

Artigo / Article

A posição das imagens - Texto, fotografia e cinema. Didi-Huberman sobre Benjamin, Brecht e Pasolini

The position of images - Text, photography and cinema. Didi-Huberman on Benjamin, Brecht and Pasolini

Marcelo Cordeiro de Mello 

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil

marcelocmello@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-6880-7503>

Recebido em: 30/09/2021 | Aprovado em: 02/03/2022

Resumo

Neste artigo, exploramos o diálogo entre o dramaturgo Bertolt Brecht e o cineasta Pier Paolo Pasolini a partir da interpretação do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman. Nossa análise se inspira em diferentes estudos de Didi-Huberman sobre cada um desses dois artistas: no caso de Brecht, o longo ensaio *Quando as imagens tomam posição* analisa obras brechtianas que misturam texto e fotografia. Procuramos traçar paralelos entre esse ensaio e a análise feita, também por Didi-Huberman, em duas conferências sobre o filme *La rabbia* de Pasolini, um documentário poético. Ao longo de nosso artigo, exploramos de forma mais ampla diversos conceitos do pensamento de Didi-Huberman sobre a relação entre texto e imagem, e sobre os reposicionamentos e as permutações entre imagens (especialmente as imagens históricas), procurando concatenar os diferentes trabalhos de Didi-Huberman com as obras de Brecht e Pasolini. Utilizamos conceitos de Didi-Huberman como montagem, sobrevivência e dessemelhança, entre outros.

Palavras-chave: Texto e imagem • Fotografia • Cinema • Montagem • Sobrevivência

Abstract

In this article we examine the interchange between playwright Bertolt Brecht and filmmaker Pier Paolo Pasolini according to the interpretation of philosopher and art historian Georges Didi-Huberman. Our analysis draws on several studies by

Didi-Huberman on each of these two artists: in the case of Brecht, the long essay *When Images Take Positions* analyzes Brecht's works that mix text and photography. We attempt to draw parallels between this essay and Didi-Huberman's analysis in two conferences, of Pasolini's *La rabbia*, a poetic documentary. More broadly, in our article, we explore various concepts of Didi-Huberman's thought on the relationship between text and image, and on the repositioning and permutations between images (especially historical images), and attempt to connect Didi-Huberman's work with the works of Brecht and Pasolini. We use Didi-Huberman's concepts such as montage, survival and dissimilarity, among others.

Keywords: Text and image • Photography • Cinema • Montage • Survival

Introdução

Neste artigo, exploramos o pensamento de Georges Didi-Huberman a respeito da obra de dois artistas: Bertolt Brecht e Pier Paolo Pasolini. As obras desses dois intelectuais atentos às questões de sua época têm inúmeros pontos de diálogo. Ambos manifestam a preocupação com seu tempo histórico, minimizando a pretensão universalista. Artistas engajados, os dois consideram (com Benjamin) que a função do artista é dar o grito de alerta para não repetir os erros da História. Ambos procuram identificar as repetições na História, conferindo atualidade até mesmo à tragédia grega (Brecht com *Antígona*, Pasolini com *Édipo* e *Medéia*). Dito isso, a partir da ideia de montagem, central na obra de Didi-Huberman, exploraremos algumas obras de Brecht e de Pasolini que são estruturadas justamente a partir da montagem de elementos visuais e textuais.

Na primeira parte do artigo, abordaremos a leitura de Didi-Huberman de duas obras do dramaturgo Bertolt Brecht, que deu origem ao livro *Quando as imagens tomam posição*. Nessas duas obras de Brecht aqui tratadas, a palavra escrita é vinculada a imagens. Na segunda parte deste artigo, por sua vez, discutiremos a análise que Didi-Huberman fez sobre uma obra do cineasta Pier Paolo Pasolini em duas conferências proferidas em 2013, ambas a respeito do filme *La Rabbia*: nele, a linguagem visual do cinema é utilizada em paralelo com um suporte verbal-textual. Assim, transitando entre literatura, fotografia e cinema, guiados por alguns conceitos-chave do pensamento de Didi-Huberman, discutiremos como a mudança de contexto dos elementos textuais, fotográficos ou audiovisuais – sobretudo das imagens históricas – acarreta uma mudança de sentido, em que cada elemento passa a ser contaminado pelo sentido do seu entorno.

1 A montagem textual e visual em duas obras de Brecht

Vejamos a seguir como se configura a relação entre texto e imagem em duas obras de Brecht, tendo como ponto de partida a interpretação do pensador Didi-Huberman.

1.1 A posição das imagens

No livro *Quando as imagens tomam posição*, o pensador Georges Didi-Huberman analisa duas obras de Bertolt Brecht que misturam imagem e texto: seu *Diário de trabalho* e o *Abecedário da guerra*. Didi-Huberman se apoia (como já havia feito outras vezes) em Walter Benjamin, desta vez centrando-se no diálogo entre Benjamin e Brecht. Além de ter sido amigo próximo de Brecht, Benjamin é considerado por Didi-Huberman o melhor comentador de Brecht em seu tempo. Os dois amigos partilhavam o gosto por jogos como o xadrez e o go chinês, em que a função das peças varia de acordo com seu posicionamento dentro do espaço do tabuleiro. A noção de permutação será importante para entender estas obras de Brecht, em que a montagem funciona como jogo dialético e alegórico. Mas de que tratam estas duas obras não-dramatúrgicas de Brecht, pouco conhecidas e raramente estudadas?

