



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Imagem dialética e construção da memória

Convergências *benjaminianas* no cinema-ensaio de Jean-Luc Godard

Ana Amélia da Silva¹

Resumen:

As constelações críticas de Walter Benjamin em torno de uma “teoria materialista da imagem” (Palmier) situam as noções de imagem dialética e montagem como cruciais para a compreensão dos “documentos da barbárie”, e das formas de pensamento que vinculam experiência histórica, à imagem e à construção da memória.

A comunicação volta-se para as rupturas estéticas e críticas de alguns filmes-ensaios de Jean-Luc Godard, em especial *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998), e *Nossa Música* (2005). As imagens dialéticas em Godard enfrentam as aporias do “filmar após Auschwitz”, recorrendo ao distanciamento crítico pela aproximação entre realidades diversas e à (re)significação da história pela montagem. Seu potencial se coloca ao avesso de um mundo em que a saturação, a manipulação midiática e o excesso de imagens espetacularizadas desencadeiam as identificações afetivas e encolhem o espaço da reflexão crítica e do debate público.

Ao associarem arte, política e cultura sob o prisma da exceção e da regra, e pela “constelação de perigos” subjacente à *forma-cinema*, tanto Benjamin, quanto Godard, “tomam posição” quanto ao papel do intelectual num mundo que tem que lidar com a crescente apatia do pensamento crítico, inserindo-se aí o cinema enquanto forma estética e política.

¹ Professora do Departamento de Sociologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP. Pesquisadora do NEAMP – Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política da PUC-SP; e do CENEDIC – Centro de Estudos dos Direitos da Cidadania da USP-SP.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Imagem dialética e construção da memória

Convergências *benjaminianas* no cinema-ensaio de Jean-Luc Godard

Esta comunicação advém de pesquisa mais ampla envolvendo as relações entre imagem, cinema e a experiência do conhecimento nas ciências sociais, em que o caminho traçado partiu das reflexões estéticas, políticas e filosóficas de Walter Benjamin (1892-1940).² De especial interesse, sua perspectiva fundamental que vincula a experiência histórica à imagem e à memória. Assim, as noções orientadoras da pesquisa destacaram as “imagens dialéticas”, a noção de *catástrofe* com a qual enfrentou no plano teórico e crítico o fascismo, o uso das alegorias, do método “destrutivo/construtivo” e, sobretudo, a noção de *montagem dialética*, como método de significativo potencial crítico-reflexivo. O exemplo mais notável destas “constelações críticas” de Benjamin, talvez possa ser condensado em uma de suas teses sobre o conceito de história: “Não há documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie” (Tese 7).³

A noção de *imagem dialética* em Benjamin, constitui-se num *corpus* epistemológico-crítico fundamental que, como aponta sugestivamente Palmier, é intrínseca a sua *teoria materialista da imagem*, prolongamento “por sua vez, da alegoria do drama barroco, e das ‘*Denkbilder*’ (imagens de pensamento) (...)”. Na trilha deste autor, convém reter a idéia: “A imagem não é uma aporia. Tão essencial quanto o conceito [carta a Adorno em 16/08/35], é uma ‘imagem de pensamento’ [...] que jamais faz do objeto uma simples representação [...] e, sim, um enigma de interpretação” (Palmier, 2006: p.26).

Em síntese, a constelação crítica da imagem enquanto uma “dialética na imobilidade” é o cerne da teoria e filosofia da história de Benjamin, recurso crucial pelo qual procurou enfrentar – e, frequentemente, de maneira premonitória –, os horrores do fascismo, através da crítica à modernidade e à compreensão da história pela ideologia do *progresso*. Partindo do “índice histórico” das imagens, o autor formula em

² O projeto interdisciplinar de pesquisa *Cinema e a experiência do conhecimento*, envolveu tanto pesquisadores de várias áreas, quanto bolsistas de Iniciação Científica, com o apoio do CEPE- Conselho de Ensino e Pesquisa da PUC-SP, no período de de 2009-2010.

³ Ver tese 7, em “Sobre o conceito de história”. Benjamin, 1994 p.225. A tradução mais indicada, incluindo análises fundamentais sobre cada uma das teses, encontra-se em Löwy, 2005.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Passagens (N2, 6), o que se considera questão crucial: “A compreensão marxista da história deve ser adquirida necessariamente em detrimento da visibilidade da própria história? Ou, ainda: Por qual caminho é possível unir visibilidade acurada com a aplicação do método marxista?”⁴

Assim, a apreensão da história como um “lampejo”, quebrava a visão “linear e homogênea” da noção de progresso na história. É da percepção da necessidade de um “momento ou caráter destrutivo” (Benjamin, 1987:237), assim como da necessidade de “explodir o *continuum* da história”, que a imagem dialética se coloca como fundamental para o conhecimento: “Ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a cesura no movimento do pensamento” (Benjamin, 2006, p. 515).⁵ Resumidamente, a explosão da continuidade histórica, reificada, configura para Benjamin, o momento em que a “constelação de perigos”, na dialética “destruição/construção”, coloca em relevo a descontinuidade entre “fragmentos do passado” destacando-se a importância do “instante, da ruptura e da catástrofe” (idem, p. 512). Por outro lado, vai ressaltar a categoria dialética “queda/redenção”, entre outras, pelo “despertar” das fantasmagorias encenadas no mundo reificado da mercadoria e de suas ruínas.

