

As Imagens Dialéticas de Walter Benjamin na Montagem de Godard / *Walter Benjamin's Dialectical Images in Godard's Montage*

Daniel Melo Ribeiro¹

RESUMO

Este estudo propõe uma reflexão sobre as imagens na comunicação. Para isso, serão resgatados os conceitos de imagem dialética e montagem em Walter Benjamin. Argumenta-se que a imagem dialética em Walter Benjamin vai além de sua concepção de aura proporcionando um entendimento mais amplo sobre o próprio estatuto das imagens. Em outras palavras, Benjamin nos fornece subsídios conceituais para aprofundarmos nos estudos sobre a representação imagética dos objetos do mundo contemporâneo, em sua relação com a história e a memória. Nosso objeto de análise é a obra videográfica *The Old Place* (1998), de Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville. As conexões entre o pensamento de Benjamin e a obra de Godard são amparados, principalmente, pelas considerações de Georges Didi-Huberman.

PALAVRAS-CHAVE: imagem; montagem; Benjamin; Godard; arte.

ABSTRACT

This study offers an analysis of the images in the field of communication. The concepts of dialectical images and montage in Walter Benjamin will be covered. It is argued that the dialectical images in Benjamin goes beyond his notion of aura, providing a broader understanding about its semiotic functions. In other words, Benjamin provides conceptual references to enhance the studies about the way images represent objects of the contemporary world regarding certain aspects as memory and history. Our object of analysis is the Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville's film called *The Old Place* (1998). The connections between the thought of Benjamin and the work of Godard are supported, mainly, by Georges Didi-Huberman.

KEY-WORDS: image; montage; Benjamin; Godard; art.

Introdução: a imagem em Walter Benjamin

¹ Mestrando em Comunicação e Semiótica. PUCSP. danielmeloribeiro@gmail.com

Atento observador das transformações promovidas pelo capitalismo na transição dos séculos XIX e XX, Walter Benjamin (1892-1940) produziu textos que tratam, dentre outros temas, de estética, literatura, teatro, cinema e fotografia. Em ensaios de ampla repercussão no campo da comunicação, tais como *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* e *Pequena história da fotografia*, Benjamin defende a tese de que os aparatos mecânicos de reprodução de imagens alteraram significativamente a percepção estética do mundo visual, culminando na perda da *aura* das representações artísticas tradicionais. Segundo Benjamin, a arte sofreu um impacto estrutural diante das novas técnicas de registro, reprodução e projeção de imagens fotográficas em escala industrial, a ponto de abandonar as funções miméticas para alcançar um novo limiar estético. A fotografia, dessa maneira, teria sido uma das grandes responsáveis por estimular os artistas a buscarem novas linguagens de expressão, fomentando, por exemplo, movimentos de vanguarda do início do século, tais como o cubismo, o surrealismo e o dadaísmo.

Benjamin, no entanto, não restringiu suas reflexões sobre a imagem somente em seus ensaios sobre a cinema e a fotografia. A imagem surge como conceito central em diversos outros momentos de sua obra, seja para falar sobre a noção de alegoria no barroco alemão (BENJAMIN, 1986; ROCHLITZ, 2003), sobre a literatura de Marcel Proust e Charles Baudelaire (BENJAMIN, 2015), ou mesmo em suas últimas teses sobre a história (LÖWY, 2005). Uma de suas principais elaborações sobre o tema pode ser encontrada em sua obra póstuma *Passagens* (2009), onde Benjamin propõe o conceito de *imagem dialética*. Um dos principais autores a resgatar esse conceito e discuti-lo no âmbito das artes plásticas é o historiador da arte e filósofo francês Georges Didi-Huberman (2010, 2011, 2015a e 2015b).

O que seria, portanto, esse conceito de imagem dialética segundo Walter Benjamin? Além disso, de que maneira esse conceito pode estar relacionado com a noção de *aura*? Este artigo, portanto, pretende resgatar as definições sugeridas por Benjamin para o conceito de imagem dialética para, posteriormente, analisarmos de que maneira esse conceito pode ser aplicado

na compreensão de objetos contemporâneos da comunicação. Mais especificamente, buscaremos relações entre as reflexões de Walter Benjamin e o filme-ensaio de Jean-Luc Godard. Assim, este artigo defende a tese de que Walter Benjamin, ao tratar do conceito de imagem dialética, expande a sua noção de aura, proporcionando um entendimento mais amplo sobre o próprio estatuto das imagens. Em outras palavras, Benjamin fornece subsídios conceituais para aprofundarmos nos estudos sobre a representação imagética dos objetos do mundo contemporâneo.

No entanto, para melhor compreendermos a imagem dialética, é necessário, antes, explicitar como Benjamin elabora seu conceito de história. Essa compreensão nos fornecerá os fundamentos para alcançarmos as noções de *montagem* e *citação* em Benjamin, elementos que serão retomados por Godard em sua filmografia.