A primeira delas é o diário mantido por Brecht durante seu exílio a partir do ano de 1938. Porém, não se trata de um diário de cunho pessoal, mas sim de uma espécie de laboratório no qual Brecht desenvolve suas criações artísticas, por meio de anotações que funcionariam como orientações para trabalhos futuros. Neste *Diário de Trabalho* (título original: *Arbeitsjournal*), Brecht mescla a palavra escrita a diversas imagens retiradas da mídia impressa da época.

Já a outra obra brechtiana da qual trata Didi-Huberman, o *Abecedário da guerra* (título original: *Kriegsfibel*), é uma obra artística concluída (e não uma mera anotação para projetos futuros). Publicado (não sem dificuldade) em 1955 na Alemanha Oriental, o livro é composto da seguinte forma: imagens de várias origens, mas principalmente fotografias de jornais do período da Segunda Guerra Mundial (acompanhadas de suas legendas originais), são seguidas de um curto poema satírico, um epigrama escrito por Brecht. Assim, o texto poético funciona como comentário, aludindo ou “dando voz” às fotografias, que representam cenas históricas contendo personagens anônimos (como soldados ou trabalhadores) ou personalidades políticas como Churchill ou Hitler.

Tido com frequência como exemplo do escritor engajado, Brecht manifesta nestas duas obras o seu engajamento político mais antigo: o pacifismo e o antibelicismo. Conta-se que, aos dezoito anos, Brecht manifestou sua postura claramente antimilitarista num exame escolar, o que quase lhe rendeu uma expulsão: comentando os versos de Ovídio “*Dulce et decorum est pro patria mori*” (“Doce e honroso é morrer pela pátria”), Brecht escreveu: “Se a morte chega na cama ou no campo de batalha, sempre é lamentável. Essa gente que não tem cérebro e fala sobre entregar sua vida é a primeira a tentar escapar assim que a morte se aproxima” (BRECHT, 1999, p. 190). Pouco depois, já durante a primeira Guerra Mundial, Brecht decide estudar Medicina para escapar do campo de batalha. Para cumprir sua obrigação com o serviço militar, ele é obrigado a trabalhar num Hospital de guerra, experiência que marcará profundamente sua sensibilidade artística, como se percebe nessas duas obras abordadas por Didi-Huberman.

Em resumo, as estruturas dessas obras poderiam ser descritas da seguinte forma: Brecht recorta imagens dos jornais do período da guerra e as dispõe sobre o papel, colando-as. Além de manter o texto da legenda original, ele acrescenta textos de sua própria autoria.

Um tanto brechtianamente, Didi-Huberman inicia sua reflexão com um questionamento bastante *distanciado* em relação ao corpus por ele escolhido. Afinal, que sentido teriam o *Diário de Trabalho* e o *Abecedário da guerra* de Brecht? Seriam uma livre associação artística, uma hipótese antropológica, um rascunho dramático, um repertório de gestos fundamentais...? Ou uma reflexão histórica? Sem excluir os seus múltiplos sentidos, Didi-Huberman propõe que estas duas obras de Brecht sejam lidas como uma alternativa ao saber histórico padrão – uma forma de *conhecimento por meio da montagem*.

Estas duas obras de Brecht são, portanto, comparáveis ao *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, a quem Didi-Huberman já dedicou vários estudos, em especial *Atlas e A imagem sobrevivente*. Aliás, a experiência da guerra também foi determinante para Warburg, cujo *Atlas Mnemosyne* nasce em reação à destruição da guerra e ao absurdo daquele momento histórico. Tanto com Warburg quanto com Brecht, estamos diante do problema da memória e do olhar sobre a História, que nos leva a repensar e re-montar – politicamente e poeticamente – o horror da História. Como enfatiza o nome da coleção em que foi publicado este livro de Didi-Huberman (“O olho da história”), tanto no exemplo de Warburg quanto de Brecht, o saber histórico é levado além da História: “L’Histoire avec sa grande hache” (PEREC, 2013, p. 17) – para citar o trocadilho intraduzível usado por Georges Perec em sua autobiografia, em que a História com letra maiúscula é comparada a um machado que dilacera o tempo. Desta maneira, a partir dessa História dilacerada, as imagens *remontadas* tornam-se capazes – graças a sua disposição no espaço do papel – de enunciar posicionamentos ideológicos, *desmontando* a ideologia subjacente às imagens históricas originais. Assim, a forma ressignifica o conteúdo, e o contexto redefine os sentidos do texto.

Por meio desta composição (que é também decomposição, já que toda montagem é uma desmontagem de uma forma anterior), são revelados motivos, sintomas e relações transversais aos acontecimentos históricos. Vejamos aqui, de passagem, um exemplo contrastante: no livro *Ensaio sobre Fotografia*, Susan Sontag se propõe a falar da história vista pela fotografia. Sua proposta se opõe à de Warburg e Brecht, que propõem uma abordagem da história por meio da (re)montagem de imagens fotográficas – dispostas como peças sobre um tabuleiro. Warburg e Brecht parecem fazer eco à afirmação de Benjamin de que o pensador e o historiador teriam por função política primeira a de utilizar sua memória para “advertência dos incêndios” vindouros (a esse respeito, veja-se, por exemplo, LÖWY, 2005). Observe-se, de passagem, que o problema histórico também é um interesse recorrente de Didi-Huberman. Neste livro, aparecem alguns questionamentos de sua publicação anterior, *Images malgré tout*, que trata da representação do drama histórico da Shoá.

