

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes

Luisa Brandelli

Urgência:
imagens e montagem

São Paulo

2021

Luisa Brandelli

Urgência:
imagens e montagem

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, na linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, no Instituto de Artes (IA) da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes. Sob a orientação do Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo.

São Paulo

2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

B817u Brandelli, Luisa, 1990-

Urgência : imagens e montagem / Luisa Brandelli. - São Paulo, 2021.

61 f.

Orientador: Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Arte. 2. Artes gráficas. 3. Imagens. I. Romagnolo, Sergio Mauro. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 741.6

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

Aprovada em:

Banca examinadora:

----- Prof^a. Dra.
Anelise de Carli

----- Prof^a. Dra.
Verônica Stigger

----- Prof. Dr. Sergio
Mauro Romagnolo

São Paulo

2021

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais pelo apoio incondicional. Aos meus irmãos e aos meus filhos, por existirem. Ao Bruno, pelas provocações que fizeram me apropriar desse estudo. Ao meu orientador pela clareza com que apresentou suas observações e conhecimentos sobre como desenvolver uma pesquisa. A todos os meus professores, sabendo que sigo com a sorte de ter os melhores. Agradeço com toda a admiração, respeito e afinidade que formam uma verdadeira e longa amizade, ao meu grande amigo Daniel Dinato.

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

RESUMO

Urgência: imagens e montagem é um estudo sobre imagens. Trata-se de buscar compreender de que forma as imagens visuais produzem significado. Com esta busca, cheguei a um lugar em que o significado das imagens não é fixo e depende do que vai ser justaposto a elas, seja texto como narrativas ou legendas, texto como novas imagens ou outras imagens visuais. Esta justaposição é o exercício de montagem. A montagem pode ser didática (neste estudo nomeada como montagem linear) ou não didática (nomeada como montagem de contrastes). *Urgência* é também o título do trabalho prático em formato de revista, resultado da pesquisa teórica que o antecedeu. Em formato impresso, a revista procura pôr em prática o processo da montagem de contraste apresentada no trabalho. O método de montagem do cinema foi aplicado à revista por esta ser, assim como o cinema, uma sequência de imagens. No caso de uma revista, enfatiza-se ainda mais o contraste entre as imagens por supor uma imagem ao lado da outra simultaneamente (em uma revista aberta temos duas páginas lado a lado), assim como uma sequência maior, ao se considerar a revista como um todo.

Palavras chaves: imagem; montagem; cinema; significado.

ABSTRACT

Urgency: images and montage is a study on images. It is about trying to understand how visual images produce meaning. With this search, I arrived at the place where the meaning of the images is not fixed and depends on what will be juxtaposed to it, be it text as narratives or subtitles, text as new images or other visual images. This juxtaposition is the montage exercise. This montage may be didactic (which in this study is named as linear montage) or non-didactic (named as contrasting montage). Urgency is also the title of the practical work in a magazine format, resulting from the theoretical research that preceded it. In printed format, the magazine seeks in practice the process of the contrast montage presented in the work. The method of film editing was applied to the magazine because it is, like cinema, a sequence of images. In the case of a magazine, the contrast between the images is further emphasized by supposing one image next to the other simultaneously (in an open magazine we have two pages side by side), as well as a larger sequence when considering the magazine as a whole.

Keywords: image; montage; movie theater; meaning.

Sumário

1. Introdução	9
2 Algumas considerações sobre imagens.....	11
Imagem-Linguagem	11
Imagens específicas (uma imagem é uma imagem e não a coisa de que é imagem)....	14
A imagem é sempre dois.....	20
O significado das imagens passa, impreterivelmente, pelo <i>espectador</i>.....	26
<i>Enxerto Rancière</i>.....	30
2.1 Montagem Linear.....	36
2.2 Montagem de Contrastes.....	45
3. Considerações finais.....	56
4. Referências bibliográficas	58
Anexo	60
Referências bibliográficas complementares.....	60
Referências bibliográficas para a revista	60

1. Introdução

O presente trabalho partiu do meu interesse por imagens e seu uso. A possibilidade de uma imagem ser icônica (o que faz determinada imagem ter um valor de uso), assim como a possibilidade de destruir esse ícone (numa estratégia iconoclasta), é o meu principal foco ao trabalhar com imagens. De que forma se constrói a leitura específica das imagens? Quão dependente de outros fatores é essa leitura? Considerando esta dependência, uma imagem nunca vale por si só? Essa característica, de certa forma, fluída e instável das imagens, pois à mercê do que se quer fazer delas e do que as acompanham, é também o seu potencial de fazer imaginar? O uso comum das imagens, com leituras direcionadas e fixas, é o fim deste potencial de fazer imaginar? Contrastar ideias (imagens) é uma forma de permanência do potencial de imaginar das imagens?

Estas perguntas, com suas possíveis respostas e considerações, mesmo que não diretamente, permeiam toda a pesquisa. Busquei abordar estes questionamentos de forma teórica e de forma prática. A pesquisa, portanto, está dividida em duas partes para que exista uma fissura entre a pesquisa acadêmica e a prática artística:

1. Exclusivamente textual, propus a discussão sobre imagens e montagem a partir de Susan Sontag (*Sobre Fotografia e Diante da Dor dos Outros*), Georges Didi-Huberman (*Imagens Apesar de Tudo e Quando as imagens tomam posição*, principalmente), Jacques Rancière (*O destino das imagens*), Sergei Eisenstein (a partir do texto *Palavra e Imagem*, anteriormente nomeado de *Montagem 1938*) e Jean-Luc Godard (principalmente a partir de *Letter to Jane*, feito com Jean-Pierre Gorin, e *História(s) do Cinema*). A pesquisa acadêmica pode ser vista como montagem linear, já que sua prática é a justaposição de diferentes autores para se chegar a um entendimento e resultado específicos e claros.
2. A segunda parte do estudo é o uso do método da montagem de contrastes em uma revista (intitulada de *Urgência*). Esta parte é o desenvolvimento da poética artística, e por isso imagens justapostas e conflitantes em uma montagem específica significarão a partir do envolvimento do espectador.

Segundo Eisenstein, a montagem de contrastes exige um esforço intelectual daquele que a vê, que se assemelha ao esforço do artista quando produz. Na *revista*, utilizarei imagens que tocam a minha pesquisa e o meu interesse enquanto artista (principalmente acerca das invenções identitárias, ou melhor, as invenções de identidade nacional). Esta *revista* será impressa e só circulará desta forma, não sendo prevista uma versão digital.

A seguir, a pesquisa.

2 Algumas considerações sobre imagens

Imagem-Linguagem

Imagem e linguagem são a base de formação de qualquer sociedade. Em alguns momentos e em algumas sociedades, as imagens carregam o transcendente e o sagrado¹, em outros aparecem de forma excessiva, facilitadas pelas mídias, mas perdem a característica de sagrado e tornam-se reproduzíveis, ressignificadas, recontextualizadas². Imagem e linguagem, ambas as formas têm a capacidade de falsear informações, assim como, facilitadas pela tecnologia moderna, de se tornarem excessivas. Para Georges Didi-Huberman, autor a ser introduzido posteriormente nesta pesquisa, da mesma forma que é impossível imaginar as sociedades sem linguagem, também é impossível imaginar as sociedades sem imagens “Sem linguagem não somos seres humanos, e também não somos seres humanos sem as imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2019).

Aliás, para o autor, “tudo está junto” (IBIDEM), imagem e linguagem fazem parte de um mesmo modo de comunicação e compreensão entre os seres humanos. Duas formas indissociáveis. Godard³ afirma que a linguagem se constitui na “mistura de discurso com imagens” (tradução da autora). Sendo assim, as civilizações são baseadas na concomitância do discurso com a imagem porque a linguagem se dá nesta mistura. A imagem sempre precisará do discurso para ter algum significado (e esse significado como valor de uso é, por fim, a linguagem), pelo menos no seu uso comum⁴. Portanto, para ter uso prático, a imagem depende do discurso (da palavra) e reciprocamente toda construção verbal parte de imagens⁵. A linguagem surge dessa relação entre imagem e palavra.

¹ Sobre o ícone bizantino, a imagem e a iconoclastia ver MONDZAIN, Marie-José. **Imagem, ícone, economia: As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo**. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013.

² Ver Hito Steyerl, principalmente o texto **In defense of the poor image**. E-flux, 2009.

³ Em *live* gravada para École cantonale d'art de Lausanne. Disponível em: <https://vimeo.com/411300705>

⁴ Adiante nesta pesquisa, apresentaremos as ideias de Jacques Rancière, para quem, a partir de um pensamento radical, as imagens no seu uso não comum (ou seja, no uso da arte) devem ter autonomia com relação ao texto, que passa também a funcionar como imagem. Ou seja, o autor acredita na equivalência de valor entre texto e imagem, e não na dependência da imagem com o texto para que esta possua algum significado.

⁵ Tomemos como exemplo as cavernas de Altamira.

Palavra e imagem, ambas são signos que servem tanto para representar a realidade, quanto para nos relacionarmos com ela. E juntas, imagem e palavra, criam e desenvolvem nossa capacidade de significação e comunicação, ou seja, nossa linguagem. Imagem é um dos elementos que possibilitam a existência da linguagem.

Para Jaques Aumont, porém, a linguagem existe como separada da imagem. Aumont conclui seu livro *A Imagem*, com uma reflexão sobre estarmos ou não vivendo a civilização da imagem. Para o autor, não é possível afirmar que vivemos numa civilização da imagem mais do que numa civilização da linguagem, visto que, por mais excessivas que sejam, as imagens já não possuem valor para nós como já possuíram: lembremos o valor que as imagens possuíam no período bizantino, quando se acreditava que os ícones religiosos eram o *caminho* para o que representavam. Cristo estava ali, na sua imagem, como estava no santo sudário.

“(…) As imagens, isso é inegável, há mais de 100 anos multiplicaram-se quantitativamente em proporções impressionantes e sempre crescentes. Além disso, percebemos que essas imagens invadem nossa vida cotidiana, que seu fluxo não pode ser contido. Donde o sentimento difundido de que vivemos na verdade a era da imagem, a ponto de profetas mais ou menos inspirados anunciarem regularmente, com regozijo ou tristeza, a morte da escrita.

Mas esse sentimento, que exalte ou abate, impede que se perceba que essa multiplicação das imagens, no fundo, é apenas um epifenômeno se comparada a outra alteração que, produzida ao longo dos séculos e na maioria das vezes de crise em crise, afetou o próprio *status* das imagens: passou-se da imagem espiritual à imagem visual. A imagem medieval (para não falar da imagem em outras civilizações mais distantes) era muito diferente da imagem de hoje, ao menos porque não tinha necessariamente manifestação sensível e, se possuísse alguma, porque essa manifestação sensível, considerada como pura aparência terrestre, não tinha valor em relação às entidades imateriais, celestes, às quais a imagem dava acesso. Em uma cultura que afirmava como paradigma a noção de imagem e como fundamento da própria possibilidade de imagens a encarnação de Deus Pai por Cristo, é evidente que a aparência visual dessas imagens dependia do elemento contingente, que o objetivo delas era bem diferente de uma simples duplicação do sensível, e por conseguinte que seu papel – ideológico, intelectual e social – excedia em muito o próprio papel que parecem ter sob nossos olhos. (AUMONT, 2001, p. 314)

Assim, para o autor:

a verdadeira revolução das imagens, se houve alguma, está distante, atrás de nós, na época em que, ao reduzirem-se progressivamente a mero registro – por mais expressivo que fosse – das aparências, perdem a força transcendente que haviam possuído. Pode perceber-se hoje uma retomada da imagem através da multiplicação das imagens: mesmo assim, nossa

civilização ainda continua a ser, quer se queira ou não, uma *civilização da linguagem*.” (AUMONT, 2001, p.314)

Foi no cristianismo bizantino que as imagens desenvolveram de fato importância e valor cultural, pois existiam como força de transcendência, de ligação com Cristo. A imagem *era* Cristo. Seu potencial era religioso e transcendente. O que vivemos hoje é a multiplicação de compartilhamentos e de produção de imagens, mas produção no sentido de reprodução. Porque o que experimentamos hoje não é a produção de imagens potentes, como aponta Didi-Huberman, mas imagens de poder: poucos tipos de imagens que são reproduzidas. O que experimentamos, então, é a reprodução de imagens clichês. E é a sua própria reprodução que despotencializa o seu uso original, pois perde-se o contexto - como veremos adiante, novos contextos geram novos significados e usos para as imagens, o que pode, ao contrário de despotencializá-las, gerar novas potências para estas. “Uma imagem tem sua força drenada pela maneira como é usada, pelos lugares onde é vista e pela frequência com que é vista.” (SONTAG, 2003, p. 88), lembra-nos, também, Susan Sontag⁶.

As mesmas imagens são repetidas na mídia mundial. Por exemplo, no jornalismo: 24 horas de jornalismo e as mesmas imagens serão transmitidas da manhã à noite, e em cada canal. Muda-se o canal de veiculação das imagens, mas quase nunca o seu uso, seu sentido de comunicar algo específico. As mesmas imagens usadas repetidamente na mídia comunicam a mesma coisa, é a mesma coisa dita de formas diferentes. São imagens clichês com a leitura e o uso anterior a qualquer possibilidade de outras leituras. Ou seja, seu uso e significado são pré-definidos e sua posição é ilustrar – ajudar a deixar mais evidente alguma ideia.

Adorno excluía da imagem a possibilidade crítica que permanece na linguagem, lembra Didi-Huberman (2014). Didi-Huberman, ao contrário de Adorno e outros filósofos do sec. XIX, defende que a imagem mesma pode ter uma capacidade

⁶ “Mesmo aquelas imagens supremas cuja seriedade, cuja força emocional parece estabelecida de uma vez por todas, as fotos de campos de concentração tiradas em 1945, têm um peso diferente quando vistas num museu fotográfico (...); numa galeria de arte contemporânea; num catálogo de museu; na tevê; nas páginas de The New York Times; nas páginas da Rolling Stone; num livro. (...) Toda imagem é vista em algum cenário. E os cenários se multiplicaram. (...) Fotos publicitárias são, muitas vezes, tão ambiciosas, engenhosas, enganosamente espontâneas, transgressivas, irônicas e solenes quanto fotos artísticas.” (SONTAG, 2003, p. 99-100)

crítica frente ao mundo, frente à história, frente à linguagem (uma imagem pode criticar, inclusive, a linguagem) e frente a si mesma. Porém, mesmo acreditando nas imagens como forças críticas, Didi-Huberman faz uso do discurso para produzir este potencial crítico da imagem. Na sua prática, o autor propõe novas leituras a partir de novas montagens, mas sempre com o apoio da análise verbal, do texto. Assim como defendia Goya ao demonstrar um caráter extremamente crítico em seus desenhos e gravuras, principalmente aquelas dos Caprichos e dos Desastres da Guerra.

Imagem e palavra. As duas existem dependentes uma da outra. As imagens criam a palavra e a palavra dá significado às imagens. As imagens se formam na justaposição com as palavras, que também são imagens. A linguagem é o discurso verbal com imagens. Nada está sozinho na realidade e, deste ponto de vista, tudo são fragmentos que ganham sentido a partir de junções e aproximações⁷. Sendo assim, fica evidente que a imagem nunca é sozinha ou isolada. Uma imagem é sempre dois, ou mais.