1 A história a contrapelo

Benjamin era um coletor de indícios (BARRENTO, 2013), um pensador em busca dos rastros do passado que pudessem elucidar questões do seu próprio tempo. Assim, a base de seu pensamento se encontra na maneira de ressignificar o presente a partir de uma leitura de índices que remetem imediatamente a um tempo anterior. Esses índices, no entanto, atualizam-se no novo contexto, iluminando novos conhecimentos. Sua filosofia é uma filosofia da história - mas não somente a história como disciplina que investiga a sucessão de fatos do passado, mas também a história como narração, ou seja, interessa-lhe investigar o modo como articulamos nosso pensamento para tecer os fatos de nossa memória. (GAGNEBIN, 2014)

Influenciado pelos pensamentos de Marx e Nietzsche, Benjamin propõe uma interpretação para o materialismo histórico que se opõe radicalmente à noção de progresso linear. Para ele, a história não pode ser entendida como uma sucessão de fatos cumulativos em sentido do progresso, e sim como uma série de rupturas e descontinuidades. Em seu último texto sobre os conceitos

de história, escrito antes de sua morte em 1940, Benjamin (2012, p. 244-245) critica a perspectiva positivista da história por representar, na verdade, uma espécie de empatia com os vencedores, uma narrativa de dominadores sobre dominados, uma herança que valoriza o “esforço dos grandes gênios” mas que, ao mesmo tempo, ignora a “servidão anônima de seus contemporâneos”.

Nesse sentido, nossos objetos culturais têm origem numa relação de dominação e barbárie, que reforçam a visão dos que triunfaram. É nesse fragmento (tese 7) que se encontra sua célebre frase de que “todo documento de cultura é um documento de barbárie” (p. 245), ou seja, a história, em sua versão oficial, manifestada nos objetos da nossa cultura, é a história dos que se consagraram como vencedores. Basta lembrarmos que nossa própria língua nasce de uma dominação colonial ou que nossos monumentos e catedrais foram erguidos em exaltação aos conquistadores por personagens anônimos. Por isso, alerta-nos Benjamin, devemos “escovar a história a contrapelo”, para que possamos não somente lutar contra a corrente, buscando o caminho do desvio (LÖWY, 2005), mas também revelar o que se encontra oculto por baixo da superfície.

2 O método arqueológico

Ao propor uma releitura do passado a contrapelo, Benjamin evidencia seu próprio método de investigação: iluminar o presente a partir de resquícios do passado. Interessa-lhe, portanto, trabalhar os resíduos da história, recuperar os traços sutis que foram esquecidos pelo tempo e que se encontram sob as camadas superficiais da cultura. Tais rastros são, dessa maneira, índices frágeis deixados por aqueles que estiveram ausentes da história oficial, elementos anacrônicos que escapam ao “controle da visão dominante da história” e que surgem como “elementos de desordem e de interrogação” (GAGNEBIN, 2012, p. 33). O próprio Benjamin afirma, no fragmento [N 1, 2] contido no caderno *Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso* em sua obra *Passagens*:

O que são desvios para os outros, são para mim os dados que determinam a minha rota. - Construo meus cálculos sobre os diferenciais de tempo - que, para outros, perturbam as 'grandes linhas' da pesquisa. (BENJAMIN, 2009, p. 499)

Benjamin ressalta a curiosidade por objetos que são tradicionalmente ignorados pelo pensamento, uma vez que provocam “desvios” e “perturbações”. Esses objetos, são, portanto, rastros de um tempo anterior mas que ainda sobrevivem de maneira sintomática em nossa cultura. Por exemplo, podem ser considerados rastros: objetos de uma loja de antiguidades, *souvenirs* baratos de uma viagem ao Mediterrâneo, selos, fotografias desbotadas, vitrines dos comerciantes, soleiras das prostitutas ou caleidoscópios usados como brinquedos óticos de ilusão². Ou seja, os rastros, para Benjamin, não são abstrações do pensamento: eles possuem um caráter material, o que lhes confere uma relevância arqueológica em seu método. Assim, todo objeto arqueológico, ao se presentificar materialmente, invoca a interpretação de um passado que se perdeu e, ao mesmo tempo, tem potencial para desordenar nossa interpretação do próprio presente, nem que seja por meio de um mero detalhe (DIDI-HUBERMAN, 2015a).

Para refletir sobre a história, no entanto, Benjamin não se prende a dicotomias do tipo “vencedores e vencidos”, “cultura e barbárie” ou mesmo “forma e conteúdo”. Seu método pressupõe justamente o choque de temporalidades a fim de suscitar uma imagem atualizada a partir do contraste de dois elementos. Esse choque nada mais é do que o método da montagem. No livro das *Passagens* - obra póstuma que contém milhares de fragmentos sobre temas que nortearam a pesquisa de Benjamin sobre as passagens parisienses - o autor lança algumas reflexões sobre seu método:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos,

² Objetos dessa natureza foram temas de crônicas de Walter Benjamin, publicadas em seu primeiro livro “Rua de mão única.” (BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**: infância berlinense: 1900. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.)

os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 2009, p. 502, fragmento [N 1a, 8])

No fragmento acima, Benjamin reforça seu interesse pelos “farrapos” e “resíduos”, que, “injustiçados” pelo esquecimento ou pelo desinteresse, serão articulados em um processo de montagem. A articulação desses elementos não é, segundo Benjamin, dicotômica, e sim dialética, no sentido de que se estabelece por uma relação de tensão constante que transita nos limiares ou nuances entre os dois polos.

O que interessa não são os grandes contrastes, e sim os contrastes dialéticos, que frequentemente se confundem com nuances. A partir deles, no entanto, recria-se sempre a vida de novo. (BENJAMIN, 2009, p. 501, fragmento [N 1a, 4])

Como resultado, essa montagem irá “mostrar” algo novo, evidenciar uma nova criação. A imagem resultante dessa montagem é justamente a imagem dialética. Assim, segundo Otte (2006), o método de Benjamin é discurso da representação pelo desvio, ou, segundo Barrento (2013), uma ciência dos limiares.

3 Alegoria, aura e imagem dialética

Antes de trazer as definições elaboradas por Benjamin sobre as imagens dialéticas, cabe situarmos em que momento de sua trajetória intelectual esse conceito surge.