Voltando a Brecht, tanto no *Diário de trabalho* quanto no *Abecedário*, percebemos que o autor aborda a questão do olhar e da leitura crítica das imagens. Talvez seu objetivo fosse

formar um leitor-espectador que pudesse se “emancipar” (para usar o termo de Jacques Rancière (2012)) da doxa e da leitura dominante das imagens – imagens do cotidiano jornalístico, mas também imagens históricas. Em ambas as obras, Brecht não abre mão da exigência histórica, embora procure dar a ela uma dimensão estética que não pertence à História tradicional, manifestando abertamente seu posicionamento político. A associação das imagens parece ser movida menos pela semelhança (isto é, pela harmonia, a proximidade, a “rima visual”), e mais pela dessemelhança, ou seja: pela desarmonia, incompatibilidade e discrepância, por seus contrastes e rupturas. O termo dessemelhante (*dissemblable*) já havia sido usado por Didi-Huberman para se referir à obra de Georges Bataille e a imagens da revista *Documents* (editada por Bataille).

Percebemos, portanto, que a operação de Brecht é dialética: retirar essas imagens de seu contexto original, operando uma desmontagem do tempo histórico. Didi-Huberman utiliza a metáfora de um relógio, cuja engrenagem pode ser desmontada e depois remontada. Naturalmente, o símbolo do relógio remete ao tempo histórico. De forma análoga, caberia ao leitor-espectador partir deste repertório de imagens brechtianas para remontar o tempo histórico, pondo assim o relógio em funcionamento novamente – depois de desmontada a “engrenagem” da ideologia dominante. É o que ocorre, por exemplo, quando Brecht escolhe montar lado a lado estas três imagens: 1) o papa Pio XII fazendo o gesto da bênção; 2) o marechal nazista Erwin Rommel observando um mapa; e 3) um grupo de mulheres observando uma vala comum deixada pelos nazistas na Rússia (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 75). Didi-Huberman considera que

Esses três acontecimentos separados no espaço são, com efeito, exatamente contemporâneos. Eles procedem de uma história. Sua montagem nos mostra como um chefe religioso só abençoa o mundo lavando as mãos das injustiças que passa em silêncio; como, às mãos erguidas do papa, faz eco a vareta que Rommel aponta autoritariamente sobre o mapa, designando certamente o lugar que ele quer atacar; e como, a esses dois gestos de poder (religioso, militar) respondem os gestos de sofrimento e lamento daquelas que não têm mais nada, essas mulheres russas que desenterram e beijam tragicamente seus mortos (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 72-74).

Vemos aqui que a montagem une e, ao mesmo tempo, confronta. Uma vez dispostas sobre a superfície, as imagens passam a se atrair ou se opor, levando o leitor-espectador a circular por entre elas, revelando elos improváveis. Como resume Didi-Huberman, são “três imagens desiguais reunidas para levantar uma questão” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 131).

Didi-Huberman aponta uma convergência entre essas obras de Brecht e um ponto do pensamento do “filósofo da utopia” Ernst Bloch (embora reconheça divergências alhures). Bloch define a montagem como um “catálogo de coisas afastadas, de conteúdos que não encontram lugar no sistema de conceitos masculino, burguês, religioso” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 123). Desta forma, a montagem é capaz de separar coisas que estavam reunidas e conectar coisas que estavam separadas.

1.2 Anacronismo

O Anacronismo é um conceito básico do pensamento de Didi-Huberman, importante elemento para observar o funcionamento do processo de desmontagem da história.

A oscilação entre duas temporalidades remete a um procedimento brechtiano por excelência: o estranhamento. Por exemplo, ao buscar sua inspiração no teatro tradicional chinês, Brecht procurava criar um efeito de estranhamento causado pela distância (geográfica, mas sobretudo histórica) do teatro tradicional chinês em relação ao espectador da sua época. Didi-Huberman compara esta “máquina de distanciamento” brechtiana à indicação que aparece, por exemplo, na *Crucificação* do pintor alemão Matthias Grünewald: um dedo que aponta para a cena, e que cria imediatamente um distanciamento em relação à cena observada.

Além do uso do epigrama – forma poética da era clássica – há diversos outros exemplos de anacronismo nestas duas obras brechtianas. É o caso de uma montagem do *Diário de trabalho* que mostra duas fotografias de Hitler tiradas em dois momentos (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 137) bastante diversos de sua vida pública: primeiro, discursando no auge de sua popularidade; e depois, já próximo de perder a guerra, cansado e envelhecido, procurando justificar a permanência das tropas no campo de batalha. Neste caso, fica claro que a rima visual existe, porém o seu objetivo é causar um choque entre as duas imagens, ao chamar a atenção não para as semelhanças entre elas, mas precisamente para as *dessemelhanças* – estas diferenças que saltam aos olhos. Parafraseando Carlos Drummond: é uma rima (visual), mas está longe de ser uma solução.