Imagens específicas (uma imagem é uma imagem e não a coisa de que é imagem)

Um dos principais teóricos das imagens, o francês Georges Didi-Huberman trabalha a partir da natureza lacunar das imagens. O potencial das imagens está no que elas mostram, assim como no que elas não mostram, afirma. Além do caráter documental, o autor acredita na fenomenologia das imagens, onde tudo que for considerado deve partir da especificidade de cada imagem. O autor não acredita numa teoria geral das imagens nem na possibilidade de conhecimento geral a partir das imagens. Cada imagem é específica e por isso não é possível uma teoria da imagem.

Um exemplo da metodologia do autor está no próprio título do livro, *Imagens apesar de tudo*⁸:

Não imagens de tudo (da Shoah como absoluto), mas imagens apesar de tudo. O que, em primeiro lugar, quer dizer: arrancadas, correndo riscos

⁷ Didi-Huberman sobre o real lacaniano: “O real, por ser ‘impossível’, não existe senão manifestando-se sob a forma de pedaços, resquícios, objetos parciais.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 82).

⁸ O livro faz uma análise sobre as quatro fotografias tiradas por membros prisioneiros do Sonderkommando em Auschwitz. O autor propõe uma leitura crítica sobre o potencial destas imagens ao se voltar para a sua fenomenologia e especificidade.

extraordinários, a um real que elas não tinham tempo de explorar (...), mas do qual elas conseguiram, em alguns minutos, captar lacunarmente, fugitivamente, alguns aspectos. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.83).

Para Didi-Huberman, as imagens servem para conhecer melhor a História. Por isso devem ser (re)apropriadas e relidas, reatualizadas (portanto, seguindo o seu método, sempre “ajudadas” pelo texto, seja pela teoria, seja pela poesia). Como afirma Lucien Febvre na frase célebre: “A história é filha do seu tempo.”. Uma imagem existe e significa em contextos específicos.

O primeiro ponto que deve-se definir é uma das ideias mais defendidas por Georges Didi-Huberman: a da especificidade da imagem. A ideia de que só podemos falar sobre imagens de maneira específica. Defende-se neste estudo e com base no autor, que não é possível uma ontologia da imagem, e sim morfologias das imagens. Não existem teorias que consigam dar conta do que é absoluto na imagem, da ideia de *Imagem* com “I” maiúsculo. As imagens, como colocado, são feitas de especificidades, estão em constante migração de significado e uso.

As imagens exigem, assim, leituras específicas por serem específicas. Exigem, portanto, leitura crítica. Quem fez a imagem? Quando foi feita a imagem e em que contexto? Como, em quais condições foi feita a imagem? Para se buscar algum conhecimento pelas imagens, é preciso um olhar crítico para a imagem.

O fundamental é ter um conhecimento crítico da imagem (como se tem com a linguagem). A partir da consideração das especificidades, particularidades de uma imagem. Lembrando sempre que não existe a imagem, e sim *imagens específicas*. (DIDI-HUBERMAN, vídeo)

Considerar as especificidades da imagem e ter uma leitura crítica sobre elas é aceitar como dado de conhecimento a fenomenologia das imagens, ou seja, a forma de aparição e percepção das imagens. E ao aceitar sua fenomenologia, passa-se a não esperar da imagem *todo o conhecimento* ou toda a verdade (as imagens nunca dizem toda a verdade sobre coisa alguma, por mais intencionalmente documentais que sejam, como são as fotografias policiais”. “(...) é muito difícil, diante de uma imagem,

⁹ “É preciso ser muito ingênuo para esperar isso do que quer que seja, coisas, palavras ou imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.58) e ainda, porque o próprio real é fragmentado, feito de inúmeras e

não querer deduzir dela um estatuto geral, uma ‘ontologia’. A imagem é uma questão tão crucial que todo mundo quer saber *o que é*, quando a questão seria antes saber *o que faz* esta imagem específica, o que ela faz que outra imagem não faz.” (DIDI-HUBERMAN, entrevista com Arno Gisinger, p. 92).

Susan Sontag aponta o quanto espera-se veracidade de uma imagem fotográfica, mas por mais que se espere e se queira que a fotografia seja capaz de fazer um decalque perfeito do real, esse decalque sempre partirá de um ponto de vista subjetivo. Ou seja, partirá de um sujeito produtor da imagem, aquele que aperta o botão que dispara a câmera fotográfica. Não se deve esperar toda a verdade numa imagem, mas, sim, o conhecimento e a verdade que *aquela* imagem específica pode proporcionar. Um conhecimento que vai, porém, *além* do dado documental, além da pura informação. Lembremos: não se deve querer ver na imagem aquilo que ela *representa*, e sim aquilo que ela *é*. Porque além de querer ver na imagem aquilo que ela mostra, como fonte de conhecimento, deve-se olhar também para aquilo que ela deixou de mostrar. A lacuna é também sua substância. É também sua condição.

“A imagem é feita de tudo: tem uma natureza de amálgama, de impureza, de coisas visíveis misturadas com coisas confusas, de coisas enganadoras misturadas com coisas reveladoras, de formas visuais misturadas com pensamento em ato. Por conseguinte, ela não é *nem tudo, nem nada*.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.89)

“Frequentemente pedimos muito ou muito pouco à imagem. Se lhe pedirmos muito – isto é, ‘toda verdade’, – rapidamente ficamos decepcionados: as imagens não são senão fragmentos arrancados, pedaços peculiares. (...)

Outras vezes pedimos muito pouco às imagens: ao relegarmo-las imediatamente para a esfera do simulacro – o que é algo difícil, verdade seja dita, neste caso –, excluimo-las do campo histórico. Ao relegarmo-las imediatamente para a esfera do documento – o que é mais fácil e mais usual –, separamo-las da sua fenomenologia, da sua especificidade, da sua própria substância.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 53)

No parágrafo anterior, exemplifica-se a fenomenologia das imagens que se repete em Didi-Huberman, combinando com a ideia de análise crítica das imagens: quem as fez, quando, em quais condições e assim por diante. Pode-se dizer que uma

arbitrárias associações: “Não há imagem ‘uma’, tal como não há palavras, frases ou páginas ‘únicas’ para dizer um real, qualquer que seja, no seu ‘todo’”. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 158)

imagem é simples enquanto mônada porque é imediata¹⁰ e inseparável, infragmentável nela mesma (ela é aquilo que se apresenta). Ao mesmo tempo em que é complexa enquanto possibilita toda a análise crítica (é específica e tem sua própria fenomenologia).

A fenomenologia supõe os dados do que é sensível nas imagens. Aqueles dados que estão ali figurados, como seu enquadramento, sua definição, a cor. Mas também os dados que não estão ali, e que passam justamente pela análise crítica. Ou seja, as condições nas quais aquela imagem foi produzida.

Este trabalho (o da crítica visual) exige um ritmo duplo, uma dupla dimensão. É necessário, sobre as imagens, *cerrar o ponto de vista*, nada omitir da substância imaginal, mesmo que seja para se interrogar sobre a função *formal* de uma zona em que ‘não se vê nada’, como se costuma dizer, erradamente, diante de algo que parece destituído de valor informativo, um quadro de sombra, por exemplo. Simetricamente, é necessário *abrir o ponto de vista* até restituir às imagens o elemento antropológico que as põem em jogo.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.61)

Lembra-nos Didi-Huberman (2012, p. 145): “Para saber é preciso imaginar-se”. E ainda, “uma imagem sem imaginação é pura e simplesmente uma imagem que ainda não nos dedicamos a trabalhar.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.154). Conforme o autor, trabalhar uma imagem é colocá-la em confronto com tudo que seja possível. É, além de fazer uma análise crítica e fenomenológica da imagem, ver o que acontece quando a justapomos com outros dados de conhecimento, especular sobre possibilidades de relações e amálgamas que possam surgir da imagem quando perto de outros dados. Imaginar então estas possíveis relações. Montar é imaginar¹¹:

¹⁰ Em Susan Sontag: “O fluxo incessante de imagens (televisão, vídeo, cinema) constitui o nosso meio circundante, mas, quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de informações, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo. A foto é como uma citação ou uma máxima ou provérbio.” (SONTAG, 2003, p. 23)

¹¹ “A imaginação não é, como frequentemente acreditamos, abandono às miragens de um único reflexo, mas construção e montagem de formas plurais colocadas em correspondência (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 155) Didi-Huberman acrescenta em seu texto a definição de Baudelaire sobre a imaginação: “Faculdade científica capaz de perceber as relações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e as analogias” (Baudelaire, Notes nouvelles sur Edgar Poe, p.329) (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.155)

“O valor do conhecimento nunca seria intrínseco a uma única imagem, tal como a imaginação não consiste em imiscuir-se passivamente numa só imagem. Trata-se, ao contrário, de pôr o múltiplo em movimento, de não isolar nada, de fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as determinações em jogo nas imagens.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.155)

O domínio da imaginação que uma imagem inaugura é abordado também por Susan Sontag, ao delegar à imagem fotográfica o papel de “superfície” à espera do que se queira fazer dela. À espera de como iremos imaginá-la:

Toda foto tem múltiplos significados; de fato, ver algo na forma de uma foto é enfrentar um objeto potencial de fascínio. A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: ‘Aí está a superfície. Agora, imagine, - ou, antes sinta, intua – o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem esse aspecto’. Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia.” (SONTAG, 2004, p. 33)

Por serem pontos de contato com o real, as imagens são incapazes de ser, elas mesmas e sozinhas, dados de conhecimento da realidade: as imagens têm pouquíssimo e muitíssimo da realidade. É algo que age poderosamente sobre os nossos olhos e nossos espíritos, mas que é impotente para nos fazer conhecer a realidade. Assim, as imagens nunca serão a semelhança da realidade porque elas só existem, e significam isto ou aquilo, a partir de um jogo de relações e associações. Veremos ao final desta pesquisa, que o jogo entre o produtor, as relações das imagens (com outras imagens, texto, contexto, etc) e o espectador é o jogo que dá a produção de efeito das imagens, ou seja, a produção de sentido.

Susan Sontag ¹² apresenta ideias semelhantes ao registrar a imagem (fotográfica, no caso) em sua incapacidade de fornecer a compreensão do mundo.

¹² Susan Sontag, crítica norte-americana, escreveu importantes ensaios sobre fotografia e seu impacto no desenvolvimento das sociedades modernas e contemporâneas, reunidos no livro *Sobre Fotografia*. Ela também analisou o papel das fotografias de guerra nestas mesmas sociedades, reunidos no livro *Diante da Dor dos Outros*, em que revisa algumas afirmações feitas no seu livro anterior, *Sobre Fotografia*, recusando o que antes defendia: o excesso de imagens e fotografias no mundo não nos tornou indiferentes. Impactar-se ou não sobre a dor dos outros a partir de fotografias depende do que nós, espectadores, queremos ou não ver e de que forma seremos transformados por isso. Sobre o tudo e o nada que as imagens são capazes de revelar, debruçou-se a autora: “Muitas vezes se invocam fotos como um apoio à compreensão e à tolerância. No jargão humanista, a mais elevada vocação da fotografia consiste em explicar o homem para o homem. Mas fotos não explicam; constataam. (...) Se fotos são mensagens, a mensagem é, a um só tempo, transparente e misteriosa. ‘Uma foto é um segredo sobre um segredo’, observou Diane Arbus. ‘Quanto mais diz, menos você sabe’. Apesar da ilusão de oferecer compreensão, ver por meio de fotos desperta em nós, na verdade, uma relação aquisitiva com o mundo, que alimenta a consciência estética e fomenta o distanciamento emocional.” (SONTAG, 2004, p.127)

Segundo a autora, as fotos “preenchem lacunas em nossas imagens mentais do presente e do passado” (SONTAG, 2004, p. 33-34), elas existem enquanto registro afirmativo do mundo.

Toda possibilidade de compreensão está enraizada na capacidade de dizer não. Estritamente falando, nunca se compreende nada a partir de uma foto. (...) Em contraste com a relação amorosa, que se baseia na aparência, a compreensão se baseia no funcionamento. E o funcionamento se dá no tempo e deve ser explicado no tempo. Só o que narra pode levar-nos a compreender. (IBIDEM)

Sontag ainda acrescenta:

O limite do conhecimento fotográfico do mundo é que, conquanto possa incitar a consciência, jamais conseguirá ser um conhecimento ético ou político. O conhecimento adquirido por meio de fotos será sempre um tipo de sentimentalismo, seja ele cínico ou humanista. Há de ser um conhecimento barateado – uma aparência de conhecimento, uma aparência de sabedoria; (...). (SONTAG, 2004, p. 34)

Para saber a partir das imagens é preciso o cruzamento de saberes e de dados que estas carregam com o que mostram e com o que não mostram, e sua relação com o entorno. O estudo fenomenológico e crítico da imagem já é uma forma de articulação da imagem com outros saberes, o que possibilita fazer uma leitura da imagem.

Mas o estudo, do ponto de vista apresentado, do grão da imagem, dos rastros de movimentos, tudo isso pode ser feito para articular a observação da própria imagem com a *quase-observação* dos acontecimentos que ela representa. Esta quase-observação, lacunar e frágil em si mesma, tornar-se-á interpretação ou ‘leitura’, no sentido de Walter Benjamin, quando forem convocados todos os elementos do saber – documentos escritos, testemunhos coevos, outras fontes visuais – suscetíveis de serem reunidos pela imaginação histórica numa espécie de montagem ou *puzzle*, com o estatuto, de construção de análise.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.148)

Partindo destes pontos de vista, a legibilidade das imagens só pode ser construída quando em ressonância com outras fontes, imagens e testemunhos. A busca pelo conhecimento, mesmo aquela que procura a exatidão, não é um processo linear, objetivo. Esta busca deve, em algum momento, abrir-se para o não condizente, para partes que a rigor não se encaixariam. Imaginar relações, mesmo para atingir objetivos exatos. “As imagens tornam-se preciosas para o saber histórico a partir do

Ou também: “Todo o ato de imagem é arrancado à impossível descrição de um real.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.160).

momento em que são perspectivadas em montagens de inteligibilidade.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 200). Do mesmo autor, “a montagem só é válida quando não se apressa a concluir ou a enclausurar: quando abre e complexifica a nossa apreensão da história, e não quando a esquematiza abusivamente” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.156). Ele lembra que o domínio da montagem é o domínio não das totalidades, mas das singularidades e multiplicidades.

A imagem é sempre dois

A imagem única não existe. A imagem total não existe. As imagens existem enquanto especificidades, e deverão ser lidas desta forma. As imagens só têm significado e uso, portanto, quando lidas na sua forma de aparição, que pressupõe sua ligação com as outras coisas que as tocam. Imagens, assim como os demais elementos do mundo, existem na sua relação com os outros. São fragmentos à disposição uns dos outros para conseguirmos algum conhecimento. A partir desse ponto, nesta pesquisa, a palavra *imagem* no singular, será substituída pela palavra no plural¹³. *Imagem* será sempre *imagens*.