Conquanto extremamente resumidas pelos limites de exposição, as reflexões tentam retomar os “documentos da barbárie” pela via do cinema em tempos de espetacularização da imagem. O pensamento social e filosófico tem assinalado, sobretudo para as áreas do capitalismo periférico, um “permanente estado de exceção”, seguindo o pensamento de Benjamin ao encarar o fascismo como “uma exceção que virou regra”. Com presença predominante no cinema atual, e tendo como fundo um cenário de despolitização, na qual a política, como já apontado por alguns autores, se tornou irrelevante, as imagens vêm produzindo uma naturalização de questões sociais importantes, os clichês, as visões reificadas, a estetização da pobreza e da violência, e a

⁴ No caso aqui, a tradução seguiu a versão francesa, *Paris Capitale du XIXe Siècle – le livre des passages* (CERF, Paris, 1997, p. 477).

⁵ A cesura provocada pelas imagens dialéticas, em seu potencial de rupturas críticas, advém do princípio da *montagem*, em que Benjamin vai adotar inspirado nas novas técnicas do cinema, nos cineastas russos, Eisenstein, Vertov, no teatro épico de seu amigo Brecht, em Lukács (principalmente pela leitura de *História e Consciência de Classe*), entre outros. *Distanciamento e estranhamento*, a partir, sobretudo, das análises sobre o teatro de Brecht, propõem a interrupção como capaz de “provocar o assombro, ou o espanto,” em lugar da mera identificação (Benjamin, 1994: 133).



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

espetacularização de temas em sua exposição pela mídia. Sobretudo, forjam as identidades afetivas – motivo de alertas certos de Benjamin –, na direção de uma crescente apatia crítica, desafiando a (re) configuração de rupturas críticas anteriores.⁶

Ao avesso, se ergue um cinema crítico-reflexivo que tem sido denominado por muitos de “cinema-ensaio”, retomando tanto as considerações de Benjamin,⁷ quanto o famoso ensaio de Adorno, ambos sob a ótica do movimento, da história e da configuração crítica. Assim, o “ensaio como forma” se vincularia à historicidade através de “um pensamento crítico que se recusa a aplainar a realidade fraturada”. Para ser breve, cabe trazer a citação de Adorno referindo-se a Max Bense: “O ensaio é a forma da categoria crítica de nosso espírito. Pois quem critica, precisa necessariamente experimentar, precisa criar condições sob as quais um objeto pode tornar-se novamente visível, de um modo diferente do que é pensado por um autor” (Adorno, 1983: p. 38).

A motivação para esta comunicação, não apenas adveio das considerações acima resumidas, mas, sobretudo, da convocação dos organizadores deste seminário em que se ressalta o papel central de Benjamin ao alertar para as “dimensões da catástrofe” em suas reflexões sobre cultura e barbárie. Assim, ao tomar exemplos do cinema de Jean-Luc Godard, considerado como um dos grandes cineastas-ensaístas assumiu-se o traçado de algumas convergências com Benjamin, sobre o estatuto da imagem dialética e da montagem na compreensão da construção da memória. E, também, pelo significado de certos debates desencadeados pelo cinema de Godard, entendido enquanto “forma que pensa” vinculada aos fatos históricos considerados “indizíveis, inomináveis, ou irrepresentáveis”.

Trata-se não apenas do enfoque em seqüências e cenas de alguns dos filmes de Godard, mas, sobretudo, de suas *intervenções críticas*. Estas se revelam quando reflete sobre a crise do cinema, sobre sua própria forma de filmar, e encena, criticamente, as catástrofes da história e suas “figuras de despossessão”, o que se desdobra por livros e artigos que enriquecem a fatura de suas reflexões.⁸ Destaque é conferido à intervenção de Godard como intelectual crítico no debate público, que emerge principalmente das

⁶ Foi possível trabalhar com algumas destas questões, através do filme *Os inquilinos* de Sergio Bianchi (2009), como avesso da naturalização da violência urbana cotidiana em Silva, 2010.