Didi-Huberman vai além e propõe uma comparação com outra imagem, pertencente ao *Abecedário da guerra* de Brecht, representando um crânio com a boca aberta. A ambiguidade da boca aberta da figura de Hitler, vomitando seu discurso de morte, encontraria eco desta vez na tradicional representação da morte que é o crânio – desde as pinturas de “Vanitas” até o Yorick de *Hamlet*. Curiosamente, é justamente o personagem de Yorick que o eu-lírico de Brecht interpela no epigrama que acompanha a imagem, rimando as palavras “tank” (tanque) e “bank” (banco). Didi-Huberman sugere que nesta rima poética, assim como nas “rimas visuais” do *Abecedário da guerra*, há um choque entre dois elementos que até então estavam separados, mas cuja relação salta aos olhos. Do choque de sentidos, nasce uma relação inesperada entre os elementos: é do sistema financeiro (“bank”) que decorrem os conflitos armados (“tank”). Trata-se de um saber composto de “sobrevivências” que atravessam os limites da história e tornam visíveis “fantasmas” vindos do passado.

Um problema recorrente nestas duas obras de Brecht – mas também no *Atlas Mnemosyne* de Warburg – é a questão da memória dos gestos. É retomando uma frase de Brecht que Didi-Huberman propõe uma visão da história como a “memória dos sofrimentos” passados. Assim, a história poderia ser vista dentro de um repertório de gestos fundamentais ligados às diversas expressões do sofrimento, e cuja origem remontaria a um passado distante.

Consciente da importância destes gestos que “sobrevivem”, Brecht procurou em seu teatro consagrar importância especial à gestualidade. O dramaturgo deixou livros com séries de fotografias que detalham como deveria ser a expressão gestual para algumas de suas peças. Assim, em *Antigonemodell* vemos os gestos que deveriam guiar a performance da personagem de Antígona. Já em *Couragemodell*, observamos claramente a sequência de gestos que deveriam exprimir o sofrimento da Mãe Coragem.

É interessante notar que o interesse de Warburg pelo problema do gesto o levou à cronofotografia, o que remete à preocupação brechtiana com os detalhes da expressão gestual. Pela sua proximidade do cinema, a cronofotografia pode nos dar elementos para refletir sobre a importância do gesto na passagem da imagem estática para a imagem em movimento, conforme veremos.

1.3 Acostamento

Deixemos de lado, por um instante, a nossa reflexão principal. Sigamos a sugestão de Didi-Huberman em *Phasmés*: sair da via principal e nos deixar levar pelos “acostamentos” do pensamento, pela beira da estrada principal.

Estas séries fotográficas de Brecht (como *Couragemodell*) podem ser comparadas a um *storyboard* cinematográfico. É conhecido o hábito de alguns cineastas de incluir no processo de produção desenhos detalhando cenários ou enquadramentos de câmera. É o caso de Eisenstein – de quem, aliás, Didi-Huberman tratou em *La Ressemblance informe*, ao analisar precisamente uma série de planos retirada de *A linha geral* e enviada especialmente para a já citada revista *Documents*. O conceito de montagem de Eisenstein também é evocado em *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta* (DIDI-HUBERMAN, 2013d, p. 102).

Nas séries fotográficas de Brecht, a precisão dos movimentos lembra menos um ator de teatro e mais um mímico. É conhecido o interesse de Brecht por Charles Chaplin, ator que levou elementos da mímica para o cinema mudo. Naquela época, para o ator de teatro, o uso da voz (geralmente empostada e afetada) era o mais importante. Os movimentos gestuais tinham que ser exagerados, para que pudessem ser entendidos até pelos espectadores sentados na última fileira do teatro. Porém, é claro que nem mesmo o espectador da primeira fileira do teatro poderia enxergar num ator a mímica gestual ou o detalhe da expressão facial que qualquer espectador de cinema identificava facilmente num filme de Charles Chaplin ou Buster Keaton. Assim, é possível afirmar que nestas séries fotográficas de Brecht, como o *Couragemodell*, há elementos de atuação que se aproximam do ator de cinema, dada a importância de cada nuance de gesto ou expressão facial. É claro que as imagens são estáticas, mas a ideia de movimento fica clara.

Teatro, fotografia e cinema. Que relações podemos traçar entre essas três linguagens, dentro do panorama aqui proposto? Certamente, o movimento (característica que salta aos olhos

na etimologia da palavra cinema, uma arte essencialmente cinética) torna mais complexo pensar a natureza da imagem fotográfica. Talvez por isso Roland Barthes afirme em *Câmara Clara* gostar da fotografia “contra o cinema”. Por isso também Barthes introduz a noção de “parada” (*l'arrêt*). Ou seja, a imagem parada é condição para sua análise, caso contrário seria preciso levar em consideração outros fatores que pesam sobre a imagem cinematográfica: o tempo e o movimento. Podemos recordar, de passagem, que Barthes também se interessou pelas imagens brechtianas como o *Couragemodell* (BARTHES, 1964, p. 51).

É possível esboçar uma comparação entre a visão de Barthes e a de Didi-Huberman. Enquanto a observação do fotograma isolado levou Barthes aos impasses do signo (sentido óbvio) ou à sua opacidade (sentido obtuso), Didi-Huberman segue por outra via. Para ele, a copresença de várias imagens, ou da imagem e do texto (seja por meio de comentário, epigrama ou colagem de artigos), conecta os elementos, sem confundi-los ou misturá-los.