A noção de *imagem* já vinha ocupando um lugar central nas reflexões de Walter Benjamin sobre a arte desde seus primeiros trabalhos acadêmicos. Tal noção manteve uma posição de destaque até a elaboração das suas teses finais sobre o conceito de história, em 1940, já no limite de sua morte trágica por suicídio, fugindo da ameaça nazista na fronteira da França com a Espanha.

Rainer Rochlitz (2003) propõe separar as reflexões de Benjamin sobre arte em três momentos. Em sua primeira fase, durante o desenvolvimento de

suas pesquisas sobre o barroco alemão em meados dos anos 1920, Benjamin se interessou principalmente pelo conceito de *alegoria*. Como uma espécie de representação imagética de ideias do barroco, a alegoria possui um traço fundamentalmente ambíguo e polissêmico, em oposição à noção de símbolo no romantismo, que abrigaria um significado sempre fechado em si mesmo. A alegoria, segundo Benjamin, seria para o pensamento o que as ruínas e os fragmentos são no mundo material: uma peça depredada, mas altamente rica em significação, o elemento mais nobre na composição da arte barroca (BENJAMIN, 1986). Nota-se que, já nesse contexto, Benjamin se interessa tanto pelo poder significativo dos resíduos como pelas funções contraditórias das imagens, citando, inclusive aspectos dialéticos da alegoria:

Na ótica alegórica, o mundo profano sofre ao mesmo tempo uma elevação a um plano superior e uma desvalorização. A essa dialética religiosa do conteúdo corresponde, formalmente, a dialética entre convenção e expressão. Pois a alegoria é, simultaneamente, uma e outra, e ambas são contraditórias por natureza. (BENJAMIN, 1986, p. 29)

Em um segundo momento, Benjamin investiga a arte - não somente as artes visuais como a fotografia e o cinema, mas também a literatura e o teatro - sob um viés político, amplamente influenciado pelo contato com o marxismo e com as vanguardas europeias, tais como o dadaísmo, o surrealismo e até mesmo o cinema russo. É desse contexto, entre os anos 1930 e 1936, que são elaborados os ensaios sobre o teatro de Brecht, sobre a reprodutibilidade técnica das obras de arte e sobre a história da fotografia. Nesse momento, um conceito central para Benjamin é a noção de *aura*. Benjamin propõe algumas definições sobre esse termo, como por exemplo: “uma trama singular de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que ela esteja.” (BENJAMIN, 2013, p. 108) ou a capacidade estética de certos objetos artísticos de “retribuir o olhar” (BENJAMIN, 2015, p. 143). Dessa maneira, a aura - definida como a aparição única de uma distância - aponta para uma dos principais paradoxos tratados pelos estudos semióticos das imagens: a de se constituírem como a presença de uma ausência. Além disso, Benjamin associa

o surgimento dos meios técnicos de reprodução de imagem à perda da aura das artes tradicionais, uma vez que a fotografia e o cinema abalam seu valor de culto, emancipando-as de suas funções ritualísticas para exercerem uma estética politizada.

Por fim, em um terceiro momento, Benjamin se aprofunda nas investigações sobre a memória e a história. Inspirado não somente pela literatura de Nikolai Leskov, mas também por Baudelaire e Proust, produz o ensaio sobre “O Narrador”, que segundo Rochlitz, “abre um novo período do pensamento de Benjamin: aquele que, ao adquirir uma interpretação sociológica da arte, associa-lhe a visão apocalíptica da história que foi aquela de *Origem do drama barroco alemão* e revisa o veredicto sobre a aura e a beleza” (ROCHLITZ, p. 255). É nesse contexto também que Benjamin elabora os dois *exposés* sobre seu grande projeto das *Passagens*, o primeiro em 1935 e o segundo em 1939. Ambos são resumos elaborados com a intenção de solicitar apoio financeiro para a realização dessa obra, que, de maneira fragmentária, já vinha em processo de elaboração desde 1927.

Benjamin propõe e desenvolve, mais especificamente, o conceito de imagem dialética em diferentes momentos do livro das *Passagens*. As principais explicações sobre esse conceito encontram-se no caderno N (Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso). Há também referências ao termo no ensaio *Parque Central*, publicado no Brasil juntamente às suas reflexões sobre Charles Baudelaire.

4 Definições de imagem dialética

Benjamin define a imagem dialética como “uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade.” (BENJAMIN, 2009, p. 515, fragmento [N 9, 7]). A imagem dialética surge do choque de temporalidades. Como num relâmpago, a imagem se apresenta como uma espécie de iluminação que apela ao cognoscível e, portanto, revela algo de natureza instantânea à nossa percepção. Ao transportar esse esclarecimento, a imagem ainda seria capaz de

carregar uma marca, um indício da criticidade própria do momento de choque entre o “ocorrido” e o “agora”. Em outro fragmento, Benjamin diz:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética - não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (BENJAMIN, 2009, p. 505, fragmento [N 3, 1])

No trecho acima, Benjamin reforça que a imagem não se resume a uma simples iluminação do passado pelo presente (e vice-versa). Ela surge, necessariamente, de uma nova percepção a partir do choque de duas polaridades “dialéticas”, da tensão que leva “o passado a colocar o presente numa situação crítica” (BENJAMIN, 2009, p. 513, fragmento [N 7a, 5]), numa espécie de “síntese autêntica” (BENJAMIN, 2009, p. 516, fragmento [N 9a, 4]).

