expressão é comprimida”.

²¹² “La obra es, em primer lugar, génesis, y su historia puede representarse brevemente como uma chispa [...] y que inflama el espíritu, aciona la mano [...] al transmitirse como movimiento a la matéria [...]” (KLEE, 1976, p. 89).

Podemos dizer, de modo geral, que o processo criador, para Klee, se relaciona a tais noções de caminho e gestação, em permanente movimento e circulação; movimentos perpassantes entre morte/vida, forma/formação, retorno/progressão, fim/começo, ramificação/redução etc.

É neste âmbito de correspondências que observamos a compreensão de educação, em Freire, como algo que se vivencia enquanto experiências humanas em formação e não enquanto sujeitos formados, prontos, acabados. Este sentimento de “formação” é passível de ser intimamente relacionado a um sentimento estético, em que o humano é a própria matéria formativa e em formação. Está, essencialmente, relacionada ao permanente movimento de criação, construção e reconstrução de si e do coletivo²¹³. Como argumenta o educador: “Só na convicção permanente do inacabado pode encontrar o homem e as sociedades o sentido de esperança. Quem se julga acabado, está morto” (FREIRE, 1994, p. 61).

Contudo, isto posto, vemos o cerne das correlações entre concepções freireanas e possibilidades pedagógicas da montagem serem instauradas a partir da dimensão criadora em que esta se torna força implosiva contra a política mercadológica do determinismo histórico temporal dos poderes dominantes, circunscrito, em especial, pelo capitalismo, e mais precisamente, desde os tempos de Freire até os dias atuais, pelo neoliberalismo.

A partir desta perspectiva correlata e estratégica entre arte e política, Freire reconheceu a importância fundamental da experiência criadora na vida dos sujeitos, não para fuga ou afastamento do real, mas para seu aprofundamento, para experiências em permanente reelaboração deste fato dado como real, que não existe como algo pronto, único e acabado.

Como já citado anteriormente nesta pesquisa, Didi-Huberman (2015, p. 26) nos ofereceu uma perspicaz inversão que reflete sobre a função da arte em relação a seu tempo histórico-político: não a conveniência passiva (ou até mesmo, convivência) do “artista e seu tempo”, mas sim “o artista contra seu tempo”. Perfeita proposição que nos permite pensar, conforme interesses próprios a esta pesquisa, este viés da arte como constante processo de elaboração em contraponto ao determinismo dos poderes hegemônicos, tal

²¹³ Na live *Paulo Freire: O menino que lia o mundo*, Carlos Rodrigues Brandão menciona ter sido lembrado por Foucault que o ideal da cultura grega antiga era criar na pessoa que se educa a obra de arte de si mesmo, de maneira que é esta concepção de educar-se para criar-se e recriar-se a si mesmo e, assim, ao mundo, que Brandão considera relacionada à pedagogia freireana.

Paulo Freire: o menino que lia o mundo. Uma conversa entre Ana Mae Barbosa e Carlos Rodrigues Brandão. Mediação de Renata Bittencourt. Transmitida pelo Instituto de Arte Tear, em 13 de julho de 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q7_2Y6eGyZA. Acesso em: 2 set. 2021.

como podemos perceber latente na teoria prática freireana, assim como também na *práxis* artística tornada estratégia de embate contra estruturas normativas e condicionantes, tal como buscamos analisar nos usos estéticos da montagem, aqui exemplificados.

Nesta íntima relação entre arte e política, em Freire, é crucial o processo de desvelamento da farsa constituída pelos poderes dominantes, assim como a assumida responsabilidade pelo processo de construção da própria existência pelos oprimidos. Aqui, o propósito de desvelamento do real se vincula inevitável e incondicionalmente à denúncia da farsa. Esta denúncia, contudo, é inevitável porque se constitui como possibilidade contra o processo de naturalização das condições aberrantes da existência sob a tutela dos dominadores, com a “[...] legitimidade da raiva contra a docilidade fatalista”, contra esta ocultação da fonte geradora da tragédia, como recurso indeclinável, como meio de lutar contra “[...] a negação de mim mesmo” (FREIRE, 1996, p. 76).

Significa, assim, meio de lutar contra tudo aquilo que nega o sujeito, que nega o humano. Neste sentido, em Freire, a radicalidade resulta que a consciência deve voltar-se contra si própria, considerando-se uma formação anterior, cultural e educativa que, com certa amplitude, buscou arraigar nos sujeitos uma consciência para negação de si próprio. Trata-se de uma luta que deve resgatar a consciência, dominada e fixada. Mas este resgate não é modo para implantar uma outra consciência ditada e determinada, apenas distinta em conteúdo da que funciona em favor dos interesses dos dominantes. Se assim fosse, significaria operar da mesma maneira que as classes dominantes, fazendo da consciência um aparente reverso do mesmo. Implicaria em considerar que forma e conteúdo, processos e propósitos, meios e fins etc., podem ser separados, o que decorreria em completa contradição no interior das concepções freireanas. Ao contrário, trata-se, em nosso compreender, de recuperar a consciência para a própria consciência. Liberar a consciência das “prescrições” e determinismos em que funciona tão só automatizada; liberar a consciência para a autonomia e para a criação de processos que lhes sejam realmente próprios; consciência capaz de ver a si mesma, e com a mesma isenção, os coletivos, o mundo, os contextos, as pluralidades etc., para descobrir, no processo, individual e coletivamente, os sentidos e os propósitos de sua própria presença no mundo.

Ao contrário da instrumentalização da linguagem que tem como função a transmissão, a alfabetização de adultos, que foi criada e proposta por Freire na década de 1960, é pensada enquanto maneira de reconstrução e reelaboração da linguagem e do pensar, como atos não dissociados. Se o mundo político focado na dominação e determinação do outro necessita da instrumentalização da linguagem para torná-la

propícia à transmissão de suas narrativas, com suas ideologias e naturalizações, é esta dinâmica própria à arte, à poesia e à criação de modo geral, como exercício que provoca a elaboração e a construção permanentes, que busca deflagrar o embuste das aparências e narrativas que procuram se perfazer como únicas e absolutas. Sondar e dialetizar instâncias e camadas desta realidade plural, constitui, à sua maneira, o derradeiro antídoto contra o determinismo, no embate freireano.

Assim, de maneira subsequente, pressentimos que as correlações com uma pedagogia da montagem concentram-se, também, na destituição da linguagem como forma instrumental legitimada pelo poder dominante. Libertadas as formas da linguagem de funções subordinadas à transmissão e repetição, próprias à sua instrumentalização, pudesse também o pensamento ser liberado para a sua permanente vocação à construção e reelaboração. Estes embates, de natureza política, estética e pedagógica, conforme acreditamos, a despeito das diferenças de processos e contextos existentes, podem ser percebidos, tanto nos usos estratégicos da montagem pelas produções artístico-culturais observadas, assim como na metodologia de alfabetização de Paulo Freire, que não admitindo-a como uma instrumentalização mecânica, não a separou de uma movimentação criadora do pensar.

De certo, quanto à questão pedagógica, a vinculamos mais diretamente à atuação do educador, no entanto, ainda que não problematizada como ação requerida, é inevitável que o que faz movimentar as produções artísticas, tais como as que foram aqui analisadas, entre muitas outras, também transcorre em algo que incorpora uma certa pedagogia. Uma pedagogia heterodoxa certamente, pois não se efetiva com afirmações e certezas. Mário Alves Coutinho (2013, p. 19) observa que a arte “não quer ensinar nada, não pretende convencer ninguém: ela apresenta experiências, sentimentos, pensamentos [...] não determina maneiras de ser e de pensar, apenas propõe”. Contudo, como menciona Coutinho (*ibid.*), justamente na predisposição “em mostrar, e não em convencer”, ela termina por se constituir como “atividade pedagógica exemplar”: “Sua eficiência maior é pressupor a liberdade de quem a experimenta, não impor” (p. 20). Nesta forma de pedagogia, percebemos que a arte se constitui também em exemplos que incentivam a permanente invenção de modos de fazer, modos de criar e ser. Entendemos que, também neste ponto, a pedagogia freireana se aproxima desta forma de pedagogia própria aos processos de criação, tanto no que diz respeito à liberdade dos posicionamentos, como à invenção das próprias existências, com suas possibilidades de pensar, criar, produzir, ser. Para Freire (1996, p. 22), ensinar é “criar as possibilidades para a sua produção ou a sua

construção”, ou seja, construção do próprio aprendizado que deve tornar o educando responsável por seu próprio processo²¹⁴, pela criação ou descoberta de seu próprio caminho e de seu próprio saber.

Portanto, encontra-se na raiz das concepções educativas freireanas fazer refletir a necessidade não dicotomizada de conscientizações e compreensões das realidades e questões particulares do próprio tempo histórico e a predisposição para a invenção de estratégias que propiciem escapar da dominação, em prol de uma educação requerida para o que descubra-se nela, como liberdade, distinta certamente da que é traçada pelo sentido mercadológico de educação. Nisto, está pressuposto que não existem conteúdos, processos e estratégias pedagógicas prontas e determinadas, aplicáveis a qualquer situação e contexto, indistintamente. Haverá nas estratégias, processos, conteúdos, um esforço em se fazer ver e descobrir, individual e coletivamente, em cada momento e situação, o que há para fazer, ver, imaginar. Neste sentido freireano, nenhuma problematização política poderá estar mais indissociável de uma dimensão criadora. A vinculação da luta se encontra também na procura e nas invenções dos próprios processos, das próprias pedagogias e estratégias para fazer pensar o pensamento, ver o não visto, sonhar com o sonhado e o não sonhado. Para fazer “ler o mundo”, imaginar, sentir, pensar o que ainda não é, o que ainda não está apreendido, não elaborado, não inventado, no delimitado campo das ideologias dominantes.

Para nós, a teoria-prática de Paulo Freire não se direciona apenas aos conteúdos e vivências a serem apreendidos, mas também à consciência dos modos e processos que nos levam a saber, experimentar, fazer. A educação “envolve o movimento dinâmico, dialético, entre o fazer e o pensar sobre o fazer” (FREIRE, 1996, p. 38), entre o pensar e o pensar o pensado etc. Em sua concepção pedagógica, a não dissociação entre processos, formas, conteúdos, implica no compromisso, na responsabilidade e na autonomia que se cumprem ao criarem as possibilidades para a produção ou construção das próprias experiências e saberes. Considerando o princípio fundamental do inacabamento, não é possível ver o exemplo e legado do educador como um modelo, mas como possibilidade, a qual uma das principais compreensões se refere à tarefa que nele explicita-se; a consciência da luta permanente – consubstanciada por acertos e limitações, perdas e ganhos – que há na formação da realidade em devir.

²¹⁴ Como menciona Freire (1996, p. 124), é necessário que “o educando vá assumindo o papel de sujeito da produção de sua inteligência do mundo [...]”.

Ao citar Amílcar Cabral, Freire (FREIRE; SHOR, 2021, p. 309) escreve: “Quão pobre é a revolução que não sonha”. Incitação e provocação que se desloca hoje; revolução, algo ainda sonhado? Para nós, frente à realidade neoliberal imposta de forma cada vez mais assolapada, a educação freireana, talvez, desloca ainda os ares de um sentimento de revolução que nos perpassa. Revolução que ainda sonha a promessa de nos revelar seus propósitos, estratégias de luta e encantamento. A revolução que ainda sonha em nós para encontrar os sentidos da revolução no próprio processo revolucionário.

A pedagogia freireana é marcada por processos de luta e criação – indissociável movimento tanto de “formação” de si mesmo como de “formação” coletiva, pela dialética – que deve encontrar na transformação da realidade a continuidade do movimento, a essência do que se move.

2.1 Desvelamento e Denúncia como Movimento Indeclinável

As diversas problematizações e instâncias do pensamento de Paulo Freire possibilitam estabelecer com ele inúmeras formas de diálogos e abordagens. Justificamos que as relações que procuramos estabelecer com o educador convergem, em especial, nas possibilidades de, direta e indiretamente, criar correlações e diálogos com as questões circunscritas em torno da montagem, em função das quais delimitamos e enfatizamos alguns aspectos das concepções freireanas e das circunstâncias que as atravessam.

Sobretudo no que diz respeito às possibilidades de pensar tais concepções em relação à nossa atualidade – deslocada temporalmente das questões socioculturais e políticas próprias ao momento do educador –, entendemos haver lacunas que implicarão em possibilidades distintas de interpretações. A própria seleção que fazemos deste vasto legado já implica na inter-relação com nossa maneira de reconstruir, por isso, salientamos a parcialidade das reflexões estabelecidas, entrecruzadas também, com nosso próprio posicionamento.

Uma das questões do pensamento de Freire, pelas quais gravitam as correlações e aproximações buscadas, entremeiam-se na maneira pela qual o educador compreendeu como necessidade indeclinável o desvelamento das realidades políticas e socioculturais brasileiras, e que, de modo subsequente e inevitavelmente, resultava na denúncia das estruturas de dominação das elites dirigentes.

Na compreensão deste problema, em *Educação como prática da liberdade*, escrito durante o exílio no Chile após o Golpe Militar de 1964, o educador situa as condições que

marcam a formação social e cultural da sociedade brasileira desde o período colonial, assim como percebe como vai se dando a constituição de uma farsa que passou a separar uma representação de sociedade, alienada da sua própria vivência social, cultural e política. Ou seja, uma farsa política e sociocultural que, no próprio processo de formação do país, foi se constituindo pela dicotomia entre o representado (para si mesmo e para o exterior) e a experiência vivida; no interior de suas complexidades e ambiguidades.

Particularmente, ainda que consideremos a complexidade, ambiguidade e riqueza da formação étnica e cultural brasileira, entendemos que a visão de Paulo Freire se concentra em um aspecto desta formação, e, ainda que tal visão possa ser percebida como parcial – levando menos em consideração os aspectos de resistência²¹⁵ também existentes na riqueza criadora e na complexidade da cultura popular brasileira – resulta, em nosso entender, numa aguda observação acerca dos problemas da dominação. Possivelmente, Freire concentre sua análise nas questões da vivência e participação política dos sujeitos na constituição da coisa pública e da própria construção da sociedade (e do tipo de sociedade), e não nas vivências e expressões singulares e coletivas da pluralidade social e cultural, não especificadas necessariamente pelas relações de poder desta ordem social e sua condução (que, de fato, ocorrem, em muitos casos, à margem, resvaladas de tais relações de poder). Deste modo, Freire (1994, p. 78-79) aborda do seguinte modo:

Faltou-nos, na verdade, com o tipo de colonização que tivemos, vivência comunitária. Oscilávamos entre o poder do senhor das terras e o poder do governador, do capitão-mor. [...] inexistiam condições de experiência, de vivência da participação popular na coisa pública. Não havia povo.

Não será exagero falar-se de um centro de gravitação de nossa vida privada e pública, situado no poder externo, na autoridade externa. Do senhor de terras. Das representações do poder político. Dos fiscais da Coroa, no Brasil Império. O que estas circunstâncias propiciavam ao povo era a introdução desta autoridade externa, dominadora: a criação de uma consciência hospedeira da opressão [...].

E, mais adiante, ele prossegue:

[...] o que caracterizou, desde o início, a nossa formação, foi, sem dúvida, o poder exacerbado. [...] Poder exacerbado a que foi se associando sempre submissão. Submissão de que decorria, em consequência, *ajustamento*, *acomodação* e não *integração*. [...] no ajustamento, o homem não dialoga. Não participa. Pelo contrário, se acomoda as determinações que se superpõem a ele [...]. Esta foi, na verdade, a constante de toda a nossa vida colonial. Sempre o homem esmagado pelo poder. Poder dos senhores das terras. Poder dos governadores-gerais, dos capitães-gerais, dos vice-reis, do capitão-mor.

²¹⁵ Nilo Agostini (2019, p. 187) a respeito da “rebeldia [...] presente em diversas expressões culturais”, menciona ter sido formado um estudo sobre o Brasil chamado de “pedagogia da resistência”, citando a obra, RIBEIRO, J. C. N. *A festa do povo: pedagogia da resistência*. Petrópolis: Vozes, 1982.

Nunca, ou quase nunca, interferindo [...] na constituição e na organização da vida comum (FREIRE, 1994, p. 82, grifos do original).

Mas será justamente a partir das transformações e modernizações da vida brasileira, com os processos de urbanização e de industrialização que viriam a partir da passagem da Corte portuguesa pelo Brasil, que Freire apreende a progressiva constituição e consolidação de uma farsa que procura projetar a representação de uma sociedade alienada de si própria. Pois, “seria sobre esta vasta inexperiência caracterizada por uma mentalidade feudal, [...] uma estrutura econômica e social inteiramente colonial, que inaugurariamos a tentativa de um estado formalmente democrático” (FREIRE, *ibid.*, p. 87):

Importamos a estrutura do estado nacional democrático, sem nenhuma prévia consideração a nosso contexto. [...] inadvertidos de que não existem soluções pré-fabricadas e rotuladas para estes ou aqueles problemas [...] Qualquer ação que se superponha ao problema, implica numa inautenticidade [...]

Importávamos o estado democrático não apenas quando não tínhamos nenhuma experiência de autogoverno, inexistente em toda a nossa vida colonial, mas também e sobretudo quando não tínhamos ainda condições capazes de oferecer ao “povo” inexperimentado, circunstâncias ou clima para as primeiras experiências verdadeiramente democráticas. Superpúnhamos a uma estrutura economicamente feudal e a uma estrutura social em que o homem vivia vencido, esmagado [...] uma forma política e social cujos fundamentos exigiam [...] a dialogação, a participação, a responsabilidade, política e social (*id.*, *ibid.*).

É evidente a percepção, em Freire, a respeito de uma falsa ideia de democracia que foi importada e reproduzida artificial e arbitrariamente, e que se diferia integralmente de uma concepção democrática, tal como entrevia o educador. É possível pensar que estas elites nunca tiveram de fato compromisso e envolvimento com a constituição democrática no país, antes tiveram interesse numa representação democrática desvinculada de sua prática, para, possivelmente, tornar o país atualizado frente às tendências dos circuitos internacionais, e, para além disso, subsidiar a criação de um engodo; uma aparência que permitisse manter as relações de dominação – atualizadas, de certo, quanto à passagem do tempo –, encobertas porém, pelo falso manto democrático. De certo, sempre foi tanto melhor agir pela persuasão e pela domesticação, no que diz respeito à propensão dominadora para evitar a exposição dos conflitos e dos confrontos com movimentos populares de resistência, que sempre ocorreram no Brasil, desde a colonização.

Para um exercício democrático e de participação popular, que pudesse principiar-se como acontecimento sociocultural e político, como questiona Freire (*ibid.*), onde teria sido buscado “as condições de que tivesse emergido uma consciência popular democrática, permeável e crítica [...]?”. A questão é que a democracia, conforme a

perspectiva freireana, seria um evento impossível de ser transplantado artificialmente, fato que comprovava seu engodo, pois como se referia, a “democracia [...], antes de ser forma política, é forma de vida” (*id.*, *ibid.*, p. 88), é experiência vivida. Nesta sua análise, em que pontua este aspecto da formação sociocultural brasileira, explicita-se a necessidade ao engajamento por uma educação popular que deve superar as dicotomias e contradições falsamente produzidas a partir da posição de uma “sociedade ‘reflexa’” na “incapacidade de ver-se a sociedade a si mesma” (*ibid.*, p. 55). Sociedade que substitui as experiências vividas e partilhadas, pelo representado, como modo de farsa.

Mas a “inexperiência democrática” pela qual o país foi se formando, com suas agudas contradições, entre o aparente e o real vivido, não foi superada a partir dos processos de industrialização/modernização e a consequente emersão do povo na vida pública brasileira. Ao contrário, como menciona Freire (*ibid.*, p. 105), produziu-se sempre mais uma “educação em antinomia” com esta emersão popular, pois tais dicotomias e contradições sempre contribuíram para a ocultação e mascaramento das realidades, a partir dos falsos discursos e das naturalizações de situações e condições de vida demandadas pela própria ordem social.

Conforme Freire (*ibid.*, p. 51), a civilização industrial e mercadológica do capitalismo neoliberal acabou por reforçar a trágica propensão popular – considerando-se esta propensão, em nosso entender, a partir da própria realidade social formada frente aos aspectos da dominação, e não em relação aos inúmeros exemplos de resistência, originalidade e inventividade também existentes no Brasil – em renunciar “cada vez, sem o saber, a capacidade de decidir”²¹⁶, que significa, assim, a renúncia à sua autonomia e liberdade para optar, posicionar-se, lutar, criar etc. Se a “educação como prática de dominação” busca a “acomodação ao mundo da opressão” (FREIRE, 2019a, p. 92), a educação popular precisa encontrar estratégias para se aproximar da vida vivida, e de algum modo, desvelar ou “decifrar a engrenagem da estrutura dominante” (AGOSTINI, 2019, p. 50), para, no tocante aos próprios sujeitos, “superar os fatores que o[s] fazem acomodado[s] e ajustados[s]” a essa estrutura (FREIRE, 1994, p. 51, grifo nosso). Uma

²¹⁶ “Na medida em que o homem perde a capacidade de optar e vai sendo submetido a prescrições alheias que o minimizam e as suas decisões já não são suas, porque resultadas de comandos estranhos, já não se integra. *Acomoda-se. Ajusta-se.* [...]Este aspecto passivo se revela no fato de que não seria o homem capaz de alterar a realidade, pelo contrário, altera-se a si para adaptar-se. [...] Para defender-se, o máximo que faz é adaptar-se. Daí que a homens indóceis, com ânimo revolucionário, se chame de subversivos. De inadaptados.” (FREIRE, 1994, p. 50).

educação que requisite a dupla tarefa de, simultânea e dialeticamente, olhar para a realidade/sociedade e olhar para si mesmo.

Em uma correlação com o pensamento da teoria crítica, mencionamos as desafiadoras palavras de Adorno na dedicatória de *Mínima moralia*, citado por Nilo Agostini: “Quem quiser saber a verdade acerca da vida imediata tem que investigar sua configuração alienada, investigar os poderes objetivos que determinam a existência individual até o mais recôndito dela” (ADORNO, 1993, *apud* AGOSTINI, 2019, p. 18). Aqui, consideramos que a tarefa que compreendemos em Freire, a saber, a necessária *práxis* educativa a olhar, simultânea e dialeticamente, para as realidades e sociedades exteriores e para si mesmos, só pode movimentar-se como processo revelador, quando tal olhar, permeável e crítico, aceita o desafio de analisar as (e para além das) barreiras e limites formados sobre a realidade, assim como as (e para além das) barreiras e limites em que nós, sujeitos, nos formamos. Logo, um olhar que é também incidente sobre os limites em que nos reconhecemos, os limites em que todo sujeito se reconhece a si mesmo. Como explicita Leandro Konder:

O pensamento só pode enfrentar a tarefa de transformar o mundo se não se esquivar à luta pela autotransformação, ao acerto de contas com aquilo que ele tem sido e precisa deixar de ser. A dialética se atrofia no momento em que se dá por satisfeita, se considera plenamente vitoriosa e se instala em sua vitória, sem refletir seus próprios limites (KONDER, 1999, *apud* AGOSTINI, *ibid.*, p. 28).

Possivelmente, a dificuldade desta tarefa implica no mover-se, até certo ponto, nos confrontos dos sujeitos consigo próprios e com as forças formantes que sobre eles agiram e agem; difícil tarefa em contraponto aos modos aliciadores e de conformação e resignação à realidade posta como limite natural, entre outras questões, que oferece a educação capitalista neoliberal.

No entanto, contra esta educação vinculada à indústria e ao mercado à serviço das ideologias de poder, a educação crítica se oferece ao embate, na medida em que ensina a colocar sobre a “responsabilidade do pensamento não aceitar uma situação como acabada. Se há qualquer chance de mudar a situação, isto se dá apenas por um *insight* não diminuído” (ADORNO, 2017, *apud* AGOSTINI, *ibid.*, p. 21). Manifesta-se, então, as diferenças cruciais entre uma educação que luta por um “sentido formativo da existência humana” em processo, para se abrir a um devir que não pode ser determinado, e uma educação que existe para determinar, explorar e controlar as existências em função de um mercado financeiro e da manutenção de uma ordem de poder dominante.

Conforme Agostini (2019, p. 47), será de modo mais organizado, “nos anos 50 e início dos anos 60 do século XX”, desencadeados no Brasil, os “primeiros ensaios de participação popular”; “primeiras experiências de emersão popular e de democratização”, processo que, no entanto, seria “interrompido pelo golpe Militar de 64” (p. 48). Como observa André Bueno (2008, p. 264), antes do Golpe, era possível perceber um processo sociocultural pelo qual uma educação coletiva ia acontecendo, uma “educação crítica e formativa, que aproximava de modo inédito as classes sociais”. Roberto Schwarz (2008, p. 81) menciona o surgimento e a atividade dos Centros Populares de Cultura, que entre várias ações, como exemplos, improvisavam “teatro político em portas de fábricas, sindicatos, grêmios estudantis, e na favela, começava a fazer cinema e lançava discos”. Segundo Osmar Fávero (2012, p. 9), “a proposta de educação de adultos de Paulo Freire foi elaborada no bojo deste ‘caldo ideológico’”, considerando-o intrínseco ao surgimento dos vários movimentos de cultura popular²¹⁷, não só no Brasil, mas em várias partes da América Latina e do mundo. De modo geral, pode-se dizer que assumiam “à crítica à dominação cultural dos centros hegemônicos” (*id., ibid.*, p. 6), por uma empreitada sem dissimulação, a despeito das diferenças conceptivas e metodológicas entre diversas iniciativas, “à formação da consciência política ativa nas massas” (p. 3).

Como argumenta Francisco Weffort (1994, p. 17), o “golpe de Estado teve entre seus resultados (e também entre seus objetivos), a desestruturação deste que foi o maior esforço de democratização da cultura já realizado no Brasil”, com “dezenas de milhares de trabalhadores alfabetizados em alguns poucos meses e a preparação de alguns milhares de jovens e estudantes para a tarefa de coordenação”, no que diz respeito à proposta de alfabetização freireana. Mas o objetivo de “desestruturação” deste ímpeto de transformação no Brasil, como observa Freire (1994, p. 44), referia-se às circunstâncias nada novas ou inusitadas, mas sim às que vinham das antigas “forças, cujo interesse básico estava na alienação do homem e da sociedade brasileira. Na manutenção desta alienação”. Manutenção, que, conforme às circunstâncias alarmantes, poderia apelar para qualquer procedimento no intuito de seu retrocesso e de sua permanência:

Daí que coerentemente se arremetiam – usando todas as armas contra qualquer tentativa de esclarecimento das consciências, vista sempre como séria ameaça a seus privilégios. É bem verdade que, ao fazerem isto, ontem, hoje e amanhã, ali ou em qualquer parte, estas forças distorcem sempre a realidade e insistem em aparecer como defensores do Homem, de sua dignidade, de sua liberdade, apontando os esforços de verdadeira libertação como “perigosa

²¹⁷ Conforme Fávero (2012, p. 1), no início dos anos 1960, são “criados os movimentos e centros de cultura popular no país – à qual se subordinava à educação popular”.

subversão”, como “massificação”, como “lavagem cerebral” – tudo isso produto de demônios, inimigos do homem e da civilização ocidental cristã” (FREIRE, *ibid.*, p. 44-45).

Aqui, fica bastante claro que diante do “embate das contradições” (*ibid.*, p. 64) existentes no país, a partir da requisição de sua problematização e do diálogo, em face das diferenças de posicionamentos e perspectivas, a estratégia das elites dominantes não será olhar abertamente e reconhecer os problemas existentes, antes, irão reforçar de todos os modos possíveis o antidiálogo e o desvio das evidências, em favor das táticas de persuasão, condicionamentos e convencimento em prol das farsas introjetadas.

Como mencionou Freire (1994, p. 63), quando a sociedade principiava “a volta sobre si mesma” com a crescente participação do povo no seu próprio processo de construção, este processo é reprimido e travado, sob o “impacto da sectarização”. Tratava-se assim de sectarizar o povo a partir de irracionalismos que buscavam obliterar a força das evidências, na produção de discursos invertidos, contrários. Como menciona Freire (*ibid.*, p. 72), “para o irracionalismo sectário, surgia a humanização do homem como se fosse o seu contrário – a sua desumanização. E qualquer esforço neste sentido, como ação subversiva”. Ou seja, a desumanização é vista como humanização, e qualquer proposta de embate e procura de soluções às situações das desigualdades e injustiças absurdas, como exemplos, seria subversão e desumanidade, uma vez que cria a desordem e a rebelião, desestabiliza assim a paz da ordem naturalizada dos fatos.

De fato, na ordem neoliberal, todos os conceitos já aparecerão invertidos na sua formulação. Como observa Agostini (2019, p. 17), este “modelo de sociedade excludente, injusto, competitivo” realiza-se pelo “falso consenso construído artificialmente”, com condicionamentos introjetados; nele, “uma noção de autonomia”, por exemplo, aparece “como competência individual, como capacidade de autoadaptação, de flexibilização, cada vez mais requerida pela cultura do novo capitalismo”, logo, como conceito invertido de qualquer possibilidade de tornar os sujeitos construtores de suas próprias existências e de seus caminhos. Nos termos neoliberais, a autonomia é, ao contrário, o elogio e a valorização da acomodação/adequação e da submissão à lógica do tempo e do espaço unificado pelo mercado e pelas ideologias dominantes.

Mas este processo que culmina no neoliberalismo, já com a plena inversão destas noções, vem se formando muito antes, nas introjeções, realizadas pela educação capitalista e pelas diversas formas de comunicação e propaganda, dos “mitos indispensáveis à manutenção do *status quo*” (FREIRE, 2019a, p. 188). Para citar alguns mencionados pelo educador:

O mito, por exemplo, de que a ordem opressora é uma ordem de liberdade. [...] O mito do heroísmo das classes opressoras, como mantenedoras da ordem que encarna a “civilização ocidental e cristã”, que elas defendem da “barbárie materialista”. O mito de sua caridade, de sua generosidade [...]. O mito de que as elites dominadoras [...] são as promotoras do povo, devendo este, num gesto de gratidão, aceitar a sua palavra e conformar-se com ela. O mito de que a rebelião do povo é um pecado contra Deus. O mito da propriedade privada, como fundamento do desenvolvimento da pessoa humana [...] O mito da operosidade dos opressores e o da preguiça e desonestidade dos oprimidos. O mito da inferioridade “ontológica” destes e o da superioridade daqueles. [...] Todos estes mitos e mais outros [...] cuja introjeção pelas massas populares oprimidas é básica para sua conquista [...]. Em verdade, [...] não há realidade opressora que não seja necessariamente antidialógica (FREIRE, *ibid.*, p. 188-189).

Como ainda menciona Freire (*ibid.*, p, 186), o “dominador” é por natureza “antidialógico [...] nas suas relações com o seu contrário, o que pretende é conquistá-lo, cada vez mais, através de mil formas. Das mais duras às mais sutis. Das mais repressivas às mais adocicadas”, conforme as necessidades exigem.

E, conforme as situações exigiram (na lógica das elites), no tocante à necessidade do golpe de Estado e da exacerbação dos “irracionalismos” e das “posições sectárias” (FREIRE, 1994, p. 64), estas ações significaram, justamente quando ocorria um processo de transformação e de emersão popular, uma estratégia para impedir uma real problematização e diálogos dos sujeitos entre si frente à realidade, situações e problemas referentes a suas próprias existências. Significava – sempre a partir das técnicas de convencimento e persuasão apoiadas pelos condicionamentos arraigados – a produção dos discursos e noções contrárias, invertendo a lógica das evidências e das denúncias, para evitar a todo custo que sejam investigadas e problematizadas. Produzir discursos e noções invertidas com posições vertidas em “irracionalismos” (na sua força para negar a realidade), era assim uma estratégia que assegurava a manutenção da farsa, uma vez ameaçado seu desvelamento. Produzir discursos invertidos, que negavam abruptamente um outro modo de posicionamento, significava, assim, também, evitar os diálogos e os desdobramentos entre diferentes posicionamentos que pudessem ser assumidos; para simplesmente buscar excluir e marginalizar o outro, subversor de uma ordem incontestável. Servia para confundir e dividir o povo, e, principalmente, desviar a atenção da própria realidade, obliterando a força da evidência do real que se apresenta.

As “posições sectárias” e os “irracionalismos” surgem da ameaça de desvelamento das contradições existentes no país. Importava aos dirigentes conseguir, por diversas formas, dividir o povo. Conforme Freire (2019, p. 234), na ação “antidialógica [...] se impõe aos dominadores, necessariamente, a divisão dos oprimidos com que, mais facilmente, se mantém a opressão”. Segundo Agostini (2019, p. 204), a estratégia de

“divisão do povo”, neste sentido, entra em cena “com o objetivo de enfraquecer qualquer forma de união, de organização e de luta”.

Produzir noções e discursos invertidos possibilitava disputar a evidência do real que se mostrava, contanto com isso tanto com um amplo domínio persuasivo de seus meios de propaganda e comunicação, assim como com a própria formação educativa vinculada às suas instituições, tendo sido sempre reduzido “os meios de aprendizagem às formas meramente nocionais” (FREIRE, 1994, p. 103), à “passividade” e ao “memorizado” (p. 104), uma educação centrada na palavra e nos discursos, com sua “desvinculação da realidade” (p. 103).

Conforme Freire (*ibid.*), a própria “inexperiência democrática” encontrava suas raízes e permanência neste “gosto da palavra oca, da palavra dicotomizada da realidade”. “Da ênfase nos discursos” que “revela, antes de tudo, uma atitude mental [...] ausência de permeabilidade”: “nossa cultura fixada na palavra corresponde a nossa inexperiência do diálogo, da investigação” (p. 104), dos questionamentos, e da ausência de criticidade. Quanto menor a criticidade, mais as “formas verbosas de representá-la [a realidade]” (*ibid.*, grifo nosso) predisõem os desvios desta própria realidade. Portanto, ao disputar a evidência do real a partir de noções invertidas e desvinculadas de sua prática, as ideologias de poder apostam nesta ênfase e credibilidade dos sujeitos concedidas aos discursos – próprias deste tipo de educação capitalista – em desmerecimento da própria vivência e experiência da realidade.

Conforme Freire (*ibid.*, p. 102), a partir desta “educação desvinculada da vida, centrada na palavra [...] esvaziada da realidade” tornavam-se dicotômicas assim as relações entre pensamento, linguagem, realidade, assim como as relações entre teoria e prática. Neste sentido, menciona as observações de Erich Fromm sobre “alienação da linguagem, em *Marx y su Concepto del Hombre*”: “Hay que tener en cuenta siempre [...] el peligro de la palabra hablada, que amenaza con substituir a la experiencia vivida” (FROMM, 1962, *apud* FREIRE, *ibid.*). Mas as circunstâncias da perda das experiências, próprias ao capitalismo, além do tipo de educação veiculada e da instrumentalização da linguagem, ocorrem em vários âmbitos da vivência, tal como Löwy (2008²¹⁸, *apud* AGOSTINI, 2019, p. 157) explicita, a partir de Benjamin, na “automatização dos trabalhadores”:

A perda da experiência está, assim, estreitamente ligada em Benjamin à transformação em autômatos: os gestos repetitivos, mecânicos e carentes de

²¹⁸ *Romantismo e messianismo* – Ensaio sobre Lukács e Benjamin.

sentido dos trabalhadores às voltas com a máquina reaparecem nos gestos de autômatos dos transeuntes na multidão descritos por Poe e E.T.A Hoffmann²¹⁹.

Como comenta Agostini (*ibid.*, p. 215), o autômato em Benjamin²²⁰ “aponta para um ser humano [...] que está perdendo a ‘faculdade de intercambiar experiências’ [...] numa submissão aos comandos do mercado”. Löwy (2008, *apud* AGOSTINI, *ibid.*, p. 158) observa que esta característica dos autômatos vai se constituindo progressivamente sobre aqueles que vêm tendo “suas memórias completamente liquidadas”, atingindo “tanto os trabalhadores quanto as multidões das metrópoles” (AGOSTINI, *ibid.*).

Em correspondência com esta preocupação, observamos o reconhecimento, em Freire (1994, p. 97), da necessidade de “uma educação [...] que oferecesse [...] instrumentos com que resistisse aos poderes de ‘desenraizamento’ de que a civilização industrial [...] está amplamente armada”. Tal como já havia sido explicitado por Marx, o trabalho altamente técnico da civilização industrial, incrementava um “dos mais instrumentais fatores da massificação do homem”²²¹, produto, em especial, da “estreiteza da especialização exagerada” (*ibid.*) pela qual perdia-se a experiência do processo. Mas esta constatação da perda da vivência do processo – significando, em outras palavras, a perda das vivências e experiências pelas quais as coisas surgem, ganham forma e materialidade – observada nos modos de trabalho do processo industrial, era apenas um dos aspectos deste progressivo “desenraizamento”. No que diz respeito aos modos de vida no neoliberalismo, a perda dos processos tem como propósito, cada vez mais, tornar-se extensivo a todas as áreas e instâncias da vida. Trata-se de uma perda das vivências dos processos, na dinâmica da própria vida cotidiana, e que incide na setorização do próprio pensamento. Este segrega e setoriza conteúdos – relegados, neste caso, em especial, à forma da informação – como compartimentos estanques, não dialógicos, fadados apenas à introjeção e repetição porque desapropriados para a sua reelaboração e criação.

Neste ponto, Freire (*ibid.*, p. 97) defenderia que a questão não era a negação ou “horror à máquina”, como um “falso dilema humanismo-tecnologia” (*ibid.*, p. 105), mas

²¹⁹ Neste sentido, Berino (2017, p. 188) menciona a referência que também faz Paulo Freire em *Pedagogia da Esperança*, a respeito de como esta questão é apreendida numa obra artística; na “conhecida imagem de um operário na linha de produção de uma fábrica”: “A classe trabalhadora não deve dela fazer parte simplesmente como o operário de *Tempos Modernos* se viu às voltas com o ato de apertar parafusos, na produção em série, que Chaplin genialmente criticou” (FREIRE, 2011, *apud* BERINO, *ibid.*).

²²⁰ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política* – Ensaio sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2016 [Obras Escolhidas 1], p. 216-217, 213.

²²¹ “Ao exigir dele comportamento mecanizado pela repetição de um mesmo ato, com que realiza uma parte apenas da totalidade da obra, de que se desvincula [...]. Não exige atitude crítica total diante de sua produção” (FREIRE, *ibid.*).

a “aceitação da realidade” e o interesse e a busca de “solução objetiva aos seus problemas” (p. 97). Problemas que se referiam aos tipos de interesses vinculados às questões culturais, educativas, políticas. Na problematização de uma educação em que, por exemplo, educandos, técnicos, trabalhadores “não fossem eles deixados, em sua formação [...] postos diante de problemas outros, que não os de sua especialidade” (p. 105). Mas é justamente nos interesses de uma visão elitista de educação para as massas que esta deve prover uma atividade intelectual e imaginativa atrofiada que se limite a “preservar os ‘padrões civilizados’ dos que são educados para ‘governar’, contra a ‘anarquia e a subversão’” (MESZÁROS, 2008, p. 49); uma educação restrita a converter sujeitos em “cidadãos educados, no nível e segundo o estilo em que subalternos devem ser ‘educados’” (BRANDÃO, 2012, p. 85), domesticados. Neste sentido, Meszáros sublinha a argumentação de Antonio Gramsci (*apud* MESZÁROS, *ibid.*) em que, mesmo se considerando qualquer tipo de trabalho realizado, o “*Homo Faber* não pode ser separado do *Homo Sapiens*”; todo sujeito exerce atividade intelectual, sensível, criativa, “partilha uma concepção do mundo”, contribuindo para “manter ou mudar uma concepção do mundo [...]”.

Esta questão é fundamental em Freire (1994, p. 102), sobretudo quanto ao fato de “que o educando ganhe a experiência do fazer”, mas de um fazer intrincado à sua vivência e experiência de vida, ou seja, um fazer que não esteja dissociado do pensar, sentir, imaginar, logo, um fazer em que forma e conteúdo não são instâncias dicotomizadas, mas que se constituem dialeticamente na vivência dos processos. Relaciona-se assim, a um fazer em que as vivências e experiências se integram no movimento que dá surgimento às coisas. É neste intuito que Freire (1996, p. 38) considera a importância de que estrategicamente a prática docente envolve a recuperação do “movimento dinâmico, dialético, entre o fazer e o pensar sobre o fazer”.

Conforme Agostini (2019, p. 48) apreende em Freire, na perspectiva neoliberal “a história é uma determinação”, “a miséria [...] uma fatalidade”, restando-nos, na impotência, nos “acomodar aos novos tempos da antiga dominação”; os mecenas capitalistas insuflam “as consciências de que afinal importam os resultados”, na meta traçada para acabar com tudo que é processo. Se o neoliberalismo é este nefasto modo de aniquilação dos processos, para a funcionalização dos sujeitos em virtude da consumação objetiva de metas e resultados externos a eles, este sistema é, portanto, aquilo que atenta permanentemente contra as possibilidades do acontecimento dos processos e das criações, como dinâmicas internas aos próprios sujeitos.

Estabelecemos aqui uma correlação com a abordagem de Vladimir Safatle (2020b, p. 116) a respeito de Georg Lukács²²² e o problema do fetichismo da mercadoria, em *História e consciência de classe*. Conforme menciona Safatle (*ibid.*), a “submissão do trabalho [...] própria à forma-mercadoria implicava o desenvolvimento de uma *atitude contemplativa* do sujeito em relação a seu próprio trabalho”, descrita do seguinte modo por Lukács: “quando a atividade do homem se objetiva em relação a ele, torna-se uma mercadoria que é submetida à objetividade estranha aos homens [...] e deve executar seus movimentos de maneira tão independente dos homens [...]” (LUKÁCS, 2003, *apud* SAFATLE, *ibid.*, p. 117). Entendemos, desta forma, que o trabalho é olhado pelos sujeitos como algo exterior a eles, ou seja, é sentido como algo separado, não integrado, não interacionado a eles. Como menciona Safatle (*ibid.*), esta atitude, “resultado da submissão integral do trabalho a uma racionalidade instrumental” realiza-se no “princípio de racionalidade derivado da noção de racionalidade orientada para fins [...]”. Mas, nestes desdobramentos do conceito do “fetichismo da mercadoria” de Marx, Safatle (*ibid.*, p. 118) enfatiza que caberia principalmente a Lukács “demonstrar como a forma-mercadoria seria o veículo privilegiado para a imposição de tal racionalidade às múltiplas esferas da vida social, transformando-se, assim, em um ‘protótipo de todas as suas formas correspondentes de subjetividade na sociedade burguesa’”²²³.

O que, no entanto, torna-se mais fundamental na correlação que buscamos com esta reflexão, é que, considerando esta “divisão radical do trabalho que tendia a submeter a ação subjetiva à lógica do automatismo” (SAFATLE, *ibid.*), Lukács (2003, *apud* SAFATLE, *ibid.*, p. 118-119) consideraria que: “Essa fragmentação do objeto da produção implica necessariamente a fragmentação do seu sujeito”²²⁴. Deste modo, como explicita Safatle (*ibid.*, p. 119),

Lukács insistia que o modo de racionalização próprio à forma-mercadoria (quantificação, mensuração, cálculo) implicava a generalização social de uma forma de racionalidade que determina objetos como determinamos e justapomos coisas no espaço.

²²² LUKÁCS, G. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins fontes, 2003, p. 200.

²²³ *Ibid.*, p.194.

²²⁴ Com relação ao “desdobramento das consequências da generalização do [...] processo de racionalização social que Lukács tinha em vista”, Safatle (2020b, p. 119) estabelece uma relação entre a “forma-mercadoria” e a “forma-empresa” de Michel Foucault, em *O nascimento da biopolítica*. Conforme Safatle (*ibid.*), Foucault “analisa a maneira pela qual todos os processos sociais do indivíduo, da formação à relação familiar, serão paulatinamente avaliados a partir de uma lógica de investimento própria da empresa. O que o leva a afirmar que: ‘O *homo oeconomicus* é um empresário, e o empresário de si mesmo’ (FOUCAULT, Michel. *O nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 311)”.

Desta maneira, “sob tal forma de racionalidade” (*ibid.*): “O tempo perde o seu caráter qualitativo, mutável e fluido; ele se fixa num *continuum* determinado com precisão, quantitativamente mensurável [...] torna-se espaço” (LUKÁCS, 2003, *apud* SAFATLE, *ibid.*). E é justamente a reflexão sobre este tempo-espaço unificado pela lógica e vivência mercadológica neoliberal, com a experiência tornada consumo²²⁵ irrefletido e indiferente de coisas estanques, que interessa às correlações que aqui buscamos estabelecer. Segundo Safatle (*ibid.*):

A unidade dinâmica de processos fornecida pelo tempo histórico é fragmentada através da redução do campo da experiência a um *continuum* de “coisas” autônomas, aparentemente desprovidas de relações. Essa submissão da experiência da temporalidade a um tempo que nada mais é do que a sucessão mensurável de instantes isolados entre si [...].

Como mencionamos anteriormente, este espaço de experiências, interno aos sujeitos, ocupado por coisas separadas que vão se acumulando como compartimentos estanques, alienados entre si, constituem-se, em nosso entender, como perda progressiva da faculdade de estabelecer relações entre coisas, situações, acontecimentos. Perda gradativa da capacidade das associações, analogias, correspondências, deslocamentos, enfim, da produção do fluxo e do movimento do pensar-imaginar.

Esta carência de permeabilidade e de interação entre instâncias e conteúdos da consciência, é também observada por Paulo Freire (2019^a, p. 133) e considerada no que dirá respeito aos processos elaborados para a alfabetização de adultos. Segundo ele, “a consciência dominada, não só popular [...] fica na apreensão de suas manifestações periféricas [...]” (*ibid.*). Faltaria, assim, “uma compreensão crítica da totalidade em que estão, captando-a em pedaços nos quais não reconhecem a interação” (*ibid.*). Mas como aborda, esta ausência de permeabilidade e de interação entre instâncias e conteúdos da consciência, denotando fatores externos e internos alienados entre si, é percebida e mencionada por ele, não só como pertinente às camadas mais populares das zonas rurais, mas também às urbanas, fazendo uma menção à classe média; “ainda que diferentemente de como se manifesta entre camponeses”, esta, “através de racionalizações, escondem o fundamental, enfatizam o acidental e negam a realidade concreta [...] sua tendência é ficar na periferia dos problemas, rechaçando toda tentativa de adentramento no núcleo mesmo da questão” (*ibid.*).

²²⁵ O termo consumo, aqui expresso, como condição de uma vivência em que toda atividade e ação é exercida para a consumação de uma finalidade externa a ela própria, e que é executada na direção do resultado buscado e determinado.