Desta forma, ao perguntarmos que tipo de conhecimento pode dar lugar às imagens, nos deparamos com a ideia de que os possíveis saberes que as imagens podem revelar partem da sua relação cruzada com muitos outros dados. Didi-Huberman (2012) lembra de sessão Imaginar, da Biblioteca de Warburg¹⁴, que mesmo com tantas fontes documentais (históricas, científicas, políticas, de arte) “não pode entender-se, nem sequer pode utilizar-se, sem o uso cruzado, crucial, de outras duas seções intituladas Falar e Atuar” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210). Imagens e palavra são íntimas e parceiras. Usa-se esse exemplo para evidenciar o caráter de *rastró* das imagens, como um leve toque no real (e não um recorte do real) e que por isso depende das inúmeras relações e contextualizações para gerar algum significado ou conhecimento.

¹³ Com excessão de quando estiver presente em alguma citação, quando o uso no singular for problematizado, ou quando estiver apontada uma imagem específica.

¹⁴ Ver WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Existem apenas imagens que são fragmentos. Dizer que não existe a *imagem* total, no singular e de valor absoluto, é pressupor que as imagens são fragmentos e que estes só significarão através da montagem.

“A imagem não é nem nada, nem toda, ela também não é uma – nem sequer é duas. Ela desdobra-se segundo uma complexidade mínima que supõe dois pontos de vista que se confrontam sob o olhar de um terceiro.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 191)

De novo, as imagens únicas, isoladas, não nos dizem nada. As imagens agem a partir de um contexto, de ligações/relações (contato) com outras imagens ou dados (texto, subjetividades). As imagens não são fixas, mas mutáveis e dinâmicas. Da mesma forma, e talvez por isso, funciona a linguagem. As linguagens e as imagens se constituem do contato com outras linguagens e outras imagens. Linguagem e imagens, não sendo fixas ou imutáveis, estão sempre abertas às possibilidades de novos usos e suspensão de usos frequentes.

Imagens são montagem, portanto. Ver imagens é fazer um exercício de montagem. Quando se afirma, então, que não existe a imagem total, ou imagem única (a Imagem como nome próprio e no singular), espera-se afirmar que as imagens existem no exercício de montagem (uma imagem possui a “*complexidade* da montagem intrínseca” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.51) na sua constituição). As imagens são aquilo que se forma a partir de partes fragmentadas. Imagens é fragmento justaposto a fragmento. “*As representações separadas se transformaram em uma imagem. Isto foi inteiramente feito por meio da montagem.*” (EISENSTEIN, 2002, p. 23).

No texto *Montagem*, de 1938, Eisenstein discorre sobre a *montagem intelectual*. Intelectual porque exige um esforço mental do espectador quando ele faz a leitura semântica das relações entre as imagens que se apresentam. Este tipo de montagem, contudo, não se limita ao cinema. Para o diretor e autor, a *montagem intelectual* é o método de todas as artes. Pela leitura aberta e pela associação livre de

imagens dialéticas, contrastantes e lacunares, a montagem de contrastes é o método da arte por excelência¹⁵.

Sergei Eisenstein desenvolveu em texto a teoria de que a montagem, além de expor uma situação que faz com que as imagens ganhem significado, é a forma das imagens, o que forma as imagens. As imagens são criadas por meio da montagem de representações separadas e distintas. Imagens são aquilo que se constitui da montagem de representações. Cineasta russo que atuou enfaticamente por meio do cinema e da teoria do cinema a favor da Revolução de 1917, Eisenstein foi o primeiro e grande teórico da montagem. Ele escreveu entre 1937 e 1938 o texto *Palavra e Imagem*, anteriormente nomeado de *Montagem 1938*, e com ele desenvolveu a maior parte da sua teoria, que abordaremos no decorrer desta pesquisa.

Eisenstein conceitua *representação* e *imagem* com a finalidade de defender a ideia de que as imagens existem a partir da junção de representações. A “‘mecânica’ da formação de uma imagem” interessa ao cineasta porque “os mecanismos de sua formação na realidade servem como protótipo do método de criação de imagens pela arte.” (EISENSTEIN, 2002, p. 20). Ou seja, o mecanismo de associações que acontece na nossa mente ao criar imagens a partir de representações é o seu estudo para a ideia de montagem. Eisenstein defende a montagem como uma rede de associações de elementos (fragmentos) contrastantes e não relacionáveis entre si, a princípio, mas que justapostos fornecem um significado, uma imagem inesperada.

Voltemos à distinção sobre representação e imagens. Para falar sobre ‘representação’ e ‘imagem’, Eisenstein utiliza o exemplo de *Anna Karenina* (1875-1877), romance de Liev Tolstói, quando Vronsky olha para o relógio e não vê as horas, tão aflito que está. Ele enxerga a representação do tempo, que é o relógio e seus ponteiros, mas não consegue enxergar a imagem do tempo, ou seja, não consegue

¹⁵ Vejamos o caso na literatura e na poesia, em que a justaposição de imagens contrastantes recebe o nome de “fanopéias”: “O que valia exclusivamente para o cinema, contudo, passou a ser aplicado no estudo da literatura, mormente quando se tentou descrever uma técnica emergente nas modalidades contemporâneas de representação, onde o fragmento passou a inesperado primeiro plano nas formas de elaboração literária. Nesse caso, o dicionário especializado informa que a designação foi transposta para o romance, a poesia e a peça de teatro com o objetivo de se dar um nome à justaposição inusitada (‘estranhante’) não só de níveis de realidade, como também de palavras, pensamentos e frases de procedências diferentes.” (CARONE NETTO, 1974, p. 102)

fazer as associações necessárias para que aqueles ponteiros, naquelas exatas posições, forneçam a imagem da hora, o sentido da hora. Tal sentido existiria, exatamente, a partir dessa associação. O “importante” não é ver que é meia-noite cronometricamente, mas sentir a meia-noite com todas as associações e sensações que o autor quer suscitar de acordo com seu enredo (EISENSTEIN, 2002, p. 22). E, assim, a imagem da meia-noite surgirá:

Neste caso, a *imagem* do tempo criada pelo relógio não surgiu. Ele viu apenas a representação geométrica formada no mostrador pelos ponteiros do relógio. Como podemos ver, mesmo num exemplo tão simples, que diz respeito apenas ao tempo astronômico, à hora, a representação formada no mostrador do relógio é insuficiente em si mesma. Não é suficiente apenas ver – algo tem de acontecer com a representação, algo mais tem de ser feito com ela, antes que deixe de ser percebida como apenas uma simples figura geométrica e se torne perceptível como a imagem de uma ‘hora’ particular na qual o acontecimento está ocorrendo. Tolstói nos mostra o que acontece quando esse processo não ocorre.” (EISENSTEIN, 2002, p. 19)

Na nossa mente, e no nosso dia a dia, estamos a todo momento realizando inúmeras associações entre as coisas, os fragmentos distintos. Criamos sentido e conhecimento assim. E, na nossa mente, essas associações ocorrem de forma muito rápida. É isso que Eisenstein defende, e é a partir dessa ideia que o cineasta irá criar a sua teoria da montagem. Mas no caso da montagem na arte, essas associações ocorrerão não de maneira rápida ou fluída, como ocorrem na vida. A montagem na arte faz com que seja dilatado o momento em que fazemos as associações, que seja exigido um esforço intelectual para conseguir elaborar alguma leitura, algum significado.

(...) apesar de a imagem entrar na consciência e na percepção, *através da agregação*, cada detalhe é preservado nas sensações e na memória *como parte do todo*. Isto ocorre seja ela uma imagem sonora – uma sequência rítmica e melódica de sons – ou plástica, visual, que engloba, na forma pictórica, uma série lembrada de elementos isolados.

De um modo ou de outro, a série de ideias é montada, na percepção e na consciência, como uma imagem total, que acumula os elementos isolados.

Vimos que no processo de lembrança existem dois estágios fundamentais: o primeiro é a *reunião* da imagem [das várias partes – objetos, situações – que formam uma imagem], enquanto o segundo consiste no *resultado* desta reunião e seu significado na memória. Neste último estágio, é importante que a memória preste a menor atenção possível ao primeiro estágio, e chegue ao resultado depois de passar pelo estágio de reunião o mais rápido possível. Esta é a prática na vida, em contraste com a prática na arte. Porque, quando entramos na esfera da arte, descobrimos um acentuado deslocamento da ênfase. Na verdade, para conseguir seu resultado, uma obra de arte dirige toda a sutileza de seus métodos para o processo.

Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador. É isto que

constituiu a peculiaridade de uma obra de arte realmente vital e a distingue da inanimada, na qual o espectador recebe o resultado consumado de um determinado processo de criação, em vez de ser absorvido no processo à medida que este se verifica. (EISENSTEIN, 2002, p. 21)

Eisenstein relaciona os estágios da criação das imagens na mente, no dia a dia (a partir de partes assimétricas e contrastantes), com a criação da imagem na mente no local diferenciado da arte. No primeiro caso, não nos atentamos ao processo de criação das imagens por esta acontecer *diariamente*. No segundo caso, o da arte, pelo contrário, a atenção se volta para as partes isoladas e a sua justaposição, volta-se para o *processo*.

Ocorre uma mudança de ênfase. Na vida cotidiana, a reunião dos fragmentos que formam as imagens deverá ser imperceptível para que logo consigamos apreender o significado das coisas, o conhecimento prático. Na arte, a reunião dos fragmentos das imagens deverá ser evidenciada para que dure o processo de “captura” do significado a partir das partes justapostas, para que essa apreensão se forme num esforço intelectual e emotivo. É preciso “trabalho”, envolvimento, para alguma forma de conhecimento existir.

(...) no método real de criação de imagens, uma obra de arte deve reproduzir o processo pelo qual, na própria vida, novas imagens são formadas na consciência e nos sentimentos humanos. Para criar uma imagem, a obra de arte deve se basear num método idêntico [ele lembra o exemplo das horas] à construção de uma cadeia de representações. (EISENSTEIN, 2002, p. 22)

Recapitulamos com Eisenstein:

Recapitulando: entre a representação de uma hora no mostrador de um relógio e nossa percepção da imagem dessa hora, há uma longa cadeia de representações vinculadas aos aspectos característicos distintos dessa hora. E repetimos: o hábito psicológico tende a reduzir esta cadeia intermediária a um mínimo, a fim de que apenas o início e o fim do processo sejam percebidos.

Mas assim que precisamos, por qualquer razão, estabelecer as conexões entre uma representação e a imagem a ser suscitada por ela na consciência e nos sentimentos, somos inevitavelmente impelidos a recorrer novamente a uma cadeia de representações intermediárias que, juntas, formam a imagem.” (EISENSTEIN, 2002, p. 20)

Outro exemplo que Eisenstein fornece é o da história da viúva que chora no túmulo de quem, por associação, supomos ser seu marido falecido. Mas o túmulo era de seu amante:

Uma mulher de luto chorava sobre um túmulo. ‘Acalme-se, minha senhora’, disse um estranho compassivo. ‘A misericórdia divina é infinita. Em algum lugar há um outro homem, além de seu marido, com quem ainda poderá ser feliz.’. Havia’, ela soluçou – ‘havia, mas este é o seu túmulo.’” (EISENSTEIN, 2002, p. 14, citando Ambrose Bierce, *The monk and the Hangman’s Daughter: Fantastic Fables*, 1925.)

Eisenstein coloca neste exemplo a mulher como uma representação, assim como é o seu luto. A ideia de viúva, ou melhor, a *imagem* da mulher viúva surge, então, da associação destas duas representações: “Mas ‘uma viúva’, que surge da justaposição de duas representações, não é plasticamente uma representação – mas uma nova ideia, um novo conceito, uma nova imagem.” (EISENSTEIN, 2002, p. 16).

O exemplo ilustra como automaticamente tiramos conclusões ao justapor representações, conclusões sobre o que significa determinado elemento. Estamos sempre buscando o sentido das coisas. Mas neste exemplo, erramos. Era pelo amante que a mulher chorava, e não pelo marido. A possibilidade dessa quebra de associação será o motor do pensamento de Eisenstein sobre a montagem.

Assim, voltamos ao início deste capítulo, quando anunciamos que não existe uma imagem única e total porque uma imagem é o que se quer fazer dela: ela não existe enquanto verdade total. Essa afirmação vai ao encontro da ideia de que as *imagens* se formam pela junção de fragmentos (dois ou mais) e, por isso, nunca existe isoladamente. Uma imagem é muda, mas duas imagens contam alguma história. “A montagem é o que faz ver.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.176).

Uma coisa e outra justapostas são três coisas, no final. E é esse o exercício da montagem de que nos fala Eisenstein, e depois tantos outros como Georges Didi-Huberman e Jean Luc Godard¹⁶.

¹⁶ Didi-Huberman traz o exemplo de outro diretor que também pensa desta forma, Robert Bresson. Por ora traremos a citação como nota de rodapé. Sobre Robert Bresson: “Note-se, de passagem, que Godard não é o único a defender este tipo de posições. Um cineasta bem diferente, como Robert Bresson, defende ideias semelhantes quando refuta o ‘valor absoluto de uma imagem’; quando insiste em afirmar que ‘não há um todo’ neste domínio; quando impõe à representação um modo de ‘fragmentação [que torna as partes] independentes a fim de lhes conferir uma nova dependência’; quando invoca, juntamente com a ‘onipotência dos ritmos’, essa arte da montagem graças à qual ‘uma imagem se transforma com o contato direto com outras imagens, como uma cor se transforma com o contato com outras cores’; quando procura, no fundo, tudo ‘o que se passa nas junções’ e observa o fato estranho de ‘que seja a união interna das imagens que lhes confere a sua carga emotiva’; quando elege como princípio a ‘aproximação de coisas que nunca foram aproximadas e que não pareciam dispostas a sê-lo’; tudo isso de forma a ‘desmontar e a voltar à intensidade’, já que as imagens ‘se fortalecem transplantando-se’.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 174)

A montagem é a arte de produzir essa forma que pensa. Ela procede, filosoficamente, de modo dialético (tal como Benjamin e Bataille, Godard gosta de citar Hegel para melhor o perverter): ela é a arte de tornar a imagem dialética.

Isso deve ser entendido de várias formas. Primeiro, a montagem faz de toda a imagem a terceira de duas imagens já montadas uma com a outra. Mas, como explicita Godard – invocando Eisenstein –, esse processo não absorve as diferenças, pelo contrário, acusa-as: ele não tem, portanto, nada a ver com uma síntese ou com uma fusão das imagens, mesmo no caso das sobreimpressões utilizadas nas História(s) do Cinema:

Godard – As História(s) eram cinema; tecnicamente, eram algo de manual, coisas muito simples, entre as quarenta possibilidades da régie utilizei duas ou três, sobretudo a sobreimpressão, o que permite conservar a imagem original do cinema (...).

Youssef Ishaghpour – O fato das duas imagens se fundirem uma na outra...

Godard – A base é sempre dois; apresentar inicialmente sempre duas imagens em vez de uma é aquilo a que chamo imagem, esta imagem feita de dois (...).