⁷ Desde *A origem do drama barroco alemão*, Benjamin recupera a importância das alegorias e do ensaio como “campo de forcas” (BENJAMIN, 2004). Considerações que seriam aprimoradas e aprofundadas por Adorno no “ensaio como forma” (ADORNO, 2003).

⁸ Com especial destaque para os dois volumes de Godard, 1998, reunindo todas as entrevistas até de 1950 até 1998, organizadas por Alain Bergala; Godard, 2006; Dubois, 2004; Oubiña (compilador), 2005; Godard & Ishaghpour, 2000; entre outros.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

relações que assume entre estética e política. Ao não dissociar imagem, escrita e a própria reflexão sobre as imagens *e o modo de filmá-las*, Godard abre uma via de acesso importante para o significado do cinema enquanto capacidade de construir a memória.

Entre as muitas reflexões de Godard sobre a montagem pelo cinema (como ele afirma em escritos, filmes e entrevistas - “Montagem, minha bela inquietação!”), é possível destacar as convergências com o pensamento *benjaminiano*.

Em 1995, enquanto rodava capítulos de sua monumental obra *Histoire(s) du Cinema*, Godard foi agraciado em Frankfurt, com o Prêmio Theodor W. Adorno, concedido aos que se destacavam em filosofia, cinema música e teatro, e na seqüência de alguns já contemplados: Norbert Elias (1977); Jurgen Habermas (1980); Gunther Anders (1993); entre outros. Intitulada *A propósito de cinema e de história*, a conferencia de Godard destacava: “O cinema [é] a única forma de ‘tornar visível a história’, e [...] sua ferramenta – em termos teóricos e práticos – [é] a montagem”.⁹

Em outro momento, Godard assim respondia à questão formulada em entrevista, por Antoine de Baecque: « A história se faz com contraposições? [Resposta] :É o que vemos, antes de que seja dito, ao *contrapor* duas imagens : uma jovem que sorri em um filme soviético não será exatamente a mesma que a que sorri em um fillme nazista. E o Carlitos de *Tempos Modernos* (1935), é exatamente o mesmo, em princípio, que o operário de Ford filmado por Taylor. Fazer história é dispende 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 e como queria Walter Benjamin ». ¹⁰

E, no capítulo 4B de *Histoire(s)*, Godard sinaliza : « Uma imagem não é forte porque seja brutal ou fantástica, mas, sim, porque a associação de idéias está distante. Distante e justa”. ¹¹

Selecionadas pelas analogias mais diretas com o pensamento *benjaminiano*, importam, no entanto, as reflexões em que imagens (em suas sequencias ou cenas), se desdobram para as reflexões provocadoras do próprio Godard, em debates ainda hoje candentes, sobre o cinema e a representação do horror ou do trauma. Marca de vários

⁹ Alain Bergala (ed.) *JLG par JLG*, tomo II: 401-405; assinalado também por Baecque, 2008; p. 264.

¹⁰ Godard, *apud* Didi-Huberman, 2004, pp. 206-207, referindo-se à entrevista ao *Libération*, 2002 ; parte da citação também em Godard & Ishaghapour, 2000 : p. 10

¹¹ Godard, 2006, episódio 4B, p. 259. Ana Amado (1999) assinala a inspiração de Godard em texto do escritor Pierre Reverdy, repetido em vários de seus filmes.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

filmes-ensaios de Godard, sobressai inicialmente a retomada da reflexão sobre os “documentos da barbárie”, não sob uma ótica da “estetização” da guerra, ou do horror, mas sim a de uma montagem que constrói acontecimentos por novos significados. Em segundo, pela *forma* de filmar estreitamente vinculada à “arte de historicização”, como diria Brecht (Didi-Huberman, 2008). Vinculado a isso, o princípio *brechtiano* da interrupção, as imagens diversas *aproximadas* entre si, e que, no entanto, mantém o *distanciamento crítico*, operam no sentido reflexivo. Neste caso, ao avesso da criação de identidades afetivas, pelo qual o recurso seria segundo aponta Baecque (2008), o da “estetização pura”.

Assim, frente a esta estética da imagem cinematográfica é plausível entender a montagem em Godard, como uma desconstrução da história, para construí-la novamente, no sentido de Benjamin assinalado páginas acima. Na reflexão dessa história “construída”, se inserem algumas reflexões derivadas de toda uma discussão que desencadeou, por exemplo, *Histoire(s) du cinéma*, quanto às imagens e a “representabilidade” do horror.