Ao propor o conceito de imagem dialética como um choque de polaridades (a formação de uma *síntese* a partir do confronto entre uma *tese* e uma *antítese*), Benjamin a aproxima da noção de *montagem*. Em outras palavras, para provocar um lampejo, é necessário o embate de elementos, a junção de peças que se encontram isoladas temporalmente. Portanto, deve haver, no mínimo, duas imagens que se chocam para sintetizar uma terceira, diferente das duas precedentes.

Assim, Benjamin desenvolve seu conceito de imagem dialética como parte de seu método de análise da “história a contrapelo”. Por lidar com a cognoscibilidade, trata-se, portanto, de um método epistemológico que busca compreender a história pelo confronto de polaridades anacrônicas. De uma maneira inevitável, esse método se opõe à visão linear e positivista da história, uma maneira de se escapar à noção superficial de progresso. No entanto, os elementos que Benjamin privilegia para gerar esse confronto não se encontram

nas aparências superficiais, e sim nos resíduos arqueológicos que sobrevivem ao tempo. Por isso Benjamin se interessou, sobretudo, pelas passagens parisienses da transição do século: ambientes que ainda portavam os resquícios de uma modernidade que se encontrava cada vez mais abalada pela iminente catástrofe da guerra. Benjamin nos esclarece essas questões com as seguintes palavras:

De que maneira seria possível conciliar um incremento de visibilidade com a realização do método marxista? A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. Portanto, romper com o naturalismo histórico vulgar. Apreender a construção da história como tal (BENJAMIN, 2009, p. 503, fragmento [N 2, 6]).

Ao estabelecer, portanto, uma prática “epistemo-crítica da montagem”, Walter Benjamin teria sido o pensador responsável por introduzir uma concepção extremamente original e, ao mesmo tempo, subversiva de análise do tempo histórico, capaz de nos conduzir a novos patamares do saber (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 52). Benjamin, assim, aposta no conhecimento pela montagem, tomando a imagem como elemento heurístico (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 132).

Assim, o principal objeto de estudos de Benjamin é o passado e a história. No entanto, suas reflexões epistemológicas sobre a imagem também nos permitem iluminar aspectos relevantes sobre sua função semiótica.

5 Presença e ausência: a imagem como signo

Em que sentido podemos compreender, com mais profundidade, a noção de aura das obras de arte a partir de suas manifestações imagéticas, tomando como ponto de vista o pensamento de Walter Benjamin? Essa questão requer uma breve reflexão sobre seu caráter semiótico, retomando a ideia de que uma imagem é sempre uma presença de uma ausência (BAITELLO, 2012), ou,

segundo Benjamin, uma aparição única de algo distante. Há, nessa relação, uma tensão aparentemente contraditória: como pode algo estar presente e ausente ao mesmo tempo? Um passo inicial para esta análise consiste em esclarecer que a imagem deve ser pensada como uma corporificação que se apresenta em lugar de uma outra coisa que se encontra ausente. A imagem de uma pegada nos remete ao animal que já não está mais ali, da mesma forma que uma pintura rupestre nos conduz a um tempo passado de nossos ancestrais.

Assim, distinguem-se, inicialmente, duas entidades que se relacionam: a imagem (como um signo) e o objeto que ela representa. Sabemos que a imagem não deve ser confundida com seu objeto. Ela está presente, pois é material, concreta, real (no sentido de ser um existente que insiste contra nossos sentidos). Por outro lado, ao nos deslocarmos para a relação com seu objeto, a imagem cumpre o papel de *representação*, de estar no lugar de outra coisa (mas sem nos esquecermos de que essa representação nunca será completa).

No entanto, de acordo com a teoria dos signos desenvolvida por Charles Peirce (SANTAELLA, 2005), a função semiótica das imagens não se resume a uma relação exclusiva entre duas entidades, e sim em uma tríade. A imagem presentificada, que é um signo (1), é determinada pelo objeto ausente (2) que ela representa, sintetizando um terceiro elemento interpretativo, nomeado como um interpretante (3). A noção de signo em Peirce, portanto, não se limita à sua função *representativa*, ou a relação entre signo e objeto. Há uma outra face que se revela, que é a função *interpretativa*, criada a partir da relação entre o signo e o interpretante. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que um signo representa um objeto ausente, ele tem potencial para causar um efeito interpretativo em uma determinada mente. O papel do signo, portanto, é o de promover a *mediação* entre duas outras entidades, o objeto e o interpretante.

Usando os termos de Benjamin, pode-se, dizer que essa relação entre imagem e objeto é criada a partir de uma tensão dialética, pois teria potencial

para gerar o terceiro elemento interpretativo, que, por sua vez será uma imagem de pensamento. Assim, a mediação implica uma montagem, uma capacidade de juntar peças em nossa memória e construir interpretantes que brotam, como um lampejo, do nosso repertório ou da nossa experiência colateral.

A aparente contradição entre ausência e presença que as imagens evocam se acentua nas fotografias. O registro fotográfico é uma materialização de um motivo que não está ali, no seu aqui e agora. É uma tentativa de se fixar artificialmente as aparências do ser, a fim de salvá-lo do fluxo inexorável do tempo, num efeito que André Bazin chamou de “complexo de múmia” (BAZIN, 2014, p. 28). A fotografia, nesse sentido, é um tipo de imagem que se coloca em resistência ao avanço do tempo. Não é por acaso, portanto, que Benjamin se interessou por estudá-la. A fotografia, estudada sob esse aspecto, é um índice do tempo, um rastro de nossa memória.