As coisas complicam-se ainda mais na medida em que Godard, no seu trabalho, convoca incessantemente palavras para sempre lidas, vistas ou ouvidas. A dialética deve, assim, ser entendida como uma colisão desmultiplicada de palavras e imagens: as imagens chocam entre si para que surjam palavras, as palavras chocam entre si para que surjam imagens, as imagens e as palavras entram em colisão para que o pensamento advenha visualmente. As inúmeras citações textuais que Jean-Luc Godard utiliza nos seus filmes são, a este título, inseparáveis da sua estratégia de montagem:

[...] A imagem entra no texto, e o texto, num dado momento, acaba por surgir das imagens. Já não há uma simples relação de ilustração. Isso permite-lhe exercer a sua capacidade de pensar, de refletir, de imaginar e de criar. [...] É isso mesmo, trata-se de uma aproximação e de uma imagem, como há muitas nas História(s) [...]. A certa altura, isso interpelou-me como uma imagem, o fato de serem duas palavras que [são] aproximadas.

É então que a imagem adquire uma legibilidade que decorre diretamente das escolhas de montagem (...). (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 176, citando entrevista de Godard com Ishaghpour em *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*)

As imagens são criadas no jogo de relações e dessemelhanças com a realidade que representam. Como demonstrado na entrevista de Godard anteriormente, as imagens não são feitas exclusivamente de formas visíveis. As palavras podem funcionar também como imagens.

O significado das imagens passa, impreterivelmente, pelo *espectador*

As imagens são construções que passam, impreterivelmente, por um produtor e por um receptor. Cabe ao receptor, ou espectador, lê-las. As imagens só terão significado quando houver leitura e apreensão pelo espectador. É ele quem dá significado e valor para as imagens.

Ao debruçar-se sobre as inúmeras variáveis que um estudo sobre imagens possibilita, Jaques Aumont discorre no ensaio *A Imagem* sobre o papel do espectador na apreensão dessas. “As imagens são feitas para serem vistas.”, afirmou (AUMONT, 2001, p.77). E se vão ser vistas, supõe-se o órgão da visão de um espectador. Mas, ao se supor um espectador dono do órgão da visão, supõe-se também um espectador dono de subjetividades.

(...) partir do olho induz, automaticamente, a considerar o sujeito que utiliza esse olho para olhar uma imagem, a quem chamaremos, ampliando um pouco a definição habitual do termo, de *espectador*. Esse sujeito não é de definição simples, e muitas determinações diferentes, até contraditórias, intervêm em sua relação com uma imagem: além da capacidade perceptiva, entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura). Entretanto, apesar das enormes diferenças que são manifestadas na relação com uma imagem particular, existem constantes, consideravelmente trans-históricas e até interculturais, da relação do homem com a imagem em geral.” (AUMONT, 2001, p. 77)

O espectador constrói as imagens, as imagens constroem o espectador. O significado das imagens passa pela apreensão do espectador e o que ele quer fazer dela. No que diz respeito à representação direta e simbólica da realidade, as imagens só significarão quando houver a leitura e a apreensão pelo espectador. É ele quem dá significado e valor. Aumont trará Gombrich como teórico que defendia ativamente o papel do sujeito que vê na definição de uma obra de arte:

Em resumo, o papel do espectador, segundo Gombrich, é um papel extremamente ativo: construção visual do ‘reconhecimento’, emprego dos esquemas de ‘rememoração’, junção de um com a outra para a construção de uma visão coerente do conjunto da imagem. Compreende-se por que esse papel do espectador é tão central para toda a teoria de Gombrich: é ele quem faz a imagem. (AUMONT, 2001, p. 90)

A ideia de que o espectador faz as imagens é central também no pensamento de Eisenstein, afinal a rede de associações acontece na mente de cada um, portanto é na mente do espectador que as imagens se formam. Eisenstein acreditava no potencial da montagem como forma de produzir pensamento, conhecimento pré-lógico, através de associações inesperadas e contrastantes e na tributação de significado dessas

associações pelo subjetivismo do espectador¹⁷. O papel do espectador é sempre central, pois, sem ele, não há imagens. Mas é possível fazê-lo trabalhar mais no que se refere à colocação de sentido. Não entregar associações lineares, diretas e óbvias (que compartilhem todas do mesmo sentido), mas fazer que o sentido surja da “associação (...) livre de ideias.”

Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador. É isto que constituiu a peculiaridade de uma obra de arte realmente vital e a distingue da inanimada, na qual o espectador recebe o resultado consumado de um determinado processo de criação, em vez de ser absorvido no processo à medida que este se verifica. (EISENSTEIN, 2002, p. 21)

A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentada pelo autor. E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir visualmente as percepções e intenções do autor em toda a sua plenitude, de transmiti-las com ‘a força da tangibilidade física’, com a qual elas surgiram diante do autor em sua obra e em sua visão criativas. (EISENSTEIN, 2002, p. 29)

E Eisenstein sobre as subjetividades do espectador:

Na realidade, todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência – a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social –, cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e a sentir o tema do autor. É a mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador. (EISENSTEIN, 2002, p. 29)

As imagens sempre comunicam algo para alguém. E são feitas tendo em vista esse objetivo. As imagens comunicam mesmo quando equivocadamente, mesmo quando mal interpretadas. E, independentemente do que, comunicam numa língua

¹⁷ Eisenstein busca um certo grau de desconexão na leitura das imagens. Por isso acredita ativamente no papel do espectador, pois é ele quem vai construir a obra de arte (ou as imagens) na sua mente, já que esta não deverá ser entregue pronta de acordo com o seu método de montagem. Uma certa ligação com a sua proposta e a ideia de *gap* entre a intenção do autor das imagens e a leitura do receptor de imagens, fotográfica, neste caso, foi trazida por Roland Barthes em *A Câmara Clara*, em que ele inaugura a ideia de *studium* e de *punctum*. Rancière aponta que Barthes atuava como o teórico da fotografia, teorizando sobre o *punctum*, sobre a imagem sem frase, sem significação. Como se o que a sociedade toma como evidência do real, do sensível, se baseasse em imagens mudas incrustadas de valores aparentemente misteriosos, ocultos, que buscam legitimação dos poderes que adicionam os valores a essas imagens vazias. Ao mesmo tempo em que alega que a mudez das imagens é sua fala, é o que transmite seu significado.

universal que é a língua das imagens, mesmo com interpretações particularizadas¹⁸. Independentemente da posição geográfica, econômica e social do espectador, todas imagens produzem leituras.

A consciência do sofrimento que se acumula em um elenco seletivo de guerras travadas em terras distantes é algo construído. Sobretudo na forma como as câmeras registram, o sofrimento explode, é compartilhado por muita gente e depois desaparece de vista. Ao contrário de um relato escrito – que, conforme sua complexidade de pensamento, de referências e de vocabulário, é oferecido a um número maior ou menor de leitores -, uma foto só tem uma língua e se destina potencialmente a todos.” (SONTAG, 2003, p. 21)

Quais são as variáveis que contribuem para as imagens terem determinada leitura e significado: a legenda, o contexto, a relação com outras imagens? Este é o objetivo principal deste estudo: descobrir o que faz com que as imagens signifiquem. Ou melhor, como funciona a produção de sentido das imagens.

¹⁸ “(...) mas a imagem é também um meio de comunicação e de representação do mundo, que tem seu lugar em todas as sociedades humanas. A imagem é universal, mas sempre particularizada.” (AUMONT, p. 131).

Enxerto Rancière

A imagem tem pouquíssimo e muitíssimo da realidade. É uma coisa que age poderosamente sobre os nossos olhos e nossos espíritos, mas que é impotente para nos fazer conhecer a realidade.¹⁹

Jacques Rancière faz uma análise radical sobre as imagens e seu potencial de significação. Diferentemente de outros autores apresentados nesta pesquisa, Rancière confia na autonomia das imagens, principalmente com relação ao texto. Inclusive, para o autor, o próprio texto pode ser também imagens, e ambos devem estar juntos dentro de um acordo de equivalência. Rancière não vê no excesso de imagens o grande mal da contemporaneidade, ele problematiza o uso das imagens. Para o autor, as imagens estão sempre (quando no regime comum) cumprindo um papel de ilustração. Estão sempre atreladas ao texto, a uma ideia anterior. Já sabemos de antemão o que elas significam.

Crítico à forma como Georges Didi-Huberman propõe novas leituras e valores às imagens através da montagem, Rancière aponta que, mesmo em relação ao teórico que defende as imagens como dotadas de potência ativa sobre a história e, inclusive, sobre a linguagem, estas continuam dependentes do texto que as acompanham²⁰. A potência das imagens é ainda, em Didi-Huberman, a potência das palavras. No artigo *Images Re-Read: the method of Georges Didi-Huberman* (2018), Rancière aponta que para Didi-Huberman as imagens são passivas, reféns de um texto ativo: ora para que ele as explique, ora para que ele as desvende e revele o que elas, enquanto domínio visual, não dão conta de apresentar.

Segundo Rancière, Didi-Huberman pensa as imagens sempre em relação a outra coisa, outras imagens, mas quase sempre em relação a um texto. A crítica de

¹⁹ RANCIÈRE, Jacques. *A Autonomia das Imagens* – Palestra disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=6OwVuF3zam0>. Acesso em outubro de 2019. (minuto 5:17)

²⁰ Ver *Images Re-Read: the method of Georges Didi Huberman*, 2018.

Rancière é que, desta forma, ele coloca as imagens como *disponíveis e iluminadas* (na sua *falta de inteligência* e excesso de presença) para e pelo texto (RANCIÈRE, 2018). Rancière apresenta Didi-Huberman como aquele que está buscando reviver imagens a partir de novas montagens e relações com o texto. Desta forma, Didi-Huberman acaba anulando qualquer autonomia das imagens.

A autonomia das imagens é um ponto extremamente caro para Rancière. A imagem enquanto potência capaz de, mesmo sozinha, produzir *dissenso*, e não de ser *disponível* (2018). O que o autor propõe é refletir sobre quais as possibilidades de uso das imagens que fujam da dependência da palavra. De que forma as imagens ganham autonomia e funcionam como produtoras de pensamento, elas próprias. Entre suas reflexões, está o regime comum do uso das imagens e a não exclusividade das imagens como aquilo que é visível:

O regime mais comum da imagem é aquele que põe em cena uma relação do dizível com o visível, uma relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança. Essa relação não exige de forma alguma que os dois termos estejam materialmente presentes. O visível se deixa dispor em tropos significativos, a palavra exhibe uma visibilidade que pode cegar. (RANCIÈRE, p.15-16).

Elementos visuais e textuais são tomados em conjunto, enlaçados uns aos outros nesse conceito. Há signos 'entre nós'. *Isso quer dizer que formas visíveis falam e que as palavras têm o peso de realidades visíveis, que os signos e as formas lançam mutuamente seus poderes de apresentação sensível e de significação.* (RANCIÈRE, p. 45)

As imagens, para Rancière, não são o visível aos olhos, mas o que se forma na justaposição de formas visíveis e não visíveis, como a palavra e, possivelmente, as formas sensíveis como o som, o cheiro e o toque. E, nesse sentido, é característica própria da arte a formação de imagens que vão se relacionar com outros elementos além do que é visível: “As imagens da arte, enquanto tais, são dessemelhanças. Em segundo lugar, a imagem não é uma exclusividade do visível. Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão todas em palavras.” (RANCIÈRE, 2012, p. 15)

Não é mais o texto que explica as imagens, tampouco as imagens que ilustram o texto. Sobre a planificação dos valores das imagens com o texto, através da montagem dita de contrastes²¹, é valiosa a citação de Rancière ao abordar exatamente este tipo de montagem. Especificamente, o autor se refere à montagem de Godard em *História(s) do Cinema*:

(...) daqui em diante tudo está no mesmo plano, grandes e pequenos, acontecimentos importantes e episódios sem significação, homens e coisas. Tudo está nivelado, igualmente representável. E esse 'igualmente representável' é a derrocada do sistema representativo. À cena representativa da visibilidade da palavra se opõe uma igualdade do visível que invade o discurso e paralisa a ação. Pois o novo visível tem propriedades bem particulares. Não faz ver, impõe presença. Todavia, essa presença mesma é singular. Por um lado, a palavra não é mais identificada ao gesto que faz ver. Manifesta sua opacidade própria, o caráter subdeterminado de seu poder de 'fazer ver'. E a subdeterminação se torna o modo da apresentação sensível própria da arte. Mas, ao mesmo tempo, a palavra se encontra invadida por uma propriedade específica do visível que vem paralisar a ação e absorver as significações." (RANCIÈRE, p.130-131)

A partir da série televisiva de Godard, Rancière discorre sobre aquilo que acredita ser a potência das imagens: as imagens devem ser autônomas e não dependentes do texto. Ambos possuem, então, o mesmo peso na leitura de uma montagem. Como uma espécie de conceito do nivelamento entre as imagens e as palavras, o autor nos fala em "signos"²².

Há a comunidade entre 'nós' e 'os signos'; estes são dotados de uma presença e de uma familiaridade que os tornam mais que ferramentas à nossa disposição ou um texto submetido à nossa decifração: habitantes do nosso mundo, personagens que, para nós, compõe um mundo. Em seguida, há a comunidade compreendida no conceito de signo tal como ele funciona aqui. Elementos visuais e textuais são tomados em conjunto, enlaçados uns aos outros nesse conceito. Há signos 'entre nós'. *Isso quer dizer que formas visíveis falam e que as palavras têm o peso de realidades visíveis, que os signos e as formas lançam mutuamente seus poderes de apresentação sensível e de significação.*

No entanto, Godard atribui a essa 'medida comum' dos signos uma forma concreta que parece contradizer sua ideia. Ele ilustra com elementos visuais heterogêneos, cuja ligação na tela é enigmática, e com palavras cuja relação com o que vemos nos escapa. (RANCIÈRE, 2012, p. 45)

²¹ Abordamos a montagem de contrastes no decorrer desta pesquisa.

²² Aumont (2001) lembra a ideia de signo como uma imagem que não tem relação direta com seu significado, vide as placas de trânsito. Se considerarmos então esta ideia de signo, podemos pensar que as imagens signo de que Godard faz uso em *História(s) do Cinema* querem "falar" ou significar algo que não elas mesmas.

E continua:

Ao longo de *História(s) do Cinema*, ele opõe a virtude redentora da imagem/icone ao pecado original que foi a perda do cinema e de sua potência de testemunho: a submissão da “imagem” ao “texto”, do sensível à “história”. Todavia, os “signos” que nos apresenta aí são elementos visuais articulados na forma do discurso. O cinema que nos conta aparece como uma série de apropriações de outras artes. E ele o apresenta num entrelace de palavras, frases e textos, pinturas metamorfoseadas, planos cinematográficos misturados com fotografias ou fitas de cinejornal, eventualmente ligadas por citações musicais. (RANCIÈRE, 2012, p.51-52)

Godard coloca no mesmo plano imagens e texto. As imagens, para Godard, deixam de ser uma ilustração de um texto. As imagens passam a ser as protagonistas e a atuar conjuntamente com as palavras, não mais como ilustração, ou seja, não para deixar mais claras as ideias do texto, mas para *complexificar* o texto, da mesma forma que o texto irá complexificar as imagens. As imagens dão significado ao texto, ao mesmo tempo em que ele dá significado para as imagens. O significado surge, na verdade, na própria justaposição dos dois. Nem antes nem depois. Nunca em cada fragmento isolado.