No entanto, cabe um parêntesis na introdução desta obra *godardiana* que imbrica imagens de arquivo, documentais e de ficção. Produzido ao longo de 10 anos (1988-1998), como uma série para a televisão com oito capítulos, e totalizando praticamente 4,5 horas, *Histoire(s)* se ergue como trabalho monumental.¹² Inicialmente, por seu impacto, pois se trata de filme que pretendeu traçar a história do cinema, e também a do século XX. Por outro lado, ressalta-se a montagem vertiginosa – o *mise-en-abyme* dos franceses – de trechos de filmes, fotos, citações, imagens de arquivo, colagens, extratos de discursos, aforismos, legendas, cartazes, falas do cineasta... em que as fusões, elipses, imagens em câmera lenta, em retrocesso, acelerações, entre outras, se somam aos sons e ruídos que recortam os episódios.¹³

¹² *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998, França/Suíça, 265 min.). Capítulo 1a: *Todas las Historias*, 51 mins; Capítulo 1b: *Una historia sola*, 42 mins; Capítulo 2a: *Solo el cine*, 26 mins; Capítulo 2b: *Fatal Belleza*, 28 mins; Capítulo 3a: *La moneda de lo absoluto*, 27 mins; Capítulo 3b: *Una ola nueva*, 27 mins; Capítulo 4a: *El control del univers*, 27mins; Capítulo 4b: *Los signos entre nosotros*, 38 min. DVD produzido por Intermedio, Barcelona, 2006.

¹³ Trata-se da montagem de cerca de 540 trechos de filmes que, como apontam vários autores, passa a exigir uma portentosa “cultura cinéfila”, pois se é possível, reconhecer muitas das imagens, isto não é suficiente para a identificação imediata com seus diretores e datas de produção. O mesmo acontece com imagens de quadros, pinturas e seus artistas, Goya, Picasso, Manet, Monet, Courbet, Van Gogh e por aí vai... Se em relação aos livros que Godard retira da estante para ler trechos, ou mencionar os títulos, a tarefa se torna mais evidente (Bergson, Lampedusa, Albert Camus, Wittengstein, Nietzsche, Dostoiévsky, Flaubert, Malraux ...), a dificuldade se coloca em relação às composições musicais, óperas e sons variados de compositores e músicos, reproduzidos na trilha da articulação imagem/som/falas.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Importa, no entanto, o foco nas barbáries das duas grandes guerras, o conflito palestino, Hiroshima, Nagasaki, Vietnam, Sarajevo e, no caso de *Histoire(s)*, o Holocausto nazi-fascista. Isto se desdobra no filme em relações mais complexas. David Oubiña, na instigante introdução do livro *Pensamiento del cine*, aponta para um “vínculo incomodo tão problemático como produtivo, entre as tecnologias bélicas do horror e os modos de representação” (Oubiña, 2005:15). E, nessa relação com a imagem, invoca a forma como Godard filma.

“(…) o compromisso do realizador para extrair de cada imagem aquilo que em seu momento não se viu ou não se compreendeu e que deve ser mostrado novamente de outro ângulo. Se as sobreimpressões, as fusões, e as alternâncias de *Histoire(s) du Cinema* entregam imagens que são tão familiares, como assombrosas, é porque deixam em evidência uma verdade que não aparecia à simples vista e que esperava um olhar crítico para revelar-se. Como um palimpsesto, cada plano é o resultado de uma acumulação de camadas, e seu deciframento, se sabe, depende tanto da arqueologia como da imaginação” (idem, p. 19).

A reflexão de Oubiña ecoa Benjamin: “O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo que elas só se tornam legíveis em uma determinada época” (N3, 1, Benjamin, 2006, p. 504). Assim, cabe introduzir uma seqüência de *Histoire(s)*, já retomada por muitos, para destacar os termos do debate gerado e das questões levantadas.

“Histórias do cinema/com os s/ os SS/ trinta e nove quarenta/quarenta e um/...
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.
e que o esquecimento/ do extermínio/ faz parte do próprio extermínio.
esquecemos aquela pequena cidade/ e seus muros brancos cercado de oliveiras/
mas recordamos Picasso/quer dizer de Guernica/
nos esquecemos de Valentin Feldman/ o jovem filósofo fuzilado/em quarenta e
três/ (entre duas fotos)
mas quem não se lembra/ao menos de um prisioneiro/ quer dizer de Goya



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

e se George Stevens/ não tivesse utilizado/o primeiro filme/ de 16mm em cores/ em Auschwitz e Ravensbrück¹⁴ /jamais sem dúvida/ a felicidade/ de Elizabeth Taylor/ não teria encontrado/ “um lugar ao sol”.