Contudo, a imagem para Benjamin não restringe à função de representar uma ausência. Ela tem potencial para nos arrebatado pelo choque, para fazer colidir em nossos sentidos uma fratura que nos faz “perder o chão” e nos deixar confusos (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 131). Essa função das imagens pode ser encontrada, por exemplo, no contexto das artes - tema que o próprio Benjamin trabalhou em diversos ensaios, como vimos anteriormente

6 Imagem dialética na arte

Como podemos aplicar o conceito de imagem dialética de Benjamin na arte? Georges Didi-Huberman (2010, 2011, 2015a e 2015b) retoma o pensamento de Walter Benjamin e nos conduz a uma série de reflexões sobre os diversos objetos artísticos, sejam eles afrescos do renascimento, fotografias de campos de concentração nazistas ou mesmo o cinema de Godard.

Didi-Huberman parte do interesse pelo frequente desconforto causado pelos objetos da arte quando colocamos nosso olhar diante de suas imagens. A arte é capaz de nos lançar diferentes sentidos interpretativos que

frequentemente nos arrebatada por querer dizer algo que se encontra além das aparências, ela clama por um olhar que inquieta o nosso pensamento. No entanto, para nos inquietar, a imagem artística deve propor um deslocamento de sentido, a fim de criticar algo que já se encontra em nosso repertório, ou seja, ela tenta romper uma crença para introduzir um novo hábito de pensamento. Nesse sentido, ao fomentar novos pensamentos, a arte também se apresenta como fonte de conhecimento. Porém, a arte não entrega esse novo conhecimento sem esforço: ela exige de seu interlocutor um exercício fenomenológico de observação, uma postura porosa dos nossos sentidos diante de sua imagem.

Como vimos, Benjamin afirma que arte tradicional era dotada de uma aura, uma capacidade de se fazer presente, apesar da distância. “Ter a experiência da aura de um fenômeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar” (BENJAMIN, 2015, p. 14). Essa definição de aura, portanto, sugere um movimento duplo: ao mesmo tempo em a imagem artística presentifica um *ausente* pela sua função de *representação*, ela também é dotada de uma capacidade de revidar o olhar. Daí surge a motivação de Didi-Huberman em investigar “o que vemos e o que nos olha”, título de uma de suas publicações: “o objeto aurático supõe assim uma forma de varredura ou de ir e vir incessante, uma forma de heurística na qual as distâncias - as distâncias contraditórias - se experimentariam umas às outras, dialeticamente.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 148).

Apoiado pelos argumentos de Benjamin, Didi-Huberman afirma que o arrebatamento de sentidos provocado pela arte ocorrerá justamente pelo confronto de sua imagem com a nossa memória, entendida não somente como um repertório ou acervo de experiências do passado, mas como elementos de caráter arqueológico, prontos para “relampejar” novos sentidos a partir do choque com o presente: “Diante de uma imagem - por mais recente e contemporânea que seja -, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que esta imagem só se torna pensável numa construção da memória” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 16). Daí passamos da noção de *aura*

para a *imagem dialética*: “a imagem dialética é um lampejo momentâneo. Assim, como uma imagem que lampeja no agora que a torna reconhecível, deve ser fixada a imagem do passado.” (BENJAMIN, 2015, p. 180)

Como mencionamos anteriormente, a imagem dialética de Benjamin requer uma ação de montagem: o choque entre duas temporalidades que irá sintetizar algo novo. Nesse sentido, a noção de montagem nos conduz à reflexão de um outro tipo de objeto, dessa vez de natureza audiovisual. Assim, a fim de demonstrar a aplicação desses conceitos, partiremos para a análise de alguns aspectos da obra do cineasta Jean-Luc Godard.

7 A imagem dialética na montagem de Godard

As técnicas de montagem foram historicamente exploradas pela arte em diferentes abordagens semióticas, como por exemplo nas colagens do dadaísmo ou mesmo na poesia concreta. Mas, por sua vez, é no cinema que a montagem irá se desenvolver como técnica por excelência. Segundo Arlindo Machado (2001), os experimentos realizados pelo cineasta russo Serguei Eisenstein consolidaram a linguagem da montagem cinematográfica, a partir de um sofisticado processo de associações mentais: “juntam-se duas imagens para sugerir uma nova relação não presente nos elementos isolados, e assim, através dos processos de associação, chega-se à ideia abstrata e ‘invisível’” (MACHADO, 2001, p. 29-30). Eisenstein irá criar uma analogia entre as técnicas de montagem do cinema e os ideogramas orientais, que combinam conceitos, aparentemente isolados, para se criar um terceiro.

Jean-Luc Godard foi um cineasta que explorou, vigorosamente, a montagem em suas obras. Desde seus primeiros filmes da *Nouvelle Vague*, Godard trabalhou de maneira fecunda a linguagem cinematográfica a partir da remontagem de elementos visuais e verbais. O exemplo mais emblemático da aplicação da montagem em Godard pode ser encontrado na sua série conhecida como *Histoire(s) du Cinéma* (1989). O cineasta entrega ao espectador uma narrativa polifônica de arquivos e trechos de filmes que

fizeram parte da história do cinema, numa edição que sobrepõe imagens, sons e palavras. Segundo Didi-Huberman (2015b), Godard cria uma espécie de cinema aberto, onde o vai e vem de imagens e frases se embaraçam ao ritmo de uma interminável investigação polifônica, como uma imensa associação de ideias, de maneira desconcertante, fragmentada, fascinante e até fatigante.