1.4 Lirismo

Voltemos a *Quando as imagens tomam posição*, de Didi-Huberman. Como vimos, o autor elabora um método de identificação da sobrevivência dos sofrimentos passados. Trata-se do problema da “memória dos gestos” que aparece em Warburg. Utilizando este método, Didi-Huberman traça um paralelo entre a fotografia da protagonista de *Mãe Coragem* representada no *Couragemodell* de Brecht e uma fotografia histórica, presente no *Abecedário da guerra*, que mostra o lamento de uma mãe de Singapura diante do cadáver de seu filho (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 150). É imensa a força alegórica por trás destas imagens, que Didi-Huberman chamará de “situações de Pietà”.

Vemos aqui que Brecht, embora recusasse a identificação (passiva) do espectador com o personagem, não abria mão da emoção. Pelo contrário: o dramaturgo era capaz de identificar a emoção na forma mais racional de imagem – a de cunho histórico-documental, como é o exemplo da fotografia da mãe de Singapura. Brecht incorporava a emoção e a dramaticidade da imagem histórica, transpondo-as para a sua obra teatral, como fica claro nos catálogos fotográficos como *Couragemodell* (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 152). Esta emoção se aproxima do lirismo.

No caso do *Abecedário da guerra*, o lirismo se evidencia não apenas nas imagens, mas no uso da forma poética do epigrama. As imagens passam a ter duas legendas: uma literal, que é a legenda original da foto, recortada por Brecht do jornal; e outra legenda, poética, que funciona como comentário da imagem, mas também de sua legenda original. Trata-se, portanto, de uma dupla legenda, dialética e polifônica. E, para Didi-Huberman, essa polifonia equivale precisamente ao lirismo. Porém, será que é lícito usar o lirismo para tratar do horror da guerra? Lembremo-nos de Adorno e da (suposta) impossibilidade da poesia após Auschwitz (ADORNO, 1962, p. 29).

Pela ótica de Didi-Huberman, que ecoa o pensamento de Benjamin e Brecht, o artista (ou poeta) não é aquele que narra a história, mas sim quem desmonta e remonta a História. No contrafluxo do progresso histórico, ele se movimenta à margem e identifica reminiscências, reorganizando-as em sua própria montagem. Sua arte lida com a questão da memória sem celebrar a arte oficial nem cair no desinteresse elitista do artista misantropo.

2 A montagem textual e visual em *La Rabbia* de Pasolini

Na segunda parte deste artigo, analisaremos o documentário *La Rabbia* (1963) de Pier Paolo Pasolini, apoiando-nos na análise feita por Didi-Huberman – que, apesar de aparentemente não ter escrito sobre o filme, fez (ao menos) duas conferências sobre o tema, que estão disponíveis na internet. Trata-se do seminário realizado em Paris no dia 28 de janeiro de 2013, organizado pelo CEHTA/CRAL e intitulado “Image, poésie, politique, à partir de *La Rabbia* de Pier Paolo Pasolini”, e da conferência “Filme, ensaio, poema. A propósito de Pier Paolo Pasolini”, realizada no Rio de Janeiro no dia 24 de maio de 2013 como parte do projeto “Histórias de Fantasmas para Gente Grande” do Museu de Arte do Rio de Janeiro.

Nossa análise se dirige no sentido de conectar os problemas levantados no ensaio de Didi-Huberman sobre Brecht (*Quando as imagens tomam posição*, abordado na primeira parte deste artigo) com a sua análise de *La rabbia* de Pasolini. É enorme a proximidade entre as questões suscitadas pelo filme e a problematização da história feita pelas obras de Brecht que acabamos de discutir. Embora o próprio Didi-Huberman não chame a atenção para tais paralelismos, o fato de o autor ter abordado ambos os temas (separadamente) nos convida a desenvolver uma aproximação entre as suas análises sobre Brecht e sobre Pasolini. Procuraremos aqui retrazar o percurso da abordagem de Didi-Huberman sobre os dois artistas.

2.1 Brecht e Pasolini: Montagem e desmontagem do tempo histórico

Como vimos, as obras de Brecht e Pasolini dialogam de maneira fértil.

Mas que pontos de contato existem especificamente entre as obras de Brecht de que acabamos de tratar – o *Abecedário da guerra* e o *Diário de trabalho* – e o documentário poético *La Rabbia* de Pasolini?

O conceito benjaminiano de montagem é usado por Didi-Huberman para caracterizar essas obras de Brecht, mas também o *Atlas* de Warburg. Este termo, é claro, aproxima-se da linguagem do cinema. Eisenstein descreveu como a montagem dá sentido ao filme. Se a montagem é algo estruturante no cinema, em geral a intenção é ordenar e dar sentido a uma narrativa. No cinema de ficção, as imagens (filmadas expressamente para compor a narrativa) forjam a ilusão de realismo.