Seria própria à tradição marxista “a tarefa de uma análise histórica” para mostrar “em que condições se torna possível desmascarar realmente a ilusão e estabelecer uma conexão real com a totalidade” (LUKÁCS, 2003, *apud* SAFATLE, 2020b, p. 126). Se Safatle (*ibid.*) menciona que, para Lukács esta “incapacidade da consciência de apreender o sentido da totalidade” ocasiona “sofrimento social”, isto se relaciona, conforme compreendemos, com o fato de a reconstrução de uma totalidade de relações ser o próprio movimento que reconstrói simultaneamente forma e conteúdo, numa atualização permanente da consciência. Essa atualização permanente da consciência, segundo nosso entendimento, encontra correspondência na “noção ‘expressiva’ de totalidade” que tem Lukács, uma vez que “essa aparece como expressão completa de seus momentos e de sua gênese” (SAFATLE, *ibid.*).

Portanto, a nosso ver, o sofrimento social se vincula à fixação da consciência, sua incapacidade de se mover, de sair de si e, em decorrência, seu isolamento e desvinculação com a realidade circundante. Mas, conforme percebemos, o que possibilita à consciência sua atualização, saída de sua fixação, no tocante a esta noção de totalidade, é justamente a noção “expressiva” destas relações de totalidade, enquanto gênese permanente, enquanto processo não determinado, permeável, sempre relativo, nunca absoluto, passível de ser reconstruído em cada momento, em cada circunstância que, de modo fortuito ou não, dispõe-se em múltiplos arranjos de coisas e acontecimentos. Trata-se, segundo entendemos, da recuperação de um processo que permita reconstituir o movimento (pensar, sentir, imaginar) entre os distintos momentos ou instâncias que se apresentam em dado momento, em função não de uma consciência fixada sobre coisas, fatos e acontecimentos, mas que se move junto às coisas, e na medida de novas composições e circunstâncias. Sendo assim, e conforme entendemos pertinente também ao pensar freireano, este movimento equivale à restauração do movimento criador, gênese, a relação da formação sobre o formado, ou poderíamos dizer, talvez, da dialética entre a formação e o formado, na dinâmica da vida vivida.

Nos escritos de Eisenstein sobre a montagem, imbuídos em grande parte de um propósito bastante pedagógico, encontramos algumas abordagens que nos permitem estabelecer aqui outra correlação. Trata-se da abordagem constituída pelo cineasta sobre o fato de o surgimento da imagem – e os modos da montagem por ele analisados –

construir-se por uma cadeia de representações, como momentos isolados do processo²²⁶. Eisenstein (2002a, p. 20) considera que a “‘mecânica’ da formação de uma imagem” no próprio vivido interessa “porque os mecanismos de sua formação na *realidade*” se relacionam aos meios de seu surgimento na arte. Neste sentido, Eisenstein (*ibid.*, p. 18) estabelece uma distinção entre “representação” e “imagem”, considerando, segundo nossas próprias palavras, que a imagem surge, revela-se, a partir da confluência ou junção das vivências dos momentos isolados, na formação da imagem.

Conforme argumenta o cineasta, há um contraste entre a dinâmica do surgimento da imagem na vida pragmática e sua dinâmica na arte. Na vida prática, “o hábito psicológico tende a reduzir esta cadeia intermediária a um mínimo, a fim de que apenas o início e o fim do processo sejam percebidos” (EISENSTEIN, *ibid.*, p. 20). Aqui, importa o resultado, ou seja, a completa contração entre a forma e o significado enquanto resultado a ser fixado pelo hábito²²⁷. Entretanto, como ele menciona, quando se torna necessário,

[...] por qualquer razão, estabelecer as conexões entre uma representação e a imagem a ser suscitada por ela na consciência e nos sentimentos, somos inevitavelmente impelidos a recorrer novamente a uma cadeia de representações intermediárias que, juntas, formam a imagem (EISENSTEIN, *ibid.*).

Neste caso, nos aproximamos dos movimentos na arte, e, em suma, dos que possibilitam permanente reconstrução, pois conforme o cineasta, a “arte dirige toda a sutileza de seus métodos para o *processo*” (*id.*, *ibid.*, p. 21). Importante observar que, na imagem, para Eisenstein, os momentos isolados não são suprimidos pelas relações da totalidade pela qual surge a imagem, de modo que é o processo que se expõe, que permite sempre retornar às partes fragmentárias e o mover-se entre tais partes, numa permanente reconstrução do próprio processo e da própria imagem, cuja noção de resultado, como fim, torna-se relativa, transitória ou provisória, múltipla, portanto.

Nesta abordagem de Eisenstein, entende-se que a imagem implica sempre na constituição do próprio processo que possibilita seu surgimento, uma vez que a imagem “*não é fixa ou já pronta, mas surge, nasce*” (*ibid.*, p. 28), a cada vez, seja no autor ou no espectador, ela surge do processo; de um caminho sempre refeito, reconstruído.

Portanto, é na observação crítica desta perda vital dos processos, implicados aos modos de vida no capitalismo, progressivamente acentuada nas novas formas do

²²⁶ Conforme Eisenstein (2002a, p. 22) – em especial, a nosso ver, a partir das suas proposições traçadas sobre a montagem – “para criar uma imagem”, a arte se vale da “construção de uma cadeia de representações”.

²²⁷ “Esta é a prática na vida, em contraste com a prática na arte. Porque, quando entramos na esfera da arte, descobrimos um acentuado deslocamento da ênfase” (EISENSTEIN, *ibid.*, p. 21).

neoliberalismo – num mundo cuja produção de coisas e fatos se estabelece apartada e desconectada da vida e das experiências dos sujeitos, numa acumulação compulsiva que mantém, sempre mais, sujeitos, coisas, acontecimentos, alienados entre si – que compreendemos os propósitos da alfabetização freireana, como maneira de recuperação dos processos de criação e formação de sentidos e conteúdos a partir de estratégias para fazer movimentar a própria linguagem, que na sua instrumentalização constitui-se também como um dos principais instrumentos da dominação, para fixação e sectarização do pensamento. Tratava-se então de fazer retornar aos processos pelos quais se dão a ver o surgimento das palavras, a palavra em movimento, em formação, nascendo, na intrincada relação das formas com as vivências. Como meio para recuperar os processos capazes de fazer movimentar as ligas que possibilitam reconstruir as relações das coisas entre si, e dos próprios sujeitos com tais coisas, com a realidade que vivenciam, que pronunciam, que partilham.

Em *Pedagogia do Oprimido*, Paulo Freire (2019a, p. 108) enfatizará a denúncia a respeito da dicotomia entre o discurso e a realidade, entre as palavras e as vivências;

A palavra inautêntica [...] com que não se pode transformar a realidade, resulta da dicotomia que se estabelece entre seus elementos constituintes. Assim é que, esgotada a palavra de sua dimensão de ação, sacrificada, automaticamente, a reflexão também, se transforma em palavreria, verbalismo, blá-blá-blá. Por tudo isto, alienada e alienante. É uma palavra oca, da qual não se pode esperar a denúncia do mundo, pois que não há denúncia verdadeira sem compromisso de transformação, nem este sem ação.

Tal como percebido nas relações contraditórias da sociedade brasileira, entre o que é representado socialmente e a vivência sociocultural e política propriamente dita, esta farsa, evidentemente, é intrínseca à própria linguagem instrumental, especificamente discursiva e abstrata, ausente de prática e de sentido de realidade.

De modo geral, em face da deterioração a que estão submetidas as palavras no mundo capitalista (FREIRE, 2019a, p. 110), o que se produz é a dicotomia do próprio pensamento; em vez de buscar a aproximação com a realidade, o pensamento neste âmbito é o que produz todos os desvios possíveis. Trata-se de uma dicotomia entre realidade e palavra que ao gerar “formas inautênticas de existir, gera formas inautênticas de pensar, que reforçam a matriz em que se constituem” (*id.*, *ibid.*, p. 108). A palavra descaracterizada é aquela na qual a “realidade que ela tenta prefigurar não coincide com os atos” (*ibid.*, p. 113). Por isso: “Falar, por exemplo, em democracia e silenciar o povo é uma farsa. Falar em humanismo e negar os homens é uma mentira” (*ibid.*). Neste modo de embuste, a desumanização e a opressão são “resultado de uma ‘ordem’ injusta que

gera a violência dos opressores” (*ibid.*, p. 41), mas que, no entanto, “se expressa em falsa generosidade” (*ibid.*):

Os opressores, falsamente generosos, têm necessidade, para que a sua “generosidade” continue tendo oportunidade de realizar-se, da permanência da injustiça. A “ordem” social injusta é fonte geradora, permanente, desta “generosidade” que se nutre da morte, do desalento e da miséria (FREIRE, 2019a, p. 42).

A constante desarticulação entre o que as palavras dizem e o que a realidade e a prática social mostram coopera com a ilusão acrítica na dominação, não sendo sem razão o esforço cínico de muitas das instituições da sociedade civil capitalista para, omitindo-se da responsabilidade sobre os conflitos de uma sociedade pensada para o exercício do domínio e da exploração, a despeito do apoio que concedem às perspectivas neoliberais e a aniquilação que estas impõem sobre as condições existenciais, revestirem-se de narrativas e ideias de justiça, fraternidade, amor, liberdade, entre outros termos conceituais, palavras vazias, ocas, desvinculadas de sua *práxis*. Instituições vinculadas à comunicação e informação, tais como as midiáticas-jornalísticas, apresentam, neste sentido, as contradições mais evidentes; entre outras ações, com matérias diárias em que denunciam a violência, o genocídio, as condições precárias na saúde, na educação, na vida das classes desfavorecidas, estando, contudo, aliadas à lógica da espoliação, do enriquecimento desmensurado de poucos, enfim, às imensas desigualdades e injustiças em favor dos grandes monopólios do poder. Além de mascarar a própria responsabilidade, o que buscam com tais denúncias não é a indignação, a revolta ou a problematização das situações, mas a credibilidade e a convivência por meio de um sentimentalismo inoperante que serve para isentar do compromisso e da responsabilidade pela existência do fato. Ao contrário da revolta, que implica luta, mudança, criação, este sentimentalismo visa à acomodação, a isenção da responsabilidade e mesmo da culpa²²⁸, na ideia de que sofremos todos juntos, somos todos vítimas de circunstâncias referidas sempre a algo além. No capitalismo, as questões socioculturais revestem-se da impessoalidade dos processos naturais, em que a atualidade é imposta aos sujeitos como algo completamente independente de suas vontades; são circunstâncias referidas aos novos tempos, em que resta a acomodação e a aceitação. Tais denúncias, midiáticas-jornalísticas, têm, portanto, o propósito da naturalização das condições existentes. Como considera Freire (1996, p.

²²⁸ “[...] talvez se pudesse descobrir, no que chamamos [...] de falsa generosidade do opressor, uma das dimensões de seu sentimento de culpa. Com esta generosidade falsa, além de estar pretendendo a manutenção de uma ordem injusta e necrófila, estará querendo ‘comprar’ a sua paz” (FREIRE, 2019a, p. 196-197).

75), é o cinismo fatalista por meio do qual a conformação dirá: “É triste, mas, que fazer? A realidade é mesmo esta”.

Como menciona Freire (*ibid.*): “A realidade, porém, não é ineroxavelmente esta”. Com relações a estes modos de denúncia, feitos pelas mídias jornalísticas vinculadas aos grandes monopólios, poderíamos, entretanto, dizer que antes ao menos denunciarem e mostrarem as condições de injustiças e desigualdades do que se silenciarem completamente e não mostrarem nada. Porém, conforme compreendemos, mostrarem as situações, mas mascararem as causas que lhes motivam, naturalizando-as, possivelmente, colabora ainda mais com a ocultação das suas fontes geradoras, serve para confundir e para evitar as possibilidades de organização e mobilização do povo na luta pelas mudanças destas situações. Atualmente, a própria apropriação do pensamento de Paulo Freire feita, por exemplo, por instituições capitalistas vinculadas a bancos e grupos de educação privatistas, entranhados à lógica predatória neoliberal, faz parte certamente deste mesmo propósito, se consideramos que a luta contra a ideologia capitalista e neoliberal é intrínseca e está incorporada a todo percurso de vida do educador: posicionamento formulado e declarado desde a década de 1960, de modo mais enfático, com *Pedagogia do Oprimido*, reafirmado quase 30 anos depois, em *Pedagogia da Autonomia*²²⁹, seu último livro, publicado pouco antes de sua morte, em 1997: “Contra toda força do discurso fatalista neoliberal, pragmático e reacionário, insisto hoje, sem desvios idealistas, na necessidade de conscientização. Insisto na sua atualização” (FREIRE, 1996, p. 53). Portanto, pensamos que estas apropriações do capitalismo neoliberal são tão só parte dos movimentos que forjam as noções de democracia no Brasil desde seus primórdios colonizadores. No que diz respeito ao educador, visam, sobretudo, a deglutir e digerir Paulo Freire no interior das forças neoliberais, mas justamente para retirar e anular a radicalidade de sua proposição transformadora.

Com relação a isto, como aborda Carlos Rodrigues Brandão (2012, p. 77-78), em especial, no campo educacional, é típico que os “trabalhos de educadores criativos e militantes, surgidos [...] como *movimentos* de contestação [...] tendem muitas vezes a ser posteriormente incorporados às próprias instituições frente a ou contra as quais emergiram um dia”. Deste modo, o trabalho crítico e criativo na educação avança por

²²⁹ Consta, nas *Primeiras Palavras de Pedagogia da Autonomia*, escritas em setembro de 1996: “A ideologia fatalista, imobilizante, que anima o discurso neoliberal anda solta no mundo. [...] Do ponto de vista de tal ideologia, só há uma saída para a prática educativa: adaptar o educando a esta realidade que não pode ser mudada. [...] O livro com que volto aos leitores é um decisivo não a esta ideologia que nos nega e amesquinha como gente” (FREIRE, 1996, p. 19-20).

“momentos efêmeros” (p. 78) em que as forças conservadoras buscarão controlar e administrar por meio, sobretudo, da apropriação; “às custas da incorporação de ideias, propostas e práticas que, domesticadas, podem ser absorvidas com poucos custos e sustos” (*id., ibid.*, p. 78).

É, portanto, na consciência do problema existente no tocante à educação e na complexidade desta questão em que se apresenta, muitas vezes, a própria dualidade do oprimido “como seres duplos” que “hospedam’ o opressor em si”²³⁰ (FREIRE, 2019a, p. 43); “‘imersos’ na própria engrenagem da estrutura dominadora” (p. 47), na trágica condição da “contradição vivida na situação [...] existencial, em que se ‘formam’” (p. 44), que Paulo Freire dimensiona a “superação da contradição”, superação das dicotomias, como sendo meio e condição de um processo em que possam os sujeitos participar da elaboração da própria “pedagogia de sua libertação” (p. 43).

A proposta de alfabetização de Freire, em nosso entender, comporta uma estratégia para sobrepujar o caráter conformado e puramente racionalizante e nocional da linguagem instrumentalizada, na transmissibilidade de um discurso que falseia a realidade, que inverte, pelo discurso conceitual, o sentimento e a percepção da realidade, conforme os interesses de poder próprios à sua instrumentalização. Na compreensão deste contexto, Freire (2019a, p. 51) compreende um saber que não pode ser apenas racional, nocional, informativo, mas que se constrói na “subjetividade e objetividade em permanente dialeticidade”. A compreensão intelectual e crítica nascendo entremeada à experiência de vida do sujeito, sua vivência sensível e intuitiva, como modo de manter o vínculo entre a experiência e a compreensão, entre as realidades e as palavras. Logo, saber intelectual e crítico, mas também artístico, criador, como processo em contínua construção e reelaboração, para que o pensamento não se deixe imobilizar em formas fixas e meramente abstratas. Para que sentidos e significados não estejam definidos *a priori*, mas se constituam em cada contexto e a cada processo: “Este é um pensar que percebe a realidade como processo, que a capta em constante devenir e não como algo estático” (FREIRE, 2019a, p. 114).

A denúncia freireana encontra na estratégia pedagógica sua mais verdadeira expressão, pois não é suficiente, nem é próprio a seu propósito educativo impor sua forma de denúncia e visão; trata-se, porém, de criar meios para fazer ver, sentir, imaginar, o que há para ser apreendido, a partir das próprias vivências e posicionamentos dos sujeitos,

²³⁰ “[...] em certo momento de sua experiência existencial, os oprimidos assumem uma postura que chamamos de ‘aderência’ ao opressor” (FREIRE, 2019, p. 44), neste sentido, sua identificação a ele.

singulares e coletivas, construídas na partilha. A experiência educativa se vincula à “luta para construir o futuro, correndo o risco desta própria construção [...] lutando e aprendendo, uns com os outros, a edificar este futuro, que ainda não está dado”, mas que deve ser “criado por eles” (FREIRE, *ibid.*, p. 36).

2.2 Processos e Alfabetização Freireana: Remontando Palavras e Vivências

Em relação aos processos de alfabetização freireana, abordamos justamente o que entendemos como uma estratégia para fazer suscitar as vivências e experiências, na própria formação e surgimento das palavras. Ou seja, um modo de, em vez de apresentar a palavra e dizer o seu significado, fazer com que os próprios sentidos e conteúdos interacionados a ela sejam montados e remontados na apreensão dos sujeitos; a formação e o surgimento das palavras, e o suscitar de vivências correspondentes emergindo conjuntamente neste processo, que deve ser montado e reconstruído internamente, pelos próprios educandos. Uma estratégia que procura, assim, fazer dos participantes sujeitos ativos no processo de formação ou reconstrução das palavras, enquanto forma-conteúdo.

Portanto, não nos propomos a abordar o processo de alfabetização em si mesmo, mas o mecanismo que busca instaurar uma experiência de produção (no caso, em relação à própria linguagem) que procura não dicotomizar forma e conteúdo, e que, por isso mesmo, na medida de um processo que incorporava a vivência, e não uma prática mecanizada e abstrata (no sentido de sua desvinculação com a vida vivida), demonstrava na motivação dos sujeitos a eficiência dos seus propósitos. Como observa Aristóteles Berino (2019, s/p), uma das características do processo é que “criava as condições necessárias à própria aprendizagem através do interesse”; motivação pelo interesse dos sujeitos a partir das descobertas em torno de sua própria vivência e em relação às condições de sua existência. Fator este que alarmou as elites em relação ao alcance e perspectivas que a proposta poderia ter.

Na observação a respeito desta estratégia pedagógica, buscamos refletir sobre como as concepções educativas de Paulo Freire se encontram em plenas correspondências com as práticas e os processos por ele instaurados.

Conforme Roberto Schwarz (2008, p. 80), o Movimento de Cultura Popular (MCP), em Pernambuco, começou em 1959, quando Miguel Arraes, sendo prefeito, se candidatava a governador, tendo assim uma finalidade eleitoral para alfabetizar as massas, já que, naquele período, o analfabeto não votava. No entanto, como menciona, as

ações culturais do MCP tinham amplitude e deram impulso a iniciativas, tais como a do chamado Método Paulo Freire de Alfabetização (*ibid.*), que implicava em um potencial que transpunha às questões políticas imediatas, a partir de uma concepção que não concebia “a leitura como técnica indiferente” (*ibid.*). Segundo Berino (2019, s/p), com o Serviço de Extensão da Universidade de Recife e do MCP, Paulo Freire atuou nas campanhas de alfabetização, sendo a primeira e mais reconhecida a que ocorreu em Angicos, no Rio Grande do Norte. Em 1963, foi convidado pelo então presidente, João Goulart, para liderar uma Campanha Nacional de Alfabetização, que tinha não apenas a perspectiva de conscientização das classes populares, como uma direta influência política no próximo comportamento eleitoral (*ibid.*); iniciativa que incrementava de diversas maneiras as reações das elites, portanto, iniciativa que foi suspensa com o Golpe Militar de 1964.

Como relatou Freire (1994, p. 112), havia o propósito de uma alfabetização que não se tratava de uma simples aquisição da leitura e da escrita: “Pensávamos numa alfabetização que fosse em si um ato de criação, capaz de desencadear outros atos criadores”, que propiciasse desenvolver “estados de procura, de invenção e reinvidicação”.

Em *Pedagogia do Oprimido*, Freire (2019a, p. 140) menciona que a investigação da temática que dará base à prática educativa “envolve a investigação do próprio pensar do povo”. Investigação esta que ocorre antes e durante todo o processo desenvolvido. Como Schwarz (2008, p. 80) observou sobre tal processo: “Os professores [...] iam às comunidades rurais, e a partir da experiência viva dos moradores alinhavam assuntos e palavras-chave – ‘palavras geradoras’, na terminologia de Paulo Freire – que serviriam simultaneamente para discussão e alfabetização”. Como observa Francisco Weffort (1994, p. 13), tratava-se daquelas “palavras de uso comum na linguagem do povo e carregadas de experiência vivida [...]”

Mas como reflete Freire (2019a, p. 144), desde o início desta investigação preparatória, esta não é apenas um ato para conhecer o povo (como algo determinado ou preciso), mas sim “o de conhecer com ele a realidade que o desafia”²³¹, de descobrir o que há para se descobrir no próprio processo do encontro, das interações e das conjunções próprias ao acontecimento. De maneira que isso possa ir ocorrendo, “seja pela conversação informal com os habitantes da área [...]”, em que “irão registrando [...] a

²³¹ Freire (*ibid.*) menciona estar citando o pensamento da socióloga Maria Edy Ferreira.

maneira de conversar [...] sua linguagem, suas palavras, sua sintaxe [...] a forma de construir seu pensamento” (*id.*, *ibid.*, p. 145-146). Nas notas de rodapé, em *Pedagogia do Oprimido*, o autor faz a seguinte observação:

Neste sentido Guimarães Rosa nos parece um exemplo – e genial exemplo – de como pode um escritor captar fielmente, não a pronúncia, não a corruptela prosódica, mas a sintaxe do povo das Gerais – a estrutura de seu pensamento. O educador brasileiro Paulo de Tarso escreveu um ensaio, cujo valor e interesse destacamos, sobre a obra de Guimarães Rosa, onde analisa o papel deste autor como descobridor dos temas fundamentais do homem do sertão brasileiro (FREIRE, 2019a, p. 146).

Para Freire (2019a, p. 121-122), o “pensamento-linguagem” referido aos sujeitos em sua realidade precisava ser considerado na investigação dos temas e instauração do processo educativo, pois revelava a percepção, a compreensão e a construção dos mesmos na e com a realidade, de maneira a ser preciso reconhecer “as condições estruturais em que o pensar e a linguagem do povo, dialeticamente, se constituem” (FREIRE, 2019a, p. 121).

Estabelecemos aqui uma relação com o que cita Didi-Huberman a respeito da concepção de Vygotski²³² (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 364), pelo qual, “o sentimento e a imaginação não são dois processos separados, mas um único e mesmo processo, e temos direito de considerar a imaginação como a expressão central da reação emocional”, de maneira que, como menciona Didi-Huberman (*ibid.*), “ambas são inseparáveis tanto da linguagem quanto do pensamento”, pois “Vygotski coloca a atividade artística na categoria de um autêntico conhecimento do homem, apesar de recusar energicamente todo intelectualismo”; intelectualismo enquanto, em nosso entender, uma função não integrada. Por isso, em *Pensamento e linguagem*, observamos esta citação de Vygotski²³³ (*apud* DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 365): “aquele que, desde o início, separou pensamento e afeto eliminou para sempre a possibilidade de explicar as causas do próprio pensamento”. Ou seja, em nosso modo de compreender, quando o pensamento se separa da vivência sensível, emotiva e imaginativa, torna-se incapaz de apreender as maneiras e circunstâncias próprias pelas quais se constrói, ou seja, de apreender seu modo próprio de se construir.

Em seu relato, no que tangia às considerações para a elaboração da prática alfabetizadora, Freire (1994, p. 112) menciona que se partia da consideração de que a posição de qualquer sujeito, independentemente de seu aprendizado intelectual, era a de

²³² *Psychologie de l’art*, conforme Didi-Huberman.

²³³ *Pensée et langage*, conforme Didi-Huberman.

quem, estando no e com o mundo, trava “relações permanentes com este mundo, de que decorre pelos atos de criação e recriação”. Estas relações criadoras com o mundo, realizando-se “independentemente de se é ou não alfabetizado”, são naturais a qualquer um, como diz Freire (*ibid.*, p. 113): “Basta ser homem para realizá-la. Basta ser homem para ser capaz de captar os dados da realidade”, para estabelecer associações, para criar sobre estes dados. Diríamos que basta estar no mundo para ter uma compreensão, um posicionamento, um modo de expressão que se realiza a partir de uma experiência criadora no e com o mundo, independente da apropriação da linguagem verbal.

Em *Carta de Paulo Freire aos professores*, o educador estabelece algumas considerações que se relacionam a esta questão; se a “leitura de mundo” se dimensiona na “leitura’ que precede a leitura da palavra”, ela se figura numa “compreensão gestada sensorialmente”, que se realiza na “cotidianidade” (FREIRE, 2001, p. 261), ou na comunidade, diríamos também. Por outro lado, conforme se faz compreender, a “leitura da palavra”, com a “*generalização* que se opera na linguagem”, deve se constituir com esta outra – a leitura do mundo –, relação permanentemente dialética. A nosso ver, é como se, para ele, no que se refere ao processo histórico demarcado pela luta política, o valor de um saber ou experiência sensível, por maior riqueza que expresse, ao que tende à imersividade, requer assim uma espécie de emersão, de conscientização da experiência, uma compreensão daquilo que se faz; compreensão do sentido do que se produz, conscientização do próprio pensar, fazer, existir, como meio de poder responder, na luta, à afirmação desta sua própria existência. Conscientização e afirmação de seu ser e conceber no e com o mundo, portanto, necessária à luta política do processo histórico.

Neste sentido, Freire (1994, p. 114) expressa que “é próprio da consciência crítica a sua integração com a realidade”, o que, a nosso modo, diríamos que a consciência, neste âmbito, colabora para tornar consciente à integração na e com a realidade, a partir de uma dialética entre imersão e emersão (FREIRE, 2001, p. 264). Em nosso modo de considerar, ainda que não seja a consciência propriamente dita, que possibilita a integração com a realidade, na medida em que ela pode se vincular simplesmente a um movimento imersivo, sensível e emotivo, de mergulho e fusão na sua materialidade imagética, a consciência predispõe, no entanto, a emersão, a tomada de consciência da própria integração.

Em torno disso, observamos que Freire (2001, p. 261, grifo nosso) fornece um exemplo a partir uma alfabetizanda nordestina, em um Círculo de Cultura. Observa ele que, em relação ao processo de trabalho com o barro que cria o jarro, “cuja memória ela

[a alfabetizanda] guardava no seu corpo”, era assim uma “compreensão gestada sensorialmente” na vivência da sua forma de trabalho e subsistência. Porém, no processo de descobertas da alfabetizanda no Círculo de Cultura, ao considerar que fazia “cultura” uma vez que criava o jarro como “trabalho transformador sobre o barro”, então, Freire identifica aí, uma outra forma de relação, que se atrelava às noções de cultura, e por assim dizer, vinculada também às noções da linguagem. Tratava-se, conforme compreendemos, do entendimento da noção de cultura emergindo de uma experiência integrada, vivida e sentida. Assim, esta forma de emersão, predispõe retornar à experiência vivida, reconhecendo-a, ou, poderíamos dizer, na consciência da experiência.

Contudo, para nós, considerando uma função criadora do pensamento, este movimento não significa uma passagem sempre em direção à consciência, mas sim, movimento dialético, cíclico ou de via dupla, que vai e volta permanentemente. O movimento desta permanente oscilação no retorno à vivência e a vida é próprio à criação, tal como entrevemos no exemplo expresso por um poema de Arthur Rimbaud: “Meu gosto agora se encerra em comer pedras e terra. Só me alimento de ar, de rochas, de carvão e ferro”²³⁴. Sentimento fundido à materialidade do mundo. Dizer poético expresso na simultaneidade; da dissolução e fusão, com cessação da identidade de tudo que separa o ser da materialidade, e da sofrência do ainda não ser, no vácuo árido e metálico do pensamento entre a materialidade. A nosso ver, sugestão poética da simultaneidade imersão-emersão. Consciência e imaginação, no vivido de uma condição de existência.

Diríamos que a consciência colabora para recuperar, despertar ou fazer reconhecer a integração do sujeito no e com o mundo. E se a integração dos sujeitos no e com o mundo ocorre na vivência dos próprios sentimentos, percepções, imaginações que se integram e se reconstruem nas suas apreensões da realidade, o despertar desta consciência, possivelmente, possibilita perceber-se e sentir-se na integração, conectar-se ao próprio sentido, pensado, imaginado. Importante, contudo, que a consciência da vivência não substitua a própria vivência, ou seja, que não se fixe, substituindo o vivido, mas que se mantenha em predisposição dialética, ou na tensão simultânea desta dialética. Conforme dizer de Freire (2001, p. 268): “Entendo que estas relações entre consciência e mundo são dialéticas”.

Portanto, retornando às afirmações de Vygotski, anteriormente citadas, se sentimento, imaginação, linguagem e pensamento se constroem por movimentos que não

²³⁴ Citado por Faustino Teixeira. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/4834-faustino-teixeira-18>. Acesso em: 20 nov. 2022.

estão separados, entende-se os motivos do pensamento, submetido às funções mecânicas de uma linguagem instrumental – e, portanto, desvinculado das vivências sensíveis, imaginárias e afetivas interacionadas nas relações sujeitos-realidades, na construção do próprio pensar – perder as possibilidades de “explicar as causas do próprio pensamento”, como disse Vygotski. Neste âmbito, como entendemos, perde-se a disponibilidade do pensamento para voltar-se sobre si mesmo, para ver-se e compreender-se a si próprio.

Estas questões estão correlacionadas na prática de alfabetização freireana, de modo que era imprescindível para o educador que a consciência crítica se desenvolvesse interacionada às vivências, aos afetos e às experiências sensíveis que dimensionavam às existências dos sujeitos.

Conforme Vygotski (2008, p. 63), “o pensamento verbal não é uma forma de comportamento natural e inata, mas é determinado por um processo histórico-cultural e tem propriedades e leis específicas que não podem ser encontradas nas formas naturais de pensamento e fala”. Vygotski (*ibid.*) reflete que “uma vez admitido o caráter histórico do pensamento verbal”, ele estará sujeito às “premissas do materialismo histórico”. O que enfatizamos nisto é o fato de Vygotski (*ibid.*, p. 58) considerar que o pensamento verbal seria apenas uma instância ou área do potencial do pensar:

Esquemáticamente, podemos imaginar o pensamento e a fala como dois círculos que se cruzam. Nas partes que coincidem, o pensamento e a fala se unem para produzir o que se chama de pensamento verbal. O pensamento verbal, entretanto, não abrange de modo algum todas as formas de pensamento ou de fala. Há uma vasta área do pensamento que não mantém relação direta com a fala.

Vygotski (*ibid.*) argumenta que o “pensamento pode funcionar sem quaisquer imagens verbais ou movimentos de fala [...]”, assim como, por outro lado, “também não há qualquer razão psicológica para se considerar que todas as formas de atividade verbal sejam derivadas do pensamento” (*ibid.*, p. 59), tal como acontece no aprendizado de cor ou na repetição mental, que poderia ocorrer sem que existisse processo de pensamento. Ele exemplifica ainda com a “fala lírica” compelida pela emoção, que mesmo apresentando as “características da fala, dificilmente pode ser classificada como atividade intelectual” (*ibid.*), estruturada verbalmente.

Somos, portanto, forçados a concluir que a fusão de pensamento e fala, tanto nos adultos como nas crianças, é um fenômeno limitado a uma área circunscrita. O pensamento não verbal e a fala não intelectual não participam dessa fusão e só indiretamente são afetados pelo pensamento verbal (VYGOTSKI, *ibid.*).

Assim, se o pensamento verbal corresponde a uma área que se funde à linguagem verbal, na reciprocidade e na concordância desta área do pensamento conformado ao verbal (ou seja, nesta área de fusão entre pensamento e palavra verbal); e se o pensamento verbal converge em modos e propriedades construídos no processo histórico-cultural, sujeito, portanto, às premissas do materialismo histórico, há de se constatar que o pensamento/linguagem verbal, no processo histórico, tende para os fatores da supremacia, determinação e dominação, na medida em que busca se tornar absoluto, em detrimento das possibilidades outras do próprio pensamento. O pensamento verbal teria buscado constituir-se como funcionamento padrão, verdadeiro e absoluto, impondo-se sobre o próprio pensamento.

Ainda que seja uma outra forma de argumentação, fazemos uma correlação com o pensamento de Otávio Paz (2003, p. 12) a seguir, se considerarmos o que ele chama de “prosa”, como algo vinculado à linguagem e ao pensamento verbal:

A prosa é um gênero tardio [...]. A poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens. Não há povos sem poesia, mas existem os que não têm prosa. Portanto, pode-se dizer que a prosa não é uma forma de expressão inerente à sociedade, enquanto é inconcebível a existência de uma sociedade sem canções, mitos ou outras expressões poéticas. A poesia ignora o progresso ou a evolução e suas origens e seu fim se confundem com os da linguagem. A prosa, que é primordialmente um instrumento de crítica e análise, exige uma longa maturação e só se produz após uma longa série de esforços tendentes a dominar a fala. Seu avanço se mede pelo grau de domínio do pensamento sobre as palavras. A prosa cresce em batalha permanente contra as inclinações naturais do idioma e seus gêneros mais perfeitos são o discurso e a demonstração, nos quais o ritmo e seu incessante ir e vir cedem lugar à marcha do pensamento.

A seu modo, Freire (1994, p. 113) questiona uma supremacia que está vinculada a uma determinada forma de pensamento e conhecimento, ao dizer que não há “ignorância absoluta, nem sabedoria absoluta”, e, de fato, a “absolutização da ignorância [...] é instrumento de que serve a consciência dominadora para a manipulação dos chamados ‘incultos’”, usada para justificar a “‘condução’ dos que se consideram a si mesmos ‘cultos e superiores’”. Seria, também, a nosso ver, este modo de supremacia da linguagem e do pensamento verbal, a considerar todas as formas de pensamento não estabelecidas na aquisição da linguagem e do pensamento verbal, como inferiores ou marginais²³⁵. Mas esta inferioridade se verifica também na descrença do povo em relação a sua própria forma de conceber, pensar e expressar, independentemente de ser ou não alfabetizado.

²³⁵ Podem ser referidas, como exemplos, tanto às expressões próprias às comunidades populares, às variadas culturas tribais com suas formas de expressões não regidas pelo pensamento verbal, e à arte, de modo geral, pois ainda que possa lhes ser atribuídas algumas apreciações, relacionam-se, em geral, como algo acessório, ornamental, contemplativo, desvinculado do saber que deve mover o mundo.

São, em muitos casos, os próprios sujeitos, no processo histórico demarcado pela supremacia e pela dominação, a considerar a linguagem verbal e os que a dominam, como dotados do pensamento superior, absoluto e verdadeiro, o qual se deve submeter pela ignorância. Nesta descrença em si mesmos, perdem-se as forças do pensamento que, por outras vias, constituem-se nas relações integradas ao vivido e à comunidade, submetendo-se à arbitrariedade da falsa supremacia do pensamento verbal e as conseqüentes questões em termos de “acomodação”, “ajustamento”, “adaptação”.

No entanto, na concepção freireana, a aquisição da linguagem verbal é necessária à luta política, porém, sua apropriação não pode se dar como técnica indiferente, neutra e mecanizada. A apropriação da linguagem e do pensamento verbal, instituídos social e culturalmente, deve revelar-se e construir-se no contato e em dialética com os modos de um pensamento criador – da experiência viva, em formação – interno aos sujeitos.

Retornando aos processos para a alfabetização de adultos, Freire (2019a, p. 136) aborda que o “tema gerador”, que irá desencadear o processo de ensino e aprendizagem dialeticamente entre mediadores e alfabetizandos, deverá ser trazido do próprio “pensar dos homens referido à realidade”, com seu modo de ser e de atuar sobre esta realidade, de maneira que possa instaurar um diálogo a partir de “dimensões significativas de sua realidade” (p. 134) e de sua existência.

De acordo com suas observações e orientações a respeito das práticas de alfabetização, vinculadas a seu método, que ocorreram fora do Brasil, em localidades na África e na América Latina, tal como aparece em *Cartas à Guiné-Bissau*, Paulo Freire (2019b, p. 173) menciona que a ordem do processo a ser estabelecido poderia variar de acordo com as especificidades das localidades. Contudo, entre os Círculos de Cultura que coordenou no Brasil, sobretudo antes do Golpe, em geral, após o processo de prévia investigação requerida, dentro dos Círculos de Cultura, as práticas iniciavam-se com imagens, que ficaram conhecidas como “fichas de cultura”. Estas fichas visavam “representações de aspectos da realidade”, evocando “momentos do contexto concreto” (*ibid.*, p. 167). Neste período e contexto, no Brasil, foram em maior parte elaboradas como um desenho²³⁶. As fichas apresentavam uma situação existencial que possibilitava a percepção do tema e, por conseguinte, a expressão oral a ele referente. Segundo Berino (2017b, s/p), ainda que, no que tange à alfabetização, o momento mais lembrado ocorra a partir das “palavras geradoras” e das “famílias fonêmicas”, que, uma vez combinadas,

²³⁶ Conforme Berino (2017b, s/p), em *Pedagogia do Oprimido* (1970), e em *Pedagogia da Esperança* (1992), Paulo Freire relata também o uso de fotografia entre educadores norte-americanos.

dão impulso à formação de novas palavras, o uso das fichas se refere a “um momento significativo da sua prática”, dando sequência à discussão e ao diálogo.

Podemos pensar que este procedimento encontrava correspondência na concepção de que “a leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente” (FREIRE, 2011, p. 19-20). De certo modo, o uso das fichas, logo, de uma imagem antecedendo o diálogo oral verbalizado, ou mesmo ocorrendo em paralelo a este diálogo, na ordenação do processo desenvolvido, demonstrava a intenção de requisitar antes da experiência com as palavras uma experiência sensível e intuitiva dos sujeitos participantes, na vivência da realidade suscitada pela imagem.

Com relação a estas fichas, conforme Fávero (2012), houveram distintas séries de desenhos elaborados para compô-las, e que se relacionavam com as situações e localidades em que o Programa era realizado. A primeira das séries²³⁷ foi feita para a experiência de Angicos, tendo sido encomendada a um artista local. Estes desenhos iniciais eram bastante simples, mas iam sendo reelaborados durante as discussões nos Círculos de Cultura e as revisões a cada experiência que ocorria (FÁVERO, *ibid.*, p. 10).

A primeira ficha de cada uma das duas primeiras séries elaboradas²³⁸, e que foram realizadas em Angicos e em Brasília, podem oferecer um exemplo bastante didático da metodologia instaurada a partir destas imagens. Esta primeira ficha, em ambas as séries, tem como situação existencial a relação do homem no mundo, com a natureza e a cultura (imagens 36a e 36b). Ambas apresentam um elemento bastante esquemático, constituindo um mesmo tipo de relação espacial, em que a figura humana está colocada no centro das relações estabelecidas.

Imagem 36a e 36b. “Fichas de Cultura” número 1, realizadas para Angicos e Brasília, respectivamente

²³⁷ A segunda série de acordo com Fávero (2012, p. 10) teria sido confeccionada pelo Ministério da Educação (MEC) “e editada pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), em 1963, para a experiência de Brasília”. E a terceira, foi produzida pelo ceramista e pintor pernambucano Francisco Brennand (1927- 2019), elaborada para o Programa Nacional de Alfabetização, cuja experiência inicial ocorreu no início de 1964, no Estado do Rio de Janeiro, em áreas da Baixada Fluminense, sendo interrompida com o Golpe. Fávero (*ibid.*) menciona ainda uma outra série que teria sido preparada para o CPC de Goiânia, no início de 1964, cujo original não foi mais encontrado.

²³⁸ As imagens destas fichas podem ser consultadas em Fóruns EJA Brasil. Disponível em: forumeja.org.br/fichasdecultura.paulofreire. Acesso em: 02 nov. 2022.



Fonte: <http://forumeja.org.br/br/fichasdecultura.paulofreire>. Acesso em: 24 maio 2021.

Mas, se retornarmos à observação de Freire (2019a, p. 133) a respeito de haver uma falta de permeabilidade e interação entre instâncias e conteúdos da consciência, no que se refere ao fato de a “consciência dominada [...] ficar na apreensão de suas manifestações periféricas”, em relação à realidade percebida, captando-a por fragmentos isolados ou aspectos acidentais ou isolados, sem perceber as possíveis interações entre suas partes constituintes; a metodologia com as fichas evidencia, então, a intenção de colocar em processo as maneiras como estes fragmentos poderão ser interacionados pelos sujeitos. Nestas duas fichas em particular, a apresentação esquemática²³⁹ sugere as relações da figura humana e as demais representações, porém, elas dizem pouco do tipo de relação entre os elementos em interação, que precisarão ser buscadas, na dinâmica do Círculos de Cultura, por meio da problematização e do diálogo.

No tocante à metodologia para as fichas de cultura, Paulo Freire (2019a, p. 135) se utiliza dos termos codificação e descodificação: “A codificação de uma situação existencial é a representação desta, com alguns de seus elementos constitutivos em interação. A descodificação é a análise crítica da situação codificada”:

Realmente, em face de uma situação existencial codificada (situação desenhada ou fotografada que remete, por abstração, ao concreto da realidade existencial), a tendência dos indivíduos é realizar uma espécie de “cisão” na situação que se lhes apresenta. Esta “cisão”, na prática da descodificação, corresponde à etapa que chamamos de “descrição da situação”. A cisão da situação figurada possibilita descobrir a interação entre as partes do todo cindido (FREIRE, 2019a, p. 135, grifo do autor).

Em conformidade com a intenção metodológica de Paulo Freire, as fichas deveriam disponibilizar na “situação figurada” a percepção das representações isoladas e a possibilidade de pensá-las em conjunto. Freire identifica uma tendência inicial que os

²³⁹ Esta apresentação esquemática é mais enfatizada nesta primeira ficha, em ambas as séries, do que nas demais fichas que as compõem.

indivíduos terão em se ater às partes isoladas. Portanto, um primeiro movimento deste processo se faz pela necessidade de descrição de cada elemento ou representação isolada. Didaticamente, é esta primeira fragmentação que possibilita um aprofundamento na imagem, a partir do diálogo, com a busca pela descoberta de significados advindos da interação entre suas partes. Ao estimular uma descoberta a partir da interação entre as partes, o processo deverá buscar propor a construção de sentidos, sentimentos, significados, a partir de dados objetivos e subjetivos suscitados nas experiências daqueles participantes, de maneira que o fluxo do pensar seja reconstituído ou reelaborado pelo movimento que associa, relaciona e se desloca entre as partes ou representações isoladas. Para Freire (2019a, p. 135), este todo que compõe as fichas, “passa a ganhar significação [na apreensão do participante] na medida em que sofre a ‘cisão’ e em que o pensar volta a ele, a partir das dimensões resultantes da cisão”, e das interações constituintes da totalidade.

No lugar da imposição de um discurso pronto, a força da estratégia é permitir e estimular que a montagem do sentido seja feita pelos participantes. E é quando estes participantes começam a fazer a montagem do sentido por eles mesmos, que as representações deixam de ser abstratas e vazias de sentido para se vincularem à experiência.

Deste modo, não se trata certamente de um modo de montagem, tal como nomeamos na abordagem desta pesquisa, ou seja, aquela constituída mais precisamente pela fragmentação – na aproximação de elementos heterogêneos e descontínuos –, pois, nas fichas de cultura, os elementos em questão se constituem enquanto instâncias que, de certo modo, encontram-se integradas às vivências dos participantes. No entanto, na medida em que a fragmentação está identificada à consciência, em sua fraca propensão às conexões e associações, consequência de um tipo de condição estruturada na dominação, em nosso entender, é possível compreender nesta estratégia pedagógica um mecanismo em que podemos reconhecer uma montagem e remontagem de dados objetivos e subjetivos, como processo interno que se realiza na apreensão dos sujeitos.

Assim, no processo educativo com as fichas, Freire (2019a) partia das representações que as imagens poderiam despertar, para, a partir delas, pelo diálogo, ocorrer as interações entre os elementos em questão: com as experiências de cada um podendo construir as relações e implicações de uma coisa com a outra, cada um se posicionando perante as coisas e o todo, objetivando, didaticamente, superar o caráter dicotômico das representações abstratas. Importava justamente este tipo de dinâmica

sobre as imagens que eram utilizadas; sobre esta dinâmica, buscava-se um processo de elaboração e reelaboração dos sentidos e dos significados, advindas dos sujeitos participantes dos Círculos de Cultura, em todas as etapas do processo, “exteriorizando sua visão de mundo, sua forma de pensá-lo” (FREIRE, 2019a, p. 136). Buscava-se estimular naqueles participantes a possibilidade de dizer o mundo e de construí-lo permanentemente. Para Freire (2019a, p. 50-51), “não se pode pensar em objetividade sem subjetividade. Não há uma sem a outra, que não podem ser dicotomizadas”.

Conforme as bases teóricas desenvolvidas por Paulo Freire, como já mencionado, as fichas eram elaboradas após a investigação e escolha das palavras geradoras²⁴⁰, e eram pensadas enquanto “codificações”. Em *Cartas à Guiné-Bissau*, em face às experimentações ocorridas em outras localidades, observa-se claramente que tais codificações não estavam restritas às formas gráficas do desenho, mas poderiam acontecer num meio visual, auditivo, tátil ou audiovisual (FREIRE, 2019b, p. 168). Independentemente dos meios utilizados, as codificações deveriam expressar “aspectos da realidade [...] momentos do contexto concreto” (p. 167). No que diz respeito às fichas utilizadas nos Círculos de Cultura ocorridos no Brasil, a despeito das diferenças que conduziram as suas elaborações, percebe-se, de modo geral, as “representações” que pretendem suscitar na vivência dos observadores a percepção ou descrição destes elementos representativos, apreendidos no contexto existente.

Freire (2019b, p. 169) nos diz também que “a codificação pode ser simples e complexa, conforme se use um só canal ou mais de um simultaneamente”, tendo, portanto, uma “estrutura de superfície” e uma “estrutura profunda”. A estrutura de superfície é a situação codificada, ou seja, os elementos que podem ser objetivamente identificados e mesmo descritos, com a apreensão do conjunto que os constitui. Já “a ‘estrutura profunda’ não está visível; emerge na medida em que se verticaliza a leitura”, ao que ele chama de “descodificação”, e que se relaciona “com a razão de ser dos fatos que se acham expostos mas não desvelados na ‘estrutura de superfície’” (p. 169).

O que realmente entendemos ser significativo no processo instaurado é que, no âmbito da descodificação, já não importa o valor em si que as representações têm, mas sim o valor e a significação que estabelecem na interação com o contexto como um todo, quando, simultaneamente, cada coisa está constituindo seus próprios significados, e constituindo os dos outros elementos; ou seja, sentidos e significados não estão definidos

²⁴⁰ Palavras geradoras que eram previamente buscadas nas investigações dos contextos em cada localidade.

a priori, mas se constituem no processo. Logo, o que surge do processo não é algo previamente determinado, mas algo que se descobre, que se revela, coletivamente, mas também a cada um, com seu modo próprio. Esta questão se torna a mais importante na referida metodologia, tendo por base um processo que procura mais as descobertas do que a compreensão como um resultado único e determinado.