Seguindo este pensamento, chegamos ao que Rancière conceitua como frase-imagem:

A frase não é o dizível, a imagem não é o visível. Por frase-imagem entendo a união de duas funções a serem definidas esteticamente, isto é, pela maneira como elas desfazem a relação representativa do texto com a imagem. No esquema representativo, a parte que cabia ao texto era o encadeamento ideal das ações, a parte da imagem, a de um suplemento de presença que lhe conferia carne e consistência. A frase-imagem subverte essa lógica. A função-frase ainda é a de encadeamento. Mas, a partir daí, a frase encadeia somente enquanto ela é aquilo que dá carne. (RANCIÈRE, 2012, p.56-57)

Em outras palavras, Rancière propõe pensar sobre o que seria essa relação de equivalência entre o texto e as imagens. Pensar o que acontece quando o texto não funciona mais como narrativa ou legenda e as imagens não funcionam mais como ilustração. Quando perdem, os dois, seus usos comuns ao estarem justapostos em equidade. O que o autor propõe é que a própria carne, substância, do que está sendo apresentado passa a ser, justamente, a junção das duas coisas em suas equivalências de valor. Nunca cada parte isolada.

(...) a tarefa da frase-imagem cinematográfica: constituir não a 'veste inconsútil da realidade', mas o tecido inteiriço da copresença, esse tecido que ao mesmo tempo autoriza e apaga todas as costuras; constituir o mundo das 'imagens' como mundo do copertencimento e da entre-expressão generalizados." (RANCIÈRE, p.73)

A carne, a substância, passa a ser as partes justapostas, onde nenhuma tem um peso, relevância ou significado nem maior nem mais importante que a outra²³. As partes passam a ter alguma forma de passividade, já que a atividade será a *frase-imagem*, ou melhor, a montagem. Essa passividade das partes ganha consistência na montagem. E a frase-imagem, enquanto *frase*, mantém uma certa ordem, evitando um encadeamento esquizofrênico. A frase enquanto montagem passa a atuar como enigma, que clama pela nossa atenção. E neste enigma, todas as coisas *coexistem*:

A produção visual da pura presença icônica, reivindicada pelo discurso do cineasta, só é possível pelo trabalho de seu contrário: a poética schlegeliana do chiste que inventa, entre os fragmentos do filme, recortes da atualidade, fotos, reproduções de quadros e outros, todas as combinações, todos os afastamentos ou aproximações próprias para suscitar novas formas e significações. Isso supõe a existência de uma Loja/Biblioteca/Museu infinito em que todos os filmes, todos os textos, as fotografias e os quadros coexistam, e onde todos sejam decomponíveis em elementos dotados, cada um, de uma tríplice potência: a potência da singularidade (o *punctum*) da imagem obtusa; o valor do ensinamento (o *studium*) do documento que traz a marca de uma história; e a capacidade combinatória do signo, capaz de se associar a qualquer elemento de outra série para compor ao infinito novas frases-imagens.

O discurso que quer saudar as 'imagens' como sombras perdidas, fugidamente convocadas da profundidade dos infernos, parece se sustentar apenas à custa de se contradizer, de se transformar num imenso poema que põe numa comunicação sem limites as artes e os suportes, as obras de arte e as ilustrações do mundo, o **mutismo das imagens e sua eloquência**. Por trás da aparência de contradição, é preciso olhar mais perto o jogo dessas trocas. (RANCIÈRE, 2012, p. 40-41)

Seguindo esse pensamento, Rancière acredita na arte como a melhor forma de alteração e ruptura com o regime dominante de significação das imagens. Isso supõe uma relação de dependência para com o texto, seja ele uma resenha descritiva, uma rápida legenda, ou algo anterior que caberá à imagem apenas o papel de ilustrar. Encontramos exemplos desse regime comum facilmente no jornalismo, na publicidade, nos álbuns de família, na produção acadêmica, entre

²³ "(...) a virtude da própria frase-imagem, isto é o nó misterioso de duas relações enigmáticas." (RANCIÈRE, p.64)

outros. A arte é, portanto, uma forma de dar significado às imagens a partir das relações subjetivas entre a imagem apresentada pelo artista e pelo receptor. A arte é atividade para gerar o potencial dissensual das imagens:

Existe a relação simples que produz a semelhança de um original: não necessariamente sua cópia fiel, mas apenas o que é suficiente para tomar seu lugar. E há o jogo de operações que produz o que chamamos de arte: ou seja, uma alteração da semelhança. Essa alteração pode assumir mil formas: pode ser a visibilidade conferida a pinceladas inúteis para nos fazer saber o que é representado num retrato; um alongamento dos corpos que expressa seu movimento a despeito de suas proporções; uma locução que exagera a expressão de um sentimento ou torna mais complexa a percepção de uma ideia; uma palavra ou um plano no lugar daqueles que pareciam inevitáveis... (RANCIÈRE, 2012, p.15).

Rancière apresenta a ideia de que a arte, além de ser uma forma de dar significado às imagens, é o oposto da tentativa de dar significados prontos às imagens: é, senão, a tentativa de suspender o uso comum das imagens e dar a elas uma certa autonomia. Essa autonomia é o que vai criar possíveis significados a partir de associações subjetivas do espectador. As imagens de arte não deveriam ser ilustrações de discursos e posicionamentos políticos específicos. O trabalho da arte é criar a reflexão política ao produzir associações subjetivas, dessemelhanças entre o real e as imagens:

O regime representativo das artes não é o regime da semelhança ao qual se oporia a modernidade de uma arte não figurativa, ou mesmo de uma arte do irrepresentável. É o regime de certa alteração da semelhança, isto é, de certo sistema de relações entre o dizível e o visível, entre o visível e o invisível. (RANCIÈRE, 2012, p.20-21)

O potencial político das imagens surge ao se produzir descontinuidade do uso e sentido original e comum das imagens, tornando visível (mesmo que mentalmente) àquele que vê associações e valores que as palavras não conseguem antecipar. As imagens então, depois de adquirirem sua autonomia, ganham o título, segundo o autor, de imagens dissensuais, ou seja, imagens que fogem do significado e uso que usualmente lhes são atribuídos. Imagens que resistem a um valor pré-estabelecido, causando um dissenso, um desacordo, entre o que apresentam (ou representam) e os significados que podem carregar. Imagens com força artística e política, portanto.

2.1 Montagem Linear

O papel ativo dos espectadores na leitura das imagens é indiscutível, visto que as imagens existem para ser vista por alguém. Mas o papel deste espectador poderá ser mais ou menos ativo. O sujeito que olha para as imagens poderá ter que criar um certo grau de envolvimento para apreender algo sobre o que vê. Na maior parte dos casos, porém, as aproximações e conexões feitas entre as imagens e entre as imagens e as palavras são feitas de forma tão didática que a apreensão do significado surge na mente do espectador a partir de associações que não requerem mais do que um envolvimento superficial. Nomearemos *montagem linear* aquela em que tudo converge para uma leitura específica, onde toda a montagem é feita para que o resultado seja certo. Embora nem sempre seja percebida pelo espectador, a montagem está presente, pois sempre há montagem quando se trata de imagens e significado de imagens.

Eisenstein, ao pensar sobre montagem, discorre sobre o tipo de montagem comum no cinema, que é o que estamos chamando nesta pesquisa de montagem linear. Como exemplos de casos típicos desse tipo de montagem, ele aponta aqueles em que “os planos não só estão relacionados entre si, mas nos quais esse resultado final, geral, global não é apenas previsto, mas predetermina tanto os elementos individuais quanto as circunstâncias de sua justaposição.” (EISENSTEIN, 2002, p.17). Ou seja, os fragmentos, as partes da montagem, aquelas que construirão uma imagem quando justapostas, têm total correlação entre si, compartilham dos mesmos códigos. Separados ou justapostos, estes fragmentos transmitem a mesma mensagem, reafirmando-se.

Tudo passa a ser orquestrado para se chegar a um resultado esperado e pré-determinado. Forma semelhante acontece nas produções publicitárias e televisivas²⁴. Estas, para serem funcionais, para serem eficazes, devem conseguir informar pontualmente aquilo a que se propuseram. Sem erros de interpretação e sem abertura para leitura ambígua. A partir de extensos estudos semióticos, esses veículos utilizam

²⁴ A forma da pesquisa acadêmica também acontece, a rigor, através do método de montagem linear, já que são usados diversos argumentos de fontes diferentes para afirmar, ou negar, um argumento central que deverá ser o objetivo da pesquisa.

todos os códigos necessários para que, a partir de imagens, uma mensagem exata seja comunicada.

A imagem publicitária, concebida por definição para ser facilmente interpretada (sem o que ela é ineficaz), é também uma das mais sobrecarregadas de todo tipo de códigos culturais, a ponto de obstar essa necessária facilidade da interpretação. (AUMONT, 2001, p. 250-253)

Aumont ainda acrescenta que, por mais que a leitura dos códigos visuais varie e dependa de fatores como o contexto social do espectador (capital econômico e capital simbólico), alguma mensagem em comum deve ser, e vai ser, comunicada.

As imagens publicitárias desenvolvem o oposto do que propõe Eisenstein ao tratar da montagem: elas fornecem todos os códigos e associações possíveis para que a mensagem seja lida da maneira mais correta. Para que a mensagem chegue exata ao espectador. As imagens ficam dependentes, então, de todos esses códigos e a leitura é pré-determinada. A leitura das imagens é fechada propositalmente, para que não haja erro de leitura e má interpretação da mensagem.

Para tanto, estas imagens se valem de estratégias de significação. E a principal estratégia adotada por mídias como a televisão e a publicidade é a justaposição de texto com as imagens, seja de forma falada ou escrita. Rancière aponta este como o grande problema do uso das imagens atualmente. Não é o excesso de imagens que (nos) empobrece, mas a falta de abertura para leituras destas imagens. Assim como Didi-Huberman, Rancière¹ lembra-nos que o “grande mal” do mundo-imagem em que vivemos é o uso de imagens clichês, ou imagens que se repetem, aliadas a um texto do qual são extremamente dependentes e que vem reforçar o seu sentido. Os textos não só reproduzem exatamente o que significam àquelas imagens, mas ainda funcionam como explicação destas. As imagens ilustram o texto, o texto explica as imagens. As imagens tornam-se dependentes do texto, então, e perdem qualquer autonomia.

A relação de dependência entre imagens e texto acontece, como visto no capítulo anterior, quase de forma intrínseca, quando se supõe conseguir algum significado das imagens. Como lembra Aumont, mesmo na iconografia cristã, as imagens eram impregnadas pela linguagem verbal, dos testamentos bíblicos à missa.

As imagens tinham uma função transcendente, como visto, mas essa função só existia porque as imagens eram sempre acompanhadas pela narrativa, a palavra falada pelo padre na missa e a palavra escrita na Bíblia. As imagens eram sempre acompanhadas de narrativas que lhes conferiam sentido e valor.

O estatuto simbólico das imagens é estritamente baseado na possibilidade das imagens significarem a partir da linguagem, da palavra. Desta forma, podemos afirmar que mesmo quando se trata do ícone, do código icônico, o que faz do ícone um ícone só existe com referência ao verbal:

(...) o problema do sentido da imagem é, pois, o da relação entre imagens e palavras, entre imagem e linguagem. Ponto bastante estudado, do qual vamos só lembrar que não há imagem 'pura', puramente icônica, já que para ser plenamente compreendida uma imagem necessita do domínio da linguagem verbal. (AUMONT, 2001, p. 248)

Legenda, narrativa e contexto, quando justapostos às imagens, caracterizam uma forma de montagem linear. São agentes que trabalham com o objetivo pré-determinado e esperado de encaminhar uma impressão ou apreensão de valor e uso das imagens.

As palavras podem funcionar como agentes de significação das imagens, agindo como legendas e narrativas. Ambas as formas pressupõem que determinadas imagens existem a partir de e em contextos específicos. A legenda e a narrativa irão afirmar, portanto, esses contextos e irão agir fazendo a sua manutenção, para que estes contextos específicos, nos quais a imagem foi feita e pelos quais a imagem ganha valores e significados, não se percam com o passar do tempo.

Susan Sontag, fazendo leitura de imagens que compartilham de específica posição geográfica e histórica com o intuito de comunicar acontecimentos (as imagens jornalísticas), nos lembra que o tempo esvazia o significado das imagens. O passar do tempo descontextualiza imagens. O distanciamento temporal faz com que imagens que no seu tempo original significavam especificamente alguma coisa, algum evento, percam este significado. Muitas vezes, ao perder seu significado original, o que resta é a imagem (a fotografia, neste caso) e tudo o que ronda as imagens

fotográficas: a possibilidade de tornar belo e interessante o tema mais chulo ou mais grotesco.

(...) a maioria das fotos não conserva sua carga emocional. Uma foto de 1900 que, na época, produziu um grande efeito por causa de seu tema, hoje, provavelmente, nos comoveria por ser uma foto tirada em 1900. Os atributos e os intuitos específicos das fotos tendem a ser engolidos pelo *páthos* generalizado do tempo pretérito. A distância estética parece inserir-se na própria experiência de olhar fotos, quando não de forma imediata, certamente com o correr do tempo. No fim, o tempo termina por situar a maioria das fotos, mesmo as mais amadoras, no nível da arte. (SONTAG, 2004, p. 31-32)

As imagens são incapazes de fornecer conhecimento quando isoladas de contexto, narrativa ou aproximações. Mesmo com uma aparente ideia de recorte da realidade, as imagens-fotográficas tampouco são capazes de significar por si só. Diferentemente das palavras e das narrativas que, por mais que não *deem a ver* a visão da realidade, podem conter tantos dados descritivos e imaginativos que fornecem conhecimentos que nenhuma imagem fotográfica consegue sozinha. Mesmo quando fiel, porque registro mecânico da realidade, imagens-fotográficas não descrevem o que não mostram e possuem seus limites no próprio enquadramento. Uma imagem-fotográfica não contém todas as informações que são necessárias para se ter algum tipo de compreensão a partir dela. As imagens não descrevem o que mostram. E por isso são dependentes das palavras para existirem enquanto dados de conhecimento.