Torna-se interessante observar na seqüência,¹⁵ a voz *off* de Godard que remete a temas cruciais, como o contexto dos anos 40 e o regime nazi-fascista, e ao cinema que, entre outros, esqueceu que “o extermínio faz parte do próprio extermínio”.¹⁶ As imagens em fusão se intercalam às cenas de *Nosferatu, o vampiro* (Friedrich Murnau, 1922), e outros filmes, como é o caso do apagamento da memória que, inclusive, torna “inaudível” a morte do “pequeno coelho”, exibindo imagem antológica de *A regra do jogo* de Jean Renoir (1939). Quanto aos quadros, na referência à *Guernica*, Godard introduz outra pintura de Picasso (*O salvamento* de 1932), acompanhada de imagens de bombardeios, ao que se segue foto de um filósofo, Valentin Feldman, outra imagem “esquecida”. Às imagens de arquivo de jovens judeus enforcados pelos nazistas em Minski, em 1941, Godard associa um desenho de Goya intitulado *Prisioneiro* (1932), e uma legenda *Boa Viagem!* Na seqüência, a imagem de outro quadro de Goya, *Capricho n. 64 – Boa Viagem* (1799).

Nas últimas cenas, após a imagem de felicidade de Elizabeth Taylor, com Montgomery Clift ao colo (*Um lugar ao sol*, George Stevens, 1951), introduz um detalhe de *Noli me tangere – Ressurreição*, de Giotto (1304-06), pela qual gira a 90 graus, a imagem de Maria Madalena, que parece estender a mão para Elizabeth Taylor que sai das águas, enquanto abaixo a mão de Cristo tenta encontrar-se com a de Maria Madalena (ou com a de Elizabeth Taylor?).¹⁷

¹⁴ Godard, como apontado por muitos autores, comete uma troca. Na verdade um dos campos de concentração filmados por Sidney Bernstein e Georges Stevens foi, além do de Auschwitz, o de Dachau e, não, Ravensbruck.

¹⁵ O detalhamento de quadros, pinturas e datas correspondentes às imagens, segue as referências de Natalia Ruiz ao DVD *Histoire(s) du Cinéma*, citado em nota anterior.

¹⁶ Nesta direção, Mônica Dall’Asta, em estudo que traça as convergências e conexões de *Histoire(s) du Cinéma*, com as reflexões de Walter Benjamin, aponta para alguns momentos em que Godard insiste em interpelar a passividade dos espectadores, na tentativa de confrontar a ausência de memória, ou o esquecimento das catástrofes do século XX. Frente às práticas nazi-fascistas, interpela àqueles que se recusaram a entender, ou minimizaram, ou ainda naturalizaram os alertas já prenunciados em alguns filmes, indicando o apagamento da memória do extermínio. (Dall’Asta, 2004).

¹⁷ Se, na iconografia cristã, a mão de Cristo seguiria em direção à de Maria Madalena, no caso, com a imagem “girada”, a cena sugere a direção à Elizabeth Taylor. Godard, 2006 (pp. 108-112;128-135).



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

A seqüência guarda estreita relação com algumas considerações de Godard em que, de maneira provocativa, já assinalara as falhas e fragilidades do cinema ao enfrentamento das barbáries nazi-fascistas e da qual se selecionou duas.

“Ingenuamente se acreditou que a *Nouvelle Vague* seria um começo, uma revolução. Mas, já era demasiado tarde. Tudo havia terminado. *Tudo acabou desde o momento em que não se filmaram os campos de concentração.* Neste momento o cinema faltou completamente com seu dever. Houve 6 milhões de pessoas assassinadas ou queimadas com gás, principalmente os judeus, e o cinema não estava lá. E, sem dúvida, desde o *Grande Ditador* (1940 de Chaplin) até *A regra do jogo* (1939), o cinema já havia advertido sobre todos os dramas. Ao não filmar os campos de concentração, o cinema se demitiu. [...] O cinema é um meio de expressão, cuja expressão desapareceu. Somente permaneceu o meio”.¹⁸

“[...] Tomemos o exemplo dos campos de concentração. O único verdadeiro filme a fazer sobre eles – que jamais foi rodado e jamais seria, pois seria intolerável – seria filmar um campo do ponto de vista dos torturadores, com seus problemas cotidianos. Como fazer entrar um corpo humano de dois metros num caixão funerário de cinquenta centímetros? Como evacuar 10 toneladas de braços e pernas em um vagão de três toneladas? Como queimar cem mulheres com a essência para dez? Seria necessário também mostrar os datilógrafos inventariando tudo em suas máquinas de escrever. *O que seria insuportável não seria o horror que se desprenderia de tais cenas, mas ao contrário, seu aspecto perfeitamente normal [...]*”.¹⁹

Os trechos são longos, mas se inserem e condensam o debate que envolveu o historiador da arte Georges Didi-Huberman, condensadas no livro *Imágenes, pese a todo* (2004), com foco na representação do horror e dos campos de concentração. A partir de algumas fotos precárias encontradas em escavações próximas a Auschwitz, o autor recusa – no estatuto da imagem – a “irrepresentabilidade” do horror, como “algo inimaginável, indizível ou inenarrável”. A importância destas imagens torna-se tanto mais significativa, quanto ao fato de se saber que se estava perante uma enorme operação de apagamento da memória.²⁰ Assim, Didi-Huberman aponta para a

¹⁸ Godard em Bergala, ed., 1998, p. 336, gr. nossos.