Em *Cartas de Paulo Freire aos professores*, Freire (2001, p. 264) faz uma observação a partir de uma situação ocorrida durante um Círculo de Cultura em Porto Mont²⁴¹, região de pesca. A discussão acontecia justamente sobre “uma codificação que retratava Porto Mont, com suas casinhas alinhadas à margem da praia, em frente ao mar, com um pescador que deixava seu barco com um peixe na mão [...]”. Como observa o educador, a experiência da codificação de Porto Mont possibilitava aos participantes do Círculo, “‘tomar distância’ do objeto”, e de modo que, esta “tomada de distância [...] os aproximou mais de Porto Mont”²⁴² (*id., ibid.*). Como explicita: “*Imersos* na realidade de seu pequeno mundo, não eram capazes de vê-la. ‘Tomando distância’ dela, *emergiram* e, assim, a viram como até então jamais a tinham visto” (*id., ibid.*).

Possivelmente, isto se refere à situação mencionada anteriormente sobre a relação imersão-emersão; a emersão possibilita retornar e recuperar a consciência sobre o vivido, de maneira que o distanciamento aproxima, à medida que permite retomar e reordenar o dados da experiência vivida. É possível dizer que signifique um aumento da presença na própria vida vivida.

Para Freire (*ibid.*), reelaborar ou estabelecer uma outra compreensão sobre a realidade equivale também ao trabalho de “desocultar”, de maneira que desocultar um objeto é também “perceber suas relações com outros objetos”. É bastante significativo que, em *Educação como Prática da Liberdade*, com relação aos Círculos de Cultura, Freire (1994, p. 118) mencione que

[...] na medida em que se intensifica o diálogo em torno das situações codificadas – com “n” elementos – e os participantes respondem diferentemente a eles, que os desafiam, e que compõem a informação total da situação, se instala um “circuito” de todos os participantes [...].

Compreendemos que este “circuito” é mais fundamental que a totalidade das informações obtidas, uma vez que corresponde ao processo que busca superar a fixidez das palavras e do pensamento, para reconquistar o movimento próprio às condições do

²⁴¹ Conforme Freire (*ibid.*), ele se encontrava “na Ilha de São Tomé, na África Ocidental, no Golfo da Guiné”.

²⁴² Segundo Freire (*ibid.*), dois participantes do Círculo teriam ido até a janela da escola em que estavam e, olhando Porto Mont a distância, teriam dito: “‘É. Porto Mont é assim e não sabíamos””.

pensar-imaginar; o vínculo entre as palavras e as sugestões e imbricações do sentir-pensar-imaginar produzidas na sua movimentação. A totalidade das informações obtidas não decorre em resultado ou consenso, mas se realiza justamente na abertura do circuito, que é movimento que perpassa dialeticamente a coletividade e as singularidades.

Ainda como consta em *Educação como prática da liberdade*, instalado este “circuito”, o processo pedagógico em curso irá se voltar então “para a visualização da palavra geradora”, e de modo que “apresenta-se ao educando, noutra *slide*, ou noutra cartaz ou noutra fotograma [...] a palavra, sem o objeto que nomeia” (FREIRE, 1994, p. 123). É interessante que, após a instalação deste circuito, surja, assim, tão só a palavra, a palavra significativa, escrita, pois em alguns momentos de sua argumentação, neste mesmo trecho do livro, Freire usa o termo “incorporação” (p. 117, p. 119). A passagem de um momento a outro neste processo pedagógico, em nosso entender, se realiza em termos desta “incorporação”; momento em que o circuito singularidade-coletividade permite que cada sujeito, a seu modo, a partir de suas associações, construções, montagens, incorpore o movimento significativo à palavra significativa²⁴³. Importante dizer que não se trata da junção mecânica de um significado à palavra significativa, mas de um movimento em formação continuada, que se incorpora, fundindo-se à palavra vivida e sentida.

Como continua Freire (*ibid.*, p. 124), a partir da visualização da palavra geradora, segue-se a apresentação da “mesma palavra separada em sílabas”. Seria sobre as palavras geradoras, “decompostas em seus elementos silábicos”, que seria propiciada, “pela combinação desses elementos, a criação de novas palavras” (*id.*, *ibid.*, p. 120): “Apropriando-se criticamente [...] deste mecanismo”, os educandos começariam “a produzir por si mesmo o seu sistema de sinais gráficos” (p. 124). Segundo Freire (*ibid.*, p. 127), em curto espaço de tempo, não foram raros os exemplos entre aqueles “que após a apropriação do mecanismo fonêmico [...] escreviam palavras com fonemas complexos [...] que ainda não lhe haviam sido apresentados”. Como indaga o educador: “Como se explicar que um homem analfabeto, até poucos dias, escreva palavras com fonemas complexos antes mesmo de estudá-los?” (*ibid.*). Como defendia, a questão é que:

[...] a alfabetização é mais do que simples domínio psicológico e mecânico de técnicas de escrever e de ler. É domínio dessas técnicas, em termos conscientes. É entender o que se lê e escrever o que se entende. É comunicar-se graficamente. É uma incorporação.

²⁴³ “[...] a incorporação [...] exige de quem o tenta, esforço de recriação e de procura. Exige reinvenção” (FREIRE, 1994, p. 104-105).

Implica, não uma memorização visual e mecânica de sentenças, de palavras, de sílabas, desgarradas de um universo existencial – coisas mortas ou semimortas – mas numa atitude de criação e recriação (FREIRE, 1994, p. 119).

No lugar de mecanizado e doado, como algo externo aos sujeitos, o aprendizado do conteúdo implica a compreensão dos processos pelos quais os conteúdos surgem como elaboração própria aos sujeitos:

Por isso é que buscávamos um método que fosse também instrumento do educando e não só do educador e que identificasse, como lucidamente observou um jovem sociólogo brasileiro²⁴⁴, o conteúdo da aprendizagem com o processo mesmo da aprendizagem (FREIRE, *ibid.*).

Isto significava, conforme ainda explicita Freire (*ibid.*), que o “fundamental na alfabetização em uma língua silábica como a nossa é levar o homem a apreender criticamente o seu mecanismo de formação vocabular, para que faça, ele mesmo, o jogo criador de combinações”. Significa, assim, a consciência de que, em termos educativos e pedagógicos, o processo é tão fundamental quanto o conteúdo; de fato, conteúdo e processo não estão separados, uma vez que é pelo processo que um conteúdo se revela ao próprio educando. O conteúdo surge do processo. Portanto, se os processos implicam na elaboração e no surgimento dos conteúdos, a compreensão e as descobertas deles são atos que dispõem aos sujeitos a propriedade para as elaborações. Para criar.

Neste âmbito, como menciona Freire (*ibid.*, p. 127), o que importa ao aprendizado da alfabetização “é a descoberta do mecanismo das combinações fonêmicas”. E enfatizamos, importa as descobertas dos mecanismos. Descobertas dos mecanismos que correspondem à compreensão dos processos que lhes conferem a apropriação dos mecanismos que lhes possibilitam a formação, a criação. As descobertas dos processos que são também as descobertas da consciência sobre a capacidade de formar, de criar. Criação entendida como formação em movimento, em devir.

Como explicou Freire (*ibid.*), o que possibilitava que um analfabeto, em poucos dias, pudesse descobrir, por ele mesmo, a escrita de palavras antes não conhecidas graficamente, era que “tendo dominado o mecanismo das combinações fonêmicas, tentou e conseguiu expressar-se graficamente, como fala”²⁴⁵.

O que parece fundamentalmente notório é que, no tocante à alfabetização de adultos, “o que há de fazer”, ao contrário de uma aprendizagem “mecânica e

²⁴⁴ Conforme consta nas notas de rodapé, Freire faz referência a Celso Beisegel.

²⁴⁵ Tal como aparece nas notas de rodapé, Freire (*ibid.*) menciona a consideração que teve Elza Freire: “possivelmente, isto se deva ao fato de que, altamente motivados, tendo apreendido criticamente o mecanismo de combinações silábicas de sua língua [...]”, e na medida em que “iam ganhando cada vez mais segurança emocional, no seu aprendizado, que se refletia na sua atividade motora”.

memorizada”, “é proporcionar-lhes que se conscientizem para que se alfabetizem” (FREIRE, *ibid.*, p. 128). Ou seja, o que é essencial é a contribuição a respeito da consciência sobre os processos e mecanismos pelos quais as coisas surgem, para que a partir daí os próprios sujeitos possam se alfabetizar, aprendendo por si mesmos. Trata-se, a nosso ver, de conscientizar-se de que a linguagem assim como os discursos e representações que produz são coisas construídas e não coisas absolutas e determinadas, e que, portanto, devem mostrar e fazer descobrir os mecanismos que engendram suas próprias formações e formulações. Predispor as compreensões e descobertas dos funcionamentos, processos, construções das coisas no mundo, não só referente à linguagem, pressupõe uma pedagogia aderente a um mundo em que todos possam se posicionar, construí-lo e movimentá-lo permanentemente.

É deste modo que a consciência sobre os mecanismos da linguagem e das formas de produção no mundo não está separada da consciência que relaciona os sujeitos no e com o mundo, que modula a posição “interferente do homem sobre seu contexto” (*id.*, *ibid.*, p. 119). Na medida em que se toma consciência de que a realidade não é algo pronto e acabado, mas algo em formação, advém também sua consciência para intervir nela; lutar, criar, escolher, se posicionar:

Daí, à medida em que um método ativo ajude o homem a se conscientizar em torno de sua problemática, em torno de sua condição de pessoa [...] se instrumentalizará para as suas opções.

Aí, então, ele mesmo se politizará (FREIRE, *ibid.*, p. 128).

Citando o escritor Odilon Ribeiro Coutinho, Freire (*ibid.*, p. 117) diz que na inauguração do processo, o alfabetizando, “destemporalizado, inicia sua integração no tempo”. Integração que, muitas vezes, corresponde à passagem de um tempo de não pertencimento, para um tempo de pertencimento; apropriando-se da responsabilidade assumida por seu próprio processo, caminhos, escolhas. Em relação a estes alfabetizandos, não que antes não tivessem vínculo e integração à vida, mas na concepção freireana trata-se da consciência da responsabilidade pelo seu próprio processo; responsabilidade pelas descobertas, pelo conhecer e fazer, pelas escolhas e posicionamentos que são próprios a toda singularidade tangida pelo inacabamento.

Para Freire (1994, p. 66), “a responsabilidade é um dado existencial”, motivo pelo qual a educação deve propor “ao povo a reflexão sobre si mesmo, sobre seu tempo, sobre suas responsabilidades [...]” (p. 67): “Uma educação que lhe propiciasse a reflexão sobre seu próprio poder de refletir e que tivesse sua instrumentalidade [...] na explicitação de suas potencialidades, de que decorreria sua capacidade de opção” (*id.*, *ibid.*).

As concepções freireanas vinculadas a tais noções, como inacabamento, liberdade, responsabilidade, autonomia, conscientização, entre outras, aparecem como que imbricadas umas às outras, o que faz seu pensar político-educativo emergir de um tecido essencialmente dialético.

Mas, segundo as observações de Francisco C. Weffort (1994, p. 13), nos Círculos de Cultura, “peça fundamental no movimento de educação popular”, se o diálogo é “condição essencial”, sua dinâmica deveria alcançar efetividade na “participação livre e crítica dos educandos”. Se, como diz Weffort (*ibid.*, p. 15), “o tema da educação como afirmação da liberdade tem antigas ressonâncias”, essa dinâmica freireana encontra uma relação com a “maiêutica socrática”, no que diz respeito ao “exercício livre de consciências”, sendo que, no entanto, este exercício teria como tarefa irrevogável não ser restrito a uma minoria, mas ser prático sem distinções, assumindo “a liberdade e a crítica como modo de ser do homem”.

É justamente nestas intrincadas conjunções de noções, tais como crítica e liberdade, ou liberdade e responsabilidade, entre outras, que se entende toda uma concepção, em que tais noções não podem estar separadas. Portanto, para Freire, muito distinto da noção de liberdade nos termos neoliberais, a liberdade não é uma aspiração, como palavra que guarda um sentido genérico, mas um “modo de instauração histórica”, como um “desafio da história presente” (WEFFORT, *ibid.*). Por isso, ainda que pareça contraditória, em face da noção comum que, no capitalismo, rege a ideia de liberdade, em Freire, ela não se restringe como ato individual, mas traz consigo a necessidade do reconhecimento da prática ilusória desta liberdade no seio da vida sociocultural; ela “se obriga [...] a reconhecer o fato da opressão do mesmo modo que a luta pela libertação” (*id.*, *ibid.*). De modo que a liberdade deve ser instaurada na luta permanente que a possibilita, e na medida do reconhecimento das razões do seu impedimento histórico. Neste âmbito, crítica e liberdade são condições não dissociadas.

Neste sentido, a apropriação da afirmação da liberdade pelo sistema capitalista, e, principalmente, pela educação neoliberal, só pode existir como contradição. Liberdade, certamente, advogada para justificar e isentar às predisposições individuais ao exercício da dominação e da opressão, o que se realiza, conforme entendemos na concepção freireana, como incoerência. Trata-se da exaltação em nome da liberdade, para o livre consentimento do exercício da dominação e da opressão. Liberdade como modo de ocultar a negação da liberdade para uma imensa maioria, em proveito do funcionamento do sistema baseado na opressão e na dominação.

Por isso, conforme Weffort (*ibid.*, p. 14), é indispensável ao aprendizado popular “encontrar-se intimamente associado à tomada de consciência da situação real vivida pelo educando”. Ou seja, o aprendizado como “um modo de tomar consciência do real [...]”, que se liga à tão difundida noção de Freire sobre a conscientização.

Conscientização que, com suas nuances em tantas abordagens e práticas em que é pensada, apresenta suas polêmicas e problemáticas. Em nosso entender, a especificidade da noção teórica da conscientização, em Freire, só pode ser apreendida de modo mais justo, se intrinsecamente ligada a uma outra noção freireana, que leva a pensar o processo de conscientização como movimento permanente que se justifica pelo “inacabamento” (FREIRE, 1996, p. 50); “a conscientização é natural ao ser que, inacabado, se sabe inacabado” (*ibid.*, p. 54). Logo, conscientização como processo inacabado; distinto da consciência como aquisição e fixação do que se sabe, seria o movimento que busca o que não se sabe, o que não é ainda. Conscientização que guarda relação fundamental com a formação e não com o formado.

Retornando a Weffort (*ibid.*, p. 13), se a eficácia dos Círculos de Cultura, em coerência com os propósitos da prática freireana, precisa garantir uma prática pautada na “participação livre e crítica dos educandos” (*ibid.*, p. 20), “conscientizar não significa, de nenhum modo, ideologizar ou propor palavras de ordem”. De modo que, a conscientização não pode ser compreendida como tomar conhecimento de algo determinado que deve ser, por isso, transmitido e compreendido. A “tomada de consciência” deve ser mediada por um ato que deve se instaurar e se realizar no exercício livre de consciências que se refazem e se integram no processo dialético dos sujeitos entre si e destes com as realidades. O mais fundamental é que essa integração das singularidades no coletivo e na comunidade não é baseada pela busca do consenso, mas pela soma das diferenças, que não culminam numa síntese ou média comum a respeito dos significados dos fatos, pois o que se procura não é o resultado que se chega, mas o próprio processo que se instaura. Nas concepções freireanas, o processo é que é vital, não os fins como resultado. Em correlação com a formação na arte, conscientizar é processo, e não resultado. Conscientizar como resultado é fechamento, como processo é abertura permanente, vida.

Como também apreendeu Agostini (2019, p. 53), em Paulo Freire, a conscientização “não é para um período apenas”, para a compreensão de um fato ou de circunstâncias específicas, “mas ela é processo permanente”. Como ele diz, para Freire, a realidade também se transforma a todo tempo, de modo que “[...] a conscientização, que

se apresenta como um processo num determinado momento, deve continuar sendo processo no momento seguinte, durante o qual a realidade transformada mostra um novo perfil” (FREIRE, 2008²⁴⁶, *apud* AGOSTINI, *ibid.*). Estabelecendo uma correlação com algumas considerações de Brecht (2016, p. 314), observamos que, para este: “O realismo não é uma simples questão [...] os tempos mudam [...]. Os métodos gastam-se, os estímulos deixam de surtir efeito. Aparecem novos problemas, exigindo novos processos”, e como ele menciona a respeito dos mecanismos burgueses, os “opressores não trabalham sempre da mesma maneira”, pois “a verdade pode ser ocultada de muitas maneiras [...]”.

Em face a estas configurações dinâmicas com que a própria superfície de realidade se apresenta a cada momento e situação, a conscientização pode ser vista, em Freire, como um permanente trabalho de desvelamento daquilo que, no jogo político do processo histórico, se encobre ou não se dá à apreensão claramente, a cada momento, em cada situação e em cada contexto: “[...] a conscientização é o olhar mais crítico possível da realidade, que a *des-vela* para conhecê-la e para conhecer os mitos que enganam e que ajudam a manter a realidade da estrutura dominante” (FREIRE, 2001, p. 33). Mas ela é um processo sempre dinâmico porque a própria estrutura do que se encobre e a própria estrutura da dominação também se movimentam e se alteram, o que faz com que o desvelamento – como fator simultaneamente objetivo-subjetivo, singular-coletivo – seja atos em permanentes atualizações. Por isso, toda tomada de consciência é também um acréscimo de consciência, não é algo que a substitui, mas que a alarga. Conscientizar é também uma “fagulha”, clarão ou abertura que permite fazer ver, a cada vez, o que se oculta; reestruturar os dados do que se mostra, remexer camadas que constituem uma realidade sempre múltipla. Neste sentido, Agostini (2019, p. 54) considera que a “conscientização realiza-se como pedagogia do oprimido”.

Conforme Weffort (1994, p. 17), a “conscientização muitas vezes significa o começo da busca de uma posição de luta”, sendo que, se a luta se realiza como forma de libertação da dominação e opressão, torna-se necessário que os próprios meios e processos que buscam a liberdade, já sejam eles próprios meios e processos que se realizam integrados à liberdade. É preciso que o processo em que se busca a liberdade, já seja ele um processo em liberdade.

²⁴⁶ *Conscientização: teoria e prática da libertação.*

Com relação a esta questão, podemos ver uma exemplificação na crítica que Marilena Chauí (1983, p. 89) dirige a algumas manifestações imbuídas de proposta revolucionária que estiveram em cena no início dos anos 1960. Tal crítica se refere ao fato de algumas propostas agirem de modo não tão distinto do que criticavam e diziam querer transformar. Referem-se, assim, ao distanciamento do processo pelo qual a proposição em causa deveria fazer corresponder. Critica a autora a tendência à doutrinação de algumas destas manifestações; situações em que não se instaura um processo porque o resultado se determinou previamente, utilizando-se as mesmas estratégias de persuasão e manipulação dos centros hegemônicos. Um trecho da crítica feita ao aspecto doutrinário do Manifesto do Centro de Cultura Popular (CPC), pareceu-nos relevante de reflexão:

Ao terminar a leitura do *Manifesto*, uma pergunta sobe à garganta, quase irreprimível: “O que é isto, companheiro?”, tal a carga de deveres, obrigações, vigilância e ascetismo que impregna a missão do “artista popular revolucionário”. [...] É preciso, no entanto, indagar de quem parte a imposição de limites. [...] Depois de se vigiar e de se punir, depois de tamanho moralismo e disciplina, como haveria de ser o “reino da liberdade” para onde esse arauto conduziria o povo? (CHAUÍ, 1983, p. 89).

Nas concepções de Paulo Freire, no entanto, é facilmente observável a maneira com que o educador enfatiza a necessidade de superação da dicotomia entre teoria e prática, entre processos e proposições, entre palavras e realidades, entre formas e conteúdos etc., sendo, como observa Agostini (2019, p. 213), este embate para superação destas dicotomias, um gesto “num compromisso com os oprimidos”. E se, segundo as concepções de Freire (2019a, p. 109), “o diálogo é uma exigência existencial”, é também facilmente observável o fato de o educador ter na sua proposição de diálogo, a condução de um processo político-pedagógico de ação transformadora: “[...] não estabelecemos nenhuma dicotomia entre o diálogo e a ação revolucionária, como se houvesse um tempo de diálogo, e outro, diferente, de revolução. Afirmamos, pelo contrário, que o diálogo é a ‘essência’ da ação revolucionária” (*id.*, *ibid.*, p. 182).

No entanto, é possível considerar que a superação de tais dicotomias requisite assim outras noções e disposições, que estão também argumentadas nas concepções de Freire. Devemos dizer que, em muitos momentos dos escritos freireanos, ficamos com um sentimento de uma certa ênfase prolongada na conscientização como tarefa particular da razão, como racionalidade advogada na necessária aproximação com as circunstâncias factuais que se vinculam à realidade e à existência. Por outro lado, não deixamos de apreender também, como sua concepção dialética do processo se constitui na constante

busca pela superação das contradições binárias; na procura pela instauração de uma “formação” perpassada por complexo intercâmbio de fatores interiores e exteriores, de singularidades e coletividades, compondo-se e refazendo-se nas variações das circunstâncias e das experiências. Como pondera Konder (1999, *apud* AGOSTINI, 2019, p. 210): “Para pensar a mudança e a contradição, o sujeito precisa incorporar as verdades de diferentes ‘momentos’, a riqueza de experiências que se realizam em condições diversas. O dialético, portanto, não pode deixar de ser um indivíduo capaz de ouvir o outro”.

Neste âmbito, tal como Leandro Konder – e como entendemos ser pertinente às formulações de Paulo Freire – pensamos que a dialética não é nem simples oposição de contradições binárias, nem sua síntese. E, principalmente, na medida em que ela incorpora um fluxo heterogêneo que, como mencionou Konder, abrange uma pluralidade de momentos, de experiências e condições diversas, ela não se constitui pelo primado da razão. Pensá-la como confronto de caracterizações opositivas racionais, estabelecidas por representações fixas, é sectarizar, esvaziar a dialética de seu fundamento, que é o movimento. Conforme Freire (2019a, p. 34), a “sectarização é um obstáculo à emancipação dos homens”, e como observa, o sectário, “até quando se pensa na dialética, a sua é uma dialética domesticada”. Esta sectarização do pensamento, mencionada por Freire comporta uma estratégia que se realiza na contraposição ao (e negação do) outro, como modo de enrijecimento e fixação do pensamento. Centrado na sua contraposição ao outro, o sectário estrategicamente se desobriga do exercício de pensar o que se é, de voltar o pensamento contra si mesmo. Voltar o pensamento sobre si é um movimento que a racionalidade positivista do capitalismo neoliberal não admite, uma vez que sua única disposição é determinar o que é e o que não é, para dominar. Repetindo o que disseram Adorno e Horkheimer (1985, p. 34), o esclarecimento positivista “pôs de lado a exigência de pensar o pensamento”.

Se como observou Konder, o dialético não pode deixar de ser capaz de ouvir o outro, como maneira de não encerrar em si sua proposição de mundo, diríamos ainda que a dialética não se constitui fora da possibilidade essencial da alteridade. O confronto da consciência com aquilo que é distinto dela própria não se restringe à absorção, síntese, ou unificação, mas se consuma no movimento que se alarga, numa reconstrução dimensionada na multiplicidade e na pluralidade, ou seja, sem que haja redução de um termo ao outro ou dissolução da pluralidade.

A noção dialética e as práticas dialógicas em Freire não implicam, em nosso entender, na necessidade de concordâncias e consensos. Portanto, a prática do diálogo e da dialética, para o educador, tem um alcance que se projeta para além dos critérios de ordem objetiva dos sistemas políticos no exercício de uma perspectiva democrática. A dialética na concepção freireana seria uma prerrogativa da vitalidade do movimento do pensar que predispõe, sobretudo, a volta do pensamento sobre si próprio, mas que não é viável sem a capacidade da consciência se deslocar de si mesma, para, ainda que brevemente, ser através de um outro.

Conforme Freire (1996, p. 119), “[...] a abertura à fala do outro, ao gesto do outro, às diferenças do outro [...] não quer dizer [...] sua redução ao outro”, de maneira que esta abertura ao outro, “não diminui em mim a capacidade de exercer o direito de discordar, de me opor, de me posicionar”. Mas é no aprofundamento desta posição, que o educador afirma também que, é justamente esta distensão ao outro²⁴⁷, que possibilita a permanente constituição do sujeito tangido pelo “inacabamento”: “É a outredade do não-eu, ou do tu, que me faz assumir a radicalidade do meu eu” (FREIRE, *ibid.*, p. 41). Em nossa particular compreensão, é nesta movimentação dialética, direcionada para fora, nas múltiplas “outredade[s] do não-eu”, que a consciência se volta sobre si, reconhecendo a “radicalidade” como própria à dimensão singular-plural.

Compreendemos que, em Paulo Freire, esta dimensão dialética entre singularidade e pluralidade, ou singularidade e coletividade, é movimento indispensável que nos possibilita escapar da própria limitação (ou “inacabamento”), auxiliando-nos a nos compreendermos inseridos num contínuo movimento coletivo de acumulação de experiências. Acumulação em que não perdemos nossa subjetividade, não deixamos de nos expressar, de buscar sermos nós mesmos, de optarmos, de nos posicionarmos; mas não mais nos sectarizarmos, não mais termos a brutal necessidade de eliminarmos o outro²⁴⁸, como modo de predominar. Frente à potência da acumulação das possibilidades, não nos limitamos mais à substituição, típica operação da máquina capitalista e do tempo histórico, linear e manipulatório.

Por isso, ainda que em muitas passagens de seus escritos Freire utilize mais predominantemente termos vinculados ao inteligido, que parece enfatizar a função da razão no mover do pensamento, a concepção que faz emergir nas intrincadas noções com

²⁴⁷ Aqui, particularmente, entendemos sobre esta noção de “outro”, não apenas o outro em termos de humanidade, mas todo “outro”, humano e inumano, que se predispõe no mundo.

²⁴⁸ “A assunção de nós mesmos não significa a exclusão dos outros” (FREIRE, 1996, p. 41).

que argumenta, demonstra, a nosso ver, que a relação com a “formação” do pensamento, em sua prática pedagógica, não pode se constituir pelo primado da razão. Se a consciência se destina aos desvelamentos da realidade circundante, em sua variedade e multiplicidade, é bastante claro que tal desvelamento não pode se restringir ao inteligível. Como já citado anteriormente nesta pesquisa: “Para estar, justamente, à altura do empírico, e por mais paradoxal que isso possa parecer, precisamos mobilizar nossa imaginação” (ANDERS²⁴⁹, 2004, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 90).

Para Freire (1996, p. 32), se a “curiosidade como inquietação indagadora, como inclinação ao desvelamento de algo, como pergunta verbalizada ou não [...]”, está implicada à criticidade, e por assim dizer, à inclinação aos desvelamentos próprios à consciência, é inequívoco que ele diga, ainda que seja em passagens menos enfatizadas ou prolongadas, que “o exercício da curiosidade convoca a imaginação, a intuição, as emoções, a capacidade de conjecturar [...]” (FREIRE, *ibid.*, p. 88). A questão é que, ainda que Freire atribua uma ênfase à criticidade e ao inteligido, como maneira do oprimido sobrepujar a situação em que se encontra, toda sua concepção se fundamenta na dialética que busca a superação da dicotomia e no movimento da “formação” que não se resigna à contenção do formado.

Portanto, ainda que enfatize tais termos, vinculados à razão e ao inteligível, não é possível apreender tais noções isoladamente, mas sim, estando elas já intrincadas a uma apreensão simultaneamente intelectual, sensível, emotiva, intuitiva. Tanto é assim que encontraremos também em outras passagens de seus escritos críticas à “racionalidade”, tal como aparece em *Pedagogia do Oprimido*, quando defende o “desenvolvimento da curiosidade crítica, insatisfeita, indócil”, como maneira “com que podemos nos defender de ‘irracionalismos’ decorrentes do ou produzidos por certo excesso de ‘racionalidade’ de nosso tempo altamente tecnologizado” (FREIRE, 1996, p. 32). Logo, utiliza o mesmo termo, “racionalidade”, para falar de duas situações praticamente opostas, mas que estão claramente justificadas nas articulações do seu pensamento; uma em que a razão se encontra vinculada à vivência, portanto entremeada a toda apreensão sensível, imaginativa e emocional dos sujeitos; a outra, uma razão desvinculada da vida, imposta aos sujeitos a partir de condicionamentos e discursos falseados, vinculados a uma lógica exterior à vida e às suas vivências. Neste sentido, conforme suas palavras, esse excesso de racionalidade equivale à própria “irracionalidade”, entendendo nestes termos, no

²⁴⁹ Günther Anders.

contexto da frase, a própria desvinculação ao real e às vivências múltiplas que estão integradas nas apreensões dos sujeitos (que não são, de modo algum, somente intelectivas). Racionalidade instrumentalizada pelo modo de vida capitalista neoliberal e pela sua linguagem instrumentalizante, que a introjeta por mecanismos de persuasão, repetição, mecanização, e que submete, por assim dizer, a imaginação, o sensível, a emoção a esta apartada racionalidade.

Em função disso, é interessante observar também que, em uma passagem de *Educação como Prática da Liberdade*, tendo um outro contexto, Freire (1994, p. 98) entende a necessidade de, nas notas de rodapé, justificar e explicitar o uso que fez do termo “racionalidade”²⁵⁰. Em resumo, ela se relaciona à “consciência das próprias limitações”²⁵¹.

Enfatizamos que, em nosso entender, esta racionalidade crítica se relaciona no educador, sobretudo, a um rigor ético e estético para que o pensamento se volte sobre e contra si próprio, no reconhecimento das suas limitações, e no exercício de uma “vigilância” (FREIRE, 1996, p. 49) não punitiva, mas desafiadora e decifradora. Poderíamos dizer, ainda, como suposição, que para que a consciência se volte sobre si, é preciso que ela também saia de si; que um saber se integre a um não saber²⁵², ou lugar dialético entre consciência e não consciência, que faz da conscientização não um movimento em busca de um lugar previsto e determinado, mas imprevisto, a ser construído, descoberto e/ou decifrado. Pensamos ainda que em Paulo Freire tal rigor crítico da racionalidade, em que a própria consciência não está isenta, predispõe, simultânea e paradoxalmente, que a consciência escape de si mesma, no processo deflagrado, que, inicialmente, conscientizou-se de sua permanente relatividade e incompletude.

²⁵⁰ “Só podíamos compreender uma educação que fizesse do homem um ser cada vez mais consciente de sua transitividade, que deve ser usada tanto quanto possível criticamente, ou com acento cada vez maior de racionalidade” (FREIRE, 1994, p. 98).

²⁵¹ Como Freire (*ibid.*) explicita, a citação que usa para falar da “racionalidade” é de Karl Popper. Com relação a isto, é interessante a observação que aparece em Agostini (2019, p. 125) a respeito de uma disponibilidade de Freire, na costura de posições diversas no campo teórico, misturando e combinando “uma variedade de conceitos que considera importantes para a pedagogia crítica mesmo se elas se originam de posições teóricas diferentes ou conflitantes (tais como referências a Karl Popper [...] mas também à Georg Lukács e Erich Fromm)” (FERNANDES, 2016, *apud* AGOSTINI, *ibid.*). Salientamos a questão, pois uma disposição semelhante foi também observada nas análises sobre o cineasta Serguei Eisenstein, no capítulo 1.

²⁵² Como menciona o educador, é preciso considerar em todo aprender o sentido da desconfiança, a abertura à dúvida, e essencialmente, a nosso ver, o “papel da ignorância na busca do saber” (FREIRE, 1996, p. 67).

Para Freire (1996, p. 50), “o inacabamento do ser ou sua inconclusão é próprio da experiência vital. Onde há vida, há inacabamento”. Pode-se dizer que, para o educador, o processo pedagógico inicia-se quando “o inacabamento se tornou consciente” (*ibid.*), no reconhecer de que, no mundo, em si mesmo, e em coletividade, tudo está por ser construído e reconstruído, a partir da “autonomia”, “responsabilidade”, “liberdade” que cabe a cada um nestes processos. Há, assim, no educador, uma relação amorosa com o processo, na compreensão de que a história e os seres humanos se constroem e se reconstroem no inacabamento, no contínuo processo de luta e transformação que, no entanto, só pode ser efetivamente buscado e efetivado, no reconhecimento das limitações e equívocos, próprios à sua condição existencial, tanto em termos coletivos como singulares.

Contudo, se o reconhecimento destas condições existenciais faz com que o educador, durante toda a sua atividade educativa, tenha manifestado claramente seu posicionamento e sua luta contra o neoliberalismo, o neoliberalismo guarda (ainda) hoje duas atitudes aparentemente divergentes em relação ao educador; ou o endossam, e dele se apropriam para domesticar e ocultar, assim, seu declarado posicionamento, ou o atacam frontalmente para a sua marginalização. Em ambas as atitudes, as possibilidades de se refletir sobre as contribuições contidas na radicalidade de suas proposições educativas estão negadas.

Conforme Weffort (1994, p. 19), “o fantasma do comunismo, que as classes dominantes agitam contra qualquer governo democrático na América Latina” – e que agitam até os dias atuais – não teria deixado de atingir, na década de 1960, os movimentos de educação popular e as campanhas de alfabetização. A este respeito, conforme depoimento do próprio Freire (que também se encontra em longa nota de pé de página, em *Educação como Prática da Liberdade*):

Nas campanhas que se faziam e se fazem contra nós, nunca nos doeu, nem nos dói quando se afirmava e afirma que somos “ignorantes”, “analfabetos”. Que somos “autor de um método tão inócuo que não consegui, sequer, alfabetizá-lo (ao autor). Que não fomos o “inventor” do diálogo, nem do método analítico-sintético, como se alguma vez tivéssemos feito afirmação tão irresponsável. Que “nada de original foi feito” e que apenas fizemos “um plágio de educadores europeus ou norte-americanos. E também de um professor brasileiro, autor de uma cartilha... Aliás, a respeito da originalidade sempre pensamos com Dewey, para quem “a originalidade não está no fantástico, mas no novo uso de coisas conhecidas” (*Democracia e Educação*).

Nunca nos doeu nem nos dói nada disto. O que nos deixa perplexos é ouvir ou ler que pretendíamos “bolchevizar o País”, com “um método que não existia”... A questão, porém, era bem outra. Suas raízes estavam no trato que déramos, bem ou mal, ao problema da alfabetização, de que retiráramos o aspecto

puramente mecânico, associando-o a “perigosa” conscientização. Estava em que encarávamos e encaramos a educação como um esforço de libertação do homem e não como um instrumento a mais de sua dominação (FREIRE, 1994, p. 129-130).

Ainda conforme Weffort (1994, p. 19), o que os reacionários não podiam compreender e aceitar era o fato de que “um educador católico se fizesse expressão dos oprimidos e menos ainda podiam compreender que a cultura levada ao povo pudesse conduzir à dúvida sobre a legitimidade de seus privilégios”. Era muito evidente que “percebiam nele o gérmen da revolta” (*ibid.*):

Mas se uma pedagogia da liberdade traz o gérmen da revolta, nem por isso seria correto afirmar que esta se encontre, como tal, entre os objetivos do educador. Se ocorre é apenas e exclusivamente porque a conscientização divisa uma situação real em que os dados mais freqüentes são a luta e a violência. [...] Se a conscientização abre caminho à expressão das insatisfações sociais é porque estas são componentes reais de uma situação de opressão; se muito dos trabalhadores recém-alfabetizados aderiram ao movimento de organização dos sindicatos é porque eles próprios perceberam um caminho legítimo para a defesa de seus interesses e de seus companheiros de trabalho; finalmente, se a conscientização das classes populares significa radicalização política é simplesmente porque as classes populares são radicais, ainda mesmo quando não o saibam. Os grupos reacionários confundiram a educação e a política de modo sistemático em suas acusações. Isto era esperado. A conscientização das massas, ainda quando não pudesse definir por si própria uma política popular autônoma, aparecia-lhes com todos os sinais de uma perigosa subversão (WEFFORT, *ibid.*, p. 19-20).

O ataque, a negação e a inversão extrema da natureza e dos propósitos de toda prática que se desprenda das que estão traçadas e determinadas pela lógica neoliberal são as primeiras e mais usuais reações das elites oligárquicas e seus adeptos defensores. É em razão disso que, como mencionou Freire (1994, p. 44-45), elas irão considerar tais iniciativas como “perigosa subversão”, “massificação”, “lavagem cerebral”, “produto de demônios, inimigos do homem e da civilização ocidental cristã”. Mas quando a disputa pela verdade sobre os fatos e sobre a realidade se traduz pela força persuasiva dos discursos, numa “cultura fixada na palavra” (*ibid.*, p. 104), “verbosa”, instrumentalizada, então pouca coisa se podia esperar, a não ser apostar ainda no adentrar na realidade, nos seus desvelamentos, nos deciframentos das contradições e das inversões, nas desmitificações.

É assim possivelmente num misto de religiosidade, esquecimento e cinismo, que as elites percebem, com espanto e contradição, o lado católico do educador junto à sua radical ligação à causa dos oprimidos. O que esperar de um religioso? Que exerça a caridade assistencialista e a compaixão aos excluídos, seria aceitável, mas não que, de qualquer forma, os incite a não aceitação, a não passividade, à revolta à sua condição existencial. De fato, toda prática pedagógica de Freire se constitui no vínculo com a

dialética negativa, na recusa à realidade conformada. Mas as contradições que marcam todas as relações do humanismo ocidental fundado no capitalismo sempre buscaram a apropriação e a legitimação da versão dos acontecimentos que mais lhes convieram. No âmbito da imagem de Cristo, provavelmente, subtraíram a radicalidade de um aspecto mítico-religioso irmanado ao povo, contra as elites dominantes. E é nesta subtração, nesta perda da multiplicidade da memória, conforme interesses determinados, que facilmente, seguindo a lógica cega, irão ver no educador, o gérmen da discórdia, a imagem do anticristo.

Fazemos aqui uma relação com a imagem de Cristo constituída por Pier Paolo Pasolini no filme *O Evangelho segundo São Mateus*, 1964. Pasolini parte da leitura das fontes bíblicas de São Mateus, para reinvidicação de “Jesus como uma figura mítica-popular, ‘um resistente’”²⁵³. Como dirá o cineasta: “Nada me parece tão oposto ao mundo moderno como aquele Cristo afável em seu coração, mas ‘violento’ em sua razão”²⁵⁴. Segundo Faustino Teixeira²⁵⁵, rompendo com a iconografia usual e “distanciando-se [...] das imagens idealizadas de Jesus [...] Pasolini busca descrever um Jesus humano, profundamente humano, dotado de paixão, doçura [...], mas também revolta e ira”. Conforme Antonio Spadaro²⁵⁶, ao terminar a primeira leitura do texto de São Mateus, Pasolini²⁵⁷ teria dito sentir “uma energia terrível, quase física” um “aumento de vitalidade”. E segundo Teixeira²⁵⁸, o cineasta teria visto em uma frase de Cristo, a chave do que buscou em seu filme: “Não vim trazer paz, mas espada (Mt 10, 34)”. Ainda seguindo as observações no artigo de Faustino Teixeira, os “cenários mínimos e enquadramentos simples”, que deixam “falar as imagens”, são “portadores de uma naturalidade comovente”, em que o cineasta constrói esteticamente “esse realismo do evangelho e a humanidade [...] de um Jesus radicado em seu povo”. A partir de Mateus, “o ateu Pasolini encontrou na figura de Jesus um ser humano marcado por ‘implacabilidade’, por um rigor ético a absoluto, que não faz concessão alguma para levar adiante o seu projeto do Reino”. Como disse o cineasta:

²⁵³ Faustino Teixeira. *A poesia do Jesus de Pasolini*. Entrevista especial com Faustino Teixeira, 2012. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/159-entrevistas/588160-a-poesia-do-jesus-de-pasolini-entrevista-especial-com-faustino-teixeira>. Acesso em: 10 dez. 2022.

²⁵⁴ Pasolini, citado por Teixeira, *ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ Antonio Spadaro. O Evangelho segundo Pasolini: a obra-prima sagrada. Artigo de Antonio Spadaro. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/159-entrevistas/588160-a-poesia-do-jesus-de-pasolini-entrevista-especial-com-faustino-teixeira>.

²⁵⁷ Citado por Spadaro, *ibid.*

²⁵⁸ *Op. Cit.*

Em palavras simples: eu não acredito que Cristo seja filho de Deus, porque não sou crente – pelo menos conscientemente. Mas acredito que Cristo seja divino: isto é, creio que nele a humanidade é uma coisa tão elevada, tão rigorosa e ideal que ultrapassa os termos comuns da humanidade. Por isso falo em “poesia”: instrumento irracional para exprimir este meu sentimento irracional por Cristo²⁵⁹.

Esta divagação a respeito desta obra do cineasta italiano, e da atualização que constitui sobre a imagem de Cristo, encontra pertinência em nossa argumentação, no sentido de que é a criação, a capacidade de elaboração e reelaboração o que restitui as possibilidades sobre a verdade, que ficam soterradas sob as fixações, cujos interesses ordinários determinaram. A imagem de Cristo que impulsiona Pasolini em sua criação, sob o impacto do texto de Mateus, não é sobre aquele que veio para morrer na remissão dos pecados humanos, e separar, assim, a terrível realidade terrena, feita da violência, miséria, exploração, do reino de Deus, amoroso e fraterno, que irá acolher e recompensar, no céu, todo o sofrimento terreno. Ao contrário, o Cristo de Pasolini, na interpretação do jovem estreante e militante anarquista, Enrique Irazoqui, busca vinculação com a própria temporalidade do cineasta, para fazer lembrar que a promessa utópica do amor e da fraternidade do reino de Deus não está separada da dimensão terrena, violenta e cruel; é uma luta e uma transformação prometidas para a vida terrena, simultaneamente material e espiritual. É esta semelhante concepção e predisposição que parece se apresentar em Paulo Freire. Como menciona Agostini (2019, p. 98), em relação ao acontecimento cristão, o educador aponta para o fato de que “não há lugar para a neutralidade, sendo impossível a ‘dicotomia entre transcendentalidade e mundanidade’”²⁶⁰.

Mas se às elites dominantes e seus sistemas de convívios competem aniquilar as múltiplas possibilidades que sobrevivem no campo arqueológico da memória, tal é o grau de mitologização do seu pensar, incapazes de deslocarem-se das fixações estabelecidas, não é de se estranhar que, ainda hoje, um setor significativo das próprias classes dominadas veja no legado do educador uma semente do mal, gérmen da discórdia e da desestabilização social, na sociedade, antes, tão aparentemente ajustada, na paz da moral religiosa e no silêncio dos oprimidos.

2.2.1 Experiência vivida, linguagem, imagem

²⁵⁹ Pasolini, citado por Teixeira, *op. cit.*

²⁶⁰ FREIRE. *Política e Educação*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2014, p. 132. Citado por Agostini.

Conforme consta em Agostini (2019) também na página 153: “Freire (2014, p. 132), partindo do fato da ‘encarnação de Verbo’ [Jesus Cristo] constata a ‘impossibilidade de dicotomia entre transcendentalidade e mundanidade [...]’”.

Estabelecemos aqui uma reflexão sobre a relação entre palavra e imagem, ou, pode-se dizer, entre linguagem e imagem, e uma breve menção e reflexão sobre estas questões em relação ao processo pedagógico da alfabetização freireana. Utilizamos-nos assim de uma exemplificação contida no próprio uso das “fichas de cultura” no processo desta alfabetização.

Tal como já foi mencionado, depois das séries feitas para Angicos e Brasília, a terceira série foi elaborada para o Programa Nacional de Alfabetização, cuja experiência inicial ocorreu no início de 1964, no Estado do Rio de Janeiro, em áreas da Baixada Fluminense, antes de ter sido interrompida pelo Golpe neste mesmo ano. Como dito, esta série foi produzida pelo ceramista e pintor pernambucano Francisco Brennand (1927-2019). E como explicita Fávero (2012, p. 11), a produção das fichas desta terceira série por Brennand aconteceu por intermédio de Ariano Suassuna, que era um amigo em comum. O que pode ser observado é que, dentro do pouco espaço de tempo em que a prática educativa concebida e liderada por Paulo Freire ocorreu no Brasil, estes acontecimentos significaram um trajeto de constantes buscas e diálogos que marcaram as reformulações nas características das fichas, e um processo de elaboração e reelaboração durante o próprio desenvolvimento da prática.

Tal como nas outras duas séries iniciais, esta também se compunha de dez fichas elaboradas para a “codificação” e “descodificação”. A produção das fichas por Brennand se realizou também como propósito inicial para a apresentação do Programa Nacional de Alfabetização ao então presidente João Goulart, que o patrocinava em âmbito nacional. A ficha número um apresenta o mesmo tema e basicamente os mesmos elementos representativos das outras duas fichas (fichas número um, de Angicos e Brasília, respectivamente), envolvendo a relação do homem com a realidade que o cerca²⁶¹. Entretanto, distintamente destas duas outras fichas mencionadas, os elementos representados nesta ficha não apareciam separados de forma esquemática como nas outras, apresentando uma interação entre si (imagem 37).

Imagem 37. “Ficha de Cultura” número 1, realizada para o Programa Nacional de

²⁶¹ Nas experiências realizadas no Brasil, observa-se uma semelhança nos temas que foram estruturados para a composição das fichas, vinculadas inicialmente às áreas rurais. Porém, fora do Brasil, em várias outras situações em que Freire participou ou orientou de alguma forma a realização de Círculos de Cultura, observam-se temas e situações diversas. Entre outros exemplos e situações, Berino (2017, p. 187) menciona um relato de Freire, em *Pedagogia da Esperança*, a respeito de práticas utilizando fotografias como fichas de cultura, no ano de 1967, em Nova Iorque, com um “grupo participante [...] formado por afro-americanos e porto-riquenhos”.

Alfabetização, e elaborada por Francisco Brennand



Fonte: <http://forumeja.org.br/br/fichasdecultura.paulofreire>. Acesso em: 24 maio 2021.