Para Godard, no entanto, a montagem não se restringe à construção de um novo sentido a partir da associação de planos ou enquadramentos. Godard buscou amplificar o potencial heurístico de suas obras pela incorporação de incontáveis *citações* em suas montagens (AUMONT e MARIE, 2012, p. 53), recheando suas cenas com referências à literatura, à filosofia e ao próprio cinema. Um espectador atento irá descobrir em seus filmes, de maneira frequente, cenas onde seus personagens, por exemplo, ora citam trechos de Sartre em seus diálogos, ora leem livros de Freud, ora são enquadrados diante de cartazes de filmes antigos. Godard chega a citar a si próprio, ao fazer referências à sua própria obra em seus filmes. A figura 1, por exemplo, mostra um fotograma de seu filme *Le Mépris* (1963), onde a personagem de Brigitte Bardot caminha diante de cartazes de filmes, ao mesmo tempo que em que é observada por outro personagem em um carro conversível. Os cartazes se referem aos filmes *Hatari!* (1962), dirigido por Howard Hawks e estrelado por John Wayne, e o outro é o cartaz italiano de *Vivre sa Vie* (1962), do próprio Godard, estrelado por Anna Karina.



Figura 1: fotograma do filme *Le Mépris* (1963), de Jean-Luc Godard. Fonte: *Mauvais Genres: Quand l'affiche s'affiche dans les films*. Disponível em <<http://www.mauvais-genres.com/fr/content/58-quand-l-affiche-s-affiche-dans-les-films>> acesso em 14 abril 2016.

A citação em Godard, portanto, se torna um elemento fundamental de sua técnica de montagem. Didi-Huberman (2015b) afirma que o ato de citar, em Godard, é uma manifestação transformadora de sentido, pois se constitui tanto como um ato de referência como de irreverência. A citação é um material de montagem, uma matéria a ser manipulada, formalmente e semanticamente. Ao citar, Godard transforma, ao mesmo tempo, a convocação da autoridade (admitindo que ele não é o autor) em uma rejeição a essa autoridade (citando-o livremente). Assim, Godard constrói uma dialética, um efeito conflituoso fértil, capaz de “elevar qualquer coisa como uma verdade” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 21). Relembrando Jacques Aumont³, Didi-Huberman coloca Godard como um “motor poético imparável, que deixa à deriva a lógica do significante, para se revelar coisas como se fosse por magia” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 27).

Essa técnica de citação livre exercida por Godard apresenta uma evidente semelhança com o próprio trabalho de Walter Benjamin. Como mencionado anteriormente, seu livro das *Passagens* agrega uma infinidade de fragmentos e citações, agrupados em cadernos que tratam de temas que vão desde a Epistemologia, passando pela Moda e pelos escritos sobre Baudelaire. Ou seja, uma obra totalmente construída sobre o princípio da montagem. Ao falar sobre seu próprio texto, Benjamin irá explicitar que “este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem” (BENJAMIN, 2009, p. 500, fragmento [N 1, 10]).

As noções de montagem e de “citação sem aspas” em Benjamin e Godard são, portanto, muito próximas. Em outras palavras, poderíamos dizer que Godard colocou em prática, em seus filmes, aquilo que Benjamin chamava

³ AUMONT, Jacques. **Amnésies**. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard. Paris: P.O.L, 1999, p. 62.

de imagem dialética: o choque de temporalidades que relampeja no cognoscível. A montagem segundo Godard, será, portanto o gesto:

... de se colocar em ação de aproximação duas imagens e duas temporalidades (...) Sublinhar a fecundidade heurística e a exuberância potencial de toda montagem. É ver ali um movimento centrífugo de associações produtivas de ideias novas, de hipóteses, de fantasias imaginativas, mas também de saberes autênticos.⁴ (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 41, tradução nossa)

Tais elementos serão demonstrados em uma breve análise de um trecho do filme *The Old Place* (1998), de Godard e Miéville, sua atual parceira.

8 *The Old Place*: o filme-ensaio sobre a arte

Em sua obra *The Old Place*⁵ (1998), co-dirigida com Anne-Marie Miéville, Godard se propõe a debater o papel da arte no final do século XX. O filme foi encomendado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA)⁶ e utiliza o formato de filme-ensaio. Arlindo Machado, na introdução do livro de Philippe Dubois (2004), ressalta que esse termo se refere ao estilo amplamente praticado por Godard, sobretudo a partir da década de 1970, para trabalhar o formato de ensaio a partir de uma linguagem audiovisual, ou seja uma reflexão de caráter científico ou filosófico que carrega atributos mais subjetivos e literários, algo portanto diferente de um documentário ou uma ficção. Segundo Dubois, esse formato permitiria a Godard arriscar ainda mais e buscar novas saídas para o cinema.

Nesse ensaio audiovisual sobre a arte, Godard e Miéville confrontam diversas imagens - pinturas famosas, trechos de filmes, fotos de exposições de

⁴ Do original: "(...) mettent en acte de rapprochement de deux images - et de deux temporalités (...) souligner la fécondité heuristique, l'exubérance potentielle de tout montage. C'est y voir un mouvement centrifuge d'associations productrices d'idées nouvelles, d'hypothèses, de fantasies imaginatives, mais aussi de savoirs authentiques."

⁵ O filme está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GhSLLkokS6A>, acessado em 24 abr 2016.

⁶ <http://www.moma.org/collection/works/107469?locale=en>

arte, gravações em vídeo de cenas do cotidiano urbano - sobre uma trilha sonora profundamente melancólica. As imagens são frequentemente sobrepostas por *letterings* que acompanham e acrescentam o texto narrado em áudio pelos próprios realizadores. Logo nos primeiros quadros, Godard lança a explicação que dará o tom desta obra: trata-se de um ensaio sobre a ontologia da arte e do cinema (figura 2), “para saber, enfim, se a arte é uma lenda ou uma realidade” em “exercícios de pensamento artístico”.