O que dizer então de um filme como *La Rabbia*, em que as imagens utilizadas são de origem histórica, e o critério para ordená-las não obedece à lógica narrativa? Este documentário poético e político, que Pasolini chamou de “ensaio polêmico”, abre com o seguinte questionamento, que norteará o filme:

Por que a nossa vida é dominada pelo descontentamento, pela angústia, pelo medo da guerra, pela guerra? Para responder a esta pergunta escrevi este filme. Sem seguir um fio cronológico e talvez nem lógico; apenas as minhas razões políticas e o meu sentimento poético (PASOLINI, 1963).¹

A convite do produtor Gastone Ferranti, o cineasta Pasolini vai escolher imagens do arquivo do *Mondo Libero*, cinejornalismo da época (semelhante ao nosso *Repórter Esso*). Partindo dessas imagens que considerava “atrozes”, Pasolini tentará responder à questão inicial do filme, articulando de forma poética imagens históricas (sobretudo do período entre 1952 e 1962) para compor um “poema visual e sonoro” (DIDI-HUBERMAN, 2013a). São abordados: o desenvolvimento do capitalismo e da cultura de massa na Itália do Pós-guerra; as revoluções, independências e guerras de descolonização (Egito, Congo, Argélia, Cuba); a morte do Papa Pio XI e de Marilyn Monroe; a coroação da Rainha Elizabeth; a eleição de Eisenhower; a crise do modelo stalinista; o princípio da guerra fria e da corrida espacial.

Entretanto, o filme acaba não sendo lançado. Preocupado com o radicalismo ideológico da obra, o produtor Ferranti sente a necessidade de um contraponto ideológico, e convida o intelectual Giovannino Guareschi para realizar um filme com outro ponto de vista, respondendo à mesma pergunta. O resultado é um filme intolerante e preconceituoso, alinhado à ideologia fascista. O crítico Alberto Moravia resumiu a situação como uma “armadilha” em que Pasolini havia caído: “o filme de Guareschi nada mais é do que propaganda fascista” (MORAVIA, 2010, p. 506, citado em FABRIS, 2013, p. 116). Receoso em contribuir (ainda que como antagonista) para a difusão das ideias terríveis que o filme de Guareschi defendia, Pasolini decide retirar a sua metade do filme, boicotando assim a sua exibição. O filme *La Rabbia*, renegado pelo próprio diretor, acaba sendo esquecido, e só é redescoberto décadas após a sua morte.

Talvez a grande novidade em termos formais de *La Rabbia* seja utilizar duas vozes diferentes, que no roteiro original Pasolini chamou de “Voz de prosa” e “Voz de poesia”. Assim, as imagens históricas são acompanhadas de dois tipos de narração diferentes: primeiro, a voz oficial (do ator Renato Gutzuso) descreve o evento histórico num tom de pretensa neutralidade, próximo ao do cinejornalismo; em seguida, uma voz carregada de lirismo (a do artista Giorgio Bassani), faz um comentário poético da notícia – é a voz da consciência política que exerce seu olhar crítico sobre a história. Ficam nítidas as semelhanças com o *Abecedário da guerra* de Brecht: a imagem histórica é acompanhada de dois tipos de comentários, um prosaico e outro poético-político. No Quadro 1, procuramos resumir essas semelhanças:

¹ Os trechos de *La Rabbia* aqui citados foram traduzidos pelo autor do presente artigo.

Quadro 1. Traçando paralelos entre a estrutura do *Abecedário da guerra* de Brecht e de *La Rabbia* de Pasolini

Obra	Corpus original	Tipo de montagem	Recurso descritivo	Recurso poético
<i>Abecedário da guerra</i> , de Brecht	Recortes de jornal	Montagem poético-visual	Legenda	Epigrama
<i>La Rabbia</i> , de Pasolini	Trechos de cinejornal	Montagem fílmica	Voz de prosa	Voz de poesia

Fonte: Elaboração própria.

O próprio Didi-Huberman, numa das (já citadas) conferências sobre *La Rabbia* (DIDI-HUBERMAN, 2013a), esboça uma comparação entre a montagem poético-visual de Brecht e a montagem fílmica de Pasolini (bem como o “lirismo documental” de Dziga Vertov). Tanto Brecht quanto Pasolini partem de “imagens atroz”, que documentam o horror do homem contra o homem: a guerra e a tortura.

É curioso notar como o sentido dado às imagens depende fundamentalmente da montagem. Tanto Pasolini quanto Guareschi alteram o sentido original (isto é, rompem com a pretensa neutralidade jornalística) das imagens do acervo do *Mondo Libero*. Paradoxalmente, foi graças à montagem que Guareschi pôde criar um filme com sentido político diametralmente oposto ao de Pasolini – surpreendentemente, tendo como ponto de partida as mesmas imagens de cinejornal. Com a alteração do contexto, os sentidos originais se permutam e se contaminam, formando novos sentidos.

Quando Pasolini utiliza filmagens de Eisenhower, da rainha Elizabeth e do papa Pio XII, seu objetivo é desconstruir o sentido original daquelas imagens de propaganda do poder estabelecido. Ao desmontar o seu sentido original, o cineasta confere a elas um poder crítico que ressignifica o seu valor histórico. De forma análoga, quando Brecht se serve do anacronismo para realizar uma interposição entre duas fotografias de Hitler, o sentido original da fotografia propagandística que mostra um Hitler triunfante é desconstruído pelo cotejamento de uma fotografia que mostra um Hitler já decadente. A montagem é o recurso capaz de separar o que costumava estar junto e de juntar o que costumava estar separado. Por meio dela, Brecht e Pasolini se apropriam das imagens da mídia, subvertendo o sentido terrível por trás delas. Desta maneira, os dois artistas conferem às imagens um lirismo que é ao mesmo tempo uma reflexão sobre a História.