¹⁹ Também em Bergala (ed.) vol 1, p. 239, gr. nossos.

²⁰ Entre outros, Hannah Arendt reflete sobre o apagamento da memória nas “fábricas de morte” nazistas, em seu desafio ao pensamento das ciências sociais, sobretudo pelo “absurdo ideológico [...], o aspecto



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

virtualidade dessas fotos/imagens associarem-se à memória, pois intrínsecas e impulsionadoras da imaginação, para além de seus enquadramentos. Cabe – ainda de forma reduzida –, observar que o autor passa a contrapor dois tipos de montagem no cinema: uma referida ao filme *Shoah* de Claude Lanzman, com 9 horas e meia de duração, comparativamente à montagem de *Histoire(s) du cinéma* de Godard. Mais que isso, o livro se dirige ao debate em que Didi-Huberman rebate aos ataques endereçados ao filme de Godard, por Gérard Wajcman, ao defender o filme de Lanzmann. Não cabe aqui reproduzir esta polêmica que atravessa o livro inteiro, mas destacar que sobressai a perspectiva de Wajcman, acusando o filme de Godard em seu trabalho com imagens de arquivo, uma vez que “a imagem não é testemunho de nada”. *Shoah*, ao contrário de *Histoire(s)*, se recusaria a utilizar documentos de arquivo, trabalhando apenas com testemunhos de sobreviventes.

Na perspectiva de Didi-Huberman, certamente, Godard tinha conhecimento das cenas tomadas pelos cinegrafistas Bernstein e Stevens que, acompanhando a entrada dos Aliados em 45, nos territórios ocupados, haviam filmado os campos. O trecho de Godard transcrito anteriormente, revela a questão, assim como as imagens recorrentes de Lang, Chaplin, Renoir, Resnais e as filmadas pelos próprios nazistas e recuperadas na liberação. Assim, retomando as imagens de *Histoire(s)*, Didi-Huberman acrescenta; “Montar uma imagem dos campos – ou da barbárie nazista em geral -, não significa dissipá-la em uma amálgama cultural formado por quadros, fragmentos de filmes ou citações literárias: é *dar a compreender outra coisa* [...]” (idem, pp. 210-211, gr.nossos).

Trata-se, certamente, de um debate em torno da imagem dialética, debate este, que envolveu o filósofo Jacques Rancière e abriu-se à polêmica baseada na idéia de “salvação/ressurreição do cinema”. Rancière, grosso modo, indagava se em *Histoire(s)* se tratavam de imagens dialéticas, ou colagens puramente icônicas. Resumindo e citando o próprio Rancière, Didi-Huberman aponta: “Rancière menciona o ‘Anjo da ressurreição que manifesta, erguendo-se para nós, o poder imortal da imagem ressuscitando de toda a morte’, de modo que Madalena de Giotto se impõe a Godard, num ‘uso bem determinado da pintura’ que *desfaz* a dialética da imagem cinematográfica. Segundo Rancière, Elizabeth Taylor saindo da água figura então, o

mecânico da sua execução e a manifestação programada de um mundo de agonizantes, onde já nada tinha muito sentido”. Arendt, 2008, p. 264.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

próprio cinema ressuscitado dentre os mortos. ‘É o Anjo da Ressurreição’” (Didi-Huberman, p. 217, gr.nosso).²¹

Em grande parte, tratada no livro, importa ressaltar algumas dimensões da polêmica. Recusando-se a analisar a imagem em questão como “Anjo da ressurreição”, Didi-Huberman, ao revés, afirma tratar-se de um “anjo da história, decididamente muito benjaminiano”, pois olha os cacos e ruínas provocadas pela tempestade do progresso. E, no caso da imagem em questão, esclarece: “A rotação de noventa graus da cena evangélica tem como efeito visual a aproximação desta ‘*dramaturgia do contato impossível*’, a uma 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’”, algo que encontraria eco na dialética queda/redenção de Benjamin (Didi-Huberman, p. 218, gr. autor).

Quanto às imagens no mesmo bloco do horror em Auschwitz e Dachau, contrapostas à felicidade de Elizabeth Taylor, segundo Didi-Huberman, sinalizariam para um vetor dialético forte, na medida em que tanto aquelas dos corpos feridos do horror nazista, quanto às do melodrama *hollywoodiano*, “pertencem à mesma história de guerra e cinema”. (idem, p. 215).