Figura 2: Dois fotogramas das primeiras cenas de *The Old Place*, com as palavras “verdade, lenda e devaneio” à esquerda, e “devaneio, cinema e verdade” à direita.

Para debater a natureza da arte, Godard e Miéville, alternam, frequentemente ao longo do filme, imagens de arte pré-histórica (como estátuas e pinturas rupestres) com imagens da arte contemporânea. Esse choque de temporalidades é sempre acompanhado de comentários dos próprios diretores e de textos que se fundem sobre as imagens editadas. O encontro entre passado e presente não é fortuito: em um determinado trecho que se inicia com o *lettering* “Imagine um museu”, Godard e Miéville citam Walter Benjamin explicitamente: “esta imagem que você é, que eu sou, diz Benjamin, onde o passado entra em ressonância com o presente num lampejo para formar uma constelação”⁷. Tal trecho (figura 3) inicia-se com uma imagem

⁷ Do original: “Cette image que tu es, que je suis, Benjamin en parle, où le passé entre en resonance le temps d’un éclair avec le présent pour former une constellation.”, tradução nossa.

de um rosto arredondado, esculpido em traços simples sob um fundo acinzentado. As linhas que definem os olhos o nariz e a boca desse rosto são rudimentares, assemelhando-se à esculturas pré-históricas. Esse rosto - bem como as inúmeras outras cabeças de estátuas presentes no filme - remetem à própria origem etimológica da palavra *imagem*, cuja procedência romana indica o termo *imago*, ou máscara mortuária. Nos explica Didi-Huberman:

A noção romana de imago supõe uma duplicação do rosto por contato, um processo de impressão (o molde em gesso se imprimindo sobre o próprio rosto), em seguida de ‘expressão’ física da forma obtida (a tiragem positiva em cera realizada a partir do molde). A imago não é, portanto, uma imitação no sentido clássico do termo; ela não é factícia e não requer nenhuma ideia, nenhum talento, nenhuma magia artística. Ao contrário, ela é uma imagem-matriz produzida por aderência, por contato direto da matéria (o gesso) com a matéria (do rosto). (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 81)

Essa máscara, origem da imagem por contato, é seguida por uma outra imagem de rostos que se tocam, dessa vez de um casal que se beija. Citando Benjamin, o beijo é imediatamente seguido por uma explosão luminosa e faiscante, ou seja, o lampejo que forma constelações, o próprio Big-Bang: a origem do universo.



Figura 3: Três fotogramas do trecho de *The Old Place*, quando Godard cita as imagens dialéticas de Walter Benjamin.

Em seguida, num trecho que se inicia com o *lettering* “Lógica das imagens”, Miéville cita a definição de aura, formulada por Walter Benjamin: “a obra de arte, ele diz, é a aparição única de uma distância, por mais próxima

que ela esteja.” Porém, a própria Miéville parece não compreender bem o aparente paradoxo dessa definição: “Mas, não tenho certeza se compreendi: próximo igual a distante...”⁸. Como explicamos, essa definição de aura, para Benjamin, remete justamente à função sógnica das imagens, a de representar um ausente.

Um pouco mais adiante, Godard e Miéville partem para uma reflexão sobre o processo de montagem. Para isso, eles recorrem ao resgate do passado, mostrando ao espectador as seguintes frases: “desejo do passado, nascimento do tempo, batismo da montagem.”. Miéville, nos aponta: “Para compreender o que se passa entre as estrelas, entre as imagens, é necessário examinar as aproximações simples”⁹. Ilustrando essa fala, surgem imagens de pessoas sendo batizadas ao ar livre e, logo em seguida, um cineasta analisando uma película em uma mesa de montagem (figura 4).



Figura 4: Três fotogramas do trecho de *The Old Place*, quando Godard e Miéville falam sobre a montagem.

Como dissemos anteriormente, a montagem para Godard, em sintonia com Benjamin, desdobra-se a partir da ideia de contrastes agudos. Didi-Huberman nos esclarece:

A montagem será então dialética, segundo Jean-Luc Godard, na medida em que, primeiramente, ele faz de toda imagem a

⁸ Do original: “L’oeuvre d’art, dit-il, est l’apparition unique d’un lointain, aussi proche soit-il. Mais, je ne suis pas sûre de comprendre... proche égal de lointain.”. Tradução nossa.

⁹ Do original: “Alors, pour comprendre ce qui se passe entre les étoiles, entre les images, il faut examiner en premier des rapprochements simples.” Tradução nossa.

relação entre, ao menos, duas imagens, relação situada, tanto quanto possível, 'lá onde as contradições são mais agudas'; em segundo lugar, na medida em que ele faz surgir dessa relação um terceiro termo - eventualmente denominado 'imagem' como tal - que resulta da contradição colocada em obra. (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 52, tradução nossa¹⁰)

A exemplificação da montagem como choque temporal de contrastes será demonstrada pelos realizadores nas cenas seguintes. Godard e Miéville mostram 3 pares de imagens, distantes no momento de sua criação original, mas próximas em algum aspecto de seu significado. Ao mesmo tempo, cada par, ao ser contrastado, escancara uma ousada contradição que leva ao espectador construir novos significados. Em primeiro lugar, vemos uma imagem do quadro "Fuga para o Egito", de Giotto, que narra a cena do evangelho onde Maria e José fogem com o recém-nascido Jesus no deserto, seguida por uma reprodução de uma fotografia de um outro casal, agora em Kosovo, na região da antiga Iugoslávia, que parece fugir em condições muito semelhantes, mas que seguem, curiosamente, na direção contrária (figura 5).