Parece mais plausível que uma narrativa demonstre uma eficácia maior do que uma imagem. Em parte, a questão reside na extensão de tempo em que a pessoa é obrigada a ver e sentir. Nenhuma foto ou coleção de fotos pode se desdobrar, ir além, e avançar mais ainda, como fazem (...). (SONTAG, 2003, p. 102)

Walter Benjamin acreditava no poder da legenda como “salvadora” da descontextualização de uma imagem-fotográfica, principalmente aquelas que deveriam ter um uso político e revolucionário, mas que acabavam perdendo tal uso justamente por seu caráter de fotografia (caráter de transformar em belo qualquer tema). “Ele [Benjamin] conclamava os escritores a começar a tirar fotos, para mostrar o caminho.” (SONTAG, 2004, p. 122). Muitas vezes, aponta Sontag, escritores são mesmo chamados para legendar imagens-fotográficas e assim lhes conferir usos e conhecimentos específicos. Entre outros exemplos, a jornalista lembra do ensaio-legenda feito por John Berger para a foto de Che Guevara morto. Ao legendar a

fotografia, Berger enfatiza o caráter representativamente político que aquela imagem possuía. Sem a legenda, qualquer contexto revolucionário poderia se perder e o que restaria seria a beleza: “A foto de Che Guevara é, por fim... bela, como era o homem. (...) Numa sociedade de consumidores, mesmo a obra fotográfica mais bem-intencionada e devidamente legendada redundava na descoberta da beleza.” (IBIDEM, p. 125).

Susan Sontag lembra o exemplo de *Letter to Jane*, curta-metragem feito por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin a partir de uma fotografia de Jane Fonda conversando com guerrilheiros vietnamitas. No curta, os dois diretores, que haviam trabalhado antes com a atriz no filme *Tout va bien* (1972), apontam em tom de crítica a impossibilidade de uma imagem significar por ela mesma e, por isso, como as imagens são reféns do uso que se quer fazer delas. Reféns da legenda que as acompanharão e do contexto em que aparecerão: “Essa foto, como toda foto, é fisicamente muda. E fala pela boca do pé da foto.” (GODARD e GORIN, em *Letter to Jane*)²⁵.

De fato, as palavras falam mais alto do que as imagens. As legendas tendem a exagerar os dados da visão; mas nenhuma legenda consegue restringir, ou fixar, de forma permanente, o significado de uma imagem.

O que os moralistas exigem de uma foto é que ela faça aquilo que nenhuma foto é capaz de fazer – falar. A legenda é a voz que falta, e espera-se que ela fale a verdade. Mas, mesmo uma legenda inteiramente acurada não passa de uma interpretação, necessariamente limitadora, da foto à qual está ligada. E a legenda é uma luva que se veste e se retira muito facilmente. Não pode impedir que qualquer tese ou apelo moral que uma foto (ou conjunto de fotos) pretende respaldar venha a ser minado pela pluralidade de significados que toda foto comporta (...). (SONTAG, 2004, p. 124)

Vale lembrar que da mesma forma que as imagens podem ser *salvas* por uma legenda, deixando claro o seu significado e uso original, uma legenda pode deturpar este mesmo significado²⁶. Virar do avesso. Por serem “fisicamente mudas”, as imagens

²⁵ Esmiuçando como aquela imagem específica pode significar coisas diferentes, os diretores questionam “o que faz com que ela (a fotografia de Jane Fonda no Vietnã) funcione assim e não de outro modo?” De forma a colocar em questão o uso que a fotografia teve nos Estados Unidos (enaltecendo o papel humanitário e portanto a *imagem*, enquanto aquilo que ela representa, da atriz), diferente do sentido que tinha para os norte-vietnamitas (usar a *imagem* da atriz, uma estrela nos Estados Unidos e nos países ocidentais, para fortalecer a sua luta interna).

²⁶ “Para o militante, a identidade é tudo. E todas as fotos esperam sua vez de serem explicadas ou deturpadas por suas legendas. Durante a luta entre sérvios e croatas no início das recentes guerras nos Bálcãs, as mesmas fotos de crianças mortas no bombardeio de um povoado foram distribuídas pelos

são o que se quer fazer delas, repetindo o que afirmamos com Godard e Gorin anteriormente. Não se deve esperar, no uso comunicativo das imagens, que elas falem por si mesmas.

Ainda sobre legendas, são memoráveis as gravuras dos *Desastres da Guerra* (realizadas entre 1810 e 1815, no decorrer da guerra contra Napoleão na Espanha), de Francisco de Goya (1746 – 1828). O artista utiliza a legenda para falar exatamente sobre a dificuldade de nomear e narrar os acontecimentos (desastres) da guerra²⁷. Diferentemente do uso comum das legendas, que na maior parte dos casos existem para dar informações descritivas, datar e nomear os fatos que aparecem nas imagens²⁸, as legendas de Goya enfatizam o caráter aterrorizador da guerra, mas sem descrevê-lo. Por isso funcionam com tanto peso quanto os desenhos gravados, lembra-nos Sontag (2014) ao colocar o exemplo de Goya aqui citado. Neste caso, as legendas não ajudam a obter a descrição ou o significado das imagens. Elas reforçam a impossibilidade de compreensão e narração de experiência que toda guerra produz.

As imagens irão falar, ou significar, a partir do uso feito delas: “As intenções do fotógrafo não determinam o significado da foto, que seguirá seu próprio curso, ao sabor dos caprichos e das lealdades das diversas comunidades que dela fizerem uso.” (SONTAG, 2003, p. 36). Didi-Huberman registra uma ideia semelhante: “(...) uma imagem fotográfica nunca é isto ou aquilo: ela é apenas o que se quer fazer dela, seja do ponto de vista do produtor, seja do ponto de vista do espectador.” (DIDI-HUBERMAN, entrevista com Arno Gisinger, p.90). Nesta afirmação, porém, entende-se que o uso das imagens não cabe só ao produtor ou ao espectador, pois é na apropriação e reprodução destas imagens por um agente intermediário (não aquele que a produziu e tampouco aquele que a assiste) que esse uso pode ser ressignificado. Por exemplo, através da intenção deste agente visando o seu público e a partir do seu veículo de comunicação (jornal, arquivos oficiais, televisão, entre outros). Como registrado anteriormente, o uso das mesmas imagens numa galeria de arte e num arquivo policial será completamente diferente. E isto se dará não por intenção de

serviços de propaganda dos sérvios e também dos croatas. Bastava mudar as legendas para poder utilizar e reutilizar a morte das crianças.” (SONTAG, 2003, p. 14)

²⁷ Ver HUGHES, Robert. **Goya**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

²⁸ “A legenda de uma foto é, tradicionalmente, neutra, informativa: uma data, um lugar, nomes.” (SONTAG, 2003, p. 76)

quem produziu as imagens, mas por quem se apropriou delas e está colocando-as em outro(s) contexto(s).

As imagens estão sempre dependentes do uso que se fizer delas porque sozinhas explicam muito pouco. Uma das formas mais comuns de se colocar significado nas imagens é a legenda. Mas o significado das imagens depende não só de informação sobre o contexto em que foi produzida, mas do contexto em que essas imagens são apresentadas. “Como cada foto é apenas um fragmento, seu peso moral e emocional depende do lugar em que se insere. Uma foto muda de acordo com o contexto em que é vista.” (SONTAG, 2004, p. 122). As mesmas imagens ganharão diferentes leituras e significados a partir dos diferentes lugares e tempo histórico (contextos) em que aparecerem. As mesmas imagens podem ter significados distintos quando estiverem numa página de revista, numa página de jornal, numa galeria de arte, num álbum de família, num arquivo policial... (IBIDEM). Dizer que o contexto modifica o valor (valor enquanto significado) de uma imagem significa dizer que é o uso desta imagem que dará o seu significado²⁹.

Uma imagem depende do contexto especialmente na sua condição de potência política. E o que ocorre, em geral, com o uso e compartilhamento das mesmas imagens é o esvaziamento desta potência e desse uso político inicial. Uma imagem feita num contexto estritamente político pode ser completamente esvaziada de seu uso original quando colocada em um outro espaço e outro tempo. Sontag assinala que um dos principais usos subsequentes de imagens que tinham um caráter político *a priori* é o uso enquanto arte, no contexto de arte³⁰ (SONTAG, 2004). Uma fotografia já tem potencial intrínseco de embelezar o seu tema original. Com o distanciamento

²⁹ Sontag acrescenta que o uso em diferentes situações, até simultâneas, de uma mesma imagem é o que empobrece qualquer força que ela possa ter. Assim como evidenciado anteriormente, no primeiro capítulo, com Didi-Huberman e posteriormente com Rancière, o excesso de compartilhamento em contextos diferentes despotencializa no sentido político e de conhecimento uma imagem que poderia ter tal potência a princípio: “E é dessa maneira que a presença e a proliferação de todas as fotos contribuem para a erosão da própria noção de significado, para esse loteamento da verdade em verdades relativas, que é tido como algo fora de dúvida pela moderna consciência liberal.” (SONTAG, 2004, p. 123)

³⁰ Sontag ainda acrescenta a ação do curador de arte, que ao utilizar obras de fotojornalismo numa exposição subtrai a legenda das mesmas. Desta forma, age descontextualizando as fotografias e enfatizando o seu caráter artístico (SONTAG, 2004).

histórico, fica aumentada essa possibilidade de tornar belo algo que originalmente não era assim.³¹.

Susan Sontag apresenta um exemplo de como o contexto pode alterar o significado original de uma imagem-fotográfica a partir da fotografia de David Seymour (Chim) ‘Assembleia para distribuição de terras, Extremadura, Espanha, 1936’, em que uma mulher segura um bebê olhando para o céu. A foto em questão foi muitas vezes lida como se a mulher estivesse aguardando a iminência de um bombardeio pelo céu, como acontecia, de forma inédita, durante o regime de Francisco Franco:

A memória alterou a imagem, de acordo com as necessidades da memória, conferindo um caráter emblemático à foto de Chim não por aquilo que ela, em sua origem, mostrava (uma assembleia política ao ar livre, ocorrida quatro meses antes do início da guerra), mas por aquilo que pouco depois viria a ocorrer na Espanha e que teria uma enorme repercussão: ataques aéreos contra vilas e cidades, com o intuito puro e simples de destruí-las completamente, usados como arma de guerra pela primeira vez na Europa. (SONTAG, 2003, p. 29)

O exemplo mostra a necessidade de legenda em uma imagem que quer significar algo específico, e como a interpretação de uma imagem acontece de acordo com o contexto em que esta é vista e lida. Como o tempo e a memória alteram esta leitura. “Mas um dia, é claro, as legendas serão necessárias. E as leituras equivocadas e as recordações enganosas, e os novos usos ideológicos das fotos, farão sentir o seu peso.” (IBIDEM).

Seguindo este pensamento, conclui-se que, sendo dependente do contexto, uma imagem-fotográfica, mesmo funcionando como cópia mecânica da realidade (diferentemente da pintura ou da narrativa), não é prova de coisa alguma. Não consegue provar a realidade que apresenta registrada porque essa realidade pode ser lida e interpretada de maneiras totalmente distintas a partir da legenda que a acompanha, ou a partir do lugar em que a imagem é vista (e por *quem* é vista). Uma foto de guerra, por exemplo, pode representar o massacre de corpos de um povo

³¹ Como observou Walter Benjamin em 1934 (...): ‘é agora incapaz de fotografar um prédio residencial ou um monte de lixo sem transfigurá-lo. Para não falar de uma represa num rio ou de uma fábrica de cabos de eletricidade: diante disso, a fotografia só consegue dizer: ‘que belo.’ [...] Ela conseguiu tornar abjeta a própria pobreza, ao tratá-la de um modo elegante, tecnicamente perfeito, e transformá-la em objeto de prazer.’ (BENJAMIN apud SONTAG, 2004, p. 123)

específico, mas também a vitória e emancipação de um povo até então injustiçado³². As imagens dependem sempre do contexto, do ponto de vista do espectador, da legenda. Do uso que se quer fazer delas.

³² A partir de Sontag: “Todavia, quem admite que num mundo dividido, como se verifica hoje, a guerra pode tornar-se inevitável e até justa, pode retrucar que as fotos não oferecem provas, absolutamente nenhuma prova, em favor da renúncia da guerra – exceto para as pessoas em que as ideias de bravura e de sacrifício foram esvaziadas de significação e credibilidade.” (SONTAG, 2003, p. 16)

2.2 Montagem de Contrastes

Para terem uma leitura específica e perfeita, feita do início ao fim da forma como se esperava, as imagens precisam de apoios que reforcem essa leitura, como a montagem e justaposição com legendas, outras imagens que compartilhem da mesma intenção, narrativas e contextos. Quando essa leitura esperada não acontece, isto se dá por algum erro no percurso da própria montagem. Susan Sontag cita o exemplo de uma revista que deixou passar uma justaposição, ao acaso, de uma fotografia de guerra publicada junto a uma propaganda de pomada para cabelo masculina. Sontag destaca que o fato ocorreu justamente por se tratar de uma revista,³³ e por existir enquanto sequência de imagens com poucas palavras, diferentemente do jornal em que uma imagem aparece para ilustrar uma narrativa, ou uma reportagem em que as palavras têm muito mais peso do que as imagens (SONTAG, 2003, p. 30-31). A leitura das duas imagens, a fotografia de guerra e a propaganda de pomada de cabelo masculina, ficou comprometida devido, justamente, à aproximação entre elas.

Usamos o exemplo anterior para, partindo de uma reflexão anterior sobre montagem linear, introduzir a ideia de montagem de contrastes, por se tratar de uma aproximação inusitada, mesmo que neste exemplo a aproximação tenha acontecido não propositalmente. O exemplo de Sontag nos lembra que é característica da forma da revista³⁴ este tipo de aproximações inesperadas e contrastantes. A montagem potencializa as imagens e potencializa o contraste entre elas.

³³ “No passado, publicavam-se fotos de guerra sobretudo em jornais diários e semanais. (Os jornais já publicavam fotos desde 1880). Então, em acréscimo às revistas populares mais antigas, fundadas no fim do século XIX, como *National Geographic* e *Berliner Illustrierte Zeitung*, que usavam fotos como ilustrações, surgiram revistas semanais de ampla circulação, em especial a francesa *Vu* (1929), a americana *Life* (em 1936) e a inglesa *Picture Post* (em 1938), inteiramente dedicadas a fotos (acompanhadas por textos curtos que remetiam às fotos) e a ‘história por imagens’ – pelo menos quatro ou cinco fotos do mesmo fotógrafo interligadas por uma narrativa que dramatizava ainda mais as imagens. Num jornal, era a foto – em geral, havia só uma – que acompanhava a reportagem. (SONTAG, 2003, p. 30-31)

³⁴ Ainda sobre o contraste que a forma da revista produz, por ser uma sequência de imagens fixas, citemos Didi-Huberman: “A montagem faz surgir e agrupa essas formas heterogêneas ignorando qualquer ordem de grandeza e hierarquia, isto é, projetando-as num mesmo plano de proximidade, como na boca de cena. É o que Bloch quer chamar de ‘forma da revista’: ‘A impressão imediata produzida pela revista deve-se à força e à vivacidade visual das cenas sem ligação entre si, que se engendram mutuamente e tocam o *sonho*.’ (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 81)

Montar não é assimilar. Só um modo de pensar trivial supõe que o que está lado a lado tem de ser semelhante. Só um anúncio publicitário pode tentar levar-nos a acreditar que um automóvel e uma mulher jovem são da mesma natureza pelo simples fato de serem vistos em conjunto. (...) Todos os mestres da montagem – Warburg, Eisenstein, Benjamin, Bataille – atribuíram uma posição central, nas suas reflexões críticas sobre a imagem, ao poder político e à imagética de propaganda. Mas, recusando-se a imagética na imagem, fizeram com que as semelhanças se dissolvessem, tornando impossíveis as *assimilações*; ‘dilaceraram’ as semelhanças ao produzi-las; tornaram possível pensar as *diferenças* criando relações entre as coisas.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.192-193)

No tempo vivido na realidade, fazemos a leitura do que se apresenta sem atenção aos seus contrastes marcantes. Ou seja, sem nos atermos ao exercício de montagem que acontece naturalmente no nosso cérebro, como assinalado a partir de Eisenstein anteriormente. “Viramos a página numa revista de fotos, uma nova sequência tem início num filme, e cria-se um contraste mais contundente do que o contraste entre fatos sucessivos em tempo real.” (SONTAG, 2004, p. 185). Nestes casos, diferentemente do tempo real, tudo é enfático, há escolhas e decisões sobre as imagens que se apresentam a nós. E todo nosso olhar converge para aquilo com foco. Portanto, já faz parte da natureza da imagem, e principalmente da montagem, provocar uma pausa na atenção e assim, atentos, percebemos o contraste e lacunas entre uma imagem e outra. “(...) a montagem intensifica a imagem e confere à experiência visual um poder que as nossas certezas ou hábitos visíveis pacificam ou velam.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 173-174).