É curioso notar a recorrência do debate em torno desta seqüência. Longe de se esgotar como atesta o recente artigo de Myriam Heywood (2009), traz à tona questões que se desdobram a partir do “tratamento provocativo do Holocausto em *Histoire(s) du cinéma*”. A autora recorre novamente à polêmica centrada em Didi-Huberman, em Rancière e outros autores, sobre a ausência/presença das imagens de arquivo e seu significado, contraposta às *mise-en-scène* dos testemunhos. Certamente, aqui, despontam com força as considerações de Rancière sobre a montagem em Godard, considerada “redentora do cinema”, pois [citando Rancière] Godard “manipula cinematicamente a técnica de montagem a fim de (‘paradoxalmente’, segundo Heywood), desnudar a ‘pura presença da imagem’” (Heywood, 2009, p. 275).

Certamente, a montagem em Godard toca no tema salvação/redenção com seus ecos benjaminianos, e isto aparece em vários capítulos de *Histoire(s)*, como também está presente no filme *Nossa Música*, de 2005. Mas, no contraponto dos que vêm na montagem de Godard, uma operação de “salvamento do cinema *hollywoodiano*”, com

²¹ As considerações de Jacques Rancière encontram-se principalmente no livro do autor *La fabula cinematográfica*, Paidós, Barcelona, 2005.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

isso extraindo o potencial do horror do Holocausto, a autora reafirma sua tese de que a montagem em *Histoire(s)* está longe de representar uma posição de convencimento e, menos ainda, de reconciliação.

Procurando ver aí mais o “mito de Sísifo”, do que uma “ressurreição cristã” do cinema, Heywood remete à profusão de outras imagens que recortam os capítulos de *Histoire(s) du cinema* marcando o fato de que “a redenção/ressurreição não significaria a totalização cegamente teológica, mas a secular e contraditória” (p. 276). E, acrescenta: “Ao remover Maria Madalena de seu contexto original, como é costumeiro na montagem *godardiana*, ela pode ser e, é transformada, no ‘Anjo da Ressurreição’: mas este ‘anjo’ necessariamente anula seu *status* de ícone cristão e, portanto, expõe [Maria Madalena] ao contato com outros anjos seculares (ou, ao menos não-específicos em termos religiosos), tais como outros encenados em *Histoire(s): o Anjo esquecido (Forgetful Ange)* de Klee (1939), e *O Anjo exterminador* de Buñuel (1962). [...] Afinal, anjos não são específicos da fé cristã, aparecem também no judaísmo e no Islã” (p. 276-277). A autora aprofunda estas questões para, ao final, centrar-se na montagem dialética de Godard, entre o esquecimento e a memória, ao produzir pelas imagens de arquivo, “outras conexões a fim de resistir ao apagamento terrível da memória de um dos regimes mais bárbaros da história” (p. 282)

São considerações importantes que podem ser articuladas às do historiador Enzo Traverso, ao centrar-se no longo período de silêncio, incompreensão e, mesmo, indiferença, que se seguiu às representações da história no pós Segunda guerra, quebrado apenas pelo grupo de intelectuais que formavam o “pequeno círculo de emigrantes judeus alemães” no exílio (Traverso, 1997, p. 29).²² O autor reflete sobre a dialética *benjaminiana* da “queda/redenção”, que aparece desde *O drama barroco alemão* (1925). Embora reconhecendo que naquele estudo, “tudo o que era transformado em ruínas”, podia ser “transfigurado no mundo divino”, Traverso aponta para a trajetória de deslocamento que as figurações do anjo, percorre na obra de Benjamin, e que culminam na famosa tese 9, do ensaio *Sobre o conceito de história*. “Reaparece a imagem do anjo, não mais mensageiro da ressurreição, mas testemunho da catástrofe. [...] O *Angelus Novus*, aparecia doravante como um verdadeiro ‘anjo da

²² Entre outros, o autor destaca “Hannah Arendt, Gunther Anders, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse [...] Thomas Mann, Dwight MacDonald nos EUA, Karl Jaspers na Alemanha, Jankélévitch e Georges Bataille, na França” (Traverso, 1997, p. 15).



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

história', alegoria da imensa catástrofe – a guerra, o nazismo – que constituía o ponto de chegada do que a cultura europeia desde as Luzes havia chamado de ‘progresso’”.²³

Se, seguiu-se até aqui, uma trajetória que marca convergências, mas também fortes tensões interpretativas sobre as formas de representação estética das catástrofes da história, entre elas, o papel do cinema na construção da memória, foi talvez pela razão de que as articulações entre arte e política parecem gravitar em torno de Adorno e sua “impossibilidade de poesia após Auschwitz”. A este respeito, vale a reflexão de Jeanne-Marie Gagnebin, no sentido da arte e sua importância na luta contra o esquecimento. Discutindo o famoso imperativo de Adorno, remete àquilo que “foge tanto das justificações da razão, quanto das figurações da arte, *mas que deve, porém, por elas ser lembrado e transmitido*: a morte sem sentido algum, morte anônima e inumerável que homens impuseram a outros homens – e ainda impõem” (Gagnebin, 2006, p. 81, gr.nossos).