2.2 “Luta de classes, razão de toda guerra”

Em *La Rabbia*, Pasolini pretende responder ao questionamento inicial do filme utilizando a ideologia comunista. Porém, certamente a mensagem do filme teria incomodado

muitos comunistas por ser demasiado pacifista, e por veicular uma visão bastante crítica do Realismo socialista (estética que, não por acaso, Brecht também via com maus olhos). No caso de *La Rabbia*, Pasolini dá uma resposta marxista à questão: para ele, o que causa a guerra é a desigualdade. A “raiva” do título motiva um conflito permanente em toda a História humana, que não é outra coisa senão a luta de classes.

Todo o cinema de Pasolini mostra constantemente a tensão entre burgueses e proletários. Até quando seus filmes representam unicamente a burguesia, nunca se trata de uma visão idealizada ou respeitosa. Pelo contrário: o cineasta faz questão de desconstruir o mito que associa a burguesia a valores morais elevados. Ele procura demonstrar que a superioridade burguesa é unicamente econômica. Em filmes como *Teorema*, *Pocilga* e *Salò ou Os 120 Dias de Sodoma*, o diretor oferece à burguesia um espelho no qual ela se enxerga como suja, corrompida e dilacerada.

Já em *La Rabbia*, Pasolini contrapõe dois modelos, duas mistificações artísticas que se delineiam no mundo polarizado. De um lado, o modelo tradicional da arte engajada, plasmado no Realismo socialista soviético (do qual trataremos mais adiante). E do outro lado, o que chamaríamos de cultura de massas (ou indústria cultural), imposta pela burguesia, chamada de “a classe proprietária da beleza” (PASOLINI, 1963). Pasolini desmonta os dois modelos, apontando suas falhas e inconsistências tanto ideológicas quanto artísticas.

Ao mostrar imagens das divas do cinema Ava Gardner e Sophia Loren em situações perfeitamente burguesas, com a “voz de prosa” emulando um discurso elogioso daquelas “estrelas”, Pasolini joga com as imagens e contrapõe um plano com uma das “imagens atrozes” da guerra: um crânio humano (a cena ocorre por volta dos 13 minutos de filme). É claro, pensamos imediatamente no crânio mostrado por Brecht no *Diário de trabalho* – que Didi-Huberman associará às imagens de Hitler. Tanto Brecht quanto Pasolini se utilizam portanto de imagens que Didi-Huberman consideraria “disformes”, e exploram o recurso da interposição, ampliando a dimensão de sentido das imagens e explorando sua densidade alegórica e sua força dialética.

Na sequência final de *La Rabbia* (inserida de última hora, às pressas), Pasolini se apropria de um acontecimento recente e explora sua potência alegórica: trata-se da morte de Marilyn Monroe (a sequência se inicia aos 38 minutos de filme). Surge aqui então o tema que Didi-Huberman nomeia “beleza mortífera”, chamando a atenção para o plano em que uma paisagem aparentemente tranquila vai revelando ser na verdade o cenário de uma explosão atômica (por volta dos 42 minutos de filme), com sua terrível nuvem de cogumelo. Em seguida surgem as imagens de Marilyn, que continuam a ser intercaladas com imagens de destruição e ruínas. Aparecem também aqueles bonecos utilizados em testes atômicos, que são chamados em francês de “manequins”: Didi-Huberman explora a polissemia por trás da palavra, que designa também modelos fotográficas como Marilyn havia sido (DIDI-HUBERMAN, 2013a).

La Rabbia mostra fotografias da infância de Marilyn, de sua adolescência, do começo de sua carreira. É curioso notar que o diretor não idealiza a figura de Marilyn, mas parece se interessar precisamente pela contradição que ela encerra. Assim, assistimos também a imagens da performance de Marilyn para os soldados americanos durante a guerra da Coreia, que nos mostra que a máquina americana de guerra e propaganda se apropriou da sua beleza. Ela passa a servir à classe dominante, à burguesia, e, assim, passa a ser parte do aparato bélico de uma grande potência.

Uma “ninfa” dotada de uma beleza carregada de reminiscências do passado, a figura de Marilyn, está repleta de anacronismo. Isto fica claro com as palavras que acompanham o plano em que suas fotografias são intercaladas com imagens de ruínas em chamas após um teste nuclear: “Tua beleza, sobrevivente ao mundo antigo, exigida pelo mundo futuro, possuída pelo mundo presente, torna-se um mal mortal” (As palavras são ditas pela voz de poesia por volta dos 41 minutos de filme). Marilyn se torna assim uma alegoria que leva a uma reflexão crítica sobre a História. Entre o “estúpido mundo antigo” e o “feroz mundo futuro”, a ninfa Marilyn parece congelada. Como o *Angelus Novus* de Paul Klee, apesar de ter os olhos escancarados diante do passado, ela acaba sendo levada pela tempestade do progresso (BENJAMIN, 1985, p. 226).