Figura 5: Fotogramas de *The Old Place*, que contrastam o quadro "Fuga para o Egito", de Giotto com uma fotografia de uma família em Kosovo.

¹⁰ Do original: "Le montage serait donc dialectique, selon Jean-Luc Godard, dans la mesure où, premièrement, il fait de toute image le rapport de deux images au moins, rapport situé, autant que possible, 'là où les contradictions sont les plus aiguës'; et, deuxièmement, dans la mesure où il fait surgir de ce rapport un troisième terme - éventuellement nommé 'l'image' en tant que telle - qui résulte de la contradiction mise en oeuvre."

Em seguida, vemos uma imagem de um cinema a céu aberto, com uma pequena tela de projeção ao fundo, próxima a algumas árvores. Os assentos destinados aos espectadores são troncos de inúmeras árvores cortados rente ao chão, separados por fileiras. A imagem seguinte exhibe uma sala de cinema típica, com poltronas estofadas confortáveis e uma grande tela à frente. Ambas os cenários, curiosamente, não contêm qualquer espectador, tampouco projetam imagens em suas telas (figura 6).



Figura 6: Fotogramas de *The Old Place*, que contrastam um cinema a céu aberto e uma sala de cinema.

Por fim, os realizadores mostram uma reprodução de uma pintura rupestre, representando um animal e datada de 17 mil anos a.C., seguida de uma pintura de outro animal, agora datada de 1910, seguindo, provavelmente, um estilo de um quadro modernista (figura 7).



Figura 7: Fotogramas de *The Old Place*, que contrastam uma pintura rupestre e um quadro em estilo modernista.

Considerações finais: Benjamin e Godard

Podemos entender a obra *The Old Place* como uma profunda reflexão de Godard e Miéville sobre a arte e as imagens do século XX; uma arte que incorporou o cinema como uma de suas expressões mais importantes e que, sobretudo, questionou o próprio estatuto das imagens na representação dos objetos do mundo. Godard é um personagem do século XX que se apresenta para além de sua atuação como cineasta e video-artista: seu trabalho é sobretudo um reflexo de sua postura vanguardista inquieta, que combina textos, documentos e imagem para gerar filmes que sempre atravessam as fronteiras entre a ficção e a realidade (BRANCALEONE, 2012).

O filme *The Old Place*, examinado à luz dos conceitos de Walter Benjamin, nos transporta para esse “velho lugar”, que não é somente o museu como lugar das imagens da arte por excelência: mas é a nossa própria memória, cujo potencial criativo se ilumina a partir da montagem contundente. Para isso, Godard não se esquivava do olhar para a história e da citação do passado para trazê-lo ao tribunal do nosso presente (DIDI-HUBERMAN, 2015b), tampouco se exime de representar visualmente a catástrofe, seja ela uma imagem do holocausto ou de refugiados muçulmanos. Em uma postura diametralmente oposta ao discurso iconoclasta de alguns teóricos da sua

geração (MACHADO, 2001), Godard se assemelha ao próprio Anjo da História, descrito por Benjamin em sua nona tese, cujo “semblante está voltado para o passado” e que vê uma catástrofe, a partir das ruínas acumuladas do tempo, algo que nós somente entendemos como uma “cadeia de acontecimentos” (BENJAMIN, 2012, p. 246). Assim, como nos lembra Leda Motta (2015, p. 27), Godard “inverte a verdade platônica, que atrela a imagem ao seu conhecimento inferior” e nos traz a reflexão, ao mesmo tempo irônica e sincera, de que “não se trata de uma imagem justa, mas justo de uma imagem¹¹.”

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2012.

BAITELLO, Norval. *O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2012.

BARRENTO, João. *Limiares sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie* (escritos escolhidos). Seleção e apresentação: Willi Bolle. São Paulo: Cultrix, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização da edição brasileira por Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

¹¹ Segundo Motta (2015), essa afirmação foi lançada pelo próprio Godard, em seu filme *Le vent d'Est*, para “denunciar que, no capitalismo em estágio espetacular, em que a mercadoria é antes coisa imaginária que coisa corpórea, não há imagens acima da luta de classes, nem imagens que não sejam falaciosas: ‘ce n’est pas une image juste, c’est juste une image’”. (p. 22)

BRANCALEONE, David. *The Interventions of Jean-Luc Godard and Chris Marker into Contemporary Visual Art*. Londres: Vertigo Magazine, n. 30, 2012. Disponível em <http://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-3-issue-1-spring-2006/an-old-place/>. Acesso em 16 abril 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que nos vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010, 2a. ed.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Passés cités par LJG: l'oeil de l'histoire 5*. Paris: Les éditions de minuit, 2015b.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, video, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (orgs.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*. Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

HATARI!. Direção de Howard Hawks. Malabar. EUA, 1962.

HISTOIRE(S) DU CINÉMA. Direção de Jean-Luc Godard. Canal+. França, 1988.

LE MÉPRIS. Direção de Jean-Luc Godard. Les Films Concordia. França, Itália, 1963.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.

MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MOTTA, Leda. *Barthes em Godard: críticas suntuosas e imagens que machucam*. São Paulo: Iluminuras, 2015.

OTTE, Georg. Comunicação e recepção em Walter Benjamin. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargo (org.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Bauru: EDUSC, 2003.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da Linguagem e Pensamento: Sonora Visual Verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

THE OLD PLACE. Direção de Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville. MoMA. EUA, França. 1998.

VIVRE SA VIE. Direção de Jean-Luc Godard. Les Films de la Pléiade. França. 1962.