Ao associar arte, política e cultura sob o prisma da catástrofe, da exceção e da regra, e pela “constelação de perigos” subjacente à *forma-cinema*, tanto Benjamin, quanto Godard, com suas imagens de pensamento, e em temporalidades diversas, “tomaram posição”²⁴ quanto ao papel do intelectual num mundo que, cada vez mais, tem que lidar com a crescente apatia do pensamento crítico, inserindo-se aí o cinema enquanto forma estética e política.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma”. En: *Notas da Literatura, I*, Duas Cidades/Editora 34, 2003, pp. 15-45.

AMADO, Ana. “Cine, historia, memória – notas sobre *Histoire(s) du cinema*, de J.L.Godard”. En: *Revista Pensamiento de los confines*, Argentina, vol. 7, 1999, em <http://www.rayandolosconfines.com.ar>

²³ Na referência à discussão sobre a montagem em *Histoire(s) du Cinema*, Mônica Dall’Asta refere-se à alegoria construída por Benjamin, perante o quadro de Paul Klee: “Mas apesar de seu desejo de redenção, o anjo nunca será capaz de reverter as atrocidades da história em uma imagem de felicidade. Nenhuma figura teológica poderia cumprir esta tarefa decisiva. A redenção do passado é exclusivamente incumbida ao materialista histórico” (Dall’Asta, 2004, p. 353). Sobre os deslocamentos da figura do anjo, ver o excelente artigo de Jeanne-Marie Gagnebin, 1997.

²⁴ A expressão é emprestada, de forma impressionista, do título de recente livro de Georges Didi-Huberman intitulado *Cuando las imagenes toman posición*, cujo tema recai sobre Brecht em suas obras, *Diários de Trabalho*, e *ABC da Guerra*. Didi-Huberman, 2008.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

ARENDRT, Hannah. *Compreender – Formação, exílio e totalitarismo - Ensaios*. Companhia das Letras, São Paulo, 2008, pp. 260-271.

BAECQUE, Antoine de. *L'histoire-caméra*. Gallimard, Paris, 2008.

BERGALA, Alain (ed). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome I (1950-1984) et II (1984-1998)*. Cahiers du Cinéma, Paris, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Assírio & Alvim (ed., apresentação e tradução de João Barrento), Lisboa, 2004.

BENJAMIN, Walter, *Obras Escolhidas, vol. 1- Magia e Técnica, Arte e Política*, Brasiliense, São Paulo, 1994 (7ª ed.).

BENJAMIN, Walter. *Tentativas sobre Brecht – Iluminaciones 3*. Taurus/Alfaguara, Madrid, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Ed. da UFMG/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Belo Horizonte, 2006

DALL'ASTA, Monica. "The (im)possible history". En: TEMPLE, Michael; WILLIAMS, James; WITT, Michael. *For Ever Godard*. Black Dog Publishing, London, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo*. Paidós, Barcelona, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. A. Machado Libros, Madrid, 2008.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Cosac&naify, São Paulo, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. Editora 34, São Paulo, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "O Hino, a Brisa e a Tempestade: dos Anjos em Walter Benjamin". En: *Linguagem, Memória e História*. Imago, São Paulo, 1997, pp. 123-136.

GODARD, Jean-Luc e ISHAGHPOUR, Youssef. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle - Dialogue*, Farrago, Tours, 2000.

GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Gallimard, Paris, 2006.

HEYWOOD, Miriam. "Holocaust and Image: Debates surrounding Jean-Luc Godard's *Histoire(s) du cinéma (1988-98)*". En: *Studies in French Cinema*, 9: 3, Intellect Ltd, London, 2009, pp. 273-283.

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

OUBIÑA, David (compilador). *Jean-Luc Godard: El pensamiento del cine – cuatro miradas sobre Histoire(s) du Cinéma*. Paidós, Buenos Aires, 2005.

PALMIER, Jean-Michel. *Walter Benjamin – Le chiffonier, l'Ange et le Petit Bousou*. Klincksieck, Paris, 2006.

SILVA, Ana Amélia. "Cinema and Images of Exception: Challenges for the (re)Configuration of Critical Ruptures". *Paper XVII World Congress of Sociology - International Sociological Association*, 11-17 July, 2010, RC 37 Sociology of Arts – Session: Analysing Art Works as a Way of Social Knowledge.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

TRAVERSO, Enzo. *L'Histoire déchirée – Essai sur Auschwitz et les intellectuels.* Les Éditions du CERF, Paris, 1997.