Podemos afirmar que o contraste que as imagens evidenciam quando justapostas nas páginas de uma revista, por exemplo, acontece devido à perda de hierarquia entre elas. O que se apresenta está nivelado por aquele veículo. Claro que tanto a ideia de contraste quanto a perda de hierarquia entre as imagens podem ser trabalhados de maneira enfática e proposital. Assim o é quando se constrói a partir da montagem de contrastes. Supomos a perda de hierarquia entre as imagens, entre as imagens e os textos e entre os textos. Tudo passa a ter igual grau de relevância e importância na leitura e procura de significado.

Montar sem hierarquia é desconsiderar as diferenças originais de valor e significado das imagens. Desta forma, nenhuma imagem se sobrepõe a outra e todas as imagens têm peso e relevância na leitura final. Seguindo esta lógica, de acordo com

Didi-Huberman, “a montagem nunca é assimilação indistinta, fusão ou destruição dos elementos que a constituem. (...) é dar a entender outra coisa ao mostrar, acerca dessa imagem, a *diferença* e a *ligação* com o que ocasionalmente a cerca.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 181-183).

Quando tudo passa a estar nivelado, enfatizam-se as lacunas entre as coisas, e as relações se tornam mais difíceis de serem feitas. Uma montagem de contrastes considera a equivalência das suas partes, como defende enfaticamente Rancière³⁵. Ao considerar a equivalência das partes, defende, portanto, que nenhum fragmento (nenhuma imagem) representará o conjunto, ou o que se quer *dizer* com a montagem. Os fragmentos nunca serão escolhidos por representar algo a que se quer chegar, por representar um sentido a ser expressado com a montagem. Os fragmentos serão escolhidos na sua especificidade e presença visual marcante, icônica. Cada um na sua presença visual própria e independente, de tal forma única, que a relação entre eles é forçada pela montagem. Eles se repelem, se contrastam. Não há convergência. Entre estes instantes, chamados de *instantes pregnantes*³⁶ (pois produzem forte impressão), há lacunas. Há lacunas entre imagens singulares. Estas lacunas também são parte fundamental na montagem de contrastes:

Contrastes, rupturas, dispersões. Mas tudo se parte para que possa justamente aparecer o espaço entre as coisas, seu fundo comum, a relação despercebida que as agrupa apesar de tudo, ainda que essa relação seja de distância, de inversão, de crueldade, de não sentido. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 72)

No primeiro capítulo desta pesquisa, registramos que montar é também imaginar. Nos deparamos, no dia a dia, com montagens de imagens díspares e mesmo assim conseguimos obter alguma legibilidade frente àquilo que se apresenta. Ao se tentar uma leitura de fatos ocorridos, leituras da história, também nos deparamos com imagens

³⁵ Ver capítulo Enxerto Rancière.

³⁶ “A unidade dramática em Diderot, a cena épica em Brecht e a montagem fílmica em Eisentein teriam então em comum esse valor ‘significativo’ e ‘propedêutico’ que isso supõe – ‘o Bem, o Progresso, a Causa, o advento da boa História’ - e a composição ‘fetichizada’ que lhe é consequente. Por toda parte reinaria a obsessão do ‘instante perfeito, [...] totalmente concreto e totalmente abstrato, o que Lessing chamará [em Laocoon] ‘instante pregnante’. O teatro de Brecht, o cinema de Eisentein são sequências de instantes pregnantes [...] onde se pode ler uma situação social’.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 77)

desconexas (“de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas”, lembra Didi-Huberman (2012, p. 212). A história não é linear. Cabe ao historiador (re)fazer conexões.

A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais a esse problema da construção da historicidade. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidade contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então o historiador renuncia a contar ‘uma história’, mas ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212)

A montagem de imagens lacunares, distanciadas por um contexto de produção, de abordagem, ou de assunto, e por isso contrastantes, funciona como forma de construção da história, novas organizações da história, novas formas de ver a história, novas histórias. No fluxo incessante de reprodução de imagens, estas se amontoam indiferentes aos anacronismos entre elas, o que faz com que se potencialize a dificuldade de ler imagens e obter delas qualquer conhecimento. Na sua complexidade de compreensão e de fornecer significados, as imagens se reatualizam e se ressignificam constantemente. Por isso, cabe a qualquer um que deseja aprender a partir das imagens perceber o trabalho da montagem de contrastes, porque as imagens se apresentam naturalmente em relações contrastantes e dialéticas³⁷. “Como a poesia – ou como poesia – a montagem nos mostra que ‘as coisas talvez não sejam o que são [e] que depende de nós vê-las diferentemente (...)’” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 71).

A lacuna pode ser lida como intervalo ou o que define os limites próprios de uma imagem. Buscar o intervalo é buscar o que distancia duas imagens. O desejo do montador de contrastes não é o de buscar a aproximação entre imagens, mas o de forçar a sua aproximação. O desejo não é o de formar uma relação harmônica, mas uma relação de ruptura e conflito³⁸. As imagens, ao estarem próximas, mas ainda mantendo lacunas entre

³⁷ ‘Uma montagem deveria permitir a sua articulação e a sua elaboração. A tarefa que Benjamin atribuiu ao historiador – Aby Warburg já assumiria para si próprio, e até à loucura – é, por direito, impossível: para que ‘todo o real’ fosse redimido, seria necessário que ‘todo o passado’ se tornasse citável: “O cronista, que narra os acontecimentos em cadeia, sem distinguir entre grandes e pequenos, faz jus à verdade, na medida em que nada do que uma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história. É verdade que só à humanidade redimida será dada a plenitude do seu passado. E isto quer dizer que só para a humanidade redimida o passado se tornará citável em cada um dos seus momentos”. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.215, citando Benjamin em *Sobre o conceito da História*).

³⁸ A montagem de contrastes possui exemplos notáveis, trazidos por Didi-Huberman (ibid), no *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, no *Livro das Passagens*, de Walter Benjamin, na revista *Documents*, de

si, não se tornam uma amálgama, uma massa única, mas continuam mantendo sua potência particular e seu limite definido, que será o gerador do atrito produtor de sentido.

A montagem é uma forma de dar a ver o que talvez tenha sido esquecido pela narrativa predominante da história, ou então uma forma de ressignificar momentos e fatos históricos por aproximá-los de elementos até então estranhos a eles. Esta aproximação é muitas vezes forçada pelo montador. E assim a História passa a ser múltipla, passa a ser várias histórias que existem como posicionamentos e leituras críticas. Com esse pensamento, Didi-Huberman, citando Kracauer, aponta a montagem do tipo que estamos tratando aqui, de contrastes, como uma forma de recontar a história:

E é precisamente nisso que a imagem aflora o tempo: desconstruindo as narrativas, as crônicas ‘historicistas’, ela torna-se capaz de um ‘realismo crítico’, ou seja, de um poder de ‘julgar’ a história, de dar a ver o tempo oculto das sobrevivências, de tornar visível o ‘retorno do ausente’ na extraterritorialidade, na própria estranheza do cinema. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 220-221)

Esta abordagem da história como uma narrativa predominante de possíveis histórias a serem contadas foi utilizada como mote em *História(s) do Cinema*, de Godard. A série teve origem a partir de conferências ministradas pelo diretor em 1978 e da acumulação, durante anos, de imagens, documentos e escritos. Godard chamava sua mesa de trabalho, repleta de livros abertos, anotações e fotografias, de *mesa crítica* (DIDI-HUBERMAN, 2012). Segundo o autor e diretor, o cinema e a história são feitos da mesma matéria: tempo, projeção e memória, e por isso é possível fazer, a partir de uma história do cinema, uma história do século XX³⁹. Ou histórias, no plural. *História(s) de Cinema* é um claro exemplo do método de montagem teorizado por Eisenstein e colocado em prática. A ideia de imagens contrastantes a partir da montagem é utilizada ao extremo por Godard, como perversão:

Entendamos esta ‘perversão’ na acepção da *perversio* latina, ou seja, do ato de desordenar, de pôr as coisas de pernas para o ar, como fazem as *História(s) do Cinema* com a história em geral. Entendamos o ‘conceito que reúne os pensamentos que estão muito distantes uns dos outros’ como uma atividade de montagem, como quando, por exemplo, Godard nos pede para pensarmos conjuntamente uma alegoria de Goya, uma vítima de Dachau,

George Bataille, nas peças de Bertold Brecht³⁸ e no cinema de Godard, especificamente na série televisiva *História(s) do Cinema* (1988).

³⁹ Informações obtidas no prefácio da publicação *Historia(s) del Cine*, da editora Caja Negra.

uma estrela de Hollywood e um gesto pintado por Giotto. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 228)

Didi-Huberman, ao comentar *História(s) do Cinema*, traz outro exemplo da montagem que aproxima imagens aparentemente distintas e que, ao estarem juntas, ressignificam uma à outra. Seu exemplo é a sequência em que aparecem a cores (“pois o mal real é a cores”) os cadáveres do massacre nazista filmados por Georges Stevens e uma cena de Elizabeth Taylor, em preto e branco, no cinema hollywoodiano, filmada também por Stevens:

De fato, não podemos deixar de compreender ou, pelo menos, de pressentir que, na sucessão destes fotogramas, as felicidades privadas acontecem sob um fundo de infelicidades históricas; que a beleza (dos corpos enamorados, dos instantes) brota com frequência sobre um fundo de horror (dos corpos massacrados, da história); que a ternura de um ser em particular por outro ser em particular se destaca com frequência sobre um fundo de ódio administrado por seres em geral contra outros seres em geral. Este contraste filosófico pode encontrar, como aqui, a sua expressão cinematográfica no paradoxo de uma morte real a cores – Godard paralisou o filme de Stevens em dois fotogramas – e de uma vida fictícia a preto e branco.

(...) Godard justifica convicentemente o nexo a estabelecer entre estas imagens: pura e simplesmente, elas devem-se ao um mesmo homem, George Stevens, que voltou a Hollywood depois da guerra e que filmou tudo isto, no máximo, com seis ou sete anos de intervalo: ‘Se George Stevens não tivesse utilizado o primeiro filme a cores de dezesseis milímetros, em Auschwitz e em Ravensbrück, sem dúvida a felicidade de Elizabeth Taylor nunca teria encontrado o seu lugar ao sol’. O que esta montagem dá a pensar é efetivamente que as diferenças em jogo pertencem à mesma história, da guerra e do cinema: foi preciso que os aliados ganhassem a guerra real para que George Stevens pudesse voltar a Hollywood e às suas historietas de ficção.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 186)

O contraste entre as duas imagens, Auschwitz e Elizabeth Taylor, faz com que paremos para pensar qual é a relação entre elas. O contraste faz com que nos forcemos a fazer o exercício de refletir sobre as imagens que se apresentam e como elas dão significado uma à outra. Imagens muito contrastantes podem parecer contraditórias, ao primeiro olhar. Mas depois de um tempo, e num exercício intelectual, podemos nos dar conta de que uma imagem só pode existir porque antes existiu a outra. Uma imagem específica pôde dar existência a outra imagem específica, por mais distantes que estas sejam num primeiro momento. Talvez esteja aí a potência da montagem. Ela permite, a partir de imagens, dar conta de assuntos que em sua complexidade não poderiam ser abordados e apreendidos (ou compreendidos) de outra forma senão na própria complexidade da montagem.

O tipo de montagem de contrastes que utiliza Godard, ao juntar pedaços de filmes, apropriando-se de imagens originais e editando-as, além de adicionar legendas e textos também apropriados, aproxima-se da ideia de imagem pobre trazida por Hito Steyerl. Hoje o erudito liga-se ao inerudito em qualquer *meme*⁴⁰ ou edição de imagens. No ensaio intitulado “Em defesa da imagem pobre” (2009)⁴¹, a artista e autora traz reflexões a partir da imagem que não é mais a imaculada imagem do cinema. A imagem pobre é uma imagem de segunda mão, a cópia da cópia em que o original se perdeu, e tampouco interessa. As ideias de colagem, edição, reedição fazem parte do que constitui a imagem pobre. Ao passar de mão em mão as imagens ganham novos usos, novos significados. Adicionam-se outras imagens, edita-se seu lugar no mundo. Acontece um exercício de montagem espontâneo quando se coloca uma imagem apropriada perto de outras imagens também apropriadas, usando-as como bem entender.

História(s) do Cinema é um exercício claro sobre o significado das imagens a partir do contato umas com as outras. As imagens não funcionam enquanto únicas, isoladas, mas *enquanto imagens*, isso pressupõe que existirão e significarão a partir de outra imagem. Não há uma imagem única ou verdadeira (a grande imagem), mas sim imagens, apenas: “Não há a imagem, não há senão imagens. E há uma certa forma de juntar imagens: assim que há duas, há três (...). É esse o fundamento do cinema.” (GODARD apud DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 172).

⁴⁰ Inclusive é próprio do *meme* esta translocação da imagem. Reutilizar e renovar seu uso e significado ao colocá-la em outro contexto, ou próxima de outra imagem ou texto. Sobre isso, é possível também citar Rancière: “A ligação de tudo que com qualquer coisa, que ontem passava por subversiva, hoje é cada vez mais homogênea ao reino jornalístico de tudo está em tudo e do *coq-à-l’âne* (“literalmente “do galo ao asno”, significa passar, sem transição ou motivação evidentes, de um assunto a outro, religando coisas disparatadas, indicando, portanto, uma “sequência de disparates”. O *coq-à-l’âne* como recurso literário foi praticamente elevado à categoria de figura de discurso a partir do Romantismo, e amplamente utilizado pelos surrealistas.” (nota de rodapé do tradutor, 2012 p.53) É preciso, portanto, que algum gato enigmático ou algum modo burlesco venha reintroduzir desordem na montagem.” (RANCIÈRE, 2012 p.61)

⁴¹ O texto de Steyerel aborda o lugar desse tipo de imagem como forma de resistência à imagem rica, que seria a imagem do cinema por princípio. Resistência porque, segundo a autora, a imagem do cinema, a imagem rica, é parte de um modelo capitalista e conservador. A imagem pobre seria, então, a imagem que conseguiu driblar e existir fora desse sistema fechado. Porém, adiante no texto, Steyerl indica como este tipo de imagem, que podia ser visto como exemplo de resistência, acaba sendo, como tudo que passa pelo capitalismo, apropriado por ele, virando resultado do próprio modelo capitalista de sociedade.

Historicamente, a montagem de contrastes e de deslocamentos surge após as Grandes Guerras. É, portanto, construída junto com o período moderno, que na sua própria feitura parte de um cenário caótico de dor, de perda, mas também do início de um excesso de mercadorias, de ofertas de novas perspectivas de vida, e da oferta excessiva, inclusive, de imagens.

Os escritores do século XIX, que descobriram por trás das histórias a força nua dos redemoinhos de poeira, das umidades opressivas, das cascatas de mercadorias ou das intensidades enlouquecidas, inventaram também a montagem como medida do sem medida ou disciplina do caos. (RANCIÈRE, p.58)

A montagem de contrastes é o método moderno, por excelência. Os períodos de instabilidade social, em que as narrativas, modos de vida e certezas predominantes se embaralham e se rompem, são também os períodos em que a montagem ganha valor e atenção nas artes. Decide-se “mostrar por montagem” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 80). Decide-se realocar o que se apresentava antes com o que se apresenta agora. Deslocam-se as linearidades e, assim como o embaralhamento das certezas e das realidades aceitas até então, criam-se composições. Monta-se:

A montagem seria um método de conhecimento e um procedimento formal nascidos da guerra, fazendo-se ato da ‘desordem do mundo’. Ela assinalaria nossa percepção do tempo desde os primeiros conflitos do século XX: ela se tornaria o *método moderno* por excelência. E ela se apresenta como tal na época, justamente, em que Bertolt Brecht, entre outros escritores, artistas e pensadores, toma posição no debate estético e político dos entreguerras.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 80)

E acrescentando, com Rancière:

(...) lá onde todo “próprio” desmorona, onde todas as medidas comuns das quais se nutrem as opiniões e as histórias são abolidas em proveito de uma grande justaposição caótica, de uma grande mistura indiferente das significações e das materialidades. (RANCIÈRE, 2012, p.54)

É, pois, neste mesmo período das Grandes Guerras que Eisenstein e o cinema russo irão desenvolver novas reflexões sobre métodos de montagem. Ator ativo na Revolução Russa de 1917 e utilizando o cinema como arma revolucionária⁴², para Eisenstein a arte é conflito: “Tal como a base de qualquer arte é o conflito (uma

⁴² Ver principalmente os filmes: *A Greve* (1924), *O Encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1928).

transformação ‘imagística’ do princípio dialético).” (EISENSTEIN, 2002, p. 43). A partir dessa concepção, junto com o conceito que, segundo o cineasta, o pensamento e a cultura são resultados de processos de montagem⁴³, Eisenstein elaborou sua principal teoria de cinema no texto *Montagem* (1938). Na sua teoria, Eisenstein coloca, como lembra Carone Netto, duas características relevantes da estética moderna:

o fragmento, unidade material de que se vale a composição, e a produção de significados, chamados por Eisenstein de ‘terceiro termo, circunstância que aproxima o processo da montagem do processo metafórico, em cuja forma literal se observa a junção ‘alógica’ de elementos estranhos um ao outro para engendrar uma possibilidade semântica que não pode ser encontrada em nenhum dos termos da equação considerados isoladamente. (CARONE NETTO, 1974, p. 103-104)

A partir do fazer⁴⁴, Eisenstein mostra como a montagem deveria se basear no *produto* de dois fragmentos e não na sua *soma*. Dísparos e sem correlação direta (seja ela estética, formal, ou de significado), esses fragmentos formam uma nova *imagem*.

Qualquer um que tem em mãos um fragmento de filme a ser montado sabe por experiência como ele continuará neutro, apesar de ser parte de uma sequência planejada, até que seja associado a um outro fragmento quando de repente adquire e exprime um significado mais intenso e bastante diferente do que o planejado para ele na época da filmagem. (EISENSTEIN, 2002, p. 20)

Essa nova *imagem* seria, portanto, o significado dessa junção de fragmentos contrastantes e ela, por sua vez, depende do espectador para existir, o espectador com toda a sua bagagem anterior de referências e experiências. Portanto, segundo sua teoria, o resultado da montagem não deve ser orquestrado de antemão. Tampouco deve-se escolher os fragmentos para que se reafirmem, obtendo um resultado esperado que já estaria contido em cada um destes fragmentos em separado:

⁴³ “onde o passado não desaparece e sim se reincorpora, reinterpretado, no presente” (AVELLAR, 2002, p.8)

⁴⁴ Eisenstein parte da experiência empírica, já que duas pontas da película de filme podem ser sempre reposicionadas, gerando a cada reposicionamento novos significados: “Ao brincar com pedaços de filme, descobriram uma propriedade do brinquedo que os deixou atônitos por muitos anos. Esta propriedade consiste no fato de que dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. Esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos. Estamos acostumados a fazer, quase que automaticamente, uma síntese dedutiva e óbvia quando quaisquer objetos isolados são colocados à nossa frente lado a lado.” (EISENSTEIN, 2002, p. 14)

O problema surgiu devido à minha atração, antes de tudo, por aquele aspecto então recém-descoberto na junção de dois fragmentos de montagem de um filme, pelo fato de que – não importa se eles não estão relacionados entre si, e até frequentemente a coisa se dá por causa disso mesmo – quando justapostos de acordo com a vontade do montador engendrarem ‘uma terceira coisa’ e se tornarem correlatos.” (EISENSTEIN, 2002, p. 17).

O problema que Eisenstein coloca são as críticas que recebeu por se interessar mais pela justaposição dos fragmentos do que com os seus conteúdos. O que sempre o interessou era *aquilo* que surgia de forma espontânea e imprevista quando dois fragmentos se juntavam⁴⁵. O resultado da montagem, da *montagem intelectual*, deve surgir quase ‘sem controle’ e sua interpretação variável como quem a interpreta (“(...) a imagem desejada *não é fixa ou já pronta, mas surge – nasce.*” (EISENSTEIN, 2002, p. 28)). Então, sendo diferente da *soma* dos fragmentos que os anularia ao formar um novo ‘corpo’, a montagem funciona quando os fragmentos não deixam de existir e de estarem presentes na sua particularidade, mas se multiplicam ao estarem justapostos. A montagem, segundo Eisenstein é, portanto, o *produto* dos fragmentos:

(...) a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o produto. Parece um produto – em vez de uma soma das partes – porque em toda justaposição deste tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente. (EISENSTEIN, 2002, p. 16)

Partindo deste ponto de vista, os fragmentos que não se anulam permanecem presentes na sua particularidade. Ao propor a não anulação dos fragmentos, estes

⁴⁵ Neste ponto é possível fazer uma relação com a produção dos surrealistas na literatura. Carone Netto (1974) aproxima da ideia de montagem a ideia de colagem. Para o autor, a montagem se dá a partir da colagem de fragmentos. Colagem no sentido de aproximação de coisas distintas e que não estariam, a rigor, lado a lado. Elementos estranhos uns aos outros. Por isso é possível trazer a escrita surrealista: “Mas o emprego do conceito ‘montagem’ começa a causar surpresa quando se procura caracterizar, através dele, por exemplo, o modo de produção do Surrealismo. A estranheza, aqui, talvez seja provocada pelo fato de que em geral se considera como vetor de construção que informa o surrealismo em literatura a chamada ‘escrita automática’, através da qual o poeta sintonizaria o inconsciente diretamente com a mão que traça palavras e frases sobre o papel, suspendendo nessa operação as funções inibidoras da consciência. Isso equivale a dizer que, influenciada pela Psicanálise, a teoria surrealista sustenta a aproximação, e até mesmo a identificação, do sonho e do trabalho literário, momento em que perde o sentido a noção de lucidez que acompanha a existência da obra artística. Essa pretensão, entretanto, parece pouco razoável: é o que sustenta Theodor W. Adorno, ao afirmar que o esquema que marca o procedimento artístico dos surrealistas é, sem dúvida, a montagem. Para o pensador alemão, a ‘justaposição descontínua de imagens, na poesia surrealista, tem o caráter de montagem’. Essa colocação tem grande utilidade não só porque situa sob nova luz a obra dos surrealistas, corrigindo a tese que costuma atribuí-la ao resultado parcamente mediado de funções do inconsciente, como também porque reforça o ponto de vista aqui defendido de que a junção de imagens descontínuas – metáforas visuais, ‘fanopéias’- num poema como o de Trakl, pode e deve ser considerada montagem.” (NETTO, 1974, p. 101-102).

serão claros e bem definidos. Na sua particularidade e presença, os fragmentos acabam por se contrastar. O contraste entre eles é o ponto principal da montagem de Eisenstein (“Uma visão pela qual, da colisão de dois fatores determinados, nasce um conceito.” (EISENSTEIN, 2002, p. 42)⁴⁶). Ao se contrastarem, eles colidem: “O que, então, caracteriza a montagem e, conseqüentemente, sua célula – o plano? A colisão. O conflito de duas peças em oposição entre si. O conflito. A colisão.” (EISENSTEIN, 2002, p. 42).

Percebe-se que é próprio da montagem de contrastes o valor de cada fragmento e da sua colisão, assim como o papel ativo do espectador. Na direção oposta de “entregar o jogo” sobre leituras e significados específicos, e principalmente avessa à leitura fixa das imagens, a montagem aqui apresentada confia na imaginação para a construção semântica. As imagens mantêm latente, assim, o potencial de serem vivas e mutáveis. Colocadas desta forma, as imagens não perdem sua capacidade de fazer imaginar.

⁴⁶ Diferente da ideia de montagem de colegas como Kuleshov onde a montagem se dá pela ligação de peças como “tijolos arrumados em série, para expor uma ideia.” (EISENSTEIN, 2002, p. 42)

3. Considerações finais

Neste trabalho foram abordados pontos gerais e específicos sobre como as imagens podem ser lidas e como pode ser desenvolvido o seu potencial semântico. O primeiro capítulo, com seus subcapítulos, procurou dar conta de algumas delimitações sobre esse campo tão amplo e escapadiço que é o das imagens. Nota-se a interdependência e relação intrínseca entre a(s) linguagem(s) e a(s) imagem(s). Vê-se como não é possível uma abordagem geral das imagens considerando-as no singular, enquanto sujeito único. Imagem, com I maiúsculo e autônoma (independente), não existe. Existem, pois, imagens, que se constituem na *relação*. Esta relação é tudo o que tangencia as imagens, inclusive o olhar de um espectador. Todas as relações e como elas serão desenhadas ao redor das imagens formulam as possíveis leituras e significados destas imagens. Definiu-se esses encontros das imagens com outras imagens, outras coisas, como montagem.

A partir desse ponto, foi proposto um enxerto entre os capítulos para trazer as ideias de Jacques Rancière sobre as imagens dissensuais. As imagens que resistem a possuir um único e estabelecido significado. A seguir se discutiu no capítulo 2.2, a montagem linear: a forma mais comum de se produzir significado com e a partir das imagens. A forma da publicidade, da ilustração, do jornalismo. As imagens vêm acompanhadas de informações, normalmente descritivas, que indicam qual deve ser a leitura feita por aquele que as vê. Seu objetivo é proporcionar significados claros e específicos para as imagens.

Por fim, desenvolveu-se a ideia de montagem de contrastes, baseada principalmente nos escritos de Serguei Eisenstein e a montagem no cinema. Este tipo de montagem, aproximando-se das ideias apresentadas anteriormente com Rancière, propõe um papel ativo do espectador porque não entrega significados prontos. Os possíveis significados estão disponíveis a partir de uma rede de associações indiretas e de ideias contrastantes. Uma imagem ao lado de outra imagem pode gerar múltiplas possibilidades de leituras. Uma imagem ao lado de outra imagem pode gerar, por fim,

muitas outras novas imagens. É o tipo de montagem que permite às imagens fazer imaginar.

Como resultado desta pesquisa, uma revista impressa foi desenvolvida. A montagem de contrastes foi o seu fio condutor, não sendo excluída a montagem linear do processo. Ambas tiveram a sua contribuição. Como reflexão final deste estudo sobre imagens e seus significados, pode-se considerar, portanto, a revista *Urgência*. A partir da feitura desta revista novas reflexões e questionamentos foram apontados: existem outros tipos de montagem? Considerando um espectador ativo, existe a possibilidade do produtor controlar uma montagem estritamente linear ou estritamente de contraste? Será que os dois tipos de montagem propostos nesta pesquisa não são fluídos e transitam entre si?

4. Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 2001.
- NETTO, Modesto Carone. **Metáfora e Montagem**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1974.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição (O olho da história; 1)**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Vídeo: Pensadores contemporâneos em síntesis**. Disponível em <https://tv.unam.mx/portfolio-item/pensadores-contemporaneos-georges-didi-huberman/>. Acesso em outubro de 2019.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2002.
- GODARD, Jean Luc; ISHAGHPOUR, Youssef. **Cinema: the archaeology of film and the memory of a century**. Oxford: Berg, 2005.
- GODARD, Jean Luc. **História(s) do Cinema**. Minissérie de 1988.
- HUGHES, Robert. **Goya**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MONDZAIN, Marie-José. **Imagem, ícone, economia: As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo**. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. **A Autonomia das Imagens** – Palestra disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=6OwVuF3zam0>. Acesso em outubro de 2019.
- RANCIÈRE, Jacques. **Images re-read: the method of Georges Didi-Huberman**. Angelaki, 23:4, 11-18, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STEYERL, Hito. **In defense of the poor image.** E-Flux, 2009. Acesso em: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>

Anexo

Referências bibliográficas complementares

ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2002.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

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

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1993.

LEVANTES. **Catálogo da exposição Levantes**. São Paulo: SESC, 18 de outubro de 2017 a 28 de janeiro de 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

SARTRE, Jean-Paul Sartre. **A imaginação**. Porto Alegre, L&PM, 2008.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Referências bibliográficas para a revista

ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo, 1990.

BATAILLE, Georges. **Documents: Georges Bataille**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

- BATAILLE, Georges. **Las lágrimas de Eros**. Barcelona: Tusquets Editores, S.A., 2007.
- BRECHT, Bertold. **War primer**. New York: Verso, 2017.
- CATELLAN, Maurizio; FERRARI, Pierpaolo. **Toiletpaper 12**. Bologna: Damiani, 2016.
- FIGUEIREDO, Luciano (Org.). **Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- FILHO, Cesar Oiticica (Org.); VIEIRA, Ingrid (Org.). **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso**. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 2004.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MACHADO, Antônio de Alcântara (organização). **Revista de Antropofagia** (Fac-Símile), 1976.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica**. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda., 1988.
- SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHWARCZ, Lilia M; STARLING, Heloisa M. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- THIRLWELL, Adam. **Conversa: um guião com Philippe Parreno**. Porto: Serralves, 2017.