Na ficha um, de Brennand, a figura humana também ocupa o centro do espaço, mas se vincula ao contexto por uma relação dinâmica entre formas que se alternam numa tensão de áreas escuras e claras. O elemento humano já não aparece separado do contexto, mas integrado e imerso nele. É praticamente a única figura que ocupa todos os espaços em que a imagem se subdivide: o chão onde seus pés pisam, numa área de penumbra; a área intermediária, em que a maior parte do seu corpo divide este espaço com os elementos marcadamente culturais, como a casa e o poço, cada um de um lado do seu corpo; e o céu, onde se projeta sua cabeça e as aves. É o sujeito que, relacionando-se, é tensionado por todas as partes da realidade que habita. Os contrapontos em que se encontra esta figura humana, também se mostram em outras relações; contrapontos estes existentes na própria matéria e cultura que produz, e enquanto o telhado da casa sugere uma força (triangular) ascendente, o poço (concêntrico) semanticamente se dirige para o profundo da terra, e o próprio movimento do porco, voltado para a terra, e das aves, para o céu, repete também a mesma tensão dual ou complementar. Seu próprio corpo²⁶² é marcado por uma tensão entre seus lados, cada parte, um atributo; não só seus pés se ligam a terra e a cabeça pertence aos céus, como uma mão prediz o livro, enquanto a outra é força do trabalho. Se os pés fincam na terra, a cabeça olha distante, na direção do voo dos pássaros e do pensamento. E se os animais estão na terra ou no céu, o homem é intermeio da cultura e da natureza. Há também uma árvore como elemento que repete não só a vertical do homem, mas que repercute também sua semântica, numa projeção, simultaneamente, para

²⁶² É possível que tenha havido uma influência de Brennand pela composição *O Lavrador de Café* (1934) de Cândido Portinari, por haver algumas semelhanças estruturais entre as duas imagens.

cima, perspectiva aérea de possibilidades e para seu enraizamento, espaço de uma matéria subterrânea que ainda aguarda por suas formas.

De certo, a apreensão desta ficha que expressamos acima corresponde tão só a um modo de observação que não pode ser completamente determinada e que pode fazer corresponder também outras maneiras de observações. O fato é que toda imagem abre espaço para que os sentidos possam ser preenchidos pela vivência e imaginação de um observador, ainda que tais sentidos e conteúdos possam não ser, necessariamente, intelectualizados, apenas sentidos ou pressentidos. Nem sempre é possível dizer os motivos das experiências sensíveis.

Se as fichas número um de Angicos e de Brasília, com seus elementos totalmente separados no espaço, e uma ligação que indica a vinculação da figura humana com tais elementos, por meio de um esquema – gráfico, no primeiro caso, e puramente indutivo, no segundo – tendem mais a apresentar os elementos de representações que remetem a ideias ou a conceitos determinados, elas não chegam, no entanto, a propor muitas relações a respeito da maneira como estes elementos estão interacionados no espaço que ocupam. Na prática educativa freireana, estas relações seriam buscadas pelo diálogo, na interação entre os elementos em questão; a partir das experiências de cada um, construindo no coletivo as relações e implicações de cada coisa com a outra.

Ainda que a ficha um, elaborada por Brennand, corresponda à mesma intenção na prática pedagógica, ou seja, dispor os elementos de representação a serem identificados e codificados para que possam no decorrer do processo e por meio do diálogo instaurar a movimentação e a construção de conteúdos a eles referentes; aproveitamos o exemplo em questão para observar que esta ficha, mais do que as outras duas, já oferece uma concepção e uma imagem da figura humana em sua realidade. Ela apresenta uma narratividade visual, não especificamente verbal.

E aqui essa exemplificação serve à argumentação de que a imagem que se forma internamente aos sujeitos tende a se desvincular e se constituir de modo autônomo das referências produzidas pela linguagem. Não que, neste caso, as instâncias da linguagem não estejam interagindo nesta formação, mas estão interacionadas a outras instâncias da vivência e do sensível, e, portanto, a própria formação, relacionada às vivências, desvincula-se ou se produz em autonomia das referências mais predefinidas da linguagem. De maneira que a forma, neste sentido, não é um receptáculo inerte, não há dicotomia entre forma e conteúdo; a forma não serve para remeter a um conteúdo distinto

dela mesma, mas ela forma seu próprio conteúdo. A forma é seu conteúdo e a imagem explica a si mesma, em referência ao poeta Otávio Paz, já citado neste trabalho.

Diríamos assim que, enquanto as fichas número um de Angicos e Brasília tendem a fazer remeter mais diretamente aos conteúdos da consciência representados pela linguagem para, a partir daí, dialogando no processo de codificação buscar suscitar às experiências a eles relacionados, reconstruindo os conteúdos na interação dos elementos entre si, assim como também nas distintas experiências dos sujeitos entre si; é possível dizer que, na ficha um de Brennand, o movimento desta formação já está iniciado na própria imagem em questão. Como se nesta imagem já houvesse uma formulação, que não há nas outras duas; uma proposição a respeito da movimentação destes elementos em interação. Ou seja, se dispormos a ficha de Angicos, por exemplo, ao lado da ficha de Brennand, pensando na prática pedagógica da alfabetização, poderíamos fazer esta simples observação: a ficha de Angicos solicita uma montagem ou formulação a respeito das relações que podem ser articuladas sobre elementos isolados a partir das vivências dos participantes. Já na ficha feita pelo ceramista, o mesmo objetivo será buscado, porém, ela já apresenta uma certa formulação, uma fabulação a respeito do sentido que cada elemento apresenta na interação uns com os outros (imagens 38a e 38b).

Imagem 38a e 38b. “Fichas de Cultura” número 1, para Angicos e para o Programa Nacional



Fonte: <http://forumeja.org.br/br/fichasdecultura.paulofreire>. Acesso em: 24 maio 2021.

Existe um caráter pedagógico e didático nas fichas em geral. Para realizá-las, também Brennan teria absorvido uma dada visão de mundo que estaria em correspondência com a condição existencial dos educandos em questão e com os propósitos da prática pedagógica de Paulo Freire. Uma certa visão de mundo, talvez, distinta da própria visão de mundo do artista. Há, por exemplo, em parte das fichas produzidas por Brennan, um antropocentrismo, com o homem inserido no centro das relações – que está relacionado à pedagogia em questão –, mas que, possivelmente, não corresponda tanto à sua produção artística mais autoral, principalmente na cerâmica, essencialmente marcada por um zoomorfismo cosmogônico e animismo de um universo mítico-religioso criado. De certo que a produção das fichas era orientada por um caráter pedagógico, que tinha como diretriz uma certa visão de mundo, e que se orientava conforme as investigações e os contatos iniciais com as localidades. Elas tinham um propósito que se vinculava à situação existencial dos educandos em questão; considerando-se, certamente, a busca da afirmação destes sujeitos e de suas ações no mundo.

Mas em relação ao propósito da prática alfabetizadora e problematizadora das situações dos educandos no mundo, seria possível, então, questionar se a ficha elaborada por Brennan já não induziria a uma certa perspectiva a respeito daquele homem em seu contexto?

Em nosso modo de entender, para Paulo Freire, o que importava era como aqueles participantes iriam entrar em contato com as representações dispostas nas imagens, e como a partir disto iriam construir também suas próprias formulações, seus pronunciamentos e seus posicionamentos, em diálogo com as imagens e com os demais participantes da dinâmica dos Círculos de Cultura.

De certo, poderíamos dizer que as fichas de cultura comportam uma pedagogia com as imagens, e diante de imagens se está sempre implicado com o próprio pensar que nelas se originam, quer se conscientize ou não, implica em estar em contato com o que revelam ou suscitam; o que expressam em termos de sua própria formulação, o que falam da concepção e posicionamento de quem as construiu, e da mesma maneira, revelam também como cada um constrói a partir dos elementos, vivências e associações que fazem despertar.

Portanto, neste sentido, compreendemos que seja a partir da ficha um de Angicos ou desta ficha um que foi feita para o Programa Nacional de Alfabetização, o que importava era que a reconstrução dos conteúdos associados às palavras geradoras se estruturasse a partir de um processo interno aos sujeitos, distintamente de uma aquisição da linguagem enquanto apresentação de conteúdos determinados e desvinculados das experiências. Entendemos que, pedagogicamente, considerava-se sempre a conscientização a respeito da autonomia que cada um teria para se posicionar perante aquilo que está sendo desafiado a apreender e a expressar, assim como, por assim dizer, a respeito da autonomia para recriar seus próprios conteúdos em face de suas próprias vivências e experiências. Ainda que, no tocante à alfabetização, o foco do trabalho considerasse a formação do pensamento verbal, é como se, de certo modo, Freire intencionasse incorporar ou reincorporar o movimento imagético no âmbito deste processo com a linguagem.

Desta forma, quando em *Pedagogia do Oprimido*, o educador dimensiona a importância de “dizer a palavra”, de “*pronunciar* o mundo”, “que é trabalho”, “que é práxis”, que é maneira de “transformar o mundo” (FREIRE, 2019a, p. 108-109), ele não está, a nosso ver, restringindo o sentido deste termo, “palavra”, ao plano puramente verbal, mas de modo mais amplo, às formas de expressão e de construção no mundo. É neste mesmo sentido que, na obra *A África ensinando a gente*, quando menciona que “um povo sela a sua libertação na medida em que ele reconquista sua palavra” (FREIRE, 2003, p. 29), parece bastante claro que o termo “palavra” guarda um sentido implícito que ultrapassa uma questão meramente técnica da linguagem. Relaciona-se, para nós, a uma “incorporação” ou reencarnação nas palavras e na própria linguagem, de todo um sentido fabulatório sobre elas, e que, para além delas, corresponde aos modos de ser, de expressar, de fazer e construir da coletividade, na sua relação singular-plural. Possivelmente, busca reintegrar as palavras à sua dimensão estética, poética, mas também política; dimensão da afirmação dos modos de vivência e existência no mundo.

Considera-se assim que o campo das imagens abre realmente um fator essencial de movimentação na própria dinâmica de formação da linguagem. Se, tal como consideramos neste trabalho, as imagens²⁶³ são múltiplas e não se fixam, os possíveis conteúdos que fazem revelar são próprios às relações constituídas em cada imagem, o que dispõe o dinamismo próprio às imagens e ao movimento da imaginação. Nas fichas de cultura, número um e dois (imagens 39a e 39b), produzidas por Brennand, como exemplos, podemos apreender um dinamismo a respeito das relações que estabelecem em cada contexto criado.

Imagens 39a e 39b. “Fichas de Cultura” número 1 e 2, respectivamente, realizadas para o Programa Nacional de Educação, elaboradas por Francisco Brennand



Fonte: <http://forumeja.org.br/br/fichasdecultura.paulofreire>. Acesso em: 24 maio 2021.

Na ficha número dois, ainda que as figuras humanas, mulher e homem, pareçam ocupar uma certa relação de centralidade, o espaço já não é muito hierarquizado; rio, peixes, mulher, homem, plantas, terra, animais domésticos e selvagens parecem estar todos pululando num primeiro plano, em cima e em baixo, de um lado e de outro, numa trama gráfica. Há uma simetria que provoca quase um rebatimento do espaço; o lado ocupado pela figura feminina e o outro, pela masculina, cada um com seus elementos que variam, mas se repetem da mesma forma e em mesma proporção, e que lhes dão uma certa feição de figuras emblemáticas. Com sua simetria e repetição de elementos justapostos no espaço, talvez este tipo de construção se aproxime de certo hieratismo de algumas gravuras de cordel, com seus elementos sagrados e alegóricos que povoam o imaginário popular. Poderíamos relacioná-la com a dualidade da existência; a terrena, mas também a imaterial, onde, simultaneamente, se desdobram sentidos e significados

²⁶³ As abordagens sobre a imagem foram melhor desenvolvidas no capítulo 1.

que permeiam polaridades, natureza e cultura, mulher e homem, real e irreal, e assim por diante.

Segundo Fávero (2012, p. 12), esta ficha dois tem como título “A natureza – mediadora da comunicação entre o homem e o mundo da cultura”, e, na imagem desta ficha, as figuras humanas têm seu lugar neste mosaico. Aparece aqui também uma planta, claramente simbólica, que ocupa o centro e divide o espaço; metáfora desta natureza dual que se ramifica para ambos os lados, abarcando cada existência, cada dualidade. Em nosso modo particular de perceber, ainda que apareçam elementos muito semelhantes à ficha um, esta imagem sugere uma narratividade ou um tipo de articulação entre os elementos que são diferenciados da primeira ficha. Aqui, a figura humana já não parece estar no centro de todas as relações, mas é parte integrante de uma trama que a engloba. A ausência de uma hierarquia espacial faz suscitar uma natureza ao mesmo tempo material e imaterial, terrena e imaginária, que a dimensiona na existência. A figura feminina segura o livro, e a masculina segura a planta, relacionando-se possivelmente à própria dinâmica dos Círculos de Cultura, no vínculo entre o que se vivencia e o que se cria; a intuição e o intelecto, as realidades e as palavras.

O que parece significativo dizer é que as “narratividades” não verbais ou os sentidos e conteúdos que emergem das imagens não fazem com que elas se neguem umas às outras, porque no âmbito das imagens e da imaginação, cada construção constitui seu próprio princípio, sua coerência interna ou sua “verdade” relativa. Acreditamos que o campo das imagens, assim como o da criação e da arte, não tem como fundamento a verdade (ou as fixações), mas as movimentações e as possibilidades. Neste sentido, em relação ao campo da criação, concordamos com o dizer do cineasta russo Andrei Tarkovski (1998, p. 38), de que “todo artista é regido por suas próprias leis, mas estas não são, em absoluto, obrigatórias para as demais pessoas”.

Pensamos assim ser possível relacionar, de certo modo, a pertinência das fichas como uso de imagens no trabalho de alfabetização, em especial, na capacidade delas em despertar ou suscitar às vivências sensíveis e imaginárias para além da experiência verbal. No entanto, deve ser afirmado que Paulo Freire não utiliza o termo imagem, nem problematiza uma questão em torno das imagens, tal como fazemos aqui. Mas é interessante observar que utiliza as fichas de cultura de um modo totalmente divergente

da forma com que uma imagem seria utilizada, por exemplo, nas cartilhas²⁶⁴ alfabetizadoras; ou seja, no lugar de ser usada para colar um significado preciso, determinado e doado à palavra significante, a imagem, nas fichas de cultura, deveria abrir os significados, requisitando reconstruí-los ao suscitar às vivências dos participantes.

Por isso, entendemos que as imagens, como campo essencial das movimentações do sensível e da imaginação – e, distintamente da imagem pensada enquanto representação-objeto do pensamento verbal –, contribuem para uma superação da dicotomia entre as palavras e as vivências da realidade, próprias a uma linguagem puramente representacional e instrumental, contribuindo para recuperar não só uma potência das palavras, mas uma potência no ato de pensar e existir.

Mesmo que Freire não especifique ou problematize teoricamente estas questões a respeito das imagens ou das experiências sensíveis ou não verbais, entendemos que sua concepção pedagógica demonstra uma compreensão a respeito da sua fundamental relação na formação deste pensar-sentir-imaginar que se vincula às maneiras de apreensões e expressões integralizadas na e com a realidade.

Neste sentido, Berino (2017, p. 189) fornece uma preciosa exemplificação. Refere-se ao relato do educador em face de uma experiência vivida por ele em que provavelmente reconhece que a maneira mais apropriada para expressá-la seria através da produção de uma imagem. Tal como Berino (*ibid.*) recupera esta situação: “Trata-se da recordação do período em que esteve preso pelo regime militar, em 1964. Em uma cela solitária, de 1,70m x 0,60cm, recebe de outro preso, também em uma solitária, pedaços de um frango, através das grades”. Berino (*ibid.*) prossegue relatando as palavras do educador: na partilha do frango, que este outro preso havia ganhado de uma amiga, ao ser passada uma parte pelas grades, “só víamos nossas mãos no ar, os rostos não. De modo que até hoje me lembro do movimento inquieto da mão dele, um movimento solidário e amoroso” (FREIRE; GUIMARÃES, 1987²⁶⁵, *apud* BERINO, *ibid.*). Uma experiência que ficou marcada, conforme palavras de Freire, como um momento “dramático e profundamente estético”, e que o teria levado a dizer que “se fosse cinegrafista, um dia

²⁶⁴ Freire (1994, p. 119) menciona sua descrença nas cartilhas “que pretendem a montagem da sinalização gráfica como uma doação” aos educandos, sem considerar os processos de construção que “devem resultar do seu esforço criador”.

²⁶⁵ FREIRE, Paulo; GUIMARÃES, Sérgio. *Aprendendo com a própria história*: volume I. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 60-61.

inventaria uma situação dessa só para fazer um *close* das mãos se procurando” (FREIRE; GUIMARÃES, 1987²⁶⁶, *apud* BERINO, *ibid.*).

Como observa Berino (*ibid.*), “Paulo Freire muitas vezes se referiu à estética como algo inseparável da prática educativa”, pois “a educação sendo transformadora é também criadora e constitutiva de formas [...]”. E de formas que, conforme nos mostra sua pedagogia, nos fazem pensar sobre os processos, sobre os modos de apreensão e sobre os próprios modos de fazer, de construir, de mostrar. Certamente, como mencionou Berino (*ibid.*, p. 190), “o plano imaginado por Paulo Freire” seria “a proposição de uma imagem”, que a partir de seu modo próprio de dizer e se construir, pudesse congrega “a dimensão profética e solidária, esperançosa e comum, da sua concepção de mundo” (*ibid.*); mostrando na forma, aquilo que nela tornou-se impulso. De certo modo, a imagem, como forma de conhecimento, com seu potencial para apreensões múltiplas e ambíguas das experiências vividas²⁶⁷, é, muitas vezes, o campo mais apropriado para mostrar o que escapa às palavras na linguagem.

Retornando as observações de Erich Fromm, citadas por Freire: “Hay que tener en cuenta siempre [...] el peligro de la palabra hablada, que amenaza con substituir a la experiencia vivida” (FROMM *apud* FREIRE, 1994, p. 102), pensamos que, ainda que voltado para os propósitos da alfabetização e da linguagem, este processo pedagógico freireano buscava também uma educação para além das palavras, na recuperação e expressão das experiências vividas.

Por isso, em relação ao campo das imagens, no que diz respeito às questões que envolvem e sinalizam esta concepção educativa, consideramos a força de sua contribuição, pois que em todas as suas dimensões, não apenas na imagem visual, mas também na imagem musical, poética, dramática, audiovisual, rítmica etc., o campo das imagens nos convida a retornar à experiência vivida.

2.3 Correlações entre o Educador Brasileiro e uma Pedagogia da Montagem?

A partir do que foi refletido sobre Paulo Freire até este ponto, mesmo considerando contextos muito distintos, entendemos ser possível apontar semelhanças

²⁶⁶ *Op. cit.*, p. 61.

²⁶⁷ Conforme Tarkovski (1998, p. 42), “a imagem materializa uma unidade em que elementos múltiplos e diversos são contíguos e se interpenetram. Pode-se falar da ideia contida na imagem, e descrever a sua essência por meio de palavras. Tal descrição, porém, nunca será adequada”. Sobre a imagem, apresentamos discussão mais detalhada no primeiro capítulo.

entre as estratégias e concepções pedagógicas freireanas e uma pedagogia da montagem, pensada aqui a partir das produções que envolveram a montagem, observadas no primeiro capítulo.

Algumas dessas semelhanças, em nosso entendimento, se sobressaem prontamente. Em primeiro, como já indicado anteriormente, relacionamos, tanto no educador, como nas produções observadas, a ideia de revolução ou de resistência que está creditada na função criadora do pensar-imaginar, e no embate, a partir daí, às formas de instrumentalização da linguagem e da racionalidade, próprias, em especial, ao capitalismo/neoliberalismo, e que são utilizadas por este(s), sobretudo, no jogo da dominação. Neste sentido, ainda que referindo-se a contextos e processos bastante distintos, observamos ser próprio de tais iniciativas a proposta dos desvelamentos (e aberturas) sob diversos modos de mascaramentos operando por discursos e representações que, no processo histórico da dominação, fixam e subordinam as realidades a um brutal modo de racionalidade. A base desta convergência de propósitos encontraria, assim, na crença à dimensão criadora, a força implosiva para o embate às práticas mercadológicas do capitalismo e do progressivo neoliberalismo, que subvertem sem demora e sempre mais, todas as dimensões da vida, social, cultural, política, educativa, à sua determinação e unificação.

De modo bastante geral, a partir de processos e contextos distintos, poderíamos dizer que esta denúncia a uma dada realidade conformada pela sua unificação, e que impulsiona um processo para fazer movimentar outras articulações, outras instâncias e camadas desta realidade plural e complexa, podem ser observadas nas produções analisadas, assim como nas propostas pedagógicas de Paulo Freire.

Em resumo, observa-se a compreensão de um modo de atuação da linguagem e dos discursos que predispõem uma forma de racionalidade instrumental; uma formação que prioriza o formado como fixação do que é, como condição unificada e dificilmente transponível, na medida em que o pensamento vai perdendo suas possibilidades de se movimentar, sair de si, associar-se, deslocar-se. Diante de inúmeras situações enfatizadas sempre mais nos modos de vida neoliberais, Benjamin (2016, *apud* AGOSTINI, 2019, p. 215) evidencia o fato da perda da “faculdade de intercambiar experiências”, na aniquilação da memória (LÖWY, 2005, *apud* AGOSTINI, *ibid.*), na progressão de um

mundo que acumula sempre mais coisas e acontecimentos que se justapõem no espaço, mantendo, entretanto, relações alienadas entre si²⁶⁸.

Se o neoliberalismo tende à perda e supressão dos processos, considera-se a importância pedagógica de todo trabalho que busca a consciência do próprio trabalho construindo-se; importância da presença na vivência do processo que dá surgimento a algo ou àquilo que se produz (seja relativo ao que se produz externamente no e com o mundo, ou enquanto produção interna dos sujeitos). Estas considerações, a respeito de uma estratégia recuperação dos processos, assim como recuperação da consciência dos processos, podem ser encontradas tanto nos processos das montagens observadas, como na prática pedagógica freireana.

A montagem, tal como já abordado, se vincula à própria experiência que assumiu o artifício do processo, na consciência da montagem, e que se vincula, portanto, ao processo pela qual o produto se faz, e não ao produto pelo qual foi suprimida ou ocultada a consciência de sua construção ou de sua montagem. Lembramos que o próprio termo “montagem”, no processo histórico, foi muitas vezes afirmado pelas produções que dela se utilizaram, justamente pelo processo que permite à montagem ser conscientizada, ao invés de ocultada. Consciência do caráter artesanal implicado nos processos de construção.

Também nas estratégias dos processos pedagógicos freireanos vinculados à alfabetização, encontramos um semelhante propósito. Também na estratégia da alfabetização, o que possibilitava aos educandos que não tinham se apropriado ainda da leitura e da escrita, a descobrir a grafia de palavras que antes não conheciam, era justamente a descoberta dos seus mecanismos de criação. Ou seja, é a consciência de que as coisas, no caso em questão, as palavras, surgem de um processo que lhes possibilita a existência, e que, não são, portanto, nem dados absolutos, nem fatores exteriores à vida, mas sim, coisas construídas que mantêm assim uma relação com a própria existência, que lhes permite concomitantemente, a consciência de poder também as construir.

A “descoberta do mecanismo das combinações fonêmicas” (FREIRE, 1994, p. 127) significava, assim, em nosso entender, as possibilidades de pensar os mecanismos de criação, e com isso, a consciência da própria capacidade de criá-las (no caso, as palavras). Consciência dos mecanismos que possibilita subsequentemente a consciência

²⁶⁸ Como mencionou Safatle (2020, p. 119), citado anteriormente: “[...] submissão da experiência da temporalidade a um tempo que nada mais é do que a sucessão mensurável de instantes isolados entre si [...]”.

para a criação dos próprios mecanismos. Portanto, é a consciência dos processos que lhes restituem a consciência da apropriação dos mecanismos e processos existentes, assim como a invenção dos próprios mecanismos e processos que lhes permitem criar. Por isso, em Freire (*ibid.*, p. 102), a importância com que “o educando ganhe a experiência do fazer” significa também, para que ganhe a consciência dos processos implicados no fazer, de modo que, estrategicamente, sua pedagogia alfabetizadora procure trabalhar sobre o processo que dará surgimento ao revelado, em cada um e coletivamente.

Se pudermos dizer que na montagem a construção²⁶⁹ se dá na consciência do processo, entendemos poder fazer semelhante afirmação na pedagogia freireana. Estrategicamente, aparecem aos observadores ou aos educandos as instâncias do que se mostra, assim como as possibilidades de suas interações que se revelam em formação dialética, objetividade-subjetividade, singularidade-coletividade.

Contudo, na reflexão do campo pedagógico, a consciência implicada no processo de surgimento das coisas significa também a compreensão da relatividade própria às coisas construídas, e não sua condição absoluta, impessoal, determinada como verdadeira ou como fato derradeiro e inquestionável²⁷⁰. Construir pressupõe a consciência da participação da subjetividade frente aos fatos e instâncias materiais do que se mostra; significa tomar consciência também da autonomia e da responsabilidade pelas escolhas, pelas relações estabelecidas, pelos posicionamentos diante de dados objetivos, conteúdos e experiências aos quais cada um se encontra vinculado.

Neste sentido, pedagogicamente a questão da autonomia e da responsabilidade que se assume na construção do próprio pensamento e do próprio fazer é fundamental em Paulo Freire. Para o educador, autonomia que significa tornar os sujeitos responsáveis pela construção do próprio pensamento e de sua própria presença no mundo; “o fundamental no aprendizado do conteúdo é a construção da responsabilidade da liberdade que se assume” (FREIRE, 1996, p. 94). Responsabilidade da liberdade que, para Freire, predispõe simultânea consciência, tanto da liberdade, quanto também da sua relatividade, limitação (ou incompletude) implicada a si e ao que se constrói. Consciência afirmada na liberdade e na responsabilidade pelo posicionamento que se assume, a cada momento, mas que não deixa de considerar sua relatividade, como tensão em que todo posicionamento permanece em movimento. É justamente na compreensão simultânea da

²⁶⁹ Tanto para o produtor, como em relação à produção (ou elaboração/criação) feita por quem apreende o produzido.

²⁷⁰ Questão que é extensiva à própria construção ou formação do pensamento.

liberdade e da limitação implicada na construção de si mesmo, que o pensamento não é um em si, mas movimento que se projeta na disponibilidade e na alteridade dos sujeitos entre si, com os objetos e demais seres no e com o mundo, a partir das múltiplas vivências e concepções.

Entendemos assim a importância da autonomia dos sujeitos no interior da concepção pedagógica freireana. Autonomia para se posicionar frente àquilo que recebe do mundo e àquilo que escolhe para construir e/ou ressignificar, e que se propõe tornar os sujeitos responsáveis pela construção do próprio pensamento e de sua própria presença no mundo. Neste âmbito, a educação requisita o estímulo à autonomia para pensar, fazer, desconstruir, construir, se posicionar. Circunstância por meio da qual não há neutralidade, a “educação é política” (FREIRE, 1996, p. 110). Tendo em vista que a prática educativa não pode ser neutra, a afirmação e defesa de sua pretensa neutralidade é também uma forma política que se realiza, no entanto, pelo mascaramento de seus posicionamentos. Por isso, ela “exige de mim uma definição. Uma tomada de posição” (*ibid.*, p. 102).

Entretanto, ainda que todo educador comporte uma concepção do mundo particular, a função da educação e logo, do educador, não é oferecer uma concepção do mundo, mas tentar – ainda que não possa se abster ou negar sua própria concepção e posicionamento²⁷¹ – estimular também no outro as próprias possibilidades de “escolher, de romper, de decidir”²⁷² (*ibid.*, 71). Possibilidades que não podem ser garantidas apenas a si próprio, mas também, como campo, em aberto, propiciado ao outro, por meio de uma prática coletiva em que possam estar afirmados os posicionamentos e as diferenças. Estimular os posicionamentos requer também respeitar as diferenças²⁷³.

Entendemos que, para o educador, o campo da educação é, simultaneamente, campo da construção coletiva e solidária das concepções, pensamentos, experiências, como também é campo de divergências²⁷⁴, embates e confrontos. Este confronto, no entanto, não significa a eliminação e negação do outro (como maneira de predomínio), mas se constitui como confrontos que devem ser assumidos e claramente anunciados, conscientizados e não escamoteados ou disfarçados; pois são partes dos processos de luta

²⁷¹ “[...] não tenho por que me omitir, por que ocultar a minha opção política, assumindo uma neutralidade que não existe” (FREIRE, 1996, p. 71), o que não significa, conforme irá dizer, desconhecer o direito dos educandos em negá-la.

²⁷² O meu papel [...] é de quem testemunha o direito de “[...] escolher, de romper, de decidir e estimular a assunção deste direito por parte dos educandos” (FREIRE, 1996, p. 71)

²⁷³ “[...] sujeitos dialógicos aprendem e crescem na diferença” (FREIRE, 1996, p. 60).

²⁷⁴ “Para que a educação fosse neutra era preciso que não houvesse discordância nenhuma entre as pessoas com relação aos modos de vida individual e social, com relação ao estilo político a ser posto em prática, aos valores a serem encarnados [...]” (FREIRE, 1996, p. 111).

e transformação, as investigações e desvelamentos – que ocorrem no âmbito das dialéticas entre singularidades e coletividades – das questões e motivações subjacentes às realidades, assim como correspondem, neste processo, à liberdade dos sujeitos para as descobertas e para os posicionamentos.

Conforme compreendemos, se a autonomia para a construção de si, do pensamento e da expressão (não só verbal, mas relativa às distintas formas do fazer e produzir), assim como do próprio posicionamento dos sujeitos, estão na base que dá coerência e vitalidade ao movimento da dialética e do devir na pedagogia estética e política de Paulo Freire, possivelmente, encontram-se neste modo de concepção do movimento as principais correlações com uma pedagogia da montagem.

Se uma pedagogia da montagem se relaciona ao ato de montar e remontar fragmentos da realidade que, na própria descontinuidade, abrem lacunas a serem elucidadas ou decifradas; ela solicita aos participantes – sejam como produtores ou receptores – tomar posição na descoberta das relações subjacentes entre imagens, termos, acontecimentos que foram aproximados. Nesta descontinuidade, as interrupções provocam o choque e a emersão, em que o observador se depara com seu próprio posicionamento perante tais fatos, imagens, acontecimentos justapostos ou confrontados. Se, como observou Didi-Huberman (2017) a respeito da montagem em Bertolt Brecht, ela é uma “estética do posicionamento”, diríamos que, nos termos de uma pedagogia da montagem, poderia ser dito algo, a respeito de uma estratégia ou mecanismo para o posicionamento.

Na pedagogia freireana, o direito à pronúncia e modificação do mundo pelos alfabetizando, considerando suas particularidades de processos, contextos e objetivos pode corresponder a uma prática de montagem pela qual as tomadas de posicionamentos dos sujeitos para se compreender o real, as imagens e as palavras se constroem permanentemente a partir dos processos dialéticos; não só entre o singular e o coletivo, mas também na dialética vertida entre os sujeitos e os objetos e acontecimentos no mundo. Significa isto uma abertura pela qual o povo não seja apenas receptor, condicionado pela lógica e modos de vida naturalizadas e institucionalizadas pelo neoliberalismo, mas também propositores, criadores que, responsáveis pelos posicionamentos assumidos – mediados pela autonomia e pela consciência da própria limitação – e tangidos pelas diferenças, compreendem a realidade como permanente construção dialética.

Nas aproximações entre uma pedagogia da montagem e a pedagogia freireana, ressaltamos o fato de que, em ambas as perspectivas, sentidos e significados não estão

definidos a priori, mas se constituem ou são encontrados no processo, na busca pela descoberta dos significados advindos da interação entre suas partes, e que propõe uma construção ou reconstrução provinda dos dados objetivos e subjetivos suscitados nas vivência dos participantes, na alternância mesmo dos estados, em que todo sujeito vive como quem apreende e como quem produz. Em ambas as proposições pedagógicas, poderíamos dizer que uma “montagem” de sentidos não se destina a inculcar ideias e valores, mas propicia que estes sejam criados ou encontrados pelos expectadores-produtores, como agentes ativos do processo. Neste sentido, as atividades de elaboração e de montagem próprias ao ato de pensar-imaginar dimensionam as possibilidades de proposição sobre o mundo como atos de criação.

Ressaltamos, assim, o fato de que pedagogicamente a experiência da montagem resulta dos processos de criação, preserva e afirma tanto a dimensão das singularidades, como particularidade de cada proposição do ato de pensar-imaginar, como o corpo múltiplo e dialético da coletividade, que preserva tanto as singularidades, como as pluralidades das singularidades, com as permanentes recomposições, metamorfoses, reconstruções, em que poderíamos falar em corpo singular-plural em permanente movimento. Entendemos que em termos socioculturais a dinâmica deste mover-se é própria também à concepção de educação freireana.

Contudo, nesta aproximação entre a prática pedagógica da alfabetização freireana e os propósitos de uma pedagogia da montagem, podemos também situar uma divergência extremamente significativa, que se evidencia na explicitação que Freire (2019b, p. 171) faz a respeito das “fichas de cultura”. Em *Cartas à Guiné-Bissau*, o educador menciona considerar dois tipos de riscos em relação à escolha destas fichas, ou seja, tratava-se de um alerta para evitar no processo codificação-descodificação dois tipos de produção de imagens que desviariam dos propósitos educativos estabelecidos para a alfabetização. Um destes riscos seria o que “reduz a codificação a uma mensagem a ser transmitida” (FREIRE, *ibid.*), um conteúdo explícito e direto, de maneira que não haja a participação do observador na construção dos significados. Como exemplo, cita a codificação propagandística, com seu efeito domesticador. O outro tipo de risco que menciona, seria se a estrutura de superfície de uma “ficha de cultura”, apresentar uma composição “de tal forma enigmática, fechada, que obstaculiza o trabalho descodificador” (FREIRE, *ibid.*). De imediato, na menção deste segundo risco, denota-se um procedimento totalmente divergente da característica lacunar e de descontinuidade que é própria à montagem, cuja

fragmentação transita num âmbito não muito intelectualizado e, justamente, própria do aspecto enigmático.

Entretanto, mesmo em face desta grande divergência, não deixamos de considerar as muitas semelhanças que envolvem uma compreensão em torno da consciência dos processos; as vinculações próprias ao campo da criação em que o que se busca é o processo e não os fins como resultado, e as próprias estratégias que possibilitam fazer mostrar e viver o próprio processo de construção acontecendo.

Além disso, compreendemos que toda prática educativa de Freire tem como vinculação o ato político que não pode deixar de considerar as condições existenciais concretas dos sujeitos em seu próprio momento e circunstâncias. Acreditamos que cada prática pedagógica é relativa a cada propósito, contexto e finalidade em questão, e, no caso do método de alfabetização de Freire, entendemos haver uma clara vinculação com a particularidade existencial daqueles educandos em que o processo aconteceu. Neste sentido, parecia essencial que os alfabetizados tivessem uma compreensão daquilo que estavam sendo desafiados a solucionar e a pronunciar. Mas é possível dizer que estas experiências no âmbito das fichas também não são fixas, requisitando novas soluções e novos tipos de processos. Se as palavras geradoras e as codificações são estabelecidas em função da investigação dos sujeitos em suas realidades – e considerando que estas também não são fixas –, tanto as existências, as compreensões, as práticas estão em processo, podendo requisitar, no âmbito pedagógico, novas soluções e novos tipos de imagens, assim como ocorreu em outros contextos em que a prática aconteceu.

Esta constatação pareceu se confirmar quando encontramos algumas considerações no final da obra *Educação como Prática da Liberdade*. Freire (1994, p. 128) justifica que se o Programa de Alfabetização tivesse sido cumprido, com mais de vinte mil Círculos de Cultura em todo o país já em 1964, teria possibilitado “uma séria programação que se seguiria à etapa da alfabetização”. Adiante, ele acrescenta que nesta perspectiva – cujo propósito, sabemos, ter sido obstruído pela política brasileira – iniciava-se também a preparação de um material para “realizar uma educação em que houvesse lugar para o que Aldous Huxley chama de ‘arte de dissociar ideias’, como antídoto à força domesticadora da propaganda”:

Por outro lado, iniciávamos a preparação de material com que pudéssemos, em termos concretos, realizar uma educação em que houvesse lugar para o que Aldous Huxley chama de “arte de dissociar idéias”, como antídoto à força domesticadora da propaganda (FREIRE, 1994, p. 129).

Entendemos com isto que subsequente à etapa de alfabetização – que sempre vinculada à força criadora do pensar, incidia, de todo modo, mais enfaticamente, sobre a predisposição dos sujeitos para pronunciar o mundo e se comunicar pela linguagem verbal –, preparava-se um material que possivelmente estaria mais vinculado a uma alfabetização do olhar, quiçá mais relacionado ao sensível e imagético do que à questão linguística. Podemos pensar que este propósito de “dissociação de ideias” encontraria muitas correspondências com os efeitos de fissura da linguagem instrumental e do pensamento linear-positivista, possibilitados pelas estratégias da montagem, na intenção que busca desmascarar uma farsa que se realiza a partir de uma compreensão unívoca e acrítica sobre as imagens, como se elas correspondessem de modo inequívoco, evidente e sem contradições às projeções do pensamento verbal nelas depositadas. Como se fossem tão só uma representação ou mera transcrição do pensamento verbal a elas sistematicamente sobrepostos.

O que parece bastante evidente de ser observado é que nas fichas as lacunas entre as representações retiradas do real, que são suscitadas na memória dos participantes e que irão compor a dinâmica da leitura proposta na prática pedagógica, não apresentam uma oposição ou choque entre seus termos, tal como ocorre na prática da montagem. Em seu conjunto, metodologicamente, a ficha deveria disponibilizar na “situação figurada” tanto a percepção ou o reconhecimento das representações isoladas – “momentos do contexto concreto” –, como a possibilidade de serem pensadas na interação que o conjunto possibilita²⁷⁵, ou seja, em cada ficha, “a cisão da situação figurada” possibilitaria, dialeticamente, “descobrir a interação entre as partes do todo cindido”²⁷⁶ (FREIRE, 2019b, p. 135). No entanto, estas representações isoladas percebidas na dinâmica com a ficha mesmo que inicialmente (conforme a estratégia pedagógica) busquem ser apreendidas como momentos/fragmentos do contexto concreto – reverberando as vivências despertadas em cada fragmento para reconstrução entre fragmentos que se constroem uns aos outros no momento em que o conjunto emerge – não existe uma oposição ou contradição entre tais momentos; eles estão, de certo modo, vinculados à própria vivência dos educandos, possibilitando a estes um pensar integrado à realidade

²⁷⁵ “[...] desocultar é ganhar a *compreensão* mais exata do objeto, é perceber suas relações com outros objetos” (FREIRE, 2001, p. 264).

²⁷⁶ Neste sentido, as fichas número um, de Angicos e Brasília, apresentam uma didática visualização deste processo (imagens 35a e 35b).

em que estão constituídos, objetivando, neste momento, um pensar interligado à sua experiência do mundo.

Deste modo, não há uma descontinuidade entre os momentos fragmentados. Não há uma contradição entre os termos justapostos, a solicitar o preenchimento de lacunas geradas em ambiguidades, que não se explicam claramente ou cuja explicitação não é propícia ao modo verbal, tal como ocorre na montagem. No caso da pedagogia com as fichas, a presença de uma fragmentação, tal como admitida por Freire, justifica-se como estratégia que visa a superar uma falta de permeabilidade da consciência; que ocorreu, possivelmente, numa perda progressiva da faculdade de “intercambiar experiências”, ou, como nas palavras de Freire (2019a, p. 133), na perda ou falta de “uma compreensão crítica da totalidade em que estão”, e em que permanecem em relação à realidade, “captando-a em pedaços nos quais não reconhecem a interação [...]”. Nas fichas de cultura, a fragmentação e a descontinuidade não são próprias à dinâmica de produção destas imagens, tal como é na prática da montagem analisada nesta pesquisa. Ao contrário, considerando o contexto da alfabetização, Paulo Freire não recomendava a utilização de imagens neste sentido.

Deste modo, podemos afirmar que não há na prática da alfabetização freireana uma ruptura com as estruturas da linguagem – procedimento de ruptura típico na montagem –, no entanto, há claramente uma negação da instrumentalização da linguagem; instrumentalização gerida pelas esferas de poder, no intuito de instrumentalizar o pensamento e as disposições dos sujeitos conforme seus comandos. Portanto, negação de uma linguagem instrumental e abstratamente genérica, desvinculada das experiências e do vivido, que busca anular nos sujeitos as disposições para a autonomia, para as escolhas e os posicionamentos. Logo, na consideração a respeito do modo da consciência fragmentar e alienar conteúdos da experiência entre si, a prática pedagógica freireana busca justamente a produção das ligas que são próprias ao vivido, ao campo empírico, de maneira que, sem desconsiderar as singularidades das subjetividades, podem ser claramente reconstruídas, articuladas e pronunciadas verbalmente. Uma pronúncia que possa, no entanto, superar a dicotomia das palavras e um pensar que não separa o inteligível do sensível, da emoção, da imaginação.

Contudo, a prática da alfabetização freireana tende a se movimentar em torno das estruturas formais da linguagem verbal (logo, sobre formas preexistentes); buscando, no entanto, um espaço interno de vivências que se constrói e se reconstrói simultaneamente à experiência pela qual a formação da palavra surge para o sujeito, no aprendizado; sendo

assim, conforme termo usado pelo educador, a “incorporação” de um conteúdo em formação nos sujeitos, nas formas preexistentes – ou seja, nas palavras – antes, “palavras ocas”, esvaziadas das vivências e da referência às situações.

De certo modo, neste sentido, difere-se da montagem que, vinculando-se à imagem, rompe com as estruturas da linguagem verbal. Na imagem, tal como já foi argumentado e como acreditamos, não há formas preexistentes como na linguagem verbal, o movimento da formação constrói simultaneamente forma e conteúdo, de modos indissociáveis²⁷⁷. Por outro lado, como a montagem também pode trabalhar no seu processo de formação com imagens e formas preexistentes (tal como observado em alguns tipos de montagens), assim como pode trabalhar com referências de distintas procedências (imagens artísticas, noticiários, textos literários, palavras, fotografias documentais etc., tal como visto em Godard, por exemplo), a imagem produzida pela montagem tende, de um modo ou outro, a ter distintas vozes simultâneas, afirmando coisas distintas ao mesmo tempo, o que a faz romper, contrapor-se, ou ser incompatível ao dizer no pensamento verbal.

Seja como for, noções como linguagem e comunicação em Paulo Freire requisitam uma sutileza na sua compreensão. Ele ressalta, por exemplo, que “a importância do silêncio no espaço da comunicação é fundamental” (FREIRE, 1996, p. 117). Espaço do silêncio, a nosso ver, correspondente às lacunas, ao espaço do movimento interno do pensamento, espaço de fabulação entre a fala e a escuta, entre a produção e a recepção, sem o qual só há imposição e “fenece a comunicação” (*ibid.*). Mesmo em face de suas diferenças, é sempre nesta noção de movimentação criadora do pensar-imaginar, de construção e elaboração, que estabelecemos as aproximações com uma pedagogia da montagem.

2.4 Imbricações com um “agora”: Pertinências da Montagem

Conforme Weffort (1994, p. 29, grifo nosso), o “paradoxo” que “revela uma das dimensões da ambiguidade populista”, no processo político brasileiro, significava, assim, o fato de que “um amplo setor das classes dominadas urbanas aparece[sse] na cena

²⁷⁷ Retornando menção a Otávio Paz (2003), na linguagem verbal é possível dizer o mesmo conteúdo de muitas formas (ou seja, com muitas frases ou expressões pode-se dizer a mesma coisa), na imagem, ao contrário, só se pode dizer de uma forma, uma vez que o modo de dizer implica no próprio conteúdo, o movimento da forma corresponde ao movimento do conteúdo, que se constituem como movimentos não dissociados.

política como se legitimasse o Estado burguês”, claramente percebido por Freire, na maneira como os “oprimidos” legitimam e “hospedam” o mundo da opressão administrado pelos dominadores. Diante de vários fatores argumentados pelo educador, ele diria que o ajustamento, a falta de integração, numa sociedade antidialógica, justificava o fato de que “o homem fica vencido e dominado sem sabê-lo, ainda que se possa crer livre” (FREIRE, 1994, p. 71).

Mas, em face disto, perguntamos: há possibilidades de fazer olhar e sentir tais condições críticas desta estrutura de dominação naqueles que esperam continuar existindo sob tais condições? Como fazer despertar o propósito de olhar aquilo que não se quer ver? Como despertar em um significativo setor das classes populares, o desejo de outras possibilidades, não circunscritas pela lógica neoliberal que os constituem e na qual depositam suas crenças e desejos?

Por outro lado, toda vez que os modos de convencimento e persuasão das classes dominantes são ameaçados de serem desmascarados; toda vez que tais métodos mostraram-se insuficientes para conter a emersão popular, a farsa democrática tendeu a revelar seu outro lado, aparecendo ações por meio da força e da violência antidemocráticas. Como Paulo Freire (1994, p. 72) manifestou sua preocupação em relação à emersão popular diante das forças repressivas e retrógradas insufladas no Golpe Militar: “E tememos que, muitos deles, incompreendidos e marginalizados, ofendidos e humilhados, se afoguem no desespero. E percam, assim, o significado de seu papel, diante do novo ‘recuo’ que os esmaga”.

Portanto, também fazem parte, quando necessário, a utilização e a explicitação, por parte das pretensas forças democráticas, da violência e da opressão, no intuito de produzir o medo da marginalização e da exclusão social naqueles que confrontam ou ameaçam de alguma forma as normas do *status quo* sociocultural.

Conforme Agostini (2019, p. 43), crítico ao fascismo, Benjamin²⁷⁸ irá apontar “a necessidade de ‘uma teoria da história a partir da qual o fascismo possa ser percebido’ em sua irracionalidade, sendo o reverso da racionalidade instrumental moderna, que combina progresso técnico com regressão social”²⁷⁹. De certo, o reverso da mesma estrutura de poder, que se alterna conforme as possibilidades definem os meios de sua

²⁷⁸ *Gesammelte Schriften*. Erste Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991 [Disponível em <https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.1>. Acesso em: 26 fev. 2018], referenciada por Agostini.

²⁷⁹ Também Freire (1996, p. 32), como já citado, menciona a respeito destes “‘irracionalismos’ decorrentes do ou produzidos por excesso de ‘racionalidade’ de nosso tempo altamente tecnologicado”.

própria manutenção. Para Löwy (2002²⁸⁰, *apud* AGOSTINI, *ibid.*), “a fonte do valor singular da filosofia benjaminiana da história”, caracterizava-se por esta imbricação entre a modernidade capitalista técnica-industrial e a barbárie, não sendo outra a tarefa a que se entrega o filósofo, “em nome dos vencidos”, “contra a história factual dos poderes estabelecidos [...] reificada, fetichista e historicista” (AGOSTINI, *ibid.*), para “fazer explodir, destruir o fio conformista da continuidade histórica e cultural” (LÖWY, 2010/2011²⁸¹ *apud* AGOSTINI, *ibid.*).

Ainda conforme Agostini (2019, p. 48), a questão de como, no neoliberalismo, o mercado se impõe de forma cada vez mais vertiginosa, “fazendo do lucro o seu objetivo por excelência”, sugerindo que “a história é uma determinação” vertida à fatalidade e à impotência humana, no forçoso “acomodar aos novos tempos da dominação”, era algo que, a nosso ver, se apresentava como uma percepção aguda em *Pedagogia da Autonomia*, na década de 1990, pouco antes do falecimento de Paulo Freire. Citamos este longo trecho, tão expressivo das concepções que encarnam o sentido de luta no período final da atuação do educador:

Há um sinal dos tempos, entre outros, que me assusta: a insistência com que, em nome da democracia, da liberdade e da eficácia, se vem asfixiando a própria liberdade e, por extensão, a criatividade [...]. A liberdade de mover-nos, de arriscar-nos vem sendo submetida a uma certa padronização de fórmulas, de maneiras de ser, em relação às quais somos avaliados. É claro que já não se trata de asfixia truculentamente realizada pelo rei despótico sobre seus súditos, pelo senhor feudal sobre seus vassalos, pelo colonizador sobre os colonizados, pelo dono da fábrica sobre seus operários, pelo Estado autoritário sobre seus cidadãos, mas pelo poder invisível da domesticação alienante que alcança a eficiência extraordinária no que venho chamando ‘burocratização da mente’. Um estado refinado de estranheza, de “autodemissão” da mente, do corpo consciente, de conformismo do indivíduo, de acomodação diante de situações consideradas fatalisticamente como imutáveis. É a posição de quem encara os fatos como algo consumado, como algo que se deu porque tinha que se dar da forma como se deu, é a posição, por isso mesmo, de quem entende e vive a História como *determinismo*, e não como *possibilidade*. É a posição de quem se assume como *fragilidade* total diante do todo-poderosismo dos fatos que não apenas se deram porque tinham que se dar mas que não podem ser “reorientados” ou alterados. Não há, nesta maneira mecanicista de compreender a História, lugar para a decisão humana. Na medida mesma em que a desproblematização do tempo, de que resulta que o amanhã ora é a perpetuação do hoje, ora é algo que será porque está dito que será, não há lugar para a escolha, mas para a acomodação bem comportada ao que está aí ou ao que virá. [...]

Sempre recusei os fatalismos. Prefiro a rebeldia que me confirma como gente e que jamais deixou de comprovar que o ser humano é maior do que os mecanismos que o minimizam.

²⁸⁰ A filosofia da história de Walter Benjamin. Estudos Avançados, São Paulo, vol. 45, n. 16, maio/ago. 2002, p. 199-206.

²⁸¹ “A contrapelo” – A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940). *Lutas Sociais*, n. 25/26, 2º sem. 2010- 1º sem 2011, p. 20-28.

A proclamada morte da História que significa, em última análise, a morte da utopia e do sonho, reforça, indiscutivelmente, os mecanismos de asfixia da liberdade. Daí que a briga pelo resgate do sentido da utopia de que a prática educativa humanizante não pode deixar de estar impregnada tenha de ser uma sua constante.

Quanto mais me deixo seduzir pela aceitação da morte da História tanto mais admito que a impossibilidade do amanhã diferente implica a eternidade do hoje neoliberal que aí está, e a permanência do hoje mata em mim a possibilidade de sonhar. Desproblematizando o tempo, a chamada morte da História, decreta o imobilismo que nega o ser humano (FREIRE, 1996, p. 113-115).

Mas retornando à questão mencionada por Weffort (1994, p. 29), o paradoxo que faz com que parte significativa das camadas populares seja levada a lutar e a defender o que parece ser totalmente contrário a seus interesses, constitui uma situação que se torna ainda mais complexa se considerada frente ao nosso momento atual.

O crescimento e o engajamento da extrema direita, que acontece não só no Brasil, mas também no mundo, não são percebidos, em inúmeros casos, sem que haja um sentimento que testemunha uma ruptura ou contradição com os princípios democráticos afirmados em âmbito nacionais e internacionais, em grande maioria. Contudo, diante do que observamos em relação aos modos como sempre atuaram as elites dominantes para impedir a emersão do povo e as condições que o definem dentro da estrutura sociocultural (considerando, no caso, o Brasil), refletimos que: Se há uma certa estupefação em relação à radicalidade antidemocrática dos posicionamentos que perpassam a extrema direita, e com a quantidade de pessoas que não só aderem tais concepções, mas as defendem com ânimos acirrados tal aparente contradição em relação a este fato, a saber, como a extrema direita emergiu na cena política, englobando amplo setor da população – em todas as classes, inclusive, as populares – este espanto não se daria em função de que se esquece o quanto nossa constituição educacional se baseia em princípios antidialógicos, sectários, de uma educação convertida à lógica dos mercados cuja noção de democracia já surge convertida, em sinal invertido, ou pelo menos numa noção genérica e totalmente dualizada?

Neste sentido, a educação demonstra que não há dicotomia entre a formação que realiza e o que é formado. Supomos que a extrema direita deriva da educação capitalista/neoliberal, que exerce o domínio desde os processos iniciais da educação no Brasil. Sem contradição – ainda que outras considerações intervenham – este tipo de formação outorga os indivíduos para defender a permanência do mundo opressor neoliberal; com a ordenação dos privilégios, com seus sistemas de corrupção legalizados, com a primazia dos mais fortes ou mais espertos, com a dominação e subordinação do outro, enfim, todo

o conjunto conceutivo que garante ao indivíduo o sentido de sua existência no neoliberalismo. O que parece interessante de se considerar é que a extrema direita desmascara, a seu modo, a farsa democrática com sua aparente dualidade, daí seu tom de denúncia e sublevação às instituições pretensamente democráticas. Trata-se de uma revolução às avessas, pela qual a revolta às instituições democráticas se viabiliza na razão de que a sociedade (neoliberal) possa se assumir pelo que ela é e faz ser: antidemocrática, excludente, vertida à lei da força, do poder dominante e dos que neste poder se reconhecem. Mas, mais ainda, significa com isso a completa transformação da farsa em crença absoluta, na admissão de uma espiritualidade e de uma moralidade inquestionáveis no âmbito desta esfera de existência e devoção.

Aqui, é possível demarcar talvez um ponto de relativa mudança em relação às afirmações de Freire a respeito da necessidade de o povo ganhar participação popular, pois este emergente setor populacional que abraça as concepções de extrema direita requisitam e exercem a participação popular, e ainda que manifestem uma insubordinação às avessas (conservadora e antirrevolucionária), reivindicam o que é intrínseco à sua própria formação e existência, tão bem forjadas e capitaneadas pelos valores dos mercados financeiros. Certamente, um movimento sempre tenso pelo jogo em que as supostas democracias das elites dominantes não podem perder o controle daquilo que produzem ou estimulam. Em face disto, ainda que supostamente consideremos não haver diferença conceitual entre extrema direita e democracia neoliberal; são como dois posicionamentos da mesma engrenagem, que se dividem em funções e atitudes diferentes para defenderem, com uma tensa oscilação, a manutenção e preservação de uma proposição de mundo bastante semelhante.

Recorremos a algumas abordagens de Vladimir Safatle (2020b) que nos ajudam a pensar questões, direta ou indiretamente relacionadas a isto, em nossa atualidade. Conforme o filósofo (*id.*, *ibid.*, p. 128), as tarefas em torno de uma “ruptura com a alienação da falsa consciência no domínio das relações reificadas” compreendiam, em termos sucintos, superar a “incapacidade de compreender perfeitamente o que a consciência faz”. No entanto, o autor (*id.*, *ibid.*, p. 126) menciona haver no conceito de fetichismo de Marx algo “que a temática da reificação não consegue apreender”, e que se refere “ao modo de articulação entre crença e saber no interior do fetichismo”:

Marx indica situações nas quais o saber da consciência é estruturalmente distinto da crença que suporta o seu agir; situações em que o saber é, de uma certa forma, impotente diante da crença. Nesses momentos, ele parece procurar, através do fetichismo, descrever o mecanismo de uma certa “ilusão

vivenciada como necessária” que não passa pela incapacidade da consciência apreender a totalidade (SAFATLE, *ibid.*).

Safatle (*ibid.*, p. 129) menciona também que Theodor Adorno, ao “descrever as estruturas materiais da ideologia nas sociedades pós-industriais”, percebe um campo em que a “ideologia não podia mais fazer apelo à noção de falsa consciência”. Neste sentido, conforme entendemos, (*id.*, *ibid.*, p. 133) refere-se a uma “solidariedade estrutural entre as elaborações freudianas e o retorno do fetichismo ao campo da cultura feito por Adorno, apoiando-se aí também na temática marxista do fetichismo da mercadoria”, e que está relacionada em torno das questões de “como a psicanálise pós-freudiana foi capaz de elaborar a aproximação entre as noções marxista e freudiana de fetiche”. Possivelmente, na vinculação entre teoria marxista e psicanálise – nesta imbricação entre psicanálise e teoria social – Adorno apreende a necessidade de dar conta de “uma outra dimensão”, que não era especificamente relacionada à consciência: “[...] que representa uma camada que não é admitida nem reprimida – a esfera da insinuação, da piscadela de olhos, do ‘você sabe do que estou falando’ (ADORNO, 2008²⁸², *apud* SAFATLE, 2020b, p. 129).

Para melhor compreender estas questões, citamos também o que o filósofo menciona sobre o que “Sloterdijk um dia chamou de ideologia reflexiva ou, ainda, uma falsa consciência esclarecida” (SAFATLE, *ibid.*, p. 130); noção que apreende um certo mecanismo de cinismo, ao remeter “à figura de uma consciência que desvelou reflexivamente os móveis que determinam sua ação ‘alienada’, mas mesmo assim é capaz de justificar racionalmente a necessidade de tal ação” (*ibid.*, p. 131), não vendo razão para reorientar a sua ação: “É a consciência infeliz modernizada sobre a qual a *Aufklärung* agiu ao mesmo tempo com sucesso e em pura perda” (SLOTERDIJK, 1987²⁸³, *apud* SAFATLE, *ibid.*)²⁸⁴.

Trazemos aqui estas reflexões no intuito de que acrescentando outras abordagens nos ajudem a estabelecer relações com as questões observadas na pedagogia freireana, e, também, com a preposição de uma pedagogia da montagem, problematizadas frente às circunstâncias de nosso momento político. Com este propósito, justificamos adentrar um pouco mais sobre algumas situações em torno do fetichismo, encontradas em Safatle (2020b), sintetizando determinadas argumentações em que vimos um possível diálogo com nosso tema.

²⁸² ADORNO. *As estrelas descem à Terra*. São Paulo: Unesp, 2008, p. 41.

²⁸³ SLOTERDIJK, Peter. *Critique de la raison cynique*. Paris: Christian Bourgois, 1987, p. 28.

²⁸⁴ Safatle (*ibid.*) acrescenta em relação à citação de Sloterdijk, no cinismo: “Eles sabem o que fazem, e continuam a fazê-lo”.

Portanto, no tocante às relações entre o fetichismo em Freud e o fetichismo da mercadoria em Marx, Safatle (*ibid.*, p. 26) identifica que ambas as noções impunham “um profundo redirecionamento no sentido usualmente pressuposto da noção de fetichismo”, e que produziram assim, um “deslocamento do sistema de partilha entre modernidade e pré-modernidade” presentes geograficamente no mesmo momento histórico, pois

[...] eles mostraram como o encantamento e a alienação que o Ocidente identificou em seu Outro operam, na verdade, *no interior de nossas sociedades desencantadas e no cerne de nossas próprias formas de vida*. Por isso, eles se servem de um conceito (fetichismo) que até então era usado para descrever o que seria exterior às sociedades modernas [...] Mas agora eles o utilizam para descrever o interior do processo de determinação do valor em nossas sociedades (Marx) ou ainda o modo com que a maturação sexual e a formação do Eu podem admitir a regressão e a dissociação subjetiva (Freud).

Através dos dois autores, o fetichismo se transforma em dispositivo de crítica da modernidade e de seus processos de socialização, expondo os móveis de alienação seja no interior do campo do trabalho (Marx) seja no interior do campo do desejo (Freud) (SAFATLE, 2020b, p. 26-27).

Deste modo, se o fetichismo aparecia, inicialmente, como “peça [...] de uma operação que visava a estabelecer os limites precisos entre nossas sociedades esclarecidas e sociedades primitivas pretensamente vítimas de um sistema encantado de crenças supersticiosas” (*id.*, *ibid.*, p. 21), e que, se por um lado, justificava assim a supremacia da racionalidade moderna positivista, demonstrava, por outro, a “incompreensão dos colonizadores europeus diante da complexidade dos sistemas simbólicos dos ‘povos primitivos’” (*ibid.*, p. 31), na fácil redução do outro à sua própria projeção do mundo. No entanto, a partir deste redirecionamento, o fetichismo pode ser situado “nesses dois regimes de crítica que têm em comum a exigência de levar a cabo a exposição das alienações no interior das formas hegemônicas de vida no Ocidente: a psicanálise e o marxismo” (*id.*, *ibid.*, p. 27).

Contudo, em relação às elaborações freudianas sobre a teoria do fetichismo, como explicita Safatle (2020b, p. 28), não é possível apreendê-la sem compreender “um mecanismo bastante peculiar de suspensão de conflitos psíquicos, descrito através do termo *Verleugnung* (que em português, tende-se atualmente a ser traduzido por ‘desmentido’, ‘renegação’ ou ‘desautorização’). Conforme Safatle (*ibid.*), o significado do fetichismo para Freud está centrado neste mecanismo, que “desempenha papel central no processo de constituição do Eu e de suas funções”.

Não temos a intenção aqui (e nem está ao nosso alcance) de tratar da complexa explicitação destes processos no campo freudiano, tais como argumentados por Safatle. Para maiores explicitações a respeito dos conteúdos em questão, recomendamos a própria obra do filósofo, *Fetichismo: colonizar o outro*, de 2020. No entanto, nos limitamos a

recortar algumas passagens de sua argumentação, no intuito de dialogar com questões anteriormente discutidas, que envolvem mais diretamente os temas desta pesquisa.

Na argumentação de Safatle (2020b, p. 95), a respeito do tema do fetichismo, Freud admitiria “uma clivagem no Eu”, em que poderia estar sugerida, conforme compreendemos, um modo de manter “ao mesmo tempo duas representações distintas de si que impõem dois modos divergentes de organização que quebram a unidade imaginária do Eu”. Tratava-se, assim, de uma “clivagem produzida pelo desmentido”, distinta, contudo, de “alguma forma de transtorno dissociativo da personalidade”, e que se referia a “uma forma muito particular de suspensão de conflitos psíquicos” (*ibid.*).

No texto de 1938, *A clivagem do eu e os processos de defesa*, que Freud teria deixado inacabado (*ibid.*, p. 17), ele insistiria no “caráter corriqueiro dessa operação de desmentido” (*ibid.*, p. 101), fato pelo qual Safatle (*ibid.*) pensa na hipótese de que “Freud talvez estivesse, no fundo, elaborando a percepção de uma certa mutação, atualmente cada vez mais evidente, nos processos de socialização e de individuação”. Neste sentido, a questão fundamental a que o filósofo se refere, relaciona-se, então, “à modificação no regime de organização psíquica do Eu” e, possivelmente, à identificação de “uma teoria da mente na qual o recurso ao recalque e à repressão é secundarizado em prol de usos cada vez mais extensivos da *Verleugnung*” (*id.*, *ibid.*, p. 102-103). De certo, ele parecia ter se tornado um “traço ordinário”:

Seu caráter ordinário aparece se aceitarmos que os processos de socialização e de individuação não se apoiam mais, de maneira hegemônica, na função organizadora do recalque e da repressão. Como se a constituição de personalidades coerentes e organizadas não fosse mais o horizonte a guiar o desenvolvimento individual. Situação social na qual o Eu deve aparecer como espaço heteróclito de *contradições que são suspensas sem se resolverem*; espaço em que o *saber* advindo da inscrição da “percepção” e a *crença* fantasmática estão em contínua dissociação.

Em situações sociais de desagregação de padrões normativos e de crise de legitimidade, é possível que o Eu tenda a desenvolver-se internalizando o que poderíamos chamar de *estruturas duais de organização*, em que determinações contraditórias convivem de maneira “flexível” no interior de uma instância psíquica clivada. Essa seria uma maneira de procurar estabilizar uma decomposição psíquica inevitável quando os padrões normativos começam a funcionar em situação de anomia (SAFATLE, 2020b, p. 103-104).

Assim, o vínculo entre estas estruturas duais e a noção de fetichismo torna possível pensar que “é possível dissociar crença e saber, criando uma estrutura dual de organização psíquica. O encantamento fetichista, em vez de um não querer saber, é um saber impotente diante da crença” (*ibid.*, p. 107). Como avalia Safatle (*ibid.*, p.109), a psicanálise acabava por revelar “o regime de encantamento próprio às nossas sociedades ditas desencantadas”, de modo que “um dispositivo sintetizado para dar conta de situações patológicas,

acaba[va] por iluminar traços desconhecidos de processos e comportamentos ‘normais’” (*ibid.*, grifo nosso).

Nesse sentido, estas análises nos acrescentam e possibilitam estabelecer relações com as questões que estamos problematizando. Se retornarmos²⁸⁵ à reflexão de Lukács sobre as formas de trabalho na sociedade industrial submeter a ação subjetiva ao automatismo (SAFATLE, 2020b, p. 118), implicando com isso na própria “fragmentação” do sujeito (LUKÁCS *apud* SAFATLE, *ibid.*, p. 118-119), situação em que progressivamente submete a “experiência da temporalidade a um tempo que nada mais é do que sucessão mensurável de instantes isolados entre si [...]” (SAFATLE, *ibid.*, p. 119); observamos que tanto nas formulações circunscritas à teoria marxista ou à freudiana, é possível considerar esta fragmentação ou dissociação, seja relativa às instâncias psíquicas²⁸⁶, à consciência, à linguagem, às formas de trabalho, na produção e nos produtos; supomos que ela faz parte de um modo de existência inscrita no capitalismo/neoliberalismo.

Portanto, essa constante progressão de objetos, fatos e acontecimentos que se acumulam como instâncias isoladas, sem relações entre si, própria ao modo de vida no neoliberalismo, não está desvinculada dos modos de organização interna e de todo um modo de produzir, conceber e existir nos próprios indivíduos. Mas as questões que podem ser consideradas, e que, conforme entendemos, foram acrescidas pelas formulações pós-freudianas, é que, se pudermos dizer nestes termos, nas relações fetichistas – próprias à constituição dos sujeitos modernos – o que mantém as instâncias dissociadas não é (ou pelos menos, não somente) uma questão de falta de compreensão das múltiplas e variáveis relações que tais instâncias podem manter entre si, uma vez que tal compreensão ou saber já aparece subnegada, “saber impotente diante da crença” (SAFATLE, 2020b, p. 107), de modo que a crença mantém a dissociação como necessidade funcional da ilusão. Seria, neste sentido, que entendemos o fato de Adorno ter considerado que a questão da falsa consciência não seria suficiente para as análises das estruturas materiais da ideologia nas sociedades pós-industriais (SAFATLE, *ibid.*, p. 129). Como se a frase de Marx, “Eles não sabem, mas o fazem” (*ibid.*, p. 109), se convertesse em predomínio do “Eles sabem o que fazem, e continuam a fazê-lo”²⁸⁷.

²⁸⁵ Sobre estas questões, ver p. 303-304 deste trabalho.

²⁸⁶ Com suas questões específicas e complexas, as quais não tivemos aqui a pretensão de abordá-las, mas tão somente indicá-las.

²⁸⁷ Sloterdijk, citado por Safatle anteriormente.

Em nosso entendimento, estas considerações, que acrescentavam questões fundamentais às observações das condições de vida pós-industriais, demonstravam que não se tratava apenas de uma incapacidade de estabelecer relações entre os dados da realidade e entre estes e as experiências internas aos sujeitos, mas, ao contrário, tratava-se da capacidade de mantê-los separados, como um modo de astúcia ou cinismo – mas sobretudo, como maneira de “suspensão de conflitos psíquicos” – que permitiria, assim, justificar toda ação ou toda maneira de agir em função da crença, desvinculada dos próprios fatos.

À sua maneira, esta dissociação ou dicotomia foi apreendida claramente por Paulo Freire. É relevante fato de Freire ter insistido na necessidade de superação da dicotomia em todos os âmbitos da vida dos sujeitos, como uma questão intrínseca a uma pedagogia dos oprimidos, considerando tal problematização, desde seus efeitos na linguagem, na ética, na prática produtiva de modo geral, até mesmo no plano religioso ou transcendente, se pudermos assim expressar, na razão, entretanto, em que este só se justifica, na realização do transcendente no terreno. Como nas palavras de Agostini (2019, p. 213), a vinculação enfática entre prática e teoria como maneira de ir “superando qualquer dicotomia, num compromisso com os oprimidos”. Ainda neste sentido, como aborda Agostini (*ibid.*, p. 86), a análise crítica de Freire inclui também a crítica às igrejas, que não são entidades “neutras, nem podem sê-lo face à história nem face à educação”, de maneira que a

[...] pretensa neutralidade serve ideologicamente às classes dominantes contra as classes dominadas. Não é possível lavar as mãos diante de interesses irreconciliáveis, de um lado, quando, de outro lado, utilizam-se de sutilezas para, de fato, “servir aos interesses dos mais fortes sob a aparência de uma ação a favor das classes oprimidas”²⁸⁸. Ingenuidade e esperteza se mesclam, neste campo, somando com ações que buscam anestesiá-las as consciências ou amainar a dor, o que acaba por favorecer o *status quo*, deixando intactas as estruturas vigentes (AGOSTINI, *ibid.*).

Esta percepção, em Freire, o levava a considerar que nenhuma ação na esfera da “verbalização” ou mesmo de práticas humanitárias ou de caridades, desligadas de uma ação coerente, poderiam servir de algum modo a qualquer projeto de transformação, estando tais ações muito mais conformadas à manutenção das estruturas sociais:

Trata-se, em última análise, de modalidades de ação que têm como pressuposto fundamental a ilusão de que é possível transformar o coração dos homens e das mulheres, deixando virgens e intocáveis as estruturas sociais. Esta ilusão de que é possível com pregações, obras humanitárias e o desenvolvimento de uma racionalidade desligada do mundo, primeiramente, mudar as consciências

²⁸⁸ FREIRE. *Os cristãos e a libertação dos oprimidos*. Lisboa/Porto: Base, 1978, p. 12.

e, em seguida, transformar o mundo, encontra-se apenas naquelas pessoas a que chamamos “inocentes” e que Niebuhr chama “moralistas”. Os “espertos”, esses sabem muito bem que, com tais formas de ações, retardam o processo fundamental que tem de ser, de fato, a transformação radical das estruturas sociais, para que possa verificar-se a mudança das consciências, sabendo, por seu lado, que esta não é automática nem mecânica (FREIRE, 1978²⁸⁹, *apud* AGOSTINI, *ibid.*, p. 87).

É possível perceber que esta prática calcada na ilusão e na crença, desvinculada da realidade prática e observável, pode ser identificada por Freire por uma certa categoria de ação; ilusão dos ingênuos ou moralistas, e esperteza dos que se utilizam destes mecanismos para evitar as possibilidades de transformação das estruturas vigentes. É observável que Freire acredita num processo de conscientização, que, tal como foi refletido aqui, tratar-se-ia não especificamente da tomada de consciência de algo em específico – não só isso, com certeza – mas para além disso, implicaria abrir ou impulsionar a consciência para a movimentação que lhe é própria; mover a consciência, torná-la movente face à realidade, também em movimento.

Mas se pensarmos, então, nas questões mencionadas por Safatle, que foram conscientizadas a partir de Freud, a respeito de um mecanismo de caráter ordinário, muito particular à constituição dos sujeitos modernos, na forma peculiar de “suspensão de conflitos psíquicos” na medida em que torna possível estabelecer “*estruturas duais de organização* em que determinações contraditórias convivem de maneira flexível no interior de uma instância psíquica clivada”, temos uma breve noção da complexidade desta problemática. Significa, assim, pelo que entendemos, o fato de se conseguir manter representações distintas e mesmo opostas, sem que criem conflitos no psiquismo ou no interior dos sujeitos. Mas em relação ao que temos observado em nosso próprio contexto e atualidade, não é possível deixar de ver tal dissociação interna aos sujeitos, dimensionada em todos os setores da vida exterior, na prática social, moral, religiosa, ética etc. Isto explicita o que de início poderia parecer completamente sem sentido, o fato progressivo que faz com que as crescentes contradições operem não só no interior das forças de comando das sociedades, mas também nas disposições interiores dos sujeitos.

Como observou Freire, o fato de se encobrir com uma aparência de benevolência e generosidade em favor dos oprimidos, no intuito de favorecer o *status quo*, contra os próprios oprimidos, já não podia ser visto fora de um espaço em que se figurava o cinismo e a esperteza de uns para fazer crer uma outra parte, marcada pela ingenuidade ou, ainda, por conduta moralista. Como diz Agostini (2019, p. 86), um campo onde “ingenuidade e

²⁸⁹ *Ibid.*

esperteza se mesclam”. Mas o que parece notável é a tendência destas dualidades aparecerem como mecanismos de manutenção das estruturas de poder, como ação defensiva contra qualquer modo de desvelamento, que operam como dispositivos no interior dos sujeitos.

Não é sem razão que se observa, mas não sem espanto, as mais absurdas contradições em um amplo setor das sociedades; como exemplo claro e de âmbito coletivo, o apoio a um governante que prega e atua, de modo inequívoco, para a morte e aniquilação coletiva, e, ao mesmo tempo, se intitula o próprio Messias, reverente a Deus, ao amor nas famílias, da nação, sem que nada disso seja visto por seus seguidores como contradições. Ao contrário, quanto mais apoiam e recomendam a destruição sociocultural, ambiental etc., mais trocam mensagens nos grupos coletivos do WhatsApp e demais redes sociais, mensagens que dão conta da rede de crenças que se querem materializadas pela adesão coletiva, independente dos fatos, mas também de uma profunda circulação de mensagens vazias sobre o amor a Deus, ao próximo, à natureza, à vida em harmonia e todo o tipo de subterfúgios. Possivelmente, modos de equilibrar determinações contraditórias que atuam nas disposições interiores, como forma de superação, em si mesmo, de qualquer conflito moral, ético, religioso etc.

Percebemos que estas condições extremas são próprias à nossa atualidade, distintas, de certa forma, do momento de Paulo Freire, mas ainda assim, seria possível problematizar em torno das possibilidades de desvelamento e conscientização frente à situação de sujeitos cada vez mais vinculados aos modos de existência neoliberais.

Porém, supomos que, se a crença como ação dominante e vinculada à racionalidade capitalista estabelece a fixação e a imobilização do próprio pensamento e da imaginação, ela condiciona os quadros fixos da consciência, da consciência sectarizada, que crê em si mesma. De modo distinto, no “fetichismo” reconhecido em sociedades pré-modernas, por uma situação de integração à realidade, seria possível pensar uma crença que se move junto ao movimento da própria realidade, por onde o próprio imaginado se move.

Fazemos aqui a suposição de que a maneira da crença se desfixar nas sociedades desencantadas, regidas não pelo mover imaginário, mas pelo artificialismo abstrato da racionalidade operante – por óbvio que seja tal constatação e por difícil que seja encontrar os meios – seria ainda conseguir fazê-la se mover; fazer movimentar a imaginação e o pensar fixados, movimento que permita religar traços entre determinações dissociadas. De modo que, segundo nosso ponto de vista, haveria ainda algo a apostar nos processos

de desvelamento e conscientização, certamente, não expressamente vinculados ao puramente intelectual ou previsto, mas justamente na dialética com os movimentos irruptivos do não saber, da imaginação, do inconsciente.

A crença, como ação autocrática, certamente, é incapaz de qualquer tipo de dialética; constitui, por si só, um mecanismo de defesa que torna impossível o pensar voltar-se sobre e contra si mesmo, porque de antemão, não só o pensar, mas também o sentir e o imaginar foram desautorizados ou desacreditados como instâncias formantes da apreensão da realidade, na corporação indubitável da razão com a crença, como garantia que evita o olhar sobre a própria desintegração.

No mesmo texto que usamos de Safatle (2020b) para abordar as questões em torno do fetichismo, ele constituirá em um dado momento uma abordagem sobre a imagem que, de certo modo, caminha num sentido contrário à abordagem que atribuímos ao termo, em quase todo o desenvolvimento desta pesquisa. Nesta abordagem, conforme Safatle (*ibid.*, p. 120), o sentido dado à imagem estará posto em termos do seu caráter dado à fixação e à estaticidade; pela maneira como ela “fora classicamente associada ao modo de determinação das coisas no espaço”. Pois, neste âmbito, como ele dirá: “[...] estar na imagem é, para um objeto, oferecer-se a ver de maneira estática, submetida à espacialidade de um plano visual; é entregar-se a um regime de visualidade instantânea, de identificação imediata”. De maneira que ela significaria “a submissão do objeto ao esquema que dele possuímos [...] como projeção de um esquema mental”, que, pelo que entendemos, no âmbito da psicanálise e do fetichismo, de certo modo, implica que o “objeto fetiche é objeto reduzido à condição de suporte de uma imagem fantasmática” (*id.*, *ibid.*, p. 121).

Neste âmbito também, o filósofo (*id.*, *ibid.*, p. 123) estabelece uma relação com o fetichismo da mercadoria e da “retórica do consumo”, que de maneira sintomática, fala “da ‘personalidade’ de uma marca. Personalidade essa que encontra sua forma ideal em uma ‘imagem’ de marca, verdadeiro objeto dos processos atuais de valorização do capital”. Algo que se converte numa resultante que parece ser sustentada “através da fixidez compulsiva ao que se entrega naturalmente como imagem” (*ibid.*, p. 124).

Compreendemos a abordagem que está inscrita sobre o termo imagem, referenciada por determinados autores, citados por Safatle²⁹⁰. É inegável esta noção nas sociedades mercantilizadas, em que empregamos comumente o termo imagem a um certo

²⁹⁰ Safatle (*ibid.*, p. 121-122) cita o próprio Adorno (*Negative Dialektik*) e Guy Debord (*A sociedade do espetáculo*).

reflexo que fixa e faz consumir todo o tipo de projeção. Mas, por questão de coerência, devemos dizer que não é neste sentido que, de modo mais predominante, nos vinculamos ao termo imagem no desenvolvimento deste trabalho. No geral, ele esteve vinculado, para nós, ao âmbito da produção da imagem nos processos de produção das formas artísticas, poéticas etc., de acordo com os autores que buscamos utilizar para tentar pensar um âmbito próprio à atividade da imagem. Mas não negamos o uso da palavra imagem para também descrever o tipo de processo vinculado aos modos de fixação mencionados. Possivelmente, por questão de organização da abordagem, teríamos preferência pela adoção de um outro termo, vendo esta “submissão do objeto ao esquema mental que dele possuímos” como um fator advindo mais propriamente da linguagem verbal instrumentalizada, ou de mecanismos mais diretamente vinculados ao resultado, do que dos fatores processuais da imagem propriamente dita, tal como procuramos aqui descrever. Enfim, de qualquer forma, não teríamos um posicionamento preciso neste sentido, principalmente no que diz respeito à precisão que podemos atribuir a um termo, frente a abordagens distintas. O que poderíamos argumentar é que tratamos da imagem no campo da criação, e que esta tende a marcar sua particularidade distintamente da imagem consumo/mercadoria ou outros tipos de imagem fetichizante.

Seja como for, faríamos a seguinte suposição, se for possível admitir uma oscilação em que a imagem é passível de aceitar estas duas categorizações, ou seja, uma que a vincula à fixação, à uniformização e à estaticidade, e outra, que a vincula à abertura, à pluralidade e ao movimento, então, para nós, o seu modo fixado está convertido em sua forma desfigurada, pervertida, uma vez que o princípio da imagem, assim como o da imaginação estaria no impulso ao movimento, ao múltiplo; ao formante e não ao formado.

Neste sentido, salientamos a ressalva do próprio autor:

Por outro lado, esse modo de compreensão da natureza das imagens traz vários pressupostos que mereceriam discussões mais demoradas. Pois tudo se passa como se fosse próprio de toda imagem um modo único de determinação dos entes, como se não houvesse, no interior mesmo do campo das imagens, dispositivos muitas vezes contraditórios entre si [...] ²⁹¹ (SAFATLE, 2020b, p. 124).

Lembramos, ainda, que esta era também uma posição crítica no surrealismo, a respeito do modo de apreensão do objeto como uma imagem mental que se tem dele, como uma representação da consciência fixada sobre os objetos. Mas a imagem-palavra do cachimbo de Magritte nos lembra que a imagem não é o objeto, o que significa, de

²⁹¹ Como acrescenta Safatle (*ibid.*), essa “discussão relativa à imagem, para ser profícua, não pode estar associada a modos de alienação em sistemas naturalizados de crenças, como muitas vezes é o caso”.

certo modo, adentrar num campo que movimentava sentidos múltiplos e ambivalentes, que não nos permite mentir sobre o estatuto das representações, impondo-lhe e fixando-lhe uma determinação. Seria possível dizer também que a fixação de um padrão mental pode estar mais vinculada à consciência, que retém a imagem formada, e não especificamente nas imagens produzidas em si, que continuam abertas ao movimento da formação e às predisposições múltiplas entre suas instâncias de apreensão. Neste sentido, o título da obra de Magritte, *A traição das imagens*, parece sugestivo desta ambiguidade; a imagem trai, tanto porque mostra algo que faz reduzir o objeto a uma imagem como fixação unilateral da consciência, quanto porque, não sendo o objeto, predispõe em si mesma a possibilidade de todos os desvios, contradições e deslocamentos em relação à tal fixação.

Para terminar, relembremos também a indagação sobre a imagem poética de Otávio Paz (2003, p. 45): “[...] Mas a imagem não é nem um contra-senso nem um sem-sentido. [...]”. Qual pode ser o sentido da imagem, se vários e díspares significados lutam em seu interior?

Talvez esta seja uma possível maneira de traçar aqui uma certa proposição: a imagem, neste âmbito da criação, não seria nem algo que se fecha ou se determina num sentido unívoco, nem algo que mantém seus traços díspares como instâncias não interacionadas; algo que impulsiona tipos de conexões e dissociações, mas não se reduz à unificação nem à dispersão. Ela manteria, assim, na ambiguidade e na pluralidade, o processo que movimentava a formação dos seus termos entre si, em aberto; distintamente da fixação de um resultado ou da produção de um contrassenso em que as dissonâncias revelem apenas a alienação das coisas entre si.

2.4.1 Montagem como alienação ou perversão

Não conseguimos definir qual termo seria o mais apropriado para descrever este exemplo que encontramos, e que ilustra de modo bastante didático a aproximação de representações que guardam conteúdos claramente dicotômicos, mas que são apropriados como se não existissem quaisquer contradições entre seus termos. O exemplo nos interessou porque nos remeteu de imediato a esta disposição que parece própria aos sujeitos pós-industriais de manter internamente representações contrárias, sem que sejam evidenciados quaisquer conflitos entre disposições contrárias na própria estruturação interna dos sujeitos.

O exemplo em questão trata de uma imagem que foi republicada pelo site jornalístico do [brasil247.com](https://www.brasil247.com), em 13 de novembro de 2022, e que trazia a legenda “Extremista bolsonarista viraliza ao usar camisa de Ustra com imagem de Nossa Senhora”²⁹² (imagem 40). A reportagem informa que “Carlos Brilhante Ustra foi um dos torturadores mais sanguinários do período da ditadura militar e ídolo de Jair Bolsonaro”, e que, portanto, teria se tornado um dos assuntos mais comentados do *Twitter*, o fato de “uma bolsonarista tirar uma foto com uma camisa com a imagem do torturador e uma estátua de Nossa Senhora”. O site informa também que “internautas se chocaram com tamanha contradição em uma só imagem”.

Imagem 40. Foto de bolsonarista com imagem de Ustra e Nossa Senhora, republicada pelo site Brasil. 247



Fonte: Brasil. 247.

Ainda que o exemplo não se figure como um caso de montagem propriamente dita, nem tenha havido, possivelmente, a intenção de sua produção, o chamamos assim pela característica de aproximação de termos contraditórios ou contrapostos que rompem com uma conformação ou linearidade imagética ou discursiva; fator que seria próprio a uma atividade de montagem. No entanto, na motivação da junção que a produziu, tais termos aparentam tão só um contrassenso, não havendo movimento entre os termos divergentes, nem dissonâncias, nem conexões, exclusões, deslocamentos; o que aparenta evidenciar é uma completa vontade de alienar as possíveis articulações entre os termos aproximados, tornando-os alienados entre si a tal ponto que podem ser equivalentes. Talvez seja sintomático este movimento que é próprio ao capital, pelo qual tudo pode ser substituído e tudo pode ser equivalente. Citando novamente Márcia S. C. Schuback (2021,

²⁹² Disponível em: <https://www.brasil247.com/tanostrends/extremista-bolsonarista-viraliza-ao-usar-camisa-de-ustra-com-imagem-de-nossa-senhora>. Acesso em: 13 nov. 2022.

p. 49-50), o “‘capitalismo’ se define como economia-política da ambiguidade de sentidos”, como “já havia percebido o jovem Marx [...] sobre a essência do dinheiro”, que transforma “tudo o que é em seu contrário”. Por isso, em tal lógica, “ambiguidade significa [...] esvaziar ao tornar todo sentido equivalente a qualquer coisa”, pelo qual todas as coisas “podem ser invertidas e pervertidas [...]” (p. 48). Como menciona Schuback (*ibid.*, p.50-51), a lógica do capital busca “esvaziar o sentido de tudo”, “sua atividade é criar ligações sem ligações, relações sem relações [...]”.

Como reflexão, propomos haver aí um exemplo cada vez mais aprofundado socialmente, da aniquilação de uma arqueologia da memória; campo em que cada coisa sobrevive internamente, considerando-se as ressonâncias e contradições que lhes sejam próprias. No entanto, todo este campo de ressonâncias e contradições da memória, do sentimento, da imaginação e do pensamento, aparecem anuladas e submetidas à vontade da crença que crê em si mesma, na efetiva equivalência entre racionalidade e irracionalidade.

Ao propormos nomear esta disposição como uma forma de “montagem” da consciência, hesitamos entre percebê-la como um estado de alienação, ou algo que, de fato, não se trataria de uma alienação, mas de um modo de perversão, não no sentido psicanalítico, que não saberíamos dizer, mas na forma de uma desonestidade astuciosa que não se move, especificamente, pela alienação, mas pela manipulação que tudo busca esvaziar de sentido, para que tudo possa ser manipulado, invertido, pervertido; para que tudo possa ser dito na razão da vontade da crença, assim como da disseminação da crença, a despeito de todo engodo e de toda discrepância que possa haver.

De certo modo, pressupomos que na consciência da pessoa que propõe tal junção, exista uma lógica na aproximação das imagens de Ustra e de Nossa Senhora, pois, intuímos que, para ela, a despeito do que possa ser dito de Ustra, sua violência, seja como for, se realiza no dever de proteger o mundo que a crente faz gravitar em torno da imagem da santa (possivelmente, valores burgueses ocidentais – família, moralismo, propriedade etc., naturalizados como valores cristãos); mundo conformado pela razão da crença que se quer sustentar. Como consciência fixada e autorreferente – incapaz de deslocamento – pode se apropriar de objetos, elementos e traços em geral, estabelecidos apenas por noções genéricas (de amor, santidade etc.), em proveito da razão de sua própria consciência; traços vazios, que ela desvincula das múltiplas possibilidades de reverberações que os circundam, silenciados e submetidos à consciência crente.

Ainda que a reportagem informe que internautas se chocaram com a contradição ostensivamente assumida pela moça da foto, é bastante evidente que tal situação é constituinte de dualidades assistidas no interior de amplo setor populacional das sociedades, como dispositivos que sustentam toda forma de proteção contra os questionamentos, a autocrítica, os desvelamentos, a saída de si da consciência.

2.4.2 Montagem como persuasão

O que iremos chamar aqui de montagem como persuasão se trata, como explicitado em nossa introdução, não de uma montagem, tal como é o objeto de estudo deste trabalho; ou seja, montagem a partir da junção ou confronto de fragmentos, regidos pela descontinuidade, e pela afirmação da natureza artesanal da própria montagem estabelecida. De certo, o que abordamos a seguir, constitui-se igualmente por processos de montagem, porém, regidos por uma espécie de continuidade dos fragmentos, a partir de uma lógica própria a estes modos de montagem, e que buscam um sentido imersivo que procura tornar, o tanto quanto possível, a construção que fora constituída equivalente à expressão natural dos fatos ou das experiências vividas, tais como são ou aconteceram. Apresentamos dois relatos que nos ajudam a contextualizar sobre questões em torno da montagem, em que observamos uma ação persuasiva.

O primeiro relato é do cineasta e professor da UFF, Cesar Migliorin (2018)²⁹³, que reflete questões sobre a montagem circunscritas em torno do filme *Educação*, produzido por ele, em 2017. Conforme Migliorin e Pipano (2018, p. 53), *Educação* é “um filme de 50 minutos sobre o estado da educação no país [...]. Um filme de montagem, composto apenas por imagens e sons encontrados em arquivos de emissoras de TV, Youtube e redes sociais”²⁹⁴. Conforme abordam Migliorin e Pipano, no artigo *Imagens-que-estão-aí: A montagem e o espectador em uma pesquisa com educação*, o filme *Educação* teve como procedimento de montagem contrapor distintas perspectivas que puderam ser captadas nas imagens relacionadas à educação no país, de maneira a deixar que as imagens – com suas intenções e seus modos particulares de se construir – se mostrassem por si mesmas.

²⁹³ O artigo em questão foi escrito conjuntamente com Isac Pipano, doutorando da UFF na ocasião.

²⁹⁴ Conforme consta no artigo de Migliorin e Pipano (2018, p. 51), o filme foi produzido “no Laboratório Kumã de Experimentação e pesquisa em Imagem e Som – Universidade Federal Fluminense”. Disponível em: <https://vimeo.com/218567128>.

No exemplo em questão, eles mencionam como fizeram confrontar, em *Educação*, uma reportagem do *Fantástico*, da rede Globo, sobre as ocupações das escolas paulistas, com outras imagens de tais ocupações:

Numa matéria do *Fantástico*, por exemplo, sobre as ocupações das escolas paulistas, era essa materialidade da imagem e o papel dos emissores que ganhava prevalência em nossa montagem. Na reportagem da Globo, com duração de 5 minutos e 10 segundos, nos primeiros 20 planos, a escola ocupada é retratada como uma prisão, de forma a confundir o universo da ocupação com um imaginário acerca dos jovens internos em Centros Socioeducativos: os olhos não são mostrados e os rostos são cobertos com máscaras gráficas, os estudantes são filmados em silhueta, as grades são colocadas em primeiro plano, as legendas preservam os eventuais “erros” na fala dos estudantes e oito dos 20 planos iniciais mostram cadeados. Toda uma estratégia de criminalização através da imagem, frequentemente utilizada contra jovens em conflito com a lei, é aqui empregada agora sobre estudantes que estão ocupando uma escola. Neste caso, desejávamos essa imagem no filme justamente para podermos expor um contraste entre o princípio preconceituoso e discriminatório do jornalismo do *Fantástico* e a força política dos jovens em outras imagens de ocupação. As opções de montagem e filmagem da emissora não seriam acompanhadas de uma narração ou de qualquer elemento exterior à relação mesmo entre diferentes imagens acerca das ocupações que viesse a explicar as intenções da Globo (MIGLIORIN; PIPANO, 2018, p. 54-55).

Nesse exemplo do *Fantástico*, como comenta Migliorin e Pipano (*ibid.*) evidencia-se como, de modo bem geral, “o jornalismo se apresenta como uma *máquina de naturalização*”, não só por querer induzir os fatos, mas por conseguir inverter os fatores da realidade segundo seus interesses próprios, naturalizando, por exemplo, fatores da violência e, de fato, invertendo as próprias noções que definem a violência.

Portanto, como abordam os autores, foi preciso que a montagem forçasse um distanciamento, um estranhamento próprio ao choque entre disposições díspares que levassem a um questionamento, “uma dúvida que atravessa[sse] a camada discursiva e nos coloca[sse] em contato com suas construções e operações” (MIGLIORIN; PIPANO, *ibid.*, p. 57). É preciso assim que a montagem volte o olhar não tanto para o plano discursivo do que está sendo dito, mas, principalmente, faça perceber modos, estratégias e operações pelos quais um conteúdo está sendo mostrado.

Neste sentido, o exemplo mostra que diante deste modo persuasivo de montagem próprio do jornalismo e das mídias vinculadas aos circuitos do capital dominante, é preciso fazer ver e problematizar os processos de construção pelos quais suas imagens surgem.

O outro exemplo vem da análise de Nicolau Almeida Leonel (2015), no artigo *Marker e Benjamin: A montagem como engenharia do posicionamento*, a respeito do filme *Le fond de l'air est rouge*, 1977, de Chris Marker, que Leonel discute em torno da maneira pela qual o filme faz emergir “imagens soterradas, esquecidas” (p. 409) que se

confrontam com uma “narrativa oficial” (p. 410). Vamos tentar sintetizar algumas reflexões deste texto que interessam à questão aqui proposta.

Como diz Leonel (*ibid.*), “o filme é um mosaico fragmentado de trechos de filmes vindos de duas principais imagens [...] filmes militantes, alguns clandestinos e também imagens não utilizadas deste universo fílmico”, assim como, “[...] imagens de arquivo da indústria cultural como agências de notícias, noticiários da TV”, e que se circunscrevem em torno de uma “política da memória dos anos 1960 e 1970 cinematograficamente”.

Por isso, como explicita Leonel (*ibid.*, p. 410), o “filme atravessa estes anos começando a partir de 1967”, o que já implicava o rompimento com “a narrativa oficial” que transforma “todo o complexo processo político dos anos 1960 numa espécie de acidente de percurso limitado exclusivamente ao mês de maio de 1968, uma clara política da memória curta, ou se quisermos, do esquecimento”. Portanto, “na complexa constelação de temas e fatos que Marker põe em movimento neste labiríntico filme” (*ibid.*), o autor do texto cita que:

Para Marker há de alguma forma uma espiral de mobilizações que reúne: a guerra na Argélia, o impacto político da Revolução Cubana, o debate da guerrilha, as greves operárias e ocupações de fábrica francesas em 1967 (Saint-Nazaire e Besançon), a guerra no Vietnã e a morte de Che Guevara (LEONEL, *ibid.*).

Leonel (*ibid.*) esclarece assim que esta profusão de fragmentos que Marker põe em movimento com a montagem permite afirmar um posicionamento do cineasta que

[...] se opõe frontalmente a tendência dominante, cada vez mais acentuada, no histórico das representações de Maio de 68 (sobretudo em anos comemorativos) que busca transformar a experiência das lutas políticas destes anos, em uma “afirmação do *status quo*” em uma “rebelião a serviço do consenso” como diz a historiadora Kristin Ross (2005)²⁹⁵ (LEONEL, *ibid.*).

Neste sentido, o autor cita Ross para falar de uma prática que busca dar corpo a uma representação oficial sobre os acontecimentos, e que se vale, assim, de uma “confiscação da memória”, pela qual,

[...] toda revolta coletiva é desfeita, e assim reduzida à angústia existencial de destinos individuais. Ela se encontra desta forma confinada a um pequeno número de “personalidades” as quais a mídia oferece inúmeras ocasiões de revisar ou de reinventar suas motivações de origem (ROSS, 2005²⁹⁶, *apud* LEONEL, *ibid.*).

Sobre esta argumentação de Ross, Leonel (*ibid.*, p. 411) reflete ainda que:

[...] o senso comum das grandes corporações de comunicação de massa busca desaparecer com a memória das lutas políticas deste período e transformá-lo num “evento cultural” ou num arroubo de juventude que linearmente visa

²⁹⁵ ROSS, K. *Mai 68 est ses viés ultérieures*. Paris: Complexe, 2005.

²⁹⁶ *Ibid.*

confirmar a vitória capitalista, vide neoliberal, sob os detritos dos extremismos de esquerda. O outro lado do evento, o lado político, o lado classista resta sempre como um trauma inominável. Como um lugar tumultuoso e incômodo da memória, que deve ser rechaçada, relegada à indiferença, a caricatura e silenciada em nome do novo consenso. [...] A história a serviço do presente instantâneo – do capitalismo será sempre uma questão de moda, cuja batuta reside entre esteticistas da política e ideólogos dos meios de comunicação de massa.

O exemplo em questão nos possibilita pensar que os processos de montagem movimentam amplos embates não declarados, que se realizam, assim, numa região submergida, ocultada ou imersiva – que tem, de fato, a tarefa de esconder o processo de construção que dará surgimento àquilo que se quer oficializado, naturalizado. Processos ocultados que, porém, são utilizados a todo momento, sobretudo nas forças de comando das sociedades; neste sentido, contudo, sempre permeados pela persuasão e intenção do domínio sobre a história contada e sobre os fatos. Conforme Ross (2005²⁹⁷, *apud* LEONEL, *ibid.*):

A história oficial que foi registrada, depois celebrada publicamente em numerosos espetáculos comemorativos produzidos pelas mídias de massa para serem enfim veiculadas até nós, é a de um drama familiar ou geracional, totalmente ausente de violência, de aspereza ou de dimensão política declarada, de uma transformação benigna de costumes e dos estilos de vida inerente a modernização da França e sua passagem de uma ordem burguesa autoritária para uma nova burguesia moderna e economicamente liberal.

Deste modo, como indica Leonel (*ibid.*, p. 411) esta confiscação e “apropriação histórica da memória”, não se realiza sem que haja, de algum modo, processo de seleção e montagem. Mas, contra este “discurso do monólogo triunfalista”, é ainda movimentando processos de montagem que é possível novamente “confrontar tempos históricos fatalmente ausentes do debate midiático [...]” e de demais estratégias de unificação do tempo. Aqui se confrontam também as diferenças entre dois propósitos com a montagem: por um lado, selecionar e juntar fragmentos para imprimir um discurso que se investe como verdadeiro, real e único, para assim, determinar o tempo e conformar o real; por outro lado, movimentar as camadas dos tempos e dos seus fragmentos para abrir ao devir as possibilidades para pensar-imaginar o próprio tempo e a realidade se corporificando.

Neste sentido, pensar a montagem neste viés de abertura implica também, como indica Leonel (*ibid.*, p. 410), “fazer pensar a forma, de colocá-la assim radicalmente em questão, de interrogá-la”; uma tarefa “posicionada nas entranhas do aparelho produtivo ele próprio”.

²⁹⁷ *Ibid.*

De certo modo, a montagem cumpriria o propósito de ser mecanismo para fazer pensar a própria produção, ou seja, mecanismo que se expõe e que tende assim a revelar a maneira pela qual as coisas se fazem, se constroem. É nesta tarefa que advém sua eficácia para mostrar contradições e embustes, para movimentar ou desvelar outras camadas sobre o que se mostra; enfim, uma predisposição para implodir narrativas triunfalistas.

2.4.3 Montagem como posicionamento

Como mostra Didi-Huberman (2017, p. 72), em 15 de junho de 1944, Brecht monta, em seu *Arbeitsjournal* (*Diário de Trabalho*), “lado a lado, três imagens onde se vê primeiro o Papa Pio XII num gesto de bênção, depois o marechal Rommel estudando um mapa com seu Estado-Maior, e, enfim um ossário nazista na Rússia” (imagem 41).

Imagem 41. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal* (*Diário de Trabalho*), 15 de junho de 1944



Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 75²⁹⁸.

²⁹⁸ “B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 15 jun. 1944: ‘Pio XII. Rommel e o Estado-Maior organizando a defesa. Ossário nazista na Rússia: a neve e o tempo apagaram as provas. Diante de Piatigorsk, onde os alemães que batiam em retirada massacraram 200 prisioneiros de guerra e civis russos’, Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 282/01)”, referenciado por Didi-Huberman (2017, p. 75).

Ao colocar lado a lado estas três imagens que mostram aparentemente acontecimentos e contextos distintos, de certo, o dramaturgo estabelece, no mínimo, uma interrogação a respeito das relações que poderiam guardar tais imagens entre si. Neste sentido, o fato de a aproximação de imagens a partir de algum procedimento – no caso em questão, trata-se de uma reunião simples de imagens justapostas num mesmo espaço – revela que a montagem propõe uma certa estratégia que busca forçar o olhar a interrogar as imagens, a procurar as possíveis relações existentes entre elas.

No olhar de Didi-Huberman (*ibid.*), tal montagem mostraria “como um chefe religioso só abençoa o mundo lavando suas mãos das injustiças que passa em silêncio”. Mas, de fato, Didi-Huberman observa mais que isto, o que nos possibilita afirmar que, ainda que os acasos aconteçam, de modo geral, não basta apenas justapor quaisquer imagens entre si para fazer abrir sobre elas um estado de perscrutação, de interrogação, de decifração; é preciso que a proposição que as selecionam e as aproximam, tenha, de algum modo, consciente ou intuitivamente, impregnado de uma certa tensão ou disposição as imagens entre si.

Esta disposição, na montagem em questão, Didi-Huberman (*ibid.*, p. 75) apreendeu na maneira como os gestos que marcam as figuras humanas em cada imagem “se confrontam ou se respondem mutuamente”. Neste sentido, ele percebe, nestes gestos, como

[...] às mãos erguidas do papa faz eco a vareta que Rommel aponta autoritariamente sobre o mapa, designando certamente o lugar que ele quer atacar; e como, a esses dois gestos do poder (religioso, militar), respondem os gestos de sofrimento e lamento daquelas que não têm mais nada, essas mulheres russas que desenterram e abraçam tragicamente seus mortos (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 74).

No caso desta montagem de Brecht, em específico, o efeito de uma “dispersão” (*ibid.*, p. 72), com o qual, num primeiro momento, as imagens aparentam ser fragmentos dissociados, na medida em que as relações entre estes fragmentos vão se entrecruzando, se aproximam a partir de uma “coincidência cruel, e mesmo de uma *concomitância*. Esses três acontecimentos separados no espaço são, com efeito, exatamente contemporâneos” (*ibid.*). Se Brecht seleciona três acontecimentos distintos no espaço, ele os aproxima na medida em que percebe neles uma íntima relação que os integram como partes que “procedem de uma mesma história” (*ibid.*).

Como comenta Didi-Huberman (*ibid.*, p. 76), a poética brechtiana foi tantas vezes reduzida a “uma pura e simples pedagogia – sem levar em conta o fato de que uma pedagogia, não mais que a própria poesia não poderia ser ‘pura’ nem ‘simples’”. Como

já foi abordado, no capítulo em que foi observada a montagem eisensteiniana, autores como Roland Barthes verão não só em Eisenstein, mas também em Brecht, uma arte vinculada ao “poder da representação”, em que toda arte dita militante opera em termos de um valor sempre “significativo” e “propedêutico”, e que a montagem, neste sentido, é compreendida como recorte autoritário, que expressa assim, por sua vez, a autoridade (mais precisamente, o autoritarismo) da “unidade do sujeito que recorta” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 77)²⁹⁹.

No entanto, o que pode ser entendido equivocadamente como autoritarismo, de fato, corresponde à crítica ao próprio ato de se posicionar do dramaturgo. Os posicionamentos de Brecht estão expressos em inúmeras obras e textos teóricos do autor, de maneira que qualquer um pode de igual modo se posicionar também em relação a eles.

Assim, ao observar uma montagem de Brecht, sabendo ser do autor e o conhecendo, é inegável que este fato já oferece pistas a respeito do posicionamento que implicou a aproximação entre os termos selecionados/recortados e juntados. Mas certamente, ainda que não se conheça o autor da montagem, a aproximação tensionada de imagens entre si possibilita abrir sobre elas uma outra predisposição; uma perscrutação que se volta sobre as próprias imagens, para as relações que mantêm entre si e as que mantêm com quem perscruta.

É bastante claro que o que move a junção dos fragmentos na montagem de Brecht envolve uma intenção, um posicionamento; a montagem tal como analisamos aqui implica em posicionamento, ainda que este possa se realizar por processos mais intelectivos ou por maiores lacunas ou deslocamentos imaginários, mas sempre dimensionados numa dialética que não sectariza estas instâncias na apreensão dos dados de realidade.

Para nós, o posicionamento, em si, cabe a todo sujeito, e não configura uma atitude autoritária ou persuasiva. Ao contrário, a afirmação dos posicionamentos é uma ação vinculada à liberdade, dimensionada no ato de proposição e elaboração sobre o mundo que se move pelo diálogo e pela dialética, e não pela imposição e pelo convencimento persuasivo e dissimulatório.

Ainda que a motivação que leva à junção dos recortes selecionados esteja implicada ao modo de compreender e intuir, de sentir o mundo e suas relações, ou seja, a um posicionamento em relação às coisas e aos acontecimentos; ele se realiza na

²⁹⁹ Barthes, *Diderot, Brecht, Eisenstein* (1973), referenciado por Didi-Huberman.

proposição, e não na dissimulação. No exemplo de montagem apresentada pela imagem 41, não é possível determinar com precisão os sentidos que podem ser estabelecidos entre os termos postos, pois estas relações solicitam sempre a presença de uma vivência particular, subjetiva, daqueles que sobre os termos buscam remontar tais relações. Mesmo que as observações expostas por Didi-Huberman nos pareçam bastante aproximadas do posicionamento do próprio Brecht ao juntar tais imagens, não há como dizer que tais relações se constituem da mesma maneira para todo observador. O que a montagem faz, neste sentido, é “*dis-por* as coisas” e abri-las ao questionamento e à maneira como cada sujeito também irá se posicionar a partir delas; “a poética brechtiana quase poderia resumir-se numa arte de *dispor as diferenças* [...] enquanto pensa a copresença ou a coexistência sob o ângulo dinâmico do conflito [...]” (DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 79). De certo modo, a montagem “[...] se mostra ao desmembrar [...]. Não se mostra senão mostrando as fendas que agitam cada sujeito diante de todos os outros” (*id.*, *ibid.*, p. 80).

Como explicita ainda Didi-Huberman (*ibid.*, p. 72), tais aproximações envolvem “contrastes, rupturas, dispersões”, que visam a “justamente aparecer o espaço entre as coisas [...] a relação despercebida que as agrupa [...]”. Mas quanto a estas relações, enfatizamos que elas não estão ditas; Brecht dispõe as imagens, sem nem mesmo fazer qualquer afirmação a respeito delas. No caso em questão, não há qualquer afirmação, por exemplo, a respeito do gesto do papa, que, naturalmente, pode ser apreendido pela visão mais naturalizada com que o gesto cristão roga a Deus misericórdia e paz, mesmo em face de toda violência.

Assim, a imagem deve se voltar sobre a vida vivida dos sujeitos, interrogando sobre seus modos de sentir, intuir, pensar, na força que é creditada aos expectadores (e também como produtores) “em operar intelectual e sensivelmente com as imagens” (MIGLIORIN; PIPANO, 2018, p. 57).

Assim como Didi-Huberman (2017, p. 80) situa a montagem como mecanismo “em que Bertolt Brecht, entre outros escritores, artistas, e pensadores, toma posição no debate estético e político do entreguerras”, também Migliorin e Pipano (2018, p. 53) ao falarem do filme produzido em 2017, *Educação*, mencionam que, “falar de educação no país é falar de uma disputa, de operações econômicas, discursivas e afetivas que mobilizam múltiplos atores”, de modo que a montagem parece ser, neste filme, uma forma de “habitar essa disputa”, tomando assim uma posição.

Contudo, o modo desta tomada de posição na montagem se faz, sobretudo na maneira como convida o outro a se perguntar: “[...] como me posiciono diante do que o filme me mostra?” (MIGLIORIN; PIPANO, *ibid.*, p. 55).

Se as estratégias e procedimentos com montagem procuram maneiras de forçar “um distanciamento” e “um estranhamento em relação às imagens” (*ibid.*, p. 57), é no intuito de fazer falar as próprias imagens, fazendo emergir as formas e processos pelos quais as coisas surgem ou são expressas; significa fazer emergir as formações pelas quais o formado vem à tona. Entre aproximação, contradições, deslocamentos, os sujeitos buscam se posicionar.

Migliorin e Pipano (*ibid.*, p. 59) apresentam mais um expressivo exemplo relativo ao trecho do filme *Educação*, que, embora longo, achamos muito significativo reproduzir, uma vez que nos ajuda a aprofundar questões em torno dos posicionamentos que assumimos nesta tese. Deixamos, na íntegra, as palavras dos próprios autores:

Uma das aproximações que o filme produz se situa entre dois discursos que costumamos ver como distantes: o senador Magno Malta (PR/ES) e o ex-secretário de Educação do município de São Paulo, Mário Sergio Cortella. Ao comentar questões específicas sobre a educação em plenário, o senador diz: “quem educa é pai e mãe, escola abre caminho para o conhecimento”. Cortella, por sua vez, em programa de rádio, vai na mesma toada: “Um pai me perguntava: – O que a família pode fazer para ajudar a escola na educação dos nossos filhos? Eu disse: Olha, pai, há uma inversão na tua questão, não é a família que ajuda a escola na educação dos teus filhos; é o contrário, é a escola que ajuda a tua família na educação dos teus filhos fazendo escolarização”. O senador pelo menos tem a vantagem de ser mais direto quando se trata de centralizar a educação em papai e mamãe. Ambos se inserem no conservadorismo que apaga a importância da comunidade e sacrifica os que não têm o clube, o professor particular, a rede familiar e o emprego com carteira assinada e quatro meses de licença maternidade. Nesse deslocamento simplório que retira a educação do espaço comum para centralizá-la na família, não só se sacrifica os pobres, impossibilitados de passar mais tempo com seus filhos por conta das muitas horas de transporte e frequentes jornadas duplas, como coloca a educação no familiarismo que isola os sujeitos das formas de circulação do desejo e da própria política. Enquanto o senador usa essa centralidade familiar para difundir sua homofobia, Cortella semeia o mesmo campo fomentando discursos que se afirmam marcando uma oposição entre família e mundo. Tal oposição esvazia a construção social do comum e a dimensão coletiva das formas de ser, sobrecodificando os sujeitos a partir do viés familiarista que esmaga o que vem de fora. No fundo, esmaga a alteridade. Com tom filosófico, o familiarismo de Cortella se explicita na aproximação que a montagem faz com o discurso estrategicamente preconceituoso do senador Malta (MIGLIORIN; PIPANO, *ibid.*, p. 59-60).

Como mencionam os autores: “Montar é deixar falar” (*ibid.*, p. 60). Mas o que nos impulsionou também em citar aqui o exemplo em questão é como na referida montagem dois posicionamentos (Malta e Cortella) compreendidos como praticamente contrários ou adversos, quando colocados lado a lado, imediata e surpreendentemente, revelam estruturalmente suas semelhanças e parentescos.

Aqui, aproveitamos para fazer uma breve menção a algo que argumentamos anteriormente: se Malta pode ser visto como um perfil tipicamente relacionado àquela ala de direita extremista, e Cortella, supostamente, um típico perfil liberal democrático, então, voltamos a sugerir a hipótese pela qual o extremismo direitista no Brasil, ainda que expresso na sua radicalidade e objetividade sem disfarces, encontra sua fundamentação e origem conceitual nas próprias concepções da educação liberal (vide, neoliberal) democrática, base constitutiva da educação difundida no Brasil desde seus primórdios. Haveria aí, segundo entendemos, entre a direita democrática e a extrema direita, mais uma diferença de discursos, de representações, do que de concepções. Dessa maneira, seria possível pensar que, para além de uma falsa ou sutil adversidade, as concepções que hoje interagem entre neoliberalismos democráticos e regimes vertidos aos totalitarismos, não só no Brasil, mas no mundo, apresentam um jogo dinâmico de conflitos binários que escondem muitas ambiguidades, e revelam muitos parentescos. Em nosso entendimento, há aí um nó fundamental, que deveria ser desatado, desvelado, refletido, a fim de aprofundar e cooperar para as buscas de soluções em torno da atual situação política e educativa.

Mas o exemplo relatado por Migliorin e Pipano foi aqui citado em função de uma outra reflexão relacionada ao que estamos considerando como posicionamento. Tomar posicionamento, conforme procuramos abordar, não significa escolher um lado entre os possíveis lados ou partidos que são apresentados ou representados socialmente. Principalmente, não implica escolher um lado a partir de conflitos binários que, estrategicamente, são usados para dividir e iludir. Como nas palavras de Migliorin e Pipano (*ibid.*, p. 60) a respeito de montar por oposição, não se trata de compreender que “o mundo se divide em lados que formam uma unidade totalizante e que ao espectador basta escolher um lado”. Posicionar-se implicaria uma ação em movimento contínuo, muito mais complexa, porque dimensionada num mundo de ambiguidades, de múltiplas camadas, de desvelamentos, de heterogeneidades espaciais e temporais. Significa encontrar o posicionamento no próprio movimento, estando atravessado por um campo múltiplo de ambiguidades e heterogeneidades.

Uma pedagogia, como situou Didi-Huberman, não é algo simples nem puro, e semelhante à poesia, ela encontra força para recriar a partir do material disponibilizado no mundo. Pedagogicamente, poderíamos dizer que a montagem se situa como processo que busca resgatar as formações, utilizando-se dos fragmentos formados. Ela empreende

assim um fundamental processo de desnaturalização das imagens³⁰⁰, que tende, de algum modo, fazer sentir e apreender um retorno sobre nós mesmos, sobre nossos posicionamentos e sobre nossos movimentos.

2.5 Revolução como Movimento Inacabado

A partir de um depoimento colhido em abril de 1997, pouco antes de sua morte, e que pode ser encontrado, hoje, num texto denominado *Impossível viver sem sonhos*³⁰¹, Paulo Freire (2022, p. 49) dimensiona que caberia ainda à educação “desenvolver métodos de trabalho que permitam aos oprimidos(as), pouco a pouco, revelarem sua própria realidade”. Importante observar que o educador não fala de uma determinada realidade que deva ser revelada aos(às) oprimidos(as), mas sim, como é possível compreender em sua fala, de métodos, processos e estratégias que ainda possam colaborar para que eles(as) (oprimidos(as)) desvelem suas realidades em particular.

No texto em questão, Freire (*ibid.*) menciona, na década de 1990, sua percepção em relação às “forças reacionárias” que “lograram sucesso em proclamar o desaparecimento das ideologias e o surgimento de uma nova história desprovida de classes sociais e [...] sem interesses antagônicos nem luta de classe”. Segundo entendemos, esta percepção se fazia a partir da radicalização de uma etapa de consolidação ideológica – que inclusive, negava seu caráter ideológico, para se afirmar como realidade indelével, inalterável – e que investia decididamente contra as possibilidades dos desvelamentos das contradições no interior das sociedades capitalistas neoliberais. Ou seja, fosse pelo desconhecimento das contradições, ou pelo cinismo que as negam como ato consciente, tratava-se de silenciar, de colocar uma pá de cal nas possibilidades de revelação e/ou problematização das agudas contradições que marcam tais sociedades; entre o que elas fingem ser e o que de fato são, e sobretudo, em face do que elas impõem como condição de vida consumada e intransponível.

³⁰⁰ Migliorin e Pipano (2018, p. 60) fazem uma correlação da montagem como um vírus, que ela traz “desnaturalizando as imagens”, no sentido em que, se, o “vírus é um desvio na saúde; quando o corpo dói, finalmente olhamos para ele” (p. 64), a imagem seria, como compreendemos, um desvio da aparente normalidade ou naturalidade, que, quando desnaturalizadas, faz com que tenhamos que retornar ao corpo das imagens.

³⁰¹ Texto incluído no livro *Pedagogia dos sonhos possíveis* (2022). O depoimento que deu origem ao texto “foi colhido na casa de Nita e Paulo Freire em São Paulo, no dia 24 de abril de 1997 [...]” (*ibid.*, p. 49).

Como observa Berino (2020, p. 33), principalmente a partir da década de 1980, a presença de uma noção vinculada ao sonho ganha ênfase na concepção de Paulo Freire, tendo “forte conotação política” e estando “associad[a] à visão de história como possibilidade” (FREITAS, 2008³⁰², *apud* BERINO, *ibid.*). Como menciona o pesquisador (*id.*, *ibid.*), esta ênfase e a “recorrência mais tardia de Paulo Freire a uma ‘política do sonho’ est[ão] estritamente ligada[s] ao contexto devastador no neoliberalismo diante das utopias”, a partir deste período.

Por isso, “a ênfase com que Paulo Freire referiu-se ao sonho”, no final de sua vida, e frente a esta devastadora percepção na década de 1990, demonstra uma necessidade de fazer “revalidar sua concepção criadora da educação – essencialmente causadora de outros sentidos para a existência humana” (BERINO, *ibid.*, p. 35). Possivelmente, esta ênfase reafirma essas “noções de criação e sonho na sua obra”, que se constituem “como atividades constitutivas da experiência educativa tal como ele concebia” (*id.*, *ibid.*, p. 30); experiência educativa que tinha fundamental colaboração para nos fazer situar e nos posicionar diante das coisas e “reelaborar a nossa constituição vivente atuando como criadores da nossa própria realidade” (BERINO, *ibid.*).

Neste depoimento de 1997, Freire irá justamente afirmar uma defesa dos sonhos e das utopias contra o fatalismo e engodos dos discursos e modos de vida neoliberais, que aniquilam no “ser” (p. 50) seu potencial para construir e transformar, tornando-o tão só algo adaptável.

Neste sentido, menciona que uma das maiores tarefas do campo educacional seria encontrar meios de despertar ou “gerar nas pessoas sonhos políticos, anseios políticos, desejos políticos” (*ibid.*, p. 51). No entanto, novamente, deixa claro que está se referindo às aberturas e disposições nos sujeitos para sonhar, e não ao sonho em si; como explicita, “é impossível construir os anseios do outro ou da outra. Essa tarefa cabe a ele ou ela, não a mim”. Ou seja, o sonho é próprio do sonhador. Entretanto, considera possível buscar “alternativas de trabalho que propiciem um contexto favorável para que isso ocorra [...]”, no interesse do que ele chama, neste texto, de uma “pedagogia do desejo” (*ibid.*).

Mas o desenvolvimento de tal pedagogia necessita de “superar uma compreensão fatalista” (*ibid.*, p. 52) das situações, dos contextos, da história, buscando, ainda, a nosso ver, o campo dos desvelamentos, das revelações que surgem na capacidade de remexer e revirar camadas de realidade ocultadas, fazendo ainda perceber as relações, por exemplo,

³⁰² FREITAS, Ana Lúcia Souza de. *Sonho Possível*. In: STRECK, D.; REDIN, E.; ZITOSKI, J. *Dicionário Paulo Freire*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

entre “fome e política econômica, fome e violência e fome enquanto violência, fome e democracia” (*ibid.*, p. 53). Como é possível, a convivência e conivência de proposições tão dissonantes como fome e democracia coexistindo sem conflitos, ou sem a consciência das contradições que suas relações de conivência expõem? Como tornar mais evidente que a concomitância entre fome e democracia se revela como contradição vinculada a uma “política da opressão” (p. 53), e não de uma suposta democracia?

Reafirmamos, uma vez mais, nosso modo de pensar a consciência neoliberal em nossa situação atual. De modo geral, entendemos que uma divisão se mostra da seguinte maneira: uma parte extremista que não a nega, e busca afirmar e normatizar esta política da opressão como condição natural das sociedades (“afinal, é isso mesmo, e daí?”, diz o extremista); uma outra parte que, a despeito do estado de degradação que se mostram continuamente as sociedades, aposta ainda no fingimento, buscando sempre naturalizar ou impessoalizar tais condições degradantes, no âmbito da pretensa democracia (ou de sua eterna promessa irrealizável).

Neste sentido, é preciso pensar que toda dicotomia – expressa neste contexto – se constitui como farsa. Torna-se preciso conscientizar que o que se concebe como democracia e o que se efetiva socialmente não estão separados. As condições manifestas nas sociedades revelam os termos das concepções que lhes dão corpo. Forma e conteúdo, teoria e prática, não se separam nas relações formativas das sociedades.

Abrimos um parêntese para salientar algo que, talvez, tenhamos deixado de explicitar melhor anteriormente. O que criticamos aqui como dicotomia se refere, em específico, ao modo de sua utilização. Não nos referimos, por exemplo, a uma dicotomia que pode ser usada como articulação semântica em processos de criação, em situações de ambiguidades que pressupõem à pluralidade de sentidos. Ao contrário, o problema da dicotomia abordado, que se vincula a mecanismos e estratégias de poder no neoliberalismo, visa a unificar e determinar os sentidos em torno de representações genéricas, ambíguas, mas no intuito de tudo fazer equivaler, substituir, inverter, manipular, enfim, esvaziar, portanto, de sentidos da vivência e existências, que negam e cortam a própria movimentação, deslocamentos imagentes, reverberações, nas relações entre o expressado e o vivido.

O que nos parece ser tão difícil ao campo de uma esquerda, no sentido político, é que a materialidade e concretude deste campo praticamente inexistente, precisa ser construída e reconstruída, enquanto processo. Por isso, Paulo Freire insistia enfaticamente nas relações constitutivas entre teoria e prática, em que um outro sentido de existência

vinculado a tal campo não poderia se concretizar sem a efetiva realização destas relações. Ao contrário, o campo da direita neoliberal é um campo expresso pela materialidade e concretude de suas ações e determinações objetivas, que, no entanto, precisam ocultar ou mascarar as reais relações existentes entre suas concepções e aquilo que materializam socialmente (por isso, a ênfase na separação entre teoria e prática, entre forma e conteúdo), como ocorre nas afirmações de democracias falseadas, ou mesmo nos atos irreflexos e completamente dualizados quando tendem para explicitações fascistas (como modo de objetivação pela força e pela violência, das verdadeiras concepções e promessas do mundo neoliberal).

Ainda neste depoimento de 1997, Paulo Freire (2022, p. 54) fala do “despertar da consciência revolucionária”, e das situações em que, muitas vezes, deixa-se “de reconhecer a importância desse trabalho e o potencial de mudança que a partir dele pode se desenvolver” (*ibid.*), ainda que seu mover-se seja pouco perceptível. Em relação a isto, cita “os avanços neste país conquistados pelos sem-terra”, assim como de outros “movimentos populares ao longo dos anos 1980 e no início de 1990”, ainda que, como diz, muitos a entendam como uma “década perdida” (*ibid.*). Com relação aos sem-terra, ele relaciona sua longa história, em que “vivenciaram muitas vitórias na luta pelos direitos à terra, trabalhando a terra em regime de cooperativa e criando assentamentos”, considerando que, “uma de suas muitas origens são os quilombos” (*ibid.*)

[...] formados há centenas de anos por negros brasileiros de origem africana que resistiram à escravidão. [...] criaram cidades praticamente autossustentadas e, ao fazê-lo, criaram um país alternativo e simbólico. [...] Lutaram contra o Estado branco há centenas de anos. Manifestavam o desejo do brasileiro pela vida e pela liberdade, atualmente sintetizado, de formas fantásticas, pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST) (FREIRE, *ibid.*).

Freire menciona, a seguir, uma experiência em que teve a oportunidade de dar uma aula de conclusão a um grupo de jovens educadores populares em uma fazenda que fora reivindicada com sucesso pelo MST. O educador cita a fala de um destes jovens a respeito dos processos de luta, muitas vezes empreendida pela força física, que os fizeram chegar até ali:

Durante um dos primeiros momentos de nossa luta, tivemos de cortar, com a força que conseguimos com nossa união, o arame farpado que cercava esta fazenda. Cortamos e entramos. Porém, após entrarmos, nos demos conta de que, no processo do rompimento das barreiras físicas, também cortávamos outras correntes, outras cercas. Cortávamos os grilhões do analfabetismo, da ignorância e do fatalismo. Nossa ignorância faz a felicidade dos proprietários de terra, da mesma forma que o nosso aprendizado, nossa leitura, a melhora em nossa memória e os avanços que conquistamos no campo da cultura fazem esses mesmos proprietários tremerem de medo. Sabemos agora que não basta que a terra seja transformada em centros de produção econômica para todos

nós, mas também em centros de cultura. De aprendizado (FREIRE, *ibid.*, p. 55)³⁰³.

Freire (*ibid.*) menciona ver aí “uma época de enormes possibilidades”, em que, seja como fosse o futuro, o passado teria cumprido de modo louvável seu papel, que não pode ser desprezado. A resistência do passado cumpre sua tarefa, ainda que circunscrita às limitações temporais e contextuais que lhes sejam próprias, mesmo que tal resistência se configure na história como força vencida. Como disse o educador no final deste depoimento, no ano de sua morte: “A história não termina em nós: ela segue adiante” (FREIRE, 2022, p. 56).

Nilo Agostino (2019), em seu livro *Os desafios da educação a partir de Paulo Freire e Walter Benjamin*, traça relações entre os dois autores. Com base em algumas argumentações de Agostini, estabelecemos aqui também algumas correlações com as abordagens freireanas mencionadas anteriormente.

Na tese II de *Sobre o conceito da História*, o filósofo alemão dirá:

[...] existe um encontro marcado entre gerações precedentes e a nossa. [...] Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso (BENJAMIN, 1994, p. 223).

Agostini observa, tal como nas palavras de Cantinho (2015³⁰⁴, *apud* AGOSTINI, *ibid.*, p. 89), que Benjamin foi “um ouvinte atento das vozes do passado” e, ao mesmo tempo, “alguém que escuta os sinais de seu tempo”. Há assim, aspectos sobre “memória e experiência”, que Agostini (*ibid.*, p. 176) identifica como traços fundamentais em relação a um pensamento sobre educação em Benjamin, em que “se entrelaçam tanto o inconsciente [...] como o espaço-tempo de nossa história”.

Mas as correlações com a abordagem freireana mencionada anteriormente se voltam aqui mais diretamente para a tese XII do citado trabalho de Benjamin, e a partir do que sobre ele observa Michael Löwy (2005³⁰⁵, *apud* AGOSTINI, *ibid.*, p. 207):

O importante aos olhos do autor das teses, é que a última classe subjugada, o proletariado, vê-se como herdeira de vários séculos ou milênios de lutas, de combates derrotados dos escravos, dos camponeses e dos artesãos. A força acumulada dessas tentativas torna-se a matéria explosiva com a qual a classe emancipadora do presente poderá interromper a continuidade da opressão.

³⁰³ Citado por Freire a partir do discurso do jovem por ele mencionado.

³⁰⁴ CANTINHO, Maria José. O conceito de messianismo na obra de Walter Benjamin: da linguagem pura à história universal. *Cadernos Walter Benjamin*, Anpof, n. 15, jul-dez/2015, p. 43-61.

³⁰⁵ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio* – Uma leitura das teses sobre o conceito de história. Tradução Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 112.

Ainda como enfatiza Löwy (2005³⁰⁶, *apud* AGOSTINI, *ibid.*): “A última classe que luta contra a opressão e que é encarregada, segundo Marx, da ‘obra de libertação’ – o proletariado – não pode realizar esse papel, segundo Benjamin, se esquecer seus ancestrais martirizados: não há luta pelo futuro sem memória do passado”.

Estabelecemos uma correlação com o que expôs Paulo Freire em seu depoimento de 1997, pois o que podemos observar em seu discurso é, primeiro, um reconhecimento do campo da experiência e da memória acumulada que integram – e precisam integrar – as lutas do presente; o passado de luta e resistência, ainda que vencido, não pode ser desprezado ou esquecido. Ele é constitutivo das forças que dão pulsão aos movimentos de luta e resistência no presente e no futuro.

Neste sentido, Agostini (2019, p. 208) observa, em relação a Benjamin, a necessidade de integrar, na luta, “as vítimas de todas as épocas e lugares na rememoração e na redenção messiânica”, algo que, a nosso ver, constitui-se no autor alemão, como estratégia específica.

Segundo a tese XII:

O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida. Em Marx, ela aparece como a última classe escravizada, como a classe vingadora que consuma a tarefa de libertação em nome das gerações de derrotados. Essa consciência, reativada algum tempo no movimento espartaquista, foi sempre inaceitável para a social-democracia. Em três decênios, ela quase conseguiu extinguir o nome de Blanqui, cujo eco abalara o século passado. Preferiu atribuir à classe operária o papel de salvar gerações *futuras*. Com isso, ela a privou das suas melhores forças. A classe operária desaprendeu nessa escola tanto o ódio como o espírito do sacrifício. Poque um e outro se alimentam da imagem dos antepassados escravizados, e não dos descendentes liberados (BENJAMIN, 1994, p. 228-229)³⁰⁷.

Como menciona Löwy (2005, p. 110), a “insistência de Benjamin sobre os ancestrais vencidos pode parecer estranha [...] uma vez que a luta contra a opressão se inspira tanto em vítimas do passado quanto em esperanças para as gerações do futuro – e, também, ou sobretudo, na solidariedade com as do presente”. Em nosso entender, nesta

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 109.

³⁰⁷ Como menciona Löwy (2005, p. 112-113), “a tese XII se refere a dois grandes testemunhos históricos para reforçar seu argumento. O primeiro é Spartacus, ou sobretudo a Liga Spartakista (*Spartakusbund*), fundada por Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, que em janeiro de 1919 assume a direção de uma insurreição operária espontânea em Berlim – esmagada com derramamento de sangue por Gustav Noske, ministro do Interior social-democrata. O aspecto que Benjamin ressalta é a consciência histórica que se manifesta no nome da organização: o proletariado moderno como herdeiro dos escravos revoltados contra o Império romano. A revolta de 1919 torna-se, assim, momento de um combate universal que dura milênios e não, como se costuma apresentá-lo, um avatar da política alemã do pós-guerra. A outra figura é Auguste Blanqui, “esse grande vencido, trancado nos calabouços das monarquias, das repúblicas e dos impérios durante dezenas de anos, sem, no entanto, parar de personificar a mais irreconciliável oposição revolucionária à ordem existente das coisas, fascinava Benjamin. [...]”.

espécie de visionarismo cifrado benjaminiano, pautado, entretanto, em profunda observação do movimento histórico, configura-se uma disposição pela qual a luta só encontraria sua efetivação e destino, se mantidas a força e a tensão sobre e contra a qual ela se move; uma tensão que a mantém em abertura com a memória e ao passado. A dissolução desta tensão corresponde a perda da heterogeneidade do tempo e da memória e, por consequência, a perda da capacidade de lutar.

Neste sentido, Löwy (*ibid.*) lembra a “importância, para o movimento comunista em seus primeiros anos, da lembrança dos assassinatos de Karl Liebknecht e de Rosa Luxemburgo em 1919”. Também o cineasta Sergei Eisenstein, como analisado no primeiro capítulo, apreendeu semelhante sentimento ao se utilizar de uma memória em torno das vítimas que se projetavam na morte de Vakulenchuk. E como acrescenta Löwy (*ibid.*, p. 110-111):

[...] talvez a América Latina represente o exemplo mais impressionante do papel inspirador das vítimas do passado, se pensarmos no lugar que ocuparam no imaginário revolucionário dos últimos trinta anos as figuras de José Martí, Emiliano Zapata, Augusto Sandino, Farabundo Martí e, mais recentemente Ernesto Che Guevara. Se pensarmos em todos esses exemplos – e em muitos outros que poderíamos citar – a afirmação de Benjamin, segundo a qual as lutas são mais inspiradas na memória viva e concreta dos ancestrais dominados do que naquela, ainda abstrata, das gerações futuras, parece menos paradoxal.

Em relação à tese 12, Löwy (*ibid.*, p. 111-112) explicita que a respeito dos termos “ódio” e “vingança”, estes referem-se “sobretudo à indignação diante do sofrimento do passado e do presente, e à hostilidade irreconciliável à opressão, principalmente em sua última e aterrorizante manifestação: o fascismo”. Por isso, trata-se da total aversão e negação que, “como Marx, em *O capital* [...] não prega o ódio aos indivíduos, mas a um sistema” (p. 112).

Mas como ainda menciona Löwy (*ibid.*, p. 111), há ainda um outro fator nesta vinculação a uma memória dos vencidos, pois, “aos olhos de Benjamin”, ela “tem uma dimensão subversiva à medida que não é instrumentalizada a serviço de qualquer poder”. Ou seja, ela circunscreve uma dimensão de concepções e de fazeres que, por natureza, inscrevem-se, justamente, como memória e negação irrepreensíveis ao poder, e que reverberam, justamente por isso, a dimensão de uma memória dimensionada para a liberdade de ser e criar, fazendo recuperar a consciência de tal dimensão como condição da existência.

Conforme entendemos, é esta dimensão múltipla do tempo, na “rememoração”, “como fonte de energia moral e espiritual para aqueles que lutam hoje” (LÖWY, *ibid.*, p. 111) que faz “remete[r] à reparação (*tikkun*, em hebraico) teológica e profana, tanto da

desolação do sofrimento como dos sonhos não alcançados e/ou objetivos não realizados pelas gerações vencidas” (AGOSTINI, 2019, p. 208). Como mostra Löwy (2005, p. 50), é muito significativo o fato de Benjamin atribuir à “rememoração” uma “qualidade teológica redentora” que se vincula a “uma concepção da história como ‘inacabada’ (*Unabgeschlossenheit*)”, e que é “capaz de ‘tornar inacabado’ o sofrimento aparentemente definitivo das vítimas do passado” (*ibid.*), mas de modo que esta redenção pode ser compreendida, “simultaneamente de maneira teológica e profana”, pois, em “termos seculares, ela significa [...] a emancipação dos oprimidos” (LÖWY, *ibid.*, p. 51). Uma emancipação que representa a interrupção e a libertação do tempo da determinação e da opressão constituídos pelos poderes de cada temporalidade. ’

Porém, tentando resgatar e pensar a partir do olhar de Benjamin, se é pelos antepassados escravizados ou vencidos que lutamos hoje, o combate, entretanto, não é propriamente contra senhores de escravos ou estruturas de dominação anteriores, mas, sobretudo, é contra as formas atualizadas do poder opressor exercido – diríamos, hoje, a respeito da que se expressa na máxima dos valores neoliberais do capital³⁰⁸, com toda ambiguidade e dualidade que produz – cuja percepção do alvo não pode ser ludibriada. Se “a redenção messiânica/revolucionária é uma tarefa que nos foi atribuída pelas gerações passadas” (LÖWY, *ibid.*), é necessária a devida compreensão, ressaltada por Löwy (*ibid.*, p. 53), de que “o poder messiânico não é apenas contemplativo – ‘o olhar voltado para o passado’. É também ativo: a redenção é uma tarefa revolucionária que se realiza no presente”. No olhar de Gagnebin (2004³⁰⁹, *apud* LÖWY, *ibid.*), para Benjamin, “a violência da tradição profética e a radicalidade da tradição marxista se encontram aqui na exigência de uma salvação que não consista simplesmente na conservação do passado, mas que seja também uma transformação ativa do presente”.

Significa, portanto, que é justamente na “interrupção revolucionária da continuidade histórica” (LÖWY, 2005, p. 128), “na desmistificação do progresso como história dada, linear, conformista, inevitável, ‘natural’, homogênea” (AGOSTINI, 2019, p. 208), que se justifica “a profunda intuição de Benjamin sobre a presença explosiva de momentos emancipadores do passado na cultura revolucionária do presente [...]”

³⁰⁸ Fazendo uma correlação com Paulo Freire (1996, p. 114), citamos novamente esta passagem: “[...] É claro que já não se trata de asfixia truculentamente realizada pelo rei despótico sobre seus súditos, pelo senhor feudal sobre seus vassallos, pelo colonizador sobre os colonizados, pelo dono da fábrica sobre seus operários, pelo Estado autoritário sobre seus cidadãos, mas pelo poder invisível da domesticação alienante que alcança a eficiência extraordinária no que venho chamando ‘burocratização da mente’ [...]”.

³⁰⁹ GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 105.

(LÖWY, 2005, p. 121), e que, de certo modo, possibilita a negação da opressão e a possibilidade de realizar a utopia no mundo.

Realizar a utopia e o sonho, como tempo múltiplo das possibilidades, se coloca como consequência natural na radicalização do confronto ao historicismo e ao progresso. Para Benjamin, o “tempo de agora é, antes de tudo, qual mônada, aquele que contém em si ligações com toda a história da humanidade, em que ‘o presente é tanto o momento quanto o local da realidade do passado’” (BENJAMIN; OSBORNE, 1997³¹⁰, *apud* AGOSTINI, 2019, p. 96), e que possibilita produzir “a faísca do tempo histórico da revolução” (AGOSTINI, *ibid.*, p. 97). Mas, conforme compreendemos, em termos políticos, como força vertida na coletividade ou como plena concretização da utopia no mundo, a redenção benjaminiana se expressa como “fraca *força messiânica*”, que, possivelmente, conforme Löwy (2005, p. 52), guarda algo de “uma conclusão melancólica que Benjamin tira dos fracassos passados e presentes do combate emancipador. A redenção não é inteiramente garantida, ela é apenas uma possibilidade muito pequena que é preciso saber agarrar”.

Para Benjamin, a relação do ocorrido com a atualidade, em sua concepção política e não historicista, requisitou, muitas vezes, “o *método dialético da montagem*, de crucial relevância para as relações entre imagem, movimento, história e construção da memória” (SILVA, 2015, p. 414); a descontinuidade dos fragmentos do tempo implicados “na ‘dialética destruição/construção’” (*ibid.*). Montagem de tempos heterogêneos como estratégia que possibilita recuperar uma outra concepção sobre o passado e sobre o presente.

Por isso, supomos que este tempo múltiplo e potente em possibilidades, que emerge depois de interrompido o tempo da linearidade conformadora e discursiva do poder, não se refere apenas ao tempo das lutas explicitamente expressas pelas formas e gestos políticos dos antepassados vencidos, mas compreende uma dimensão da memória e da existência ainda mais ampla; uma dimensão que, posta à margem pelas determinações do poder (como coisas também superadas, vencidas ou insignificantes), sobrevivem como arsenal de processos e materiais múltiplos, modos de conceber, fazer, criar, que se acumulam e se perfazem nos tempos heterogêneos. Se retornarmos ao discurso do jovem educador popular, que foi referenciado por Paulo Freire, vemos como ele apreende a importância de uma memória e cultura nos processos de luta; para além da

³¹⁰ BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter. (org.). *A filosofia de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

concretização material das conquistas, poderia ser dito, o entendimento da importância de um valor espiritual como saber que se acumula, como elementos de uma irmanação que se perfaz no tempo, tanto de modo singular, como coletivamente.

Neste sentido, é importante considerar toda uma forma de produção sensível e intuitiva no campo da criação e das diversas formas de produção cultural, que manifestam de diversos modos, formas de resistência e de autonomia às concepções dos dominadores.

Na tese IV, a luta é “pelas coisas brutas e materiais”, mas as “coisas finas e espirituais [...] estão presentes na luta de classes [...]”. Elas estão vivas nessa luta como confiança, como coragem, como humor, como astúcia, como tenacidade, e elas retroagem ao fundo longínquo do tempo [...]” (BENJAMIN³¹¹ *apud* LÖWY, 2005, p. 58). Como aborda Löwy (*ibid.*, p. 59), há, em Benjamin, “uma dialética do material e do espiritual na luta de classes”, mas nela, as “coisas finas e espirituais da luta atual ‘retroagem’ ao passado longínquo – o ‘fundo longínquo do tempo’”, em que o “passado é iluminado pela luz dos combates de hoje” (*ibid.*, p. 60), e “torna-se uma força no presente” (*ibid.*, p. 61). Como menciona Agostini (2019, p. 198), essa experiência que relaciona o fino e espiritual ao rude e material aponta, em Benjamin, “para a unidade do vivido”, de modo que “o espiritual é um lugar privilegiado da luta de classes e não um efeito derivado da mesma; nele estão em jogo o fortalecimento ou o enfraquecimento dos mecanismos de poder” (MATE³¹², 2011, *apud* AGOSTINI, *ibid.*). Ou seja, o espiritual, neste sentido, não virá após a conquista material, mas deve ser parte integrante do processo dialético da própria conquista. Neste sentido, relacionamos aqui também o posicionamento de Paulo Freire (2019a, p. 182) e a ênfase na defesa do “diálogo” como “‘essência’ da ação revolucionária”, uma vez que não acreditar na possibilidade do “diálogo com as massas” (p. 183), antes de qualquer forma de conquista, seria negar “o caráter pedagógico da revolução” (*ibid.*), e possivelmente, o próprio processo da revolução; um processo que possa servir à construção de outros modos de relações e existências, e não uma alternância do mesmo existente.

Relacionado a isto, como ainda comenta Agostini (2019, p. 96), para Benjamin, era necessário evitar que a classe trabalhadora assumisse “uma visão do *continnum* da história na disputa do poder que, em vez de encerrar a barbárie, simplesmente a renova”. Somente interrompendo este *continnum* imposto pela visão dos dominadores é possível

³¹¹ Tradução das teses por Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller.

³¹² MATE, R. *Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin sobre o conceito de história*. Trad. Nélio Schneider. São Leopoldo: Unisinos, 2011.

apelar para “o valor do passado enquanto potencial de emancipação” na valorização do “tempo de agora” (AGOSTINI, *ibid.*). É por esta razão que, na tese VI, Benjamin (1994, p. 224) dirá que “em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela”, sob o risco de “entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento”. E, ao fim desta tese, diz o filósofo alemão: “O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, *ibid.*, p. 224-225); para nós, significa poder entender que a permanente apropriação e conformação da memória, dos mortos, do passado, tem sido a estratégia pela qual o inimigo não cessa de vencer. É necessário, pois, estilhaçar a história – para remontá-la, para constituí-la por circuitos outros, distintos das concepções e do imaginário dos dominadores, tais como são no *continuum* – para reconstruir por possibilidades múltiplas, passado e presente³¹³.

Com relação a uma política do inacabado e do fragmentário, em Benjamin, observamos as palavras de Bussoletti (2010³¹⁴, *apud* AGOSTINI, 2019, p. 209):

Trabalhar com o inacabado, com o inconcluso, com o fragmentário, com o associativo, com o desvio e com as imagens dialéticas exige uma pré-disposição à flexibilização e à renovação constante do pensamento e uma sensibilidade crítica e atuante às multiplicidades do real.

E, ainda, estas preciosas considerações:

Os vestígios, as minúcias aparentemente insignificantes e os fragmentos da vida cotidiana são encarados como possibilidades de estudos e análises dos detalhes e das sutilezas das relações intersubjetivas e das práticas sociais e pedagógicas sem perder a dimensão histórica, uma vez que relaciona presente, passado e futuro aos acontecimentos e permite a valorização do singular sem perder a noção da totalidade; pois o indício não é visto como um elemento ou objeto isolado, mas em um processo de interconexões de fenômeno e situações, de características coletivas e de manifestações de singularidade que expressam a totalidade (BUSSOLETTI; MOLON 2010³¹⁵, *apud* AGOSTINI, 2019, p. 209-210).

Considerando, certamente, as várias diferenças existentes, entendemos serem possíveis esses diálogos entre tais concepções e as concepções educativas de Paulo Freire, assim como também com as questões relativas às perspectivas pedagógicas com montagem.

³¹³ Reafirmamos novamente uma correlação feita anteriormente, com o que fala Chauí (1983, p. 18) a respeito do pensamento de Gramsci sobre a “recuperação do passado” como “possibilidade de refazer a memória num sentido contrário ao da classe dominante”.

³¹⁴ BUSSOLETTI, D. M. Fisiognomias: Walter Benjamin e a escrita da história através de imagens. *Estudos Históricos* – CDHRP, Uruguai, n. 5, ano II, nov./2010, p. 1-11.

³¹⁵ BUSSOLETTI, D.; MOLON, I. Diálogos pela alteridade: Bakhtin, Benjamin e Vygotsky. *Cadernos de Educação*, Pelotas, n. 37, set.-dez./2010, p. 69-91.

A ênfase que Freire designa ao sonho e à utopia, principalmente num período de consolidação das forças neoliberais e fechamento das suas determinações políticas, não é, conforme acreditamos, uma recomendação à evasão da dita “realidade” nem um pronunciamento genérico; ao contrário, constitui-se como recusa incondicional à desistência do compromisso e das possibilidades de construção desta realidade em movimento. Segundo Paulo Freire (2000³¹⁶, *apud* BERINO, 2018, p. 332), “os sonhos são projetos pelos quais se luta”, de maneira que, conforme entendemos, sonho e utopia, na concepção freireana, transitam numa dialética que requisita uma aproximação ou justa tensão com a constituição de nossa própria vida e sobre nós mesmos, assim como possibilita uma abertura ou deslocamento para o que nos escapa, “o que antes não era concebido” (*ibid.*); logo, noções de sonho e utopia que não se realizam como algo ajustado a um ideário possível institucionalmente, mas que “exigem o pensamento e a prática articulados a um rigor de libertação” (BERINO, *ibid.*, p. 333). Dialética entre a busca da apreensão do real e as possibilidades de sua criação, em permanente reconstrução. Um compromisso este que, a despeito de diferenças de métodos, processos, contextos, é condição incontestável nas aproximações estabelecidas.

Portanto, sem deixar de ter uma consciência das limitações e dificuldades presentes em cada momento e contexto, o sentido de tal utopia se realiza na crença à condição criadora da existência; na dialética entre saber e não saber, entre o admissível e o imprevisto, real e imaginação etc., a partir de processos que não se determinam, nem se dispersam, mas que se constroem e reconstroem, como condição própria ao vivido e ao inacabamento.

³¹⁶ FREIRE, P. *Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos*. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

3 APONTAMENTOS SOBRE UMA PRÁTICA DE MONTAGEM



Fonte: Autoria própria³¹⁷.

Buscamos, nesta pesquisa, discutir, analisar e pensar concepções, princípios e processos que nortearam e envolveram um campo de produção – de caráter político e estético – em torno da montagem, no intuito de fazer correlacionar este campo às perspectivas e pertinências de trabalhos pedagógicos realizados ou a serem realizados com montagem. Tivemos assim o propósito de constituir um campo teórico sobre processos de montagem – delineado por algumas produções selecionadas – e, a seguir, pensar estes processos embricados numa perspectiva educacional. Consideramos ter sido

³¹⁷ Experimentações de montagem realizadas pela autora desta tese.

importante o levantamento e a problematização de questões estéticas, políticas e educativas que se encontram embricadas a uma série de tensões e situações próprias de nossa atualidade.

Entretanto, como mencionado na introdução, o trabalho pedagógico com montagem, em campo prático, ficará para um outro momento, considerando nosso propósito de continuar o desenvolvimento deste processo de pesquisa e de atuação. Para este futuro desenvolvimento, certamente, outras pesquisas poderão se somar e contribuir, tais como investigações de práticas em torno de montagens existentes no campo educacional brasileiro, assim como pesquisar e estruturar estratégias didáticas e metodologias variáveis que busquem colaborar para a realização de processos de montagem, elaborados por educandos ou demais praticantes. Entendemos que, no que diz respeito aos processos aqui investigados, estes não significam apenas juntar imagens aleatoriamente ou de maneira mecânica, mas implicam em tensionar imagens e formas entre si; abrir lacunas entre elas que requisitam uma “dimensão a elucidar”, uma reconstrução de sentidos entre seus momentos, instâncias, fragmentos. Assim, isso se processa tanto para quem apreende, como para quem elabora. Portanto, compreendemos que são necessárias estratégias e procedimentos, em termos pedagógicos, que estimulem fazer pensar as próprias imagens; fazer o olhar se voltar sobre elas, para pensá-las e imaginá-las, além de reverberar suas formas e conteúdos.

O que apresentamos neste terceiro capítulo se refere-se a algumas produções que se realizaram durante o período desta pesquisa teórica, e que – não tendo sido realizado o trabalho educativo em campo prático, pelos motivos explicitados na introdução – expomos aqui a descrição deste processo de trabalho de nossa autoria, como modo de constituição de um breve e preliminar material de apontamentos metodológicos.

Nestes exemplos, de modo geral, o processo de trabalho ocorreu pela montagem de materiais e referências de fontes distintas; imagens da internet, fotos, pinturas, desenhos, filmes, músicas, elementos de sonoplastia etc., ou seja, um processo de montagem a partir de imagens e referências preexistentes.

Apresentamos, assim, dois exemplos que foram produzidos. O primeiro deles integra processos de fotomontagem que foram desenvolvidos de modo experimental, e

que acabou se vinculando à criação da capa³¹⁸ do livro³¹⁹ do grupo de pesquisa FRECON³²⁰ – UFRRJ, coordenado pelo professor Aristóteles Berino, e do qual faço parte. O segundo exemplo se refere a um trecho audiovisual, composto também pela montagem de fragmentos mistos, e que foi realizado, de modo bastante experimental, como trabalho apresentado no transcurso de uma das disciplinas³²¹ cursada no doutorado, e que foi ministrada pelo professor Aristóteles, no ano de 2019.

Os exemplos mencionados podem ser aqui compreendidos como exercícios de pensamento-imaginação que buscam trabalhar sobre fragmentos selecionados, contrapondo e buscando articulações entre referências distintas. No entanto, tais articulações, no caso dos exemplos apresentados, referem-se mais a um modo intuitivo (e mesmo lúdico), sem que ocorram confrontos de dados documentais, tais como foram explicitados em alguns exemplos de montagem observados na pesquisa. Contudo, todo exercício de associações, conexões e tensões entre imagens e formas, que estimulam voltar o pensar e o imaginar sobre elas, em termos pedagógicos, é questão preliminar que concentramos nossa atenção.

A respeito da fotomontagem, por exemplo, Mário de Andrade (1987 *apud* FABRIS, 2002, p. 144) menciona que “dentro de uma centena de imagens que estejam a nossa disposição, dois temperamentos diversos fatalmente escolherão as imagens que lhes são mais gratas, descobrindo combinações diferentes, movidas pelas suas verdades e instintos”. Um exemplo, neste sentido, citado também por Fabris (2003), pode ser visto a respeito da apropriação de uma mesma imagem por dois artistas diferentes, para criação de fotomontagens, na década de 1930; Hannah Höch e John Heartfield. Trata-se da fotografia de uma mulher grávida. Tais fotomontagens, destes dois autores, abrangem dimensões críticas à sociedade em curso, mas as possibilidades de sentidos e significados que despertam circunscrevem posicionamentos, de certo modo diferentes ou particulares, ainda que, neste caso, mantenham correspondências entre si. Em *A mãe*, Höch parece abrir um questionamento em relação ao papel subserviente e impotente da mulher na sociedade; em *Fornecedora forçada de material humano*, Heartfield volta-se para a

³¹⁸ Entre as distintas tarefas e atividades que foram repartidas e delegadas aos integrantes do grupo FRECON para a criação do livro coletivo, fiquei responsável pela criação da capa, que foi realizada em meados de 2021. Em coerência com nosso objeto de pesquisa, optamos por realizá-la a partir de um processo de montagem.

³¹⁹ BERINO, Aristóteles; RODRIGUES, Janaína; CABRAL, Talita. *Estudos Freireanos Contemporâneos e Currículo*. Petrópolis, RJ: DP et Alii, 2022.

³²⁰ Estudos Freireanos Contemporâneos e Currículo.

³²¹ Disciplina Tópicos Especiais: Paulo Freire em Tempos Sombrios/Pedagogia da Esperança, ministrada por Aristóteles Berino (2019).

sociedade capitalista militarista que usufrui da procriação humana como matéria-prima para a guerra e para a morte (FABRIS, 2003, p. 49-50). Consideramos que uma pedagogia com práticas de montagem, neste sentido, coopera também para estimular manifestações de concepções e pontos de vistas próprios, como atos de criação, e sobretudo, como maneiras de expressão vinculadas ao campo das imagens, que – tal como procuramos analisar nos capítulos anteriores – apresentam seus próprios modos de funcionamento e atividade, distintos da linguagem mais discursiva.

Assim como César Migliorin e Elianne Barroso (2016, p. 18), a respeito das perspectivas educativas da montagem no cinema, afirmaram a importância de “tomar consciência dos mecanismos no cinema”, diríamos também sobre a importância de “tomar consciência dos mecanismos” de produção de imagens, não só no cinema, mas em atividades de produção variadas, no caso desta pesquisa, a partir da montagem. Lembramos que este processo de “tomar consciência dos mecanismos”, observamos também na prática freireana de alfabetização, na intenção de predispor uma aquisição da linguagem de maneira criadora, e não mecânica ou automatizada. Portanto, tomada de consciência que desperta para os processos de criação pelos quais as imagens são criadas, e que se referem tanto aos modos de apreensão delas, como às possibilidades de criá-las, auxiliando a pensar e conscientizar a imagem “como algo manipulável, transformável”, que permite “entrar nas decisões que a forjaram e nos possíveis daquela imagem” (MIGLIORIN; BARROSO, *ibid.*, p. 20).

Aqui, explicita-se também a importância de produzir, criar, elaborar, como dimensão propositiva que não está separada das apreensões e “leituras de mundo”; acreditamos que produzir e apreender são instâncias dialéticas que se alternam nas disposições internas dos sujeitos na sua relação com o mundo, com o outro; não podem ser dicotomizadas. A potência para a produção, em geral, infere e está intimamente relacionada à potência para a apreensão e vice-versa, de modo que, considerando os estados de elaboração e criação, ambas são instâncias vitais e ativas, e não passivas ou hierarquizadas. Não acreditamos, dessa forma, numa dicotomia entre uma produção, entendida como ativa (ou mesmo, autoritária) em oposição a uma recepção passiva; estes estados são próprios da condição da linguagem enquanto dominação. Nas condições predispostas às práticas criadoras – nas relações formantes entre forma e conteúdo, entre subjetividades e objetividades, entre singularidades e coletividades – a abertura à construção, à proposição, à expressão se realiza na abertura ao que há para se receber, de maneira que dar, criar, receber, apreender, fazem parte da dialética de partilha de um

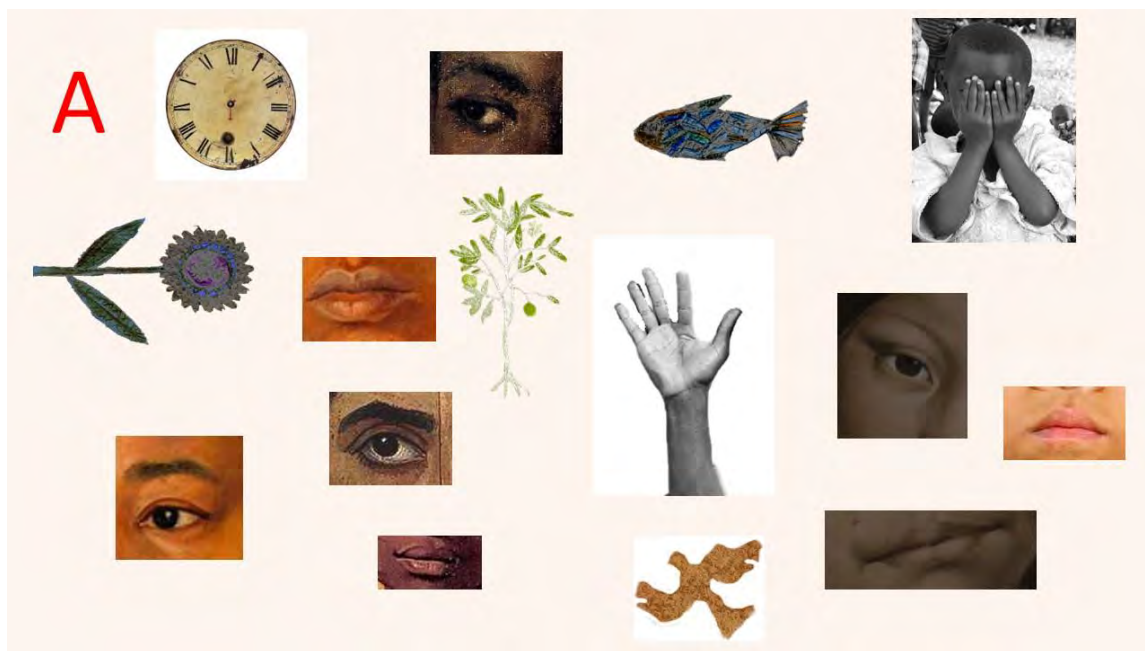
mundo em permanente construção, tanto das singularidades, quanto das coletividades. Aprender já é elaborar/reelaborar, de maneira que produção e recepção são atividades indissociáveis do ser, por isso, didaticamente, são atividades em alternância, que se enriquecem e se reforçam mutuamente, em um espaço de “formação” constituído como espaço de construção/elaboração, e não de dominação/determinação.

O primeiro exemplo que mencionamos foi realizado como campo de experimentação de trabalho de montagem/colagem feita digitalmente no *Photoshop*, e que, como exposto, a partir daí, gerou também a produção da referida capa do livro. Apresentamos a seguir, algumas etapas deste processo. Como o livro se vinculava aos estudos de Paulo Freire no Grupo de Pesquisa, e se relacionava à homenagem pelo centenário do educador, no tocante à proposta de montagem a ser realizada, tinha-se, no caso, algo como um tema ou como reverberações circunscritas em torno do educador, seu legado, sua atuação.

Partimos da proposição geral que se vinculava à ideia do livro; formado pelo coletivo que reunia distintas produções e leituras da obra freireana, assim como de um posicionamento que se relacionava, mais diretamente, ao nosso modo de compreensão da atuação do educador, sobretudo como uma expressão de luta irrevogável contra os processos de dominação socioculturais, mesmo em face das limitações particulares que o educador reconheceu em si mesmo, como condição humana, em cada singularidade.

Podemos dizer que, na preservação da afirmação de um universo existencial plural, em contraponto aos estatutos da violência, exploração e opressão, próprios aos sistemas de poder instituídos, expressos, muitas vezes, por modos abstratos e impessoais, orientavam-se nossas iniciais proposições em relação à montagem a ser construída.

A partir desta primeira indicação sobre nossas proposições, procedemos a um recolhimento iconográfico de imagens; recolhimento que, neste caso em particular, foi, em maior parte, retirado da *internet*; fotos, imagens de obras, e mesmo desenhos feitos por nós, escaneados e recortados. Fragmentos selecionados, cujo propósito seria a articulação, conexão e tensão de uns com os outros. Olhar e aproximar imagens; abrir sobre as lacunas existentes entre suas distâncias e descontinuidades, o movimento de um pensar-imaginar que as dispõem entre si, ainda que sejam por dissonâncias e confrontos que podem ser gerados entre os fragmentos aproximados. Apresentamos, então, a seguir, uma parte destas imagens que foram sendo recolhidas ou elaboradas, algumas em momentos diferenciados do processo de trabalho (imagem 42).

Imagem 42. Quadro com imagens recolhidas na internet ou produzidas³²²

Fonte: Fonte produzida pela autora a partir de referências da internet.

No processo estabelecido, o recolhimento inicial destes fragmentos possibilita, na aproximação de imagens de distintas procedências, pensar não só nas possíveis relações das imagens entre si, mas junto a isto, sobretudo, estimular um processo que demande fabular sobre um modo próprio de mostrá-las, e que estará em correspondência com as disposições e proposições próprias aos sujeitos. Ou seja, importa a relação com um processo de construção, e a maneira como cada coisa se dimensiona, em relação umas às outras e em relação ao conjunto.

Recuperando e estabelecendo uma correlação com as abordagens de Maria Inês França (2008, p. 97) sobre as relações entre configurações e figurações próprias ao sonho e concepções na imagem surrealista, pode-se observar que o “modo de dizer” está intimamente implicado na decifração de uma imagem, que converge numa materialidade formal em que o conteúdo não pode ser descrito (fora desta própria materialidade) pela linguagem verbal, cujo funcionamento é outro. Assim, conforme compreendemos, podemos dizer que a construção da imagem pela montagem de fragmentos converge neste modo de expressão que “nos confronta com o ‘como dizer’ da relação forma/conteúdo, que se apresenta em um fora do discurso” (FRANÇA, *ibid.*). A expressão constituída por

³²² O quadro a seguir foi feito apenas para apresentar aqui um conjunto relativo a alguns destes fragmentos recolhidos.

fragmentos, lacunas e uma rede ambivalente de conexões possíveis, remetem à decifração ou a um estado de perscrutação.

Compreendemos que, nestes modos de expressão, lacunar e indiretos, que predispõem uma atividade da imaginação, as formas e imagens tendem a se remeterem umas às outras para formar uma rede de articulações que constituem o modo expressivo do seu configurar-se; ou seja, a constituição de algo que se abre à decifração ou a uma dimensão a elucidar pelo modo de sua própria formação (que se movimenta sobre o formado).

Com relação ao exemplo que apresentamos, algumas das imagens-fragmentos recolhidas (ver imagem 42) criaram certas disposições iniciais no processo da montagem que realizamos. A figura da criança que tampa os olhos com a mão, que encontramos em um site de banco de imagens (imagem 43) suscitou uma tensão com a imagem de uma mão aberta (que havíamos colocado sobre a imagem de um relógio sem ponteiros), e que continha o movimento de um gesto de resistência ou confronto (imagem 44).

Imagem 43. Bill Wegener, foto, imagem³²³ do banco de imagens *Unsplash*



Fonte: unsplash.com.

³²³ Foto de Bill Wegener, disponibilizada para *download* gratuito, com permissão de uso. Fotografia em Kampala, Uganda. Publicada em 21 de fevereiro de 2020. Uso gratuito sob a Licença da Unsplash. Disponível em: https://unsplash.com/pt-br/fotografias/vC_xRhBoxGU. Acesso em: junho 2021.

Imagem 44. Quadro com justaposição de imagens recolhidas



Fonte: Fonte produzida pela autora a partir de referências da internet.

Estas duas imagens justapostas, a da criança e a da mão aberta (que foram recortadas de seu contexto original) estabelecia, para nós, uma tensão que criava correspondência com um possível diálogo entre o horror ante a violência do mundo (expressa pelo gesto da criança) e a necessária ruptura com este mundo da violência (expressa pelo gesto da mão aberta). A própria dinâmica destes gestos, voltados para dentro e para fora, sugeria a tensão dialética que se abria sobre tais fragmentos. É importante considerar que ainda que nada disso esteja dito na montagem, uma imagem traz também para o contexto em que ela passa a ser movimentada, um campo de referências e reverberações que a ela se vinculam, por isso, as relações que estabelece neste novo contexto são múltiplas, e os sentidos e disposições que emergem daí, para cada um, se constroem na partilha de referenciais múltiplos a respeito da vivência e das experiências.

Contudo, se, por outro lado, o gesto da criança podia remeter também à brincadeira, ao mundo lúdico e poético, desenhamos e sobrepomos, posteriormente, uma flor desenhada que fazia lembrar algo como um cata-vento; sugestão de movimento, que poderia abrir um espaço de conexão (ou contraposição) frente a uma imagem fotográfica de um relógio sem ponteiro, sem tempo, parado. O fato de tentar descrever o processo acaba, muitas vezes, incorrendo em uma esquematização que, de certo modo, não faz parte dele (onde não há uma clara linearidade de acontecimentos; onde se perde o que veio antes ou depois, ou que muitas vezes, emerge de modo simultâneo). Mas apenas de

modo ilustrativo, justapomos estes quatro elementos: a criança, a mão aberta, o relógio sem ponteiro, o desenho da flor (imagem 45), para dizer que esta maneira de ir dispendo as coisas na tensão e articulação que estabelecem entre si, no movimento de formação que as formam (no próprio movimento que irá dimensioná-las e dispô-las nos espaços e tempos da imagem), foi o modo do processo de construção desta montagem, como um todo. Certamente, neste processo, muitas coisas ocorrem de modo intuitivo, sem que possamos nos dar conta de todas as relações estabelecidas, mas o sentimento do processo não desaparece em função disso.

Imagem 45. Quadro com justaposição de imagens recolhidas



Fonte: Fonte produzida pela autora a partir de referências da internet.

Assim, reproduzimos a seguir a imagem da montagem produzida (imagem 46). Contudo, como se trata de um exemplo próprio, o que nos interessa aqui não é a descrição do processo caminhando pela singularidade de nossa autoria³²⁴, mas sim perscrutar modos processuais a partir da montagem que nos permita pensar, a partir daqui, procedimentos e estratégias que possibilitem, em termos pedagógicos, estimular a expressão e a movimentação de um pensar-sentir-imaginar a partir de uma montagem de fragmentos.

³²⁴ Também as fusões e demais efeitos produzidos em programas como *Photoshop*, próprios ao efeito geral da capa, não são, a princípio, o que nos interessa nesta abordagem pedagógica sobre montagem. Aqui, tal imagem é usada apenas para ilustrar possíveis modos de sua utilização, que irão solicitar soluções específicas conforme os contextos e possibilidades da prática pedagógica.

Imagem 46. Montagem para capa do livro coletivo do FRECON



Fonte: Autoria própria.

Pode-se argumentar que o exemplo apresentado converge para um campo que tende para a subjetividade e para o lúdico, em que cada singularidade irá estabelecer suas próprias formas de conexões, porém, o que a montagem, tal como abordada pela pesquisa, requisita é justamente a dialética entre objetividade e subjetividade, entre o que se mostra e o que se ausenta, a materialidade e o elemento deslocado. Ainda que o processo de criação possa se constituir por uma formulação mais lúdica ou onírica, entendemos que o que parece fundamental, a princípio, é justamente o exercício que busca reconstruir o processo que dá surgimento às coisas (ou que dá surgimento às coisas em correspondência com as maneiras como as pensamos, sentimos, imaginamos); ou seja, na consciência dos processos que movimentam as formulações próprias aos modos dos sujeitos pensarem, sentirem, imaginarem, articulados aos próprios dados materiais e imateriais da realidade. Com isso, contribuir com um pensar-imaginar mais integrado ao vivido, que se mova

junto às coisas, nas conexões e articulações sobre dados, traços e instâncias da realidade, sejam estes relacionados ao imaginado ou ao factível.

Entendemos que, evidentemente, esta contribuição não é específica da montagem. As experiências que contribuem neste sentido são múltiplas. De modo geral, compreendemos que o campo da criação e das manifestações culturais oferecem ampla contribuição. Porém, aqui, enfatizamos as contribuições postas pelos mecanismos destas formas de montagem, em especial, na disponibilidade para fazer pensar ou tomar consciência do próprio processo de construção acontecendo.

Como sugerido no início desta tese, o ato de montar e remontar fragmentos que, pela descontinuidade, permite, seja para quem produz ou para quem apreende, descobrir relações subjacentes entre imagens, termos e situações que lhes são postas, predispõe instaurar, principalmente se considerarmos uma prática pedagógica em âmbito coletivo, um espaço dialógico por meio de uma “dimensão a elucidar”. Compreende sondar o pensar-imaginar que impulsionou a junção dos fragmentos, com suas associações, conexões e conflitos, próprios às singularidades, e que movimentam também os repertórios do pensar crítico e da fabulação na coletividade, a partir da dialética e da partilha de distintas proposições e concepções.

O segundo exemplo que mencionamos aqui, como dito, refere-se à montagem de um trecho audiovisual a partir de fragmentos heterogêneos, que foi realizada e apresentada na referida disciplina do professor Aristóteles no PPGEduc/UFRRJ. O trabalho solicitado, na ocasião, tinha como propósito a livre recriação, na atualidade, de uma “ficha de cultura”; como produção de algum tipo de imagem (visual, audiovisual etc.) que pudesse corresponder à dinâmica pedagógica realizada com as fichas de cultura.

Em consonância com nossa pesquisa, realizamos a referida montagem do trecho audiovisual. Ainda que implique em um processo que tem sua especificidade, e de certo modo, distinto em muitos pontos do trabalho pedagógico com as fichas, tal como apresentamos, consideramos ser possível estabelecer correspondências. Assim como nos processos com as fichas de cultura, a dinâmica da montagem elaborada predispunha pensar-imaginar os fragmentos que a compõem, assim como as possíveis interconexões entre tais fragmentos, que ocorrem na apreensão do trecho audiovisual, bem como em um possível subsequente diálogo, em âmbito coletivo, que poderia ser desencadeado a partir das remontagens de sentidos e significados feitos pelos observadores participantes, sobre aquela proposição fílmica. Compreendemos que, no que diz respeito à prática pedagógica, ficaria faltando um detalhamento maior sobre as maneiras pelas quais tal material e

atividade poderiam acontecer. Certamente, seria muito mais interessante que a montagem de fragmentos fosse encaminhada como uma proposta que gerasse distintas montagens, realizadas pelos educandos ou participantes da atividade; e que, assim, fornecesse a disposição de vários modos de montagem e posicionamentos que poderiam, por exemplo, ser articulados a partir de um tema comum, ou não.

O trecho audiovisual em questão foi montado a partir de fragmentos retirados de imagens da internet; fotografias, imagens de pinturas, imagens de filmes, recursos de sonoplastia, e mesmo, pequenos trechos filmicos. Como a apresentação tinha o propósito de ser uma demonstração de uma atividade pedagógica, e tendo sido curto o tempo que tivemos para a sua produção na ocasião, utilizamos o material que encontramos disponível naquele momento, inclusive, alguns breves trechos de filmes de autores renomados, os quais foram devidamente referenciados nos momentos em que apareceram, nas legendas e créditos do trecho audiovisual montado, apenas com a finalidade de um exercício didático.

De certo, o uso de determinadas imagens incorre em direitos autorais, o que torna relevante, no trabalho com este tipo de montagem, recorrer à produção de um acervo de referências composto por imagens de domínio público, imagens de sites de imagens com licença de uso, assim como imagens próprias; fotos, filmagens e outras formas produzidas de modo autoral, entre outras soluções. Contudo, em relação ao trecho audiovisual produzido, considerando as intenções enquanto exercício de caráter pedagógico e demonstrativo, apresentamos aqui tal exemplo.

Dessa maneira, reproduzimos a seguir o recolhimento iconográfico de algumas destas imagens utilizadas no referido trecho audiovisual (imagem 47).

Imagem 47. Quadro com imagens recolhidas na internet



Fonte: Fonte produzida pela autora a partir de referências da internet.

O encaminhamento da montagem se realiza na correlação com as disposições de quem a elaborou, mas o que reafirmamos aqui se refere a alguns mecanismos próprios a estes modos de montagem, que trabalha na aproximação de termos distanciados, ou no choque ou conflito de fragmentos, que abre esta dimensão em que o pensamento e a imaginação se voltam para a elaboração e/ou reelaboração de seus significados.

A construção desta montagem, segundo nossa intenção, se constituiu pelo choque entre fragmentos que, para nós, alternavam basicamente alguns tipos de imagens que expressavam ou sugeriam formas de violência; imagens sugestivas de uma cultura de convivência e operatividade da violência, e outras que pareciam vir de modos de resistência presentes na cultura, com suas pluralidades e ambiguidades. Confrontos que foram constituídos não só por imagens visuais, mas também pelas sonoridades utilizadas. Como solução estética, os fragmentos foram aproximados na sugestão que os compunham como fragmentos da memória, do tempo: tais fragmentos apareciam intercalados, por várias vezes, com imagens de uma onda se dissipando numa bancada de areia – imagem retirada de um curtíssimo trecho do filme *Medéia* (1988) de Lars Von Trier –, assim como outras imagens expressivas de uma materialidade fluida, como as sonoridades de vento e de água utilizadas.

Com relação a estes confrontos, dispomos de maneira sintetizada um trecho de uma sequência de imagens/fotogramas retiradas da montagem que elaboramos, tal como

foi finalizada, ainda que sem os movimentos nas imagens (aproximações ou afastamentos da câmera, fusões ou outros recursos) e sem a conjugação com as sonoridades utilizadas.

Imagem 48. Síntese dos fragmentos de trecho da sequência montada



1



2



3



4



5



6



7



8



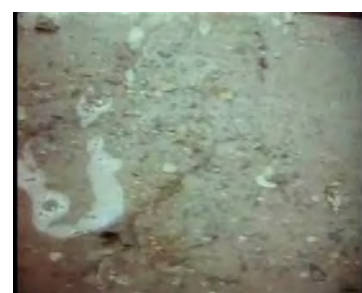
9



10



11



12



13



14

Fonte: Fonte produzida pela autora a partir de imagens da internet.

Para melhor apreensão da sequência, acrescentamos informações a respeito de alguns recursos e elementos que compõem a montagem em questão: no trecho que vai da imagem 3 até a imagem 5, juntamente com estas imagens aparece o som de risadas e gargalhadas, que aumenta progressivamente, na medida em que o movimento da câmera vai se aproximando da imagem da figura com cara de porco. Da imagem 6 até a 7, há som de tiros de uma arma. E da imagem 8, em que a moeda vai girando e se distanciando até sumir e fundir-se na imagem da onda, há o som de algo como uma ventania, que é escutado até o fim desta sequência aqui apresentada, com o contraste entre as imagens 13 e 14.

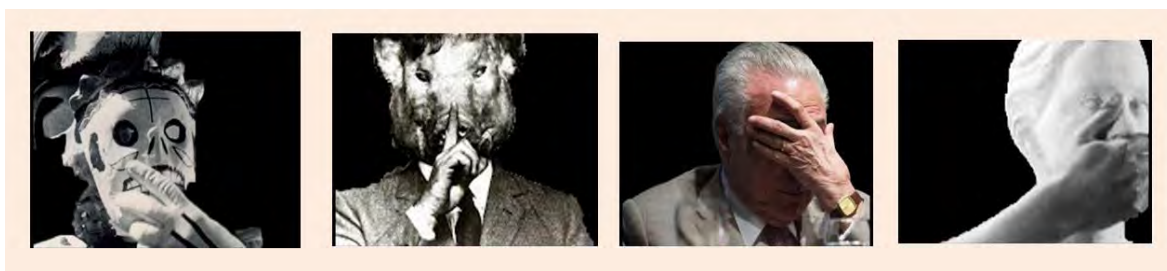
Podemos dizer que uma tensão entre imagens aparece de modos e em momentos distintos, mas os fragmentos que se tensionam ou se chocam se dispõem à consciência de cada observador, pela sua própria maneira de apreensão. Ainda que as intencionalidades do montador não estejam sendo negadas ou ocultadas³²⁵, não há uma afirmação direta ou completamente determinada sobre a relação que tais imagens constituem. Como acontece na aproximação entre as imagens 2 e 3 da sequência apresentada (ver imagem 48), o fluxo de pensamento que se distende entre elas, estão repercutidas e correlacionadas às vivências e experiências que se tem do mundo; no caso destas imagens em particular, as relações das contradições que expressam, vertidas claramente pelas absurdas desigualdades sociais, não têm como evitar os confrontos com os próprios dados que tendem à objetividade da realidade.

As tensões e contraposições ocorrem não apenas no próprio plano da imagem ou de imagens sucessivas, mas também, no caso do movimento filmico, entre fragmentos em tempos diferentes do trecho montado, que possibilitam o diálogo e as interconexões

³²⁵ Segundo nosso entendimento, ao contrário de uma ocultação de posicionamentos, acontece uma afirmação de posicionamentos, no entanto, este posicionamento não se refere a um modo discursivo, linear ou conclusivo, e sim vinculado ao campo das experiências e vivências, que abrangem também pluralidades e ambiguidades.

entre partes distintas da sequência. As imagens abaixo aparecem em momentos distintos da sequência (imagem 49), mas é possível observá-las por meio de uma relação dialógica a partir da semântica que repercutem; para nós, sugestão de algo que se mantém velado, que não quer ser visto, que não pode ser expresso.

Imagem 49. Quadro para justaposição de imagens em momentos distintos da sequência



Fonte: Fonte produzida pela autora a partir de imagens da internet³²⁶.

É interessante observar que na dinâmica destes tensionamentos entre imagens, as apreensões se voltam também para os aspectos sensíveis das imagens; os modos como são e acontecem, com seus ritmos, movimentos, configurações. De certo modo, poderíamos dizer que, em termos pedagógicos, esses exercícios colaboram para a apreensão e reverberação não apenas entre elementos de conteúdos semânticos claramente confrontáveis, mas também de elementos sensíveis e intuitivos advindos das próprias formações, tais como as coisas se mostram, e que nos possibilitam dimensionar também um campo de materialidade formal em permanente dialética; que movimentam sentidos e significados preexistentes e sentidos e significados em formação em cada imagem que se forma.

Em relação a uma pedagogia com montagem, consideramos a importância que a prática pode contribuir para a consciência do caráter constitutivo das imagens; sua existência não como coisas fixas, vertidas à determinação unificada do espaço e do tempo, mas como algo que se constrói abarcando polaridades, pluralidades e ambiguidades, e que está, assim, em movimento.

Ainda que tenha sido produzido em curto tempo e de modo bastante experimental, partilhamos aqui o trecho audiovisual que foi montado, apenas de maneira demonstrativa, em que procuramos indicar possibilidades pedagógicas, ou seja, uma referência metodológica que busca dimensionar possíveis práticas pedagógicas a ser ainda mais bem

³²⁶ A primeira e a última imagem se referem a fotogramas dos filmes *Que viva México!*, (1931), de Serguei Eisenstein, e *O sangue de um poeta* (1932), de Jean Cocteau, respectivamente.

estruturada e, sobretudo, refletida a respeito de processos e estratégias. Denominamos a montagem do referido trecho audiovisual de *Imagens, Memória, Narrativas* (2019)³²⁷, anexado como apêndice desta pesquisa³²⁸.

Esta parte final da pesquisa constitui, desta forma, reflexões iniciais que visam a embasar práticas de montagem em campo prático, seja em meios formais de educação ou não. De certo, nos falta também uma maior investigação de práticas existentes que correspondam e dialoguem com as perspectivas das propostas aqui apresentadas.

Temos consciência de que as práticas realizadas em contextos educativos, com suas situações e condições específicas, necessitam de uma elaboração de procedimentos e estratégias também específicas em correlação aos contextos existentes. Seja como for, tivemos o propósito de refletir e buscar justificar as pertinências – em termos políticos, estéticos e educativos – destas práticas com montagem, o que nos levou ao campo de produção artística; e, em relação ao campo pedagógico, sugerir caminhos, perspectivas e apontamentos a respeito destas formas de processos, na clareza de que, somente a concretização efetiva pode melhor dimensionar as possibilidades de sua realização.

³²⁷ Como mencionado, a montagem foi realizada em 2019, no entanto, em 2021 fizemos alguns pequenos cortes em sua edição, sendo esta a última versão que apresentamos.

³²⁸ Link para acesso ao filme: <https://drive.google.com/file/d/1YkcanUZ2GtlwdVOn7Q29uztRKkHhra8b/view>.

4 REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO E O DEVIR DA PESQUISA

Ao ensaiar algum tipo de fechamento para este trabalho, tentamos pensar sobre o processo que nos trouxe até aqui. Ainda que em nosso percurso de formação particular já tivéssemos um determinado vínculo com questões em torno da montagem, não tínhamos clareza a respeito deste projeto quando adentramos no referido Programa de Doutorado. Ao nos voltarmos para uma pesquisa mais aprofundada que envolvia o tema da montagem, assim como uma possível correlação com processos educativos, políticos e estéticos em Paulo Freire, fomos considerando a necessidade de estruturação dos dois primeiros capítulos aqui apresentados, que acabou se tornando o eixo central das questões desenvolvidas.

Mas a importância que consideramos nisto que foi desenvolvido se refere ao entendimento de que nas motivações dos processos artísticos ou educativos que observávamos – tanto nas produções artísticas do capítulo um, como nas práticas freireanas correlacionadas no capítulo dois –, ensaiavam-se claramente uma disposição de luta contra os sistemas de dominação que compreendia a necessidade de voltar e encaminhar esta luta para o interior das formas de dominação e, por assim dizer, de determinação; para o limiar das estruturas de representação, de linguagem e narratividades dos sistemas dominantes. Significava voltar os processos e estratégias de luta para o que subsiste abaixo das estruturas discursivas e representativas, para o interior das estruturas formadas do pensamento e da imaginação, na eficácia de processos de criação disruptivos que forcem continuamente retornar às “formações” pelas quais o formado – principalmente enquanto força política de manutenção e regulação de poder – pode ser implodido e movimentado.

Apresentava-se, assim, uma compreensão de que frente aos sistemas de persuasão e manipulação dos dados da realidade para determinação e unificação do tempo, no neoliberalismo, eram necessários processos e estratégias para desvelar e atacar os modos de fabricação dos acontecimentos, discursos e valores deste sistema capitalista/neoliberal, de maneira que, para tanto, era preciso desfixar o pensamento, a sensibilidade e a imaginação vertidos aos modos de vida neoliberais, para fazê-los movimentar novamente no sentido das disposições internas dos sujeitos. Implicava desfazer a confiscação de imagens e palavras para reapropriá-las novamente conforme motivações e inclinações múltiplas de um corpo coletivo. Se as produções artísticas aqui observadas buscavam a

movimentação no campo das imagens, o educador brasileiro buscou, nos processos de criação, fazer movimentar a própria linguagem verbal relegada à mecanização da transmissão instrumental.

Como percebeu Paulo Freire, os processos de criação dão conta de um contramovimento fundamental às determinações mercadológicas do capitalismo/neoliberalismo voltadas para o resultado e a aniquilação dos processos, com as degradantes consequências a respeito da constituição dos sujeitos. Esse contramovimento se realiza na medida em que os processos de criação – implicados nas relações formantes entre subjetividade/objetividade, forma/conteúdo, singularidade/coletividade – possibilitam resgatar a consciência dos processos. Sobretudo, a consciência dos processos que permitem dimensionar e posicionar os sujeitos perante os elementos e fatores que dão surgimento às coisas e aos acontecimentos. Portanto, coisas e acontecimentos que não são absolutos, prontos e determinados, mas postos em interação, que se movem e nos movem.

A compreensão a respeito de uma vinculação ou recuperação de processos de criação/elaboração integrados à dinâmica da vida cotidiana dos sujeitos e da própria linguagem comunicativa, no intuito de fazer movimentar uma produção (no caso, produção no campo da linguagem) em geral, vertida à fixação, transmissão, mecanização e automatismo, é uma das principais concepções do lampejo freireano, na criação de estratégias e processos que buscaram subverter práticas instrumentais do poder.

Neste âmbito, acreditamos que as produções artísticas nos fornecem um manancial de formas, estratégias e processos, principalmente no que se refere às movimentações no campo das imagens; o que nos levou, no primeiro capítulo, em relação à montagem, a buscar prescrever exemplos da força irruptiva destes processos. Além disso, nos exemplos de montagem buscados, mesmo em face de seus modos variáveis, vinculava-se, em grande parte, uma reconstrução múltipla de temporalidades heterogêneas, que apresentam uma fundamental importância para um campo de memórias e experiências plurais, de vital contribuição tanto para desprender as fagulhas das possibilidades de criar e existir, como para as condições de luta e resistência às compressões e à unificação do tempo neoliberal.

Entendemos que os comandos neoliberais empreendem, sempre mais, uma séria investida contra a memória, às experiências e fabulações que se movimentam nas formas, expressões e manifestações de uma cultura acumulada no tempo, que dão conta de uma densidade do tempo, em contraposição à sua unificação. Daí a condição intransigente que entendemos ser necessária em nossa atualidade para lutar contra a aniquilação da

memória e das experiências plurais que se movimentam nos repertórios de formulações e concepções deste tempo acumulado. Daí também que, neste sentido, recorreremos tantas vezes a autores como Walter Benjamin, além de, entre outros, artistas e produções que apresentamos no capítulo 1. Neste mesmo impulso de preservação, salientamos o extenso texto que dedicamos à montagem eisensteiniana e às problemáticas e polêmicas nela envolvidas, e que não era nossa intenção, a princípio, realizar tão longa argumentação. A admiração que temos pela obra de Eisenstein, por exemplo, é antiga (remete ao tempo de nossa graduação na área de Artes visuais), mas devemos mencionar novamente o impacto que a extensa obra de Didi-Huberman (2021), *Povo em Lágrimas, Povo em Armas*, nos causou. Aliás, mencionamos também a recorrência a Didi-Huberman e às abordagens sobre a montagem que se apresentam em vários de seus livros, assim como a concepção de montagem de tempos heterogêneos. Em relação à obra citada do autor (DIDI-HUBERMAN, 2021), ela realmente nos incitou e provocou tamanha disposição para tão longa escrita de um subcapítulo.

Mas, nesse esforço, entendemos haver aí a contribuição que procuramos dar para uma luta em permanente movimento, e que envolve a problematização de complexas questões que, certamente, abrangem diferentes posicionamentos, ainda hoje, extensivos à nossa contemporaneidade. Com relação a isto, compreendemos que a respeito de nosso “inacabamento” e nossas limitações, a luta permanente pelo movimento e devir de nosso pensar, sentir, imaginar, integradas às condições de liberdade e vitalidade de nossa própria existência, conforme acreditamos, se vincula, de forma imprescindível, aos modos de diálogos e mesmo confrontos entre diferenças, entretanto, numa dimensão que não deve ser a da necessidade do predomínio ou subjugação do outro; mas sim, um campo em que a afirmação dos posicionamentos se mova na e como condição indelével da diversidade e das diferenças, predispondo movimentos dialéticos, de trocas e de alteridades, que redimensionam tanto as singularidades como as coletividades.

O que chamamos aqui de modos de fabulação, processos, concepções que sobrevivem numa cultura acumulada no tempo é, a nosso ver, de vital importância para as sobrevivências de modos e formas de criação e resistência que movimentam e se movimentam nas desconstruções e reconstruções do pensamento, do sentimento, da imaginação; e que são assim matéria crucial à luta contra a aniquilação do múltiplo na uniformização do tempo vivido, condicionado pelo neoliberalismo. Não se trataria assim da progressão linear e manipulatória que substitui e supera o tempo anterior, progressão percebida por Benjamin como tempo vazio e homogêneo, mas sim, tempo de justaposição

de camadas, tempo múltiplo de possibilidades. Somente este tempo múltiplo em possibilidades pode dar conta das distintas motivações para existir e criar dos sujeitos, sem violentar e oprimir suas existências.

Para nós, esta acumulação de um tempo múltiplo, de uma memória dinâmica, é tempo vivido que se constrói e reconstrói em liberdade. Neste âmbito, as coletividades se mostram como infinitas possibilidades de expressões singulares em permanentes dialéticas, trocas, alteridades. Noções de memória, experiências, coletividade como interações múltiplas que se dão na dialética e na partilha do que é comum e do que irrompe nas descobertas.

As predisposições e concepções que observamos nas dinâmicas de criações das obras e dos autores que selecionamos e analisamos, em nosso entender, encontram correspondências, ainda que, por vezes, sutis, com disposições presentes nas concepções pedagógicas de Paulo Freire. Entre estas correspondências, poderíamos dizer a respeito da perspectiva de um sentir-pensar-imaginar em que o movimento da formação prevalece (ou permanece) sobre o formado; a afirmação dos posicionamentos, como proposições dialéticas dos sujeitos no e com o mundo, nas relações dialéticas entre subjetividade e objetividade, forma e conteúdo, assim como na dialética entre as coletividades e as singularidades que encarregam ao devir, seu movimento de transformação e imprevisibilidade; a própria compreensão da condição humana do inacabamento, consciência do inacabado, que simultaneamente impele ao movimento da criação; consciência do inacabado em tudo que é criado ou produzido, no caráter lacunar, fragmentário e relativo de toda criação. É neste campo de correlações, entre outras, que buscamos ter ensaiado uma pedagogia da montagem. Disposições e concepções que, em nosso entender, implicam em outros modos de existências, em face das que são efetivadas pelos modos neoliberais.

O terceiro capítulo, no entanto, abre-se sobre todas as possibilidades ainda por realizar. Se os capítulos um e dois oferecem uma materialidade concreta em relação às realizações observadas, o breve capítulo três disponibiliza, em relação às questões pedagógicas com montagem, apontamentos e indicações a respeito de uma prática ainda não realizada, já que, neste sentido, não oferecemos ou recolhemos, em práticas existentes, exemplos concretos de sua realização. No entanto, podemos argumentar que prevaleceu em nós a intenção de buscar refletir sobre as questões e situações que se mostram próprias à nossa temporalidade, e que indicam, a nosso ver, com bastante evidência, a pertinência do uso de mecanismos tais como os da montagem, entre muitos

outros existentes, certamente. Ou seja, tratou-se de argumentar e refletir problemas que se evidenciavam, por exemplo, nas maneiras pelas quais o pensamento, nas sociedades tecnológicas e informacionais, constitui-se acumulando conteúdos alienados entre si. Assim como também, tal como problematizado por Paulo Freire, como dicotomiza palavras e realidade, teoria e prática, forma e conteúdo; como explicitado, uma forma de dicotomia que converge nas ausências de relações com o vivido e com as experiências, numa operação de alienação e de dissociação produzida pela própria racionalidade que se sectariza. Sobre estas, entre outras questões e problematizações, buscamos refletir em torno das correlações entre montagem, política, educação, assim como na observação de nossa própria temporalidade.