Pasolini denuncia como a burguesia – a classe “proprietária da beleza” – se apropria da beleza de Marilyn. De forma análoga porém oposta, Pasolini se apropria daquelas “imagens atrozadas” da cultura de massa para criar uma grande obra de arte. Como vimos, também nos seus filmes de ficção, o cineasta com frequência oferece ao espectador burguês um retrato incômodo das suas próprias contradições.

Mas o artista engajado por excelência é aquele que critica e ridiculariza a burguesia, ou aquele que “dá voz” ao povo? Este é um problema essencial da arte comprometida politicamente. Pasolini – que escreveu seu primeiro livro de poesia em friulano, língua minoritária falada por sua mãe – procurou com bastante frequência se aproximar da cosmovisão popular, em filmes como *Desajuste Social* (“*Accattone*”), *Mamma Roma*, o documentário *Comícios de Amor* e o curta-metragem *A Sequência da flor de papel*, entre outros. O cineasta parece reconhecer certa superioridade do povo no que diz respeito à originalidade de sua cultura: a beleza dos gestos, dos sentimentos e das atitudes que florescem em meio à miséria. Há ainda os filmes em que o povo é mostrado como uma força do passado, uma potência ancestral (arquetípica e mítica) que está nos gestos e na vivacidade da expressão popular: é o caso dos filmes *O Evangelho segundo São Mateus*, *Édipo Rei*, *Medeia*, *Decamerão*, *Os contos de Canterbury* e *As Mil e Uma Noites*. Pasolini era um artista declaradamente marxista e, naturalmente, rejeitava o espetáculo hollywoodiano tradicional, considerado como o ópio das massas. Porém, por outro lado, conforme vimos, o cineasta também recusava declaradamente os modelos de representação do povo próximos do Realismo socialista.

Afinal, o que é o povo? O artista elitista o despreza; o artista engajado o idealiza. O crítico de cinema Jean-Claude Bernardet afirma que “Para que o povo esteja presente nas telas,

não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes” (BERNARDET, 2003, p. 9). Podemos começar por questionar essa premissa: existe de fato o povo? (Didi-Huberman se fez essa mesma pergunta no ensaio *Rendre sensible*, publicado em 2013). E quem é esse “alguém” que faz filmes?

Em especial na época de Pasolini, que sucede o fascismo, os sentidos da palavra “povo” haviam sido amplamente desvirtuados e manipulados. Didi-Huberman tratou mais longamente desta questão da obra de Pasolini no livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, explorando os sentidos (às vezes escusos) dados à palavra “povo” tanto por esquerdistas (Agamben) quanto por fascistas (Carl Schmitt). Voltando a *La Rabbia*, numa passagem contundente do filme, o narrador poético (“voz de poesia”) enuncia uma espécie de profecia apocalíptica relacionada ao desaparecimento do povo:

Quando o mundo clássico estiver exaurido,
Quando estiverem mortos todos os camponeses e todos os artesãos,
Quando a indústria tiver tornado incontrolável o ciclo da produção e do consumo,
Aí então a nossa história terá fim (PASOLINI, 1963).²

O tema do Apocalipse, tão presente (por exemplo) no imaginário medieval, parece sobreviver na nossa cultura assumindo a forma do que chamaríamos de “fim da história”. É claro que o duplo sentido da expressão também é válido – questionar-se sobre o Apocalipse é também fazer um questionamento sobre qual é a *finalidade* da História.

O tema da morte do povo representando o Apocalipse é tratado por Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vaga-lumes* com base em Pasolini. O cineasta assistiu ao nascimento e à morte do Fascismo e, com perplexidade, viu nascer também o que chamou de Neofascismo, uma forma reminiscente do Fascismo clássico, dentro do capitalismo e da cultura de massas (esta ideia foi desenvolvida por Pasolini tanto em filmes como *Salò* quanto em textos de seus livros *Scritti Corsari e Lettere Luterane*). A imagem do cogumelo atômico em *La Rabbia*, com todo seu poder alegórico, parece resumir também o tema (ao qual já nos referimos) da “beleza mortífera”. No capitalismo, a burguesia, “classe proprietária da beleza” (PASOLINI, 1963), é também dona desta beleza que mata – “a anti-rosa atômica / sem flor, sem perfume / sem rosa, sem nada” (MORAES, 2013), para lembrar os versos de Vinícius de Moraes. Ela simboliza o desaparecimento do “rosa do povo” (para lembrar, mais uma vez, Drummond) e da beleza ancestral contida na cultura popular.

Conclusão

Mas em que consiste a cultura que poderíamos chamar de popular? É curioso notar que frequentemente os sentidos que parecem resumir o povo se manifestam na sua *gestualidade*. Como vimos, Brecht também aborda este problema, que já estava presente em Warburg, e que aparecerá também em Pasolini: a questão da força ancestral resumida na gestualidade popular.

² O trecho é recitado por volta dos 20 minutos de filme.

Quando Pasolini mostra em *La Rabbia* (aos 44 minutos de filme) o desespero e a revolta de mulheres italianas ao receber os corpos de seus maridos mortos num acidente de uma mineradora, a expressão corporal e gestual do seu sofrimento (*pathos*) nos remete a uma série de imagens arquetípicas que compõem nossa cultura. Estas mulheres em “situações de Pietà” (para utilizar o termo de Didi-Huberