



Neamp

Imagem, memória, cinema: estudos e pesquisas da socióloga Ana Amélia da Silva

Ana Amélia da Silva*

A professora e pesquisadora da PUC-SP (graduação e pós-graduação em Ciências Sociais) apresenta, nesta entrevista, o "estado da arte" de seus trabalhos e estudos sobre temas estéticos, políticos e filosóficos da obra de Walter Benjamin. Vinculada ao Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política, Ana Amélia fala de conceitos, noções e reflexões que aborda e desenvolve em suas pesquisas recentes. O teatro de Brecht, o cinema de Godard surgem neste diálogo que a pesquisadora estabelece com a obra de Benjamin. A forma-entrevista produzida para a Revista Aurora procurou construir uma síntese do pensamento e das reflexões que Ana Amélia tem desenvolvido.

Revista Aurora (RA) - Acompanhando a sua trajetória de estudos e pesquisas, nos deparamos com reflexões importantes sobre a relação entre imagem e memória...

Ana Amélia da Silva – Já há alguns anos a questão da memória aparece associada à questão da imagem, motivo pelo qual venho me dedicando às reflexões estéticas, políticas e filosóficas de Walter Benjamin. Em diálogo e interlocução com o pensamento social e crítico de seu tempo, Benjamin fornece uma perspectiva fundamental – aquela que vincula a experiência e o conhecimento da história, à imagem e à memória.

Algumas de suas noções como as de “imagem e montagem dialéticas”, constituem um *corpus* epistemológico-crítico fundamental naquilo que é compreendido como *teoria materialista da imagem*. Isto, desde o resgate da importância da alegoria que, ainda em 1925, o autor aprofundou no seu estudo sobre o drama barroco alemão, passando pelos fragmentos das *Passagens* (obra inacabada), até a magnífica síntese em que estabelece a nova filosofia da história, nas também inacabadas teses “sobre o conceito de história”. Sabe-se, por outro lado, que Benjamin vai adotar o princípio da montagem (montagem literária) como método, inspirado, entre outras, nas novas técnicas do cinema; na leitura de obras de Lukács, em

* **Ana Amélia da Silva** é professora do Departamento de Sociologia da PUC-SP, pesquisadora do NEAMP e do CENEDIC – Centro de Estudos dos Direitos da Cidadania da FFLCH-USP. Publicou o artigo *Teatro da Exceção (figurações)*, no livro *A era da indeterminação*, organizado por Francisco de Oliveira e Cibele S. Rizek (Boitempo, 2007). Desenvolve o projeto de pesquisa *Cinema e Imagens de Pensamento: forma, figurações e rupturas críticas* que integrou no período 2009-2010, o projeto de pesquisa interdisciplinar *Cinema e a Experiência do Conhecimento*. Em outubro de 2010, apresentou o tema *Imagen dialéctica y construcción de la memoria – convergencias benjaminianas en el cine-ensayo de Jean-Luc Godard*, no III Seminário Internacional *Políticas de la Memoria – recordando a Walter Benjamin*, em Buenos Aires.



Neamp

especial *História e Consciência de Classe*, e *A teoria do romance*; nas teorias dos cineastas russos Sergei Eisenstein e Dziga Vertov; e no teatro épico de Brecht, seu amigo e grande interlocutor até 1940, quando de sua trágica morte na fronteira França-Espanha.

RA - Como, levando em consideração o espaço desta entrevista, você poderia resumir a “imagem dialética”?

Ana Amélia - Tentando uma síntese bastante precária, dados os riscos desta *forma-entrevista* (risos), a “constelação crítica” da imagem como uma “dialética na imobilidade” é fundamental. Representando quase um oxímoro fornece, no entanto, um potencial crítico-reflexivo para a compreensão dialética da teoria e filosofia da história de Benjamin, recurso crucial pelo qual buscou enfrentar os horrores do fascismo. Entender a história por via das imagens que emergem como “relâmpagos”, além de quebrar a “visão linear e homogênea” da noção de progresso na história, exigiria por parte dos “materialistas históricos”, a percepção da “explosão do *continuum* da história”. No livro *Passagens*, Benjamin assinala o potencial da montagem e da imagem para o pensamento, ao dizer que este incorpora tanto o movimento, quanto sua imobilização. Aqui, a questão do tempo é crucial, pois a imagem dialética, “legível a partir de uma determinada época”, advém do momento em que dilemas e tensões do *tempo-de-agora*, como insiste, mobilizam o passado, não pelo entendimento deste “tal como aconteceu”, mas pela rememoração. É pela memória dos “documentos da barbárie” que a explosão da continuidade histórica reificada configura, para Benjamin, o momento da “constelação de perigos” na dialética “destruição/construção”. Assim, o corte, a interrupção, os deslocamentos, provocam o distanciamento e as rupturas críticas. Aqui a noção de catástrofe tem papel crucial nas reflexões de Benjamin sobre cultura e barbárie, bastante referida em trecho da tese VII: “todo documento da cultura é ao mesmo tempo um documento da barbárie”. São estas noções que permitem pensar a “construção da história”, ao dotar o passado de novos significados e, para isto, a questão da montagem na perspectiva dialética é crucial.

RA - E de que maneira isto se traduz na pesquisa e nos seus estudos mais recentes sobre a imagem no cinema?



Neamp

Ana Amélia - A imagem e os “documentos da barbárie” têm constituído o tema de várias disciplinas optativas tanto na graduação como na pós-graduação na PUC-SP, mas, principalmente, do projeto de pesquisa que passei a desenvolver desde 2008, *Cinema e Imagens de pensamento: formas, figurações e rupturas críticas*. Este projeto integrou, no período 2009-2010, o projeto de pesquisa interdisciplinar *Cinema e a Experiência do Conhecimento*, envolvendo outros pesquisadores do NEAMP, e recebeu o apoio do Conselho de Ensino e Pesquisa da PUC-SP.

Desde seu início, centrou-se na reflexão dos “documentos da barbárie” através do cinema em tempos de espetacularização da imagem. Assim, grande parte da produção cinematográfica atual tem como pano de fundo o cenário de despolitização, no qual a política, como já assinalado por alguns autores, tornou-se irrelevante. De tal forma que as imagens vêm produzindo uma naturalização e banalização de questões sociais importantes, os clichês, as visões reificadas, a estetização da pobreza e da violência, e a espetacularização de temas, principalmente em sua forma de expressão pelos meios de comunicação. Na trilha *benjaminiana e brechtiana*, ao forjarem as identidades afetivas acabam gerando uma crescente apatia crítica, desafiando a (re)configuração de rupturas críticas anteriores.

Assim, e no *contraponto*, a pesquisa se dirigiu àquilo que muitos tem denominado de cinema-ensaio, cujo rótulo talvez abarque um excesso de gêneros, formas e matizes – entra aqui o “cinema de arte”, o “cinema experimental”, o “gênero na fronteira entre documentário e ficção”, e por aí vai. Remontando às características do ensaio literário, Adorno reconhece em Walter Benjamin, um “mestre insuperável” que, usando o “ensaio como forma”, aponta para seu papel reflexivo sob a ótica do movimento, da história e da configuração crítica.

RA - Nesse sentido, e dentre tantos possíveis objetos de estudo (cineastas, estéticas, gêneros, manifestos) por que você escolheu a obra de Godard?

Ana Amélia - Ao tomar Jean-Luc Godard, um dos maiores cineastas-ensaístas, a pretensão foi a de ressaltar alguns pontos sobre o estatuto da imagem e da montagem na compreensão da construção da memória, através não só da análise de cenas e seqüências de alguns de seus filmes. Interessou, de forma prioritária, o conjunto de suas intervenções críticas que aparecem na portentosa série de entrevistas publicadas em livros, jornais e revistas, em seus roteiros, em cursos ministrados e, certamente, ao longo de seus filmes. Na medida em que Godard entende o cinema enquanto “forma que pensa”, e que “o cinema foi feito para pensar o impensável”,



Neamp

tratou-se de olhar para Godard, também, como intelectual crítico que se “posiciona” no debate público. E, para isso foi importante ressaltar a forma indissociável da imagem à história, o destaque ao componente de imaginação inerente à *forma-cinema*, e o agenciamento da própria reflexão sobre sua forma de filmar.

RA - E qual filme ou momento da obra de Godard foi analisado?

Ana Amélia - No caso, selecionou-se o filme *Historias(s) do Cinema*. Obra monumental, o filme foi produzido ao longo de 10 anos, entre 1988 e 1998, como uma série para a TV em 8 episódios, totalizando 4 horas e meia. Com o objetivo de traçar a história do cinema, e também a do século XX, a análise de algumas sequências do filme logo se defrontou com a magnitude da tarefa. Resumindo muito, trata-se de cerca de 540 trechos de filmes, fotos, citações, imagens de arquivo, estratos de discursos, aforismos, subtítulos, *voz off*, e *voz over*, que se desdobram através de fusões, elipses, câmera lenta, retrocessos, acelerações etc. Enfim, como apontam vários autores, é preciso uma vasta cultura “cinéfila” para reconhecer todos trechos de filmes e imagens, seus diretores e data de produção. O mesmo se passa com imagens de quadros, pinturas e seus artistas, Goya, Picasso, Manet, Monet, Courbet, Daumier e vários outros... Se em relação aos livros que Godard retira da estante para ler partes, ou mencionar títulos, a tarefa se torna mais evidente, a dificuldade persiste em relação às composições musicais, óperas, sons, compositores, músicos, reproduzidos na articulação imagem/ sons/ falas. No entanto, o que foi importante para a pesquisa residiu na forma como Godard encena, reflete e polemiza as barbáries das duas grandes guerras, o conflito palestino, Hiroshima, Nagasaki, Vietnã, Sarajevo e, principalmente no caso de *Historia(s)*, o Holocausto nazi-fascista.

RA - Residiria aí a relação mais importante do cinema-ensaio com as ciências sociais?

Ana Amélia – Certamente! Em 1995, enquanto filmava capítulos de *Historia(s)*, Godard foi agraciado em Frankfurt com o premio Theodor W. Adorno. Concedido a cada três anos aos que se destacam em filosofia, cinema, musica e teatro, Godard vem na seqüência de alguns já contemplados como os sociólogos Norbert Elias, Jurgen Habermas e Leo Lowenthal, e filósofos como Gunther Anders, entre outros. A Godard se seguiriam Zigmunt Bauman,



Neamp

Jacques Derrida, alguns compositores e, mais recentemente, em 2009, outro cineasta-ensaísta, Alexander Kluge. A conferência de Godard na ocasião, traçando os vínculos entre história e cinema, destacava que “o cinema era a única forma de tornar visível a história”, e que “sua ferramenta era a montagem”. Assim, é possível traçar a conexão importante com o modo como Benjamin concebe a história pela montagem. Lembrando mais ou menos da citação, Godard vai dizer em uma entrevista que a história emerge da contraposição entre duas imagens. “Fazer história é gastar um tempo olhando estas imagens e, depois, contrapô-las, provocar um piscar. Com isto, se constroem constelações, umas estrelas que se aproximam, ou se afastam como queria Benjamin”.

Neste caso, foi possível detectar que, pela montagem, a contraposição de imagens, falas e trechos de filmes rebatem reiteradamente em uma “constelação crítica” importante – a “crise de representabilidade do cinema”, tão ou mais perversa quando associada à empreitada nazi-fascista de “apagamento da memória”. Com efeito, sequências, planos e toda a escrita de Godard, publicada e ilustrada com os fotogramas do filme (Editora Gallimard, 2006), remetem à polêmica desencadeada quando diz que “o cinema não filmou os campos”, ou, “o cinema se demitiu de filmar os campos”. A afirmação é polemica, pois se sabe que os campos de concentração foram filmados. As conexões importantes que se pode estabelecer com as reflexões de Hannah Arendt, sobre “a realidade infernal das fábricas da morte” que “escapavam à compreensão” das ciências sociais de seu tempo, “onde nada mais fazia sentido”, apontam para os desafios na estética da representação do horror dos campos de concentração.

Há uma sequência no episódio 1 A de *Historia(s)*, posteriormente retomada em outros episódios do filme, em que a operação de apagamento da memória a desafiar sua representação pelo cinema, vem dada pela fala de Godard, de que “o extermínio faz parte do próprio extermínio” interpelando, portanto, a indiferença, o conformismo, e a naturalização da barbárie. As imagens em fusão se intercalam às cenas de vários trechos de filmes de *Nosferatu, o vampiro* (Murnau, 1922), Chaplin (*O grande ditador*), cenas de documentário de Alain Resnais, entre outras. Na mesma sequência, aparecem pinturas de Picasso, enquanto Godard faz referência a Guernica, cenas de bombardeios, fotos de fatos “esquecidos”, uma pintura de Goya (o *Prisioneiro*), e várias outras imagens de arquivo. Para Godard, o alerta já tinha sido emitido através de vários filmes, mas “ninguém atentou” e, nisto, destaca aquele alerta que, não obstante, como afirma exibindo a imagem antológica de *A regra do jogo* (Jean Renoir, 1939), “tornou inaudível a morte do pequeno coelho”.



Neamp

Essa e outras cenas de *Historia(s)* - algumas já referidas por vários estudiosos -, ganha o centro do debate que envolveu o historiador de arte Georges Didi-Huberman, condensada em seu livro (*Images, malgré tout*), em que discute a representação do horror e os campos de concentração. Ou melhor, se o cinema pode representar aquilo que é da ordem do “indizível”, “inenarrável” ou “irrepresentável”.

RA - É uma longa discussão...

Ana Amélia - Não seria possível aqui resumir este debate, apenas sinalizar, e correndo o risco de empobrecimento, que Didi-Huberman assinala a virtualidade de fotos encontradas em escavações próximas à Auschwitz, e a maneira como se tornam importantes ao se associarem à memória, porque intrínsecas e impulsionadoras da imaginação, para além de seus enquadramentos. Assim, o autor passa a centrar-se em dois tipos de montagem. Uma, rebatendo as acusações de Gerard Wajcman, ao criticar o uso que Godard faz de imagens de arquivo, uma vez que, segundo ele [Wajcman], “a imagem não é testemunho de nada”, ao mesmo tempo em que defende a película de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), com 9 horas e meia de duração, trabalhando com testemunhos orais de sobreviventes dos campos.

Aos termos deste debate que opõe “imagens de arquivo” X “testemunhos de sobreviventes”, de alta complexidade não apenas em estudos de cinema, Didi-Huberman se refere a outra seqüência de *Historia(s)*, debate que vai envolver o filósofo Jacques Rancière, girando em torno da “imagem dialética” X “colagens icônicas”. Remetendo à idéia de “salvação/redenção”, traz à reflexão a figura da alegoria do “anjo” de Benjamin, girando em torno da questão da dialética entre esquecimento e memória.

Enfim, tudo aqui está muito resumido. Tivemos a oportunidade de discutir estas questões através de texto elaborado e apresentado em outubro do ano passado, em Buenos Aires, durante o Seminário Internacional *Políticas de la Memória – recordando a Walter Benjamin*, realizado justamente no Centro de la Memória Haroldo Conti, antiga ESMA – Escola Superior da Armada Argentina –, centro de tortura da ditadura argentina que “desapareceu” com 5.000 pessoas.

Finalizando esta resposta, registro que, a partir da “história construída pela montagem” em Godard, ou como diria Brecht, desta “arte da historicização”, foi possível tocar em



Neamp

convergências cruciais com o pensamento de Benjamin. Suas conexões com as formas de representação estética das catástrofes da história, certamente colocam no centro o papel do cinema e a construção da história, por via inclusive das “ficções da história”. É nesta direção que se pode entender a importância das “figurações da arte”, como reflete Jeanne-Marie Gagnebin, quando são inseridas nas lutas contra o apagamento da memória. Isto remete às reflexões de outros estudiosos, como Marcio Seligman-Silva, Michael Löwy, Enzo Traverso, Hannah Arendt, os depoimentos de Primo Levi, de Jorge Semprún, entre outros. Permitem traçar a perspectiva de aprofundamento do cinema como forma estética e política, em que pese sua “crise”.

RA - Para concluir: seu estudo sobre o Tribunal Internacional de Opinião Pública guarda alguma relação com a pesquisa atual sobre cinema e imagens de pensamento?

Ana Amélia – Sem dúvida! Em 2001 realizei um estudo etnográfico sobre a realização de um tribunal de opinião pública, o Tribunal Internacional de Crimes contra o Latifúndio e contra a Violência dos Direitos Humanos, mais conhecido como Tribunal do Paraná, Estado onde aconteceu. Isto fez parte de um projeto temático de pesquisa, financiado pela FAPESP, e desenvolvido junto ao CENEDIC – Centro de Estudos dos Direitos de Cidadania, da FFLCH-USP, posteriormente publicado sob o título de *Teatro da Exceção (figurações)*, no livro organizado por Francisco de Oliveira e Cibele S. Rizek, *A era da indeterminação* (Boitempo, 2007). Tratava-se de julgar o “terror de Estado”, ou melhor, a violência institucionalizada da política agrária do governo Jaime Lerner (1995-2002), e seu aparato de repressão que recaía na prática de criminalização dos movimentos sociais, em especial o MST. O tribunal do Paraná vinha na trilha de outros tribunais internacionais e nacionais de opinião pública e popular. Dotados de rituais fortemente simbólicos, visava à politização dependente de um forte agenciamento de argumentos, provas, documentos e documentários, de alcance exemplar na direção de criação de novos conceitos, e de abertura de caminhos para outras ações jurídico-políticas.

A chave *benjaminiana* percorreu todo o estudo, envolvendo a alegoria do tribunal-teatro; a leitura do vínculo entre estética e política na figuração da memória das lutas sociais e da questão da justiça; o desempenho de seus “atores” a contrapelo do padrão midiático modelar das formas de banalização e naturalização dos acontecimentos, e da criminalização dos movimentos sociais. Destacou-se o significado das *mise-en-scènes* e demais *performances*; da impecável organização do evento; do papel dos jurados que compuseram o mesmo; do



Neamp

local onde foi realizado, a Universidade Federal do Paraná, livre da interferência do governador; da montagem de lugares no palco; dos documentos audiovisuais encenados; da sessão de julgamento final; dos depoimentos de feridos nos confrontos, advogados, etc. Foi pela capacidade de figuração da memória que se pôde ler o potencial de rupturas críticas do tribunal-teatro, abrindo os acontecimentos para a interrogação crítica e o debate público. Enfim, foi possível perceber que, ao contrário da “estetização da política” que Benjamin flagraria nas práticas fascistas, aconteceu ali um espetáculo ao *avesso* da “sociedade do espetáculo”. Assim, o tribunal identificou a “ordem”, como sinônimo do “estado de exceção”, e construiu a estética de um “tribunal da exceção”, para o enfrentamento da violência institucionalizada e mistificada em sua chave moral.