Neste sentido, buscava-se demonstrar que processos e mecanismos tais como aparecem disponibilizados na montagem de fragmentos, ofereciam perspectivas e contribuições em relação a um campo de experiências que permitem não apenas implodir determinações e fixações, mas reconectar fragmentos, restituir conexões, fluxos de movimentos entre formas e conteúdos alienados entre si. Certamente, no que diz respeito aos repertórios das manifestações culturais e dos processos de criação, a montagem é apenas uma possibilidade de sensibilização e deflagração, entre muitas outras. Mas uma outra inclinação que procuramos salientar na montagem de fragmentos, relacionava-se também, a um certo caráter pedagógico com que a montagem disponibiliza pensar e tomar consciência do próprio processo que a constitui.

A montagem é um modo de criação que, certamente, nem sempre se vinculará completamente às inclinações particulares de criação de todos os sujeitos, no entanto, em âmbito pedagógico, acreditamos que pode ser usada a partir da formulação de estratégias e propósitos. Sabemos da distância que há entre as reflexões sobre as concepções das práticas de montagem aqui observadas e as possibilidades de sua concretização em campo prático educacional. Diante de uma cultura fortemente enraizada na palavra verbal, como observou Paulo Freire, sabemos das dificuldades existentes, em muitos contextos, para trabalhar no campo da formação de imagens, em especial, considerando uma construção vinculada ao fragmentário e descontínuo, que solicitará um pensar por imagens, ou seja, um pensar relações que não estão ditas e explicitadas pelas formas da comunicação verbal – uma prática pouco estimulada no âmbito predominante da educação formal, em geral, submetida ao domínio massivo da linguagem verbal. Portanto, há aí um campo de desafios, para encontrar meios, estratégias, adaptações relativas ao que os contextos

mostram, enfim, soluções que encontrarão toda a sua especificidade a partir de sua concretização e em correlação com as realidades existentes.

Contudo, cabe-nos pensar e encarar estes muitos desafios; inventar e reinventar estratégias e processos, que encaminhem múltiplas possibilidades de superação ou subversão das formas instrumentalizadas do poder.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AGOSTINI, Nilo. Os desafios da Educação a partir de Paulo Freire e Walter Benjamin. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- AGRA, Lucio. O surrealismo e as vanguardas russas. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, S. (org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 125-140.
- AMIEL, Vincent. *Estética da Montagem*. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.
- AVELLAR, J. C. Seria impossível viver (Introdução). In: EISENSTEIN. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.
- AVELLAR, J. C. Introdução: E = mc. In: EISENSTEIN. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.
- BAECQUE, Antoine de. Às história(s) do cinema, de Jean-Luc Godard. In: SERAFIM, José Francisco. (org.). *Godard, imagens e memórias*. Reflexões sobre História(s) do Cinema. Salvador: EDUFBA, 2011.
- BARTHES, Roland. O Terceiro Sentido. In: BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BATCHELOR, David. Essa liberdade e essa ordem: A arte na França após a primeira Guerra Mundial. In: *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*. A arte no entreguerras. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- BELLIDO, Maria Luisa. *Fotografía y Artes Plásticas: um siglo de interrelaciones 1837-1937*. Universidad de Granada. Quintas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología, p. 255-264, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*. Um Lírico no auge do Capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora brasiliense, 1994. p. 165-196.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora brasiliense, 1994. p. 114-119.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora brasiliense, 1994. p. 120-136.
- BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora brasiliense, 1994. p. 21-35.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora brasiliense, 1994. p. 91-107.

BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora brasiliense, 1994. p. 78-90.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora brasiliense, 1994. p. 222-234.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. Vol. 1.

BERGER, John. Para entender uma fotografia. In: BERGER, John. *Os usos políticos de uma fotomontagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BERINO, Aristóteles. *Elementos para uma Teoria da Subjetividade em Marx*. Rio de Janeiro: Papel Virtual Editora, 2005.

BERINO, Aristóteles. Paulo Freire Esteta: Arte, Fotografia e Cinema. *Revista e-Mosaicos-Revista Multidisciplinar de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura do Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (Cap-UERJ)*, v. 6, n. 13, dez. 2017a.

BERINO, Aristóteles. Paulo Freire: A trama das imagens entre o currículo e a pedagogia da imagem. *Pedagogia da Imagem*, Rio de Janeiro, 17 de out. 2017b. Disponível em: <http://aristotelesberino.blogspot.com/2017/10/paulo-freire-trama-das-imagens-entre-o.html>. Acesso em: 20 out. 2020.

BERINO, Aristóteles. Para Ser um Ser no Mundo: A Humanização é uma Poética em Paulo Freire. *Revista Teias*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 55, p. 329-339, out./dez. 2018.

BERINO, Aristóteles. Paulo Freire: Por uma educação crítica, democrática e transformadora. *Pedagogia da Imagem*. Rio de Janeiro, 25 de out. 2019. Disponível em: <http://aristotelesberino.blogspot.com/2019/10/texto-que-preparei-para-minha.html>. Acesso em: 20 nov. 2020.

BERINO, Aristóteles. Interminados, Criadores e Sonhadores: O Problema da Estética em Paulo Freire. *Revista Estudos Culturais*, [s.l.], v. 1, n. 5, 2 jun. 2020a.

BERINO, Aristóteles. A Educação em emergência epidemiológica: Um olhar através de três conceitos de Paulo Freire. *Pedagogia da Imagem*. Rio de Janeiro, jun. 2020b. Disponível em: <http://aristotelesberino.blogspot.com/2020/06/a-educacao-em-emergencia-epidemiologica.html>. Acesso em: 17 set. 2020.

BERINO, Aristóteles; RODRIGUES, Janaína; CABRAL, Talita. *Estudos Freireanos Contemporâneos e Currículo*. Petrópolis, RJ: DP et Alii, 2022.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é educação popular*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT, Bertolt. O Caráter Popular da arte e o realismo. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo (Análise e Documentos. Textos de Ernst Bloch, Hanns Eisler, George Lukács, Bertolt Brecht e Theodor Adorno)*. São Paulo: Editora Unesp, 2016. p. 310-317.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRETON, A.; TROTSKY, Leon. *Por uma arte revolucionária independente*. São Paulo: Paz e Terra; CEMAP, 1985.

BUENO, Alexei. *Glauber Rocha: mais forte são os poderes do povo!* Rio de Janeiro: Manati, 2003.

BUENO, André. O Arcaico e o Moderno no Brasil: Variações em Torno de uma Educação Interrompida. Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio. *Trabalho, Educação e Saúde*, [s.l.], v. 6, n. 2, p. 259-281, jul./out. 2008.

CANTINHO, João Maria. Aby Warburg e Walter Benjamin: A Legibilidade da Memória. *Dossiê. Hist. R.*, Goiânia, v. 21, n. 2, p. 24-38, maio/ago. 2016.

CARLOS, Cássio Starling; OLIVEIRA, Luiz Carlos; GUIMARÃES, Pedro Maciel. *Serguei Eisenstein: O encouraçado Potemkin*. São Paulo: Moderna, 2011. (Coleção Folha de São Paulo).

CHAUÍ, Marilena. *Seminários. O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHAUÍ, Marilena. *Simulacro e Poder. Uma análise da mídia*. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.

COUTINHO, Mário Alves. Jean-Luc Godard ou a pedagogia do Não. In: COUTINHO, M.; MAYOR, Ana Lucia Soutto. (org.). *Godard e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. (Coleção Alteridade e Criação, 1).

CUNHA, Newton. Filosofia e surrealismo: a insuficiência da realidade. In: GUINSGURG, J; LEIRNER, S. (org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 63-72.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as Imagens tomam Posição. O olho da história, I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Povo em Lágrimas, Povo em Armas*. Tradução de Hortência Lencastre. São Paulo, SP: N-1 edições, 2021.

EISENSTEIN, Serguei. *Memórias Imorais*. Uma autobiografia. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

EISENSTEIN, Serguei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.

EISENSTEIN, Serguei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.

EISENSTEIN, Serguei. Notas para uma história geral do cinema. Tradução de Lúcia Ramos Monteiro e Sônia Branco. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. Lisboa: Arcádia, 1979.

- EVANS, David. John Heartfield: Fotomontagens 1930-38. In: HEARTFIELD, John. *Fotomontagem*. John Heartfield: Fotomontagens. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Museu Lasar Segall, 2013.
- FABRIS, Annateresa. Fotomontagem e surrealismo: Jorge de Lima. *Revista USP*, São Paulo, n. 55, p. 143-151, set./nov. 2002.
- FABRIS, Annateresa. A fotomontagem como função política. *História*, França, v. 22, n. 1, p. 11-58, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742003000100002&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 29 jun. 2020.
- FABRIS, Annateresa. O surrealismo pictórico: A alquimia da imagem. In: GUINSGURG, J; LEIRNER, S. (org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 475-517.
- FABRIS, Annateresa. Por um Realismo Crítico. John Heartfield e a História da Arte. In: HEARTFIELD, John. *Fotomontagem*. John Heartfield: Fotomontagens. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Museu Lasar Segall, 2013.
- FÁVERO, Osmar. As Fichas de Cultura do Sistema de Alfabetização de Paulo Freire: Um “Ovo de Colombo”. *Revista Linhas Críticas*, [s.l.], v. 18, n. 37, p. 1-20, set./dez. 2012.
- FELDEN, Adriana. *A Fotomontagem de Heartfield e Tina Modotti*: produções artísticas na imprensa. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – UFSP, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História da Arte, Guarulhos, 2018.
- FONSECA, Jair Tadeu. Godard e as máquinas do mundo (prefácio). In: VASCONCELOS, Maurício Salles. *Jean-Luc Godard: história(s) da literatura*. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2015.
- FRANÇA, Maria Inês. Fascinação: O olhar e o objeto no surrealismo e na psicanálise. In: GUINSGURG, J; LEIRNER, S. (org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 95-108.
- FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- FREIRE, Paulo. Carta de Paulo Freire aos professores. *Estudos Avançados*, [s.l.], v. 15, n. 42, p. 259-268, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9805>. Acesso em: 10 jan. 2023.
- FREIRE, Paulo. *A África ensinando a gente*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- FREIRE, Paulo. *A importância do Ato de Ler*. Três artigos que se complementam. São Paulo: Cortez, 2011.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. São Paulo: Paz & Terra, 2019^a.
- FREIRE, Paulo. *Cartas à Guiné-Bissau: Registros de uma Experiência em Processo*. São Paulo: Paz & Terra, 2019^b.
- FREIRE, Paulo. Impossível existir sem sonhos. In: *Pedagogia dos sonhos possíveis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022. p. 49-56.

- FREIRE, Paulo; SHOR, Ira. *Medo e ousadia: o cotidiano do professor*. São Paulo: Paz e Terra, 2021.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora brasiliense, 1994. p. 7-19.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O hino, a brisa e a tempestade: dos Anjos em Walter Benjamin. In: GAGNEBIN, J. M. *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin – “Esquecer o Passado?”. In: MACHADO *et al.* (org.). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Unesp, 2015.
- GROSZ, George. *Um pequeno sim e um grande não*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- GUINSGURG, J; LEIRNER, S. (org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HEARTFIELD, John. *Fotomontagem*. John Heartfield: Fotomontagens. São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo; Museu Lasar Segall, 2013.
- HUAPAYA, Cesar. Montagem e Imagem como Paradigma. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, RS, v. 6, n. 1, p. 110-123, dez. 2015.
- KLEE, Paul. Filosofia de la creacion. In: KLEE, P. *Teoria del arte moderno*. Tradução de Hugo Acevedo. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1976.
- KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- KONDER, Leandro. O espírito poético da educação. In: NEVES, Margarida; LÔBO, Yolanda; Mignot, Ana Chrystina. Cecília Meireles: a poética da educação. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Loyola, 2001.
- KRAUSS, Karl. *Nesta Grande Época*. Sátiras Escolhidas. Lisboa: Relógio D’água Editores, 2018.
- LEONEL, Nicolau Bruno. Marker e Benjamin: A montagem como engenharia do posicionamento. In: MACHADO *et al.* (org.). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Unesp, 2015.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LÖWY, Michael. Carga Explosiva: O Surrealismo como movimento romântico revolucionário. In: GUINSGURG, J; LEIRNER, S. (org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 838-845.
- LÖWY, Michael. *A Estrela do Amanhã*. Surrealismo e Marxismo. São Paulo: Boitempo, 2018.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia*. O romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo (Análise e Documentos)*. Textos de Ernst Bloch, Hanns Eisler, George Lukács, Bertolt Brecht e Theodor Adorno. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

- MARSHALL, Herbert. Prefácio. In: EISENSTEIN, Serguei. *Memórias Imorais*. Uma autobiografia. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 7-26.
- MARTINS, Floriano. Surrealismo e América Latina. In: GUINSGURG, J; LEIRNER, S. (org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 141-157.
- MAYOR, Ana Lucia Soutto. Godard e a educação: duas ou três coisas que eu sei deste livro. In: COUTINHO, Mário A.; MAYOR, A. L. S. *Godard e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 11-17.
- MÉSZÁROS, Istvan. *A educação para além do capital*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro, 2013.
- MIGLIORIN, César; BARROSO, Elianne. Pedagogias do Cinema: Montagem. Significação. *Revista de Cultura Audiovisual*, [s.l.], v. 43, n. 46, p. 15-28, 21 dez. 2016.
- MIGLIORIN, César; PIPANO, Isaac. Imagens-que-estão-aí: A Montagem e o Espectador em uma Pesquisa com Educação. *Revista Científica de Artes/FAP*, Curitiba, v. 18, n. 1, jan./jun. 2018.
- MONDZAIN, Marie-José. *Confiscação das palavras, das imagens e do tempo: por uma outra radicalidade*. Belo Horizonte: Relicário, 2022.
- MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no século XX*. Volume 1: Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- NAZÁRIO, Luiz. Quadro histórico do surrealismo. In: GUINSGURG, J; LEIRNER, S. (org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 21-51.
- OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.
- PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PICASSO, Pablo. Declaração, 1923. In: CHIPPE, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- QUERIDO, Fabio Mascaro. Romântico, Moderno e Revolucionário: O Surrealismo e os Paradoxos da Modernidade. *Cadernos de Campo*, Campinas, v. 14, p. 81-97, 2011.
- REINALDO, Gabriela; FILHO, Osmar Gonçalves. Warburg e Benjamin: o inacabamento e a montagem como métodos de conhecimento. *E-compós, Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em comunicação*, [s.l.], v. 22, p. 1-20, jan./dez., publicação contínua, 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/110.30962/ec.1811>.
- RIBEIRO, Antônio Sousa. Prefácio. In: KRAUSS, Karl. *Nesta Grande Época*. Sátiras Escolhidas. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2018.
- ROCHA, Glauber. A estética do sonho. In: GOMES, J. Carlo Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 600-604.
- ROSA, Pollyana Ferreira. A Montagem de Heartfield na guerra ideológica às vésperas da ascensão nazista na Alemanha. *Fronteiras: Revista de História*, Dourados, MG, v. 20, p. 71-97, jul./dez. 2018.

- SAFATLE, Vladimir. *Dar corpo ao impossível*. O sentido da dialética a partir de Theodor Adorno. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020a.
- SAFATLE, Vladimir. *Fetichismo: Colonizar o outro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020b.
- SANTOS, Leandro Machado dos. Modernidade, Crise e Outras Possibilidades: a análise social a partir da interpretação da imagem como documento histórico. In: *À direita da Juventude: O processo de renovação neoliberal no Brasil visto a partir da atuação política do MBL – Movimento Brasil Livre*. Tese (Doutorado em Educação) – PPGEduc, Seropédica / Nova Iguaçu, 2019.
- SCEMAMA, Céline. Para onde vai Godard... Na companhia de Orfeu, de Virgílio, e do anjo da história, um olhar para o passado. In: SERAFIM, José Francisco. (org.). *Godard, imagens e memórias*. Reflexões sobre História(s) do Cinema. Salvador: EDUFBA, 2011.
- SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. *O fascismo da ambiguidade*. Um ensaio conceitual. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2021.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: SCHWARZ, R. O pai de família e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 70-111.
- SERAFIM, Jose Francisco. Olhares cruzados sobre História(s) do Cinema. In: SERAFIM, José Francisco. (org.). *Godard, imagens e memórias*. Reflexões sobre História(s) do Cinema. Salvador: EDUFBA, 2011.
- SILVA, Ana Amélia da. Imagem, Montagem e Memória – Alguns nexos Benjaminianos em *Histoire du Cinema* (Jean Luc Godard, 1988-1998). In: MACHADO *et al.* (org.). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Unesp, 2015.
- SILVA, Rafael Camelier da; PAPINI, Pedro Augusto; MOSCHEN, Simone Zanon. Walter Benjamin e os anjos. *Revista Ara*, Grupo Museu/Patrimônio-FAU-USP, [s.l.], n. 10, v. 10, 2021.
- SOMAINI, Antonio. Genealogia, Morfologia, Antropologia das Imagens, Arqueologia das Mídias. In: EISENSTEIN, Serguei. *Notas para uma história geral do cinema*. Tradução de Lúcia Ramos Monteiro e Sônia Branco. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. p. 263-317.
- SOUZA, Edson Luiz de; PEREIRA, Márcio. Bertolt Brecht. Exílio, Imagem e Utopia. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 36, p. 1-21, jan./jun. 2017.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TIEDEMANN, Rolf. Introdução à Edição Alemã (1982). In: BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 11-45. Vol. 1.
- VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: VALÉRY, P. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VIGOTSKI, Lev S. *Pensamento e Linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. In: WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasma para Gente Grande*. São Paulo: Companhias das Letras, 2015. p. 7-24.
- WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasma para Gente Grande*. São Paulo: Companhias das Letras, 2015.

WEFFORT, Francisco C. Educação e Política. Reflexões sociológicas sobre uma pedagogia da liberdade. In: FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994. p. 11-34.

WILLER, Claudio. Surrealismo: Poesia e Poética. In: GUINSGURG, J; LEIRNER, S. (org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 281-322.

WILLER, Claudio. Magia, Poesia e Realidade: O acaso objetivo em André Breton. In: GUINSGURG, J; LEIRNER, S. (org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 323-350.

WOOD, Paul. Realismos e Realidades. In: *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*. A arte no entreguerras. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. A opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZANATTO, Rafael. O Brasil no convés de Potemkin: Paulo Emílio, Benjamin, Kracauer e a Cultura cinematográfica soviética. In: MACHADO *et al.* (org.). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Unesp, 2015.

REFERÊNCIA FÍLMICA CITADA:

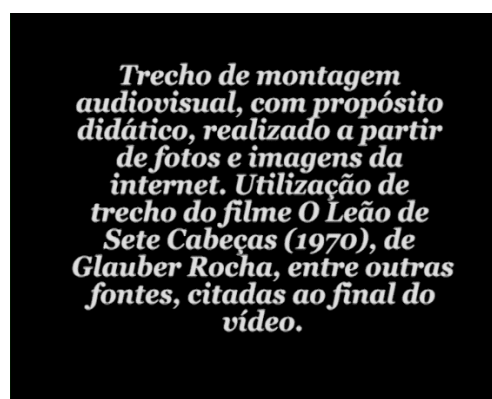
HISTÓRIA(S) do Cinema. Direção: Jean-Luc Godard. França: Gaumont, CNC, Femis, Peripheria, 1988-1998 [produção]. P&B e Cor. Legendado em Português. Midas Filmes, 2018, DVD (268 min).

APÊNDICE – Imagens, Memória, Narrativas

Registro experimental de caráter didático. Em complementação ao registro audiovisual da montagem elaborada, apresentamos aqui a sua descrição feita a partir de alguns dos fotogramas do vídeo e de breve descrição verbal das imagens, conjugados à descrição dos elementos sonoros e textuais utilizados.



→



[CRÉDITOS INICIAIS]

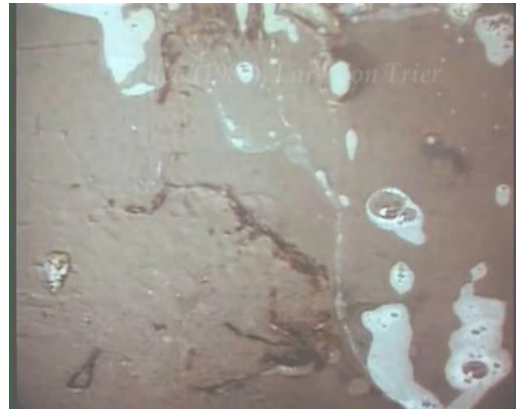


Movimentos da água do mar sobre a areia
(pequeno trecho audiovisual)

→



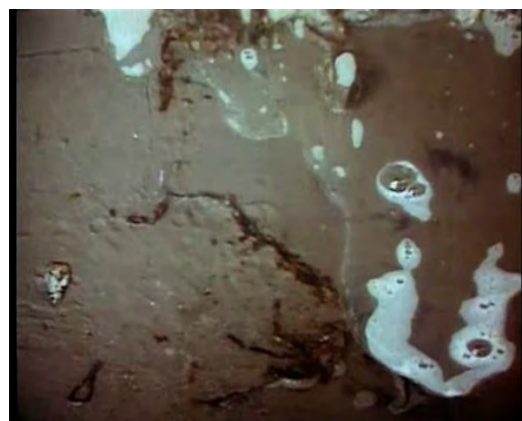
[CRÉDITOS DO FILME]



Movimento da onda sobre a areia, visto de cima → progressiva dissolução do plano →



Corte. Movimento de uma onda que se aproxima e estoura no primeiro plano →



Corte / volta para imagem da onda sobre a areia



Corte. Figura com máscara de caveira (imagem visual de um fotograma*1). Som de um apito conjugado à imagem.



Corte. Rápida aparição de um homem que parece gritar (imagem visual de um fotograma*2). Som de um sino que bate.



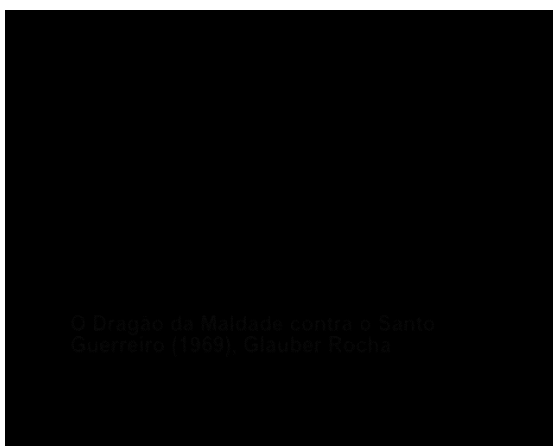
Corte / volta para o mover da onda sobre a areia.



Corte/ pequeno trecho filmico / um homem segurando uma lança, com uma mulher na garupa, sob um cavalo que corre. Som deste trecho filmico: berros, tiros, explosão. Conjugados ao som das badaladas do sino das passagens anteriores. [CRÉDITOS DO FILME]



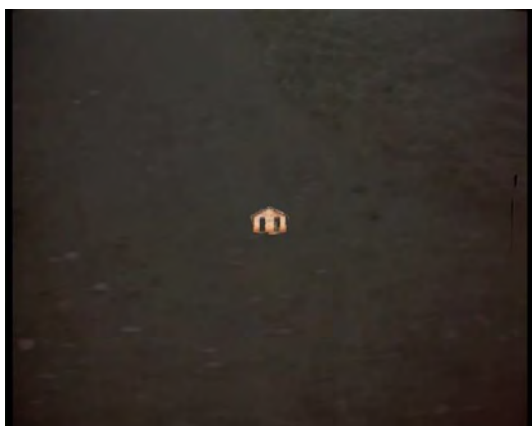
O plano deste trecho vai escurecendo gradualmente até ficar tudo escuro, quando se escuta apenas o texto falado (retirado de uma passagem do filme).



“[...] eu trago comigo o povo deste sertão brasileiro, boto de novo na testa, um chapéu de cangaceiro” *(3)



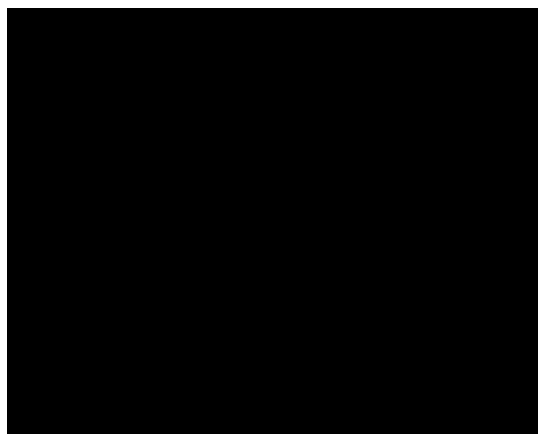
Fusão para o movimento das águas do mar sobre a areia novamente, o plano vai escurecendo gradualmente.



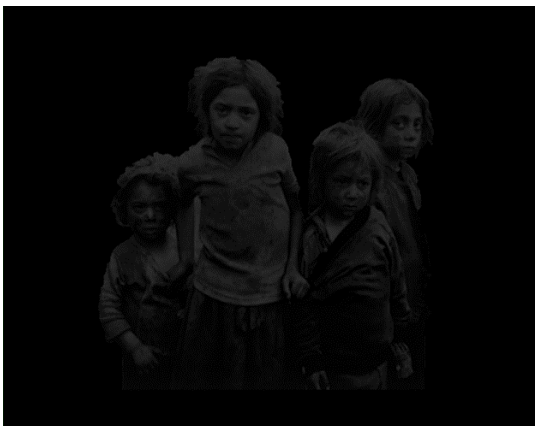
Surge do fundo e vai se aproximando a imagem recortada de um casebre (fotografia), com inscrição em sua parede “pequeno restaurante esperança”.



Ao fundo permanece o movimento das águas (imagem escurecida).



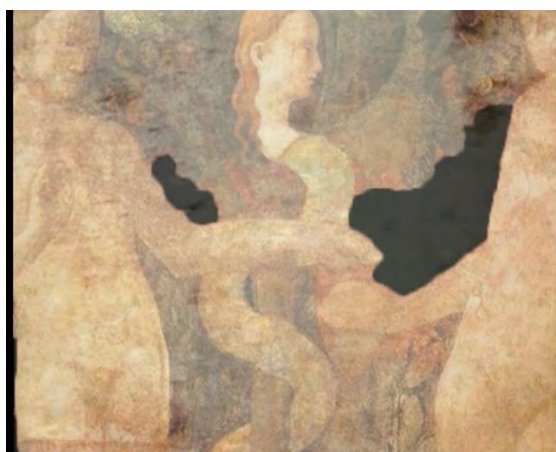
Fica só a imagem da casa, que some a seguir.



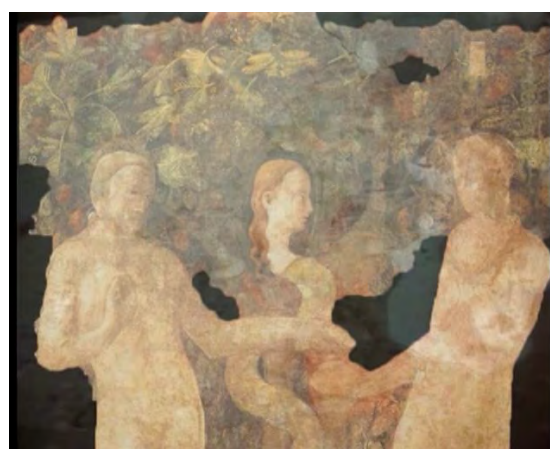
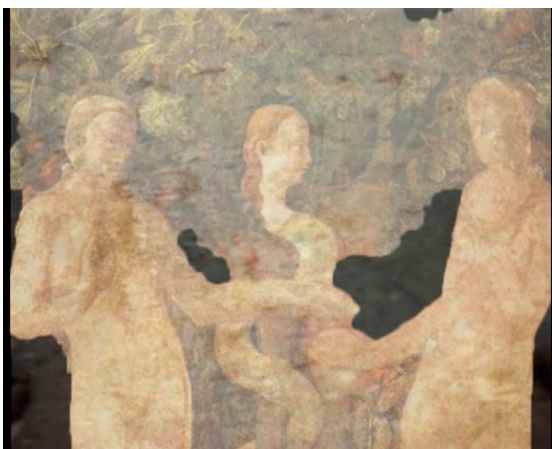
Sobre o fundo escuro vai se tornando nítida a presença de 4 crianças pobres. Som de vozes misturadas, como um coro.



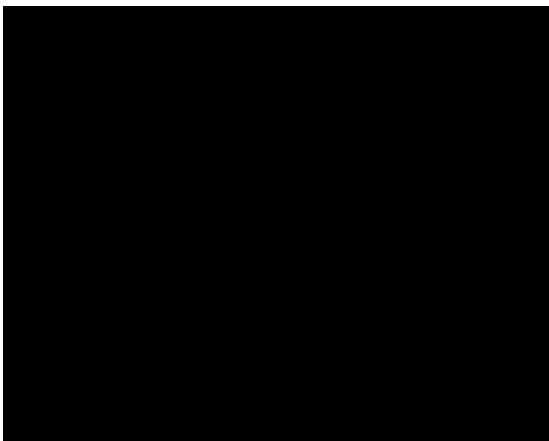
Corte. Movimento das águas. Som suave das ondas estourando na areia.



Sobre as águas em movimento, vai surgindo a imagem recortada do detalhe de uma pintura de Paolo Uccello *(4), referência à Adão, Eva e a serpente.



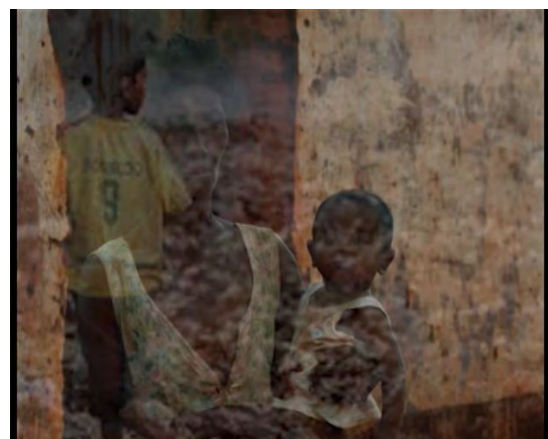
A imagem da pintura vai se distanciando do primeiro plano. Som variado de pássaros, como numa floresta.



Some a imagem da pintura. Fusão. Imagem de um menino, que tem à sua frente um lixão (fotografia).



O plano vai se aproximando do menino. Nenhum som é escutado.



Fusão para uma mulher pobre com criança no colo (fotografia).



O plano permanece fixo nesta imagem por alguns instantes. Nenhum som é escutado neste trecho.



Corte. Imagem com homem em primeiro plano, em contexto de celebração e de celebridades (fotografia). Surge som de risadas e gargalhadas.



Corte. Mulher que pede esmola (fotografia). Permanece o som das gargalhadas, que se intensificam.



Corte. Imagem de homem com cara de porco, que pede silêncio (fotografia).



O som das risadas progride enquanto o plano vai se aproximando do homem com cara de porco com o gesto para que se faça silêncio.



Corte. O som das risadas cessa e inicia-se o som de tiros consecutivos. Imagem fixa de um jovem de costas, supostamente um estudante, que anda numa biblioteca (fotografia).



Corte, mas o som dos tiros permanece, agora, sob o detalhe de um afresco de Uccello (detalhe, cabeça de um anjo).



O som dos tiros cessa. O plano vai então se aproximando da imagem, nenhum som.



Corte. Imagem de moeda recortada (fotografia) que tem a inscrição “*Liberty*”. A moeda começa a girar. Som intenso de uma ventania.



A moeda gira e vai também se afastando até sumir.



A moeda some. Fusão para a imagem do movimento das águas sob a areia.



Fusão para imagem de pés com calçado improvisado de garrafas pet (fotografia).



Fusão para imagem de pés com sapato fino da alta costura. O som de vento permanece em toda esta sequência, até este plano.

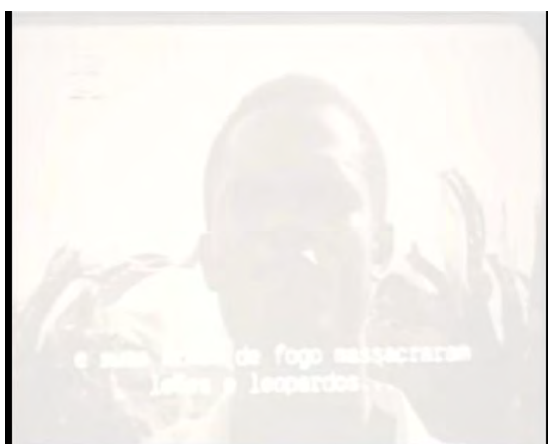
Corte. Trecho filmico. O personagem Zumbi fala para a câmera.

[CRÉDITOS DO FILME]

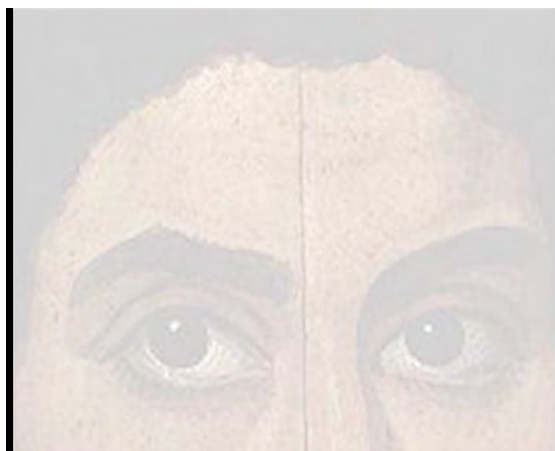


Trecho falado:

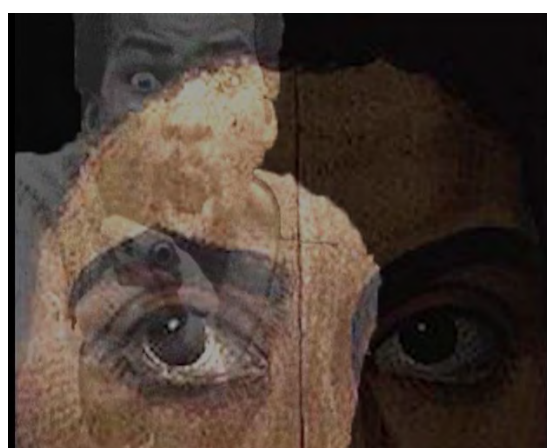
“Há dois mil anos, leões e leopardos corriam livres pela floresta. Os deuses eram livres nos céus e mares. Há quinhentos anos vieram os homens brancos e suas armas de fogo massacraram leões e leopardos...”



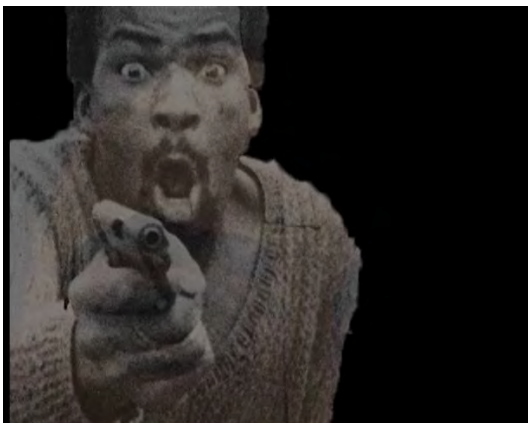
Dissolução do plano.



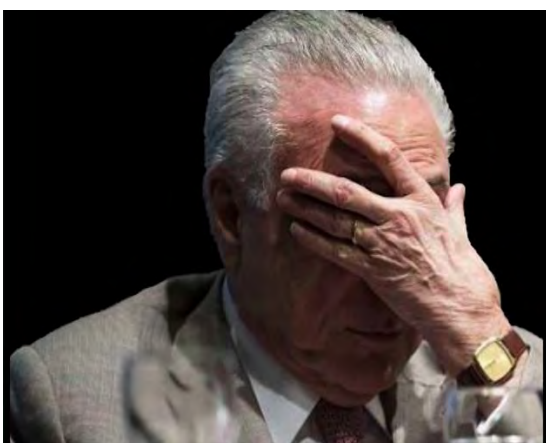
Fusão para imagem de olhos em primeiro plano, a partir de pintura de retrato de Fayum.



Fusão para o recorte de uma figura de homem com arma na mão (fotograma).



Fusão para imagem de menina e mulher em uma comunidade pobre (fotografia).



Fusão. Homem com mão tampando o rosto. Político, figura pública (fotografia).



Corte. Imagem, mão sobre cabeça escultórica (fotograma) *(6).



Volta para o trecho filmico mostrado anteriormente. A fala do personagem Zumbi é mostrada novamente e prossegue.

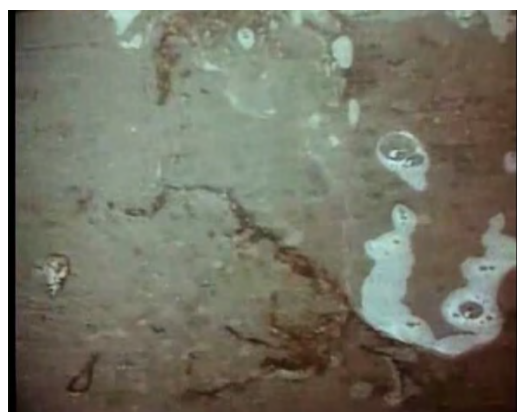


Trecho falado:

“Há dois mil anos, leões e leopardos corriam livres pela floresta. Os deuses eram livres nos céus e mares. Há quinhentos anos vieram os homens brancos e suas armas de fogo massacraram leões e leopardos, e suas armas de fogo incendiaram o céu e a terra dos deuses. Levaram nossos reis e nosso povo para a América como escravos. Mas não matarão a mim Zumbi, que reencarno os chefes assassinados. [...] Esta lança rachará a terra em duas. De um lado ficarão os carrascos; do outro, toda a África... livre. Aqui e em todo lugar, todo negro levará em si, um pouco da África. Mas agora não enfrentaremos suas armas com lanças e com magia. Contra o ódio, o ódio. Contra o fogo, o fogo *(5).



Fusão para movimento das águas. Nenhum som é escutado.



Onda sobre areia. Nenhum som.



Corte. Olhos de figura masculina, pintura, retrato funerário (Fayum) *(7). O plano vai se distanciando e reenquadrando o rosto do retratado. Som retirado de uma manifestação política, justaposto ao som de um concerto de gong e cuencos tibetanos.

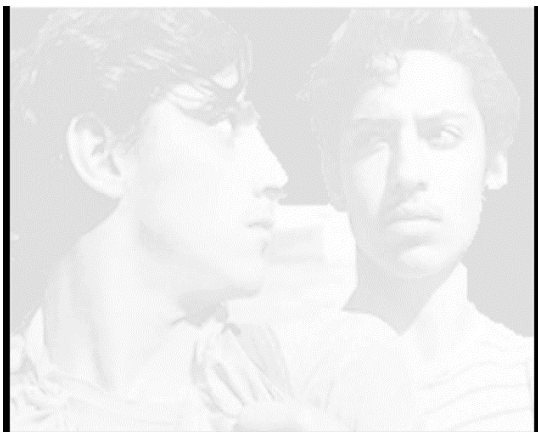


Corte. Figura recortada de personagem cangaceiro (Corisco) *(8), com face dividida por um punhal. Plano fixo. Cessa o som da manifestação, progride o som dos instrumentos tibetanos.

Corte. Detalhe de pintura de Duccio *(9), cabeça de santa.



O plano vai se afastando e reenquadrando a cabeça da figura. Sons sinos tibetanos.



Dissolução da figura da santa para a imagem de dois jovens (fotograma) *(10). Imagem fixa. Sons tibetanos.

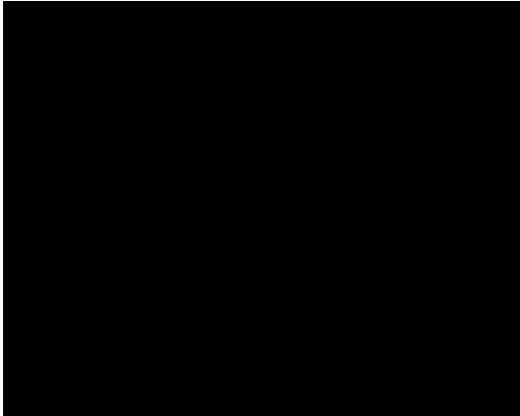


Corte. Outro detalhe do quadro de Duccio. Afastamento e reenquadramento do detalhe, cabeça de um anjo. Som sinos tibetanos.



Corte. Desenho de olhos. O plano se movimenta lateralmente.

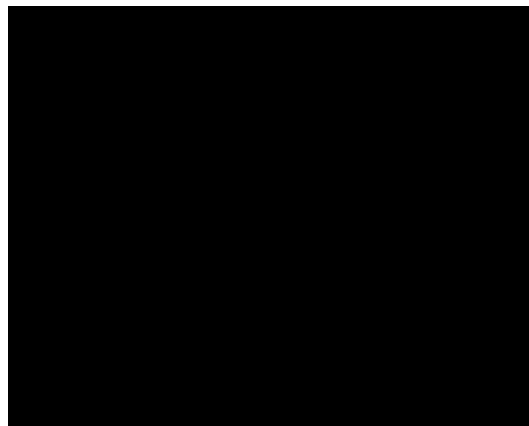
Corte. Retrato funerário, face feminina (fayum) *(11). Plano fixo. Sons tibetanos permanece durante todo o trecho.



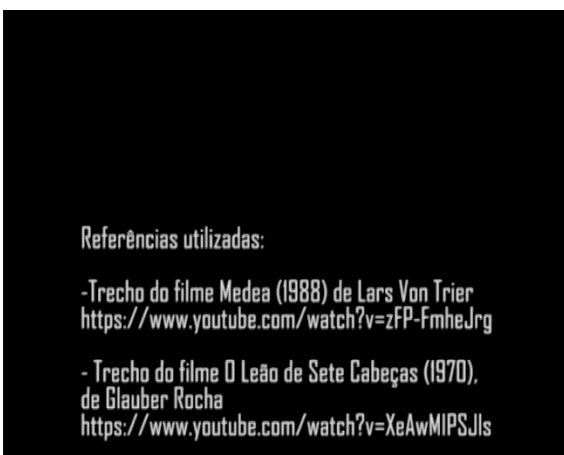
Corte. Plano escuro. Som dos sinos tibetanos cessa e inicia som de vento, que cessa a seguir.



Fusão. Rápida aparição das águas e do som e da imagem da onda dissipando na areia.

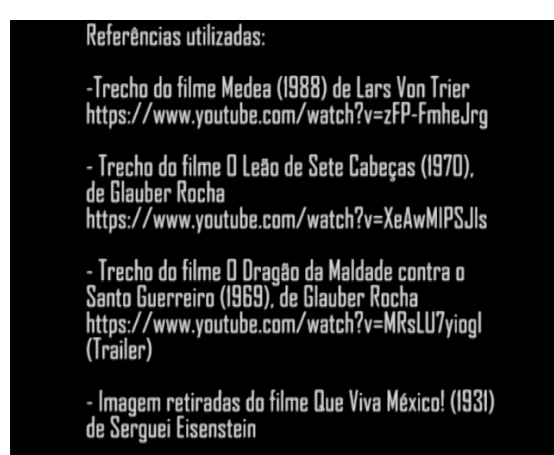


Plano escuro.



Referências utilizadas:

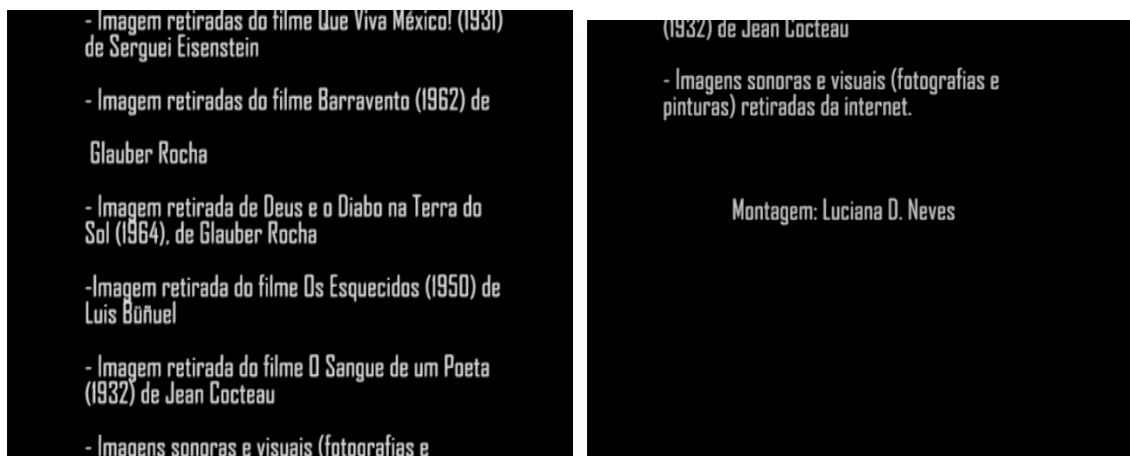
- Trecho do filme Medea (1988) de Lars Von Trier
<https://www.youtube.com/watch?v=zFP-FmheJrg>
- Trecho do filme O Leão de Sete Cabeças (1970), de Glauber Rocha
<https://www.youtube.com/watch?v=XeAwMIPSJIs>



Referências utilizadas:

- Trecho do filme Medea (1988) de Lars Von Trier
<https://www.youtube.com/watch?v=zFP-FmheJrg>
- Trecho do filme O Leão de Sete Cabeças (1970), de Glauber Rocha
<https://www.youtube.com/watch?v=XeAwMIPSJIs>
- Trecho do filme O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (1969), de Glauber Rocha
<https://www.youtube.com/watch?v=MRsLU7yiogI> (Trailer)
- Imagem retiradas do filme Que Viva México! (1931) de Serguei Eisenstein

Subida dos CRÉDITOS FINAIS.



Notas *

- (1) Imagem de *Que viva México!* (1932), Serguei Eisenstein.
- (2) Imagem de *Barravento* (1962), Glauber Rocha.
- (3) Fala pronunciada pelo personagem Coirana, em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), Glauber Rocha.
- (4) *Criação de Eva e Pecado Original* (detalhe), Afresco, Paolo Uccello (1397-1475).
- (5) Fala pronunciada pelo personagem Zumbi (Baiack), em *O Leão de Sete Cabeças* (1970), Glauber Rocha.
- (6) Fotograma de *O Sangue de um Poeta* (1930), Jean Cocteau.
- (7) Retratos de *El Fayum (mummy portraits)*, Antigo Egito.
- (8) Imagem de Corisco, personagem em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), Glauber Rocha.
- (9) *Madonna com Anjos e Santos* (detalhe), Duccio (1255/1260 – 1319).
- (10) Fotograma de *Os Esquecidos* (1950), Luis Buñuel.
- (11) Retratos de *Fayum*, Hauara, Antigo Egito.

Link para acesso ao filme:

<https://drive.google.com/file/d/1YkcanUZ2GtlwdVOn7Q29uztRkKkHhra8b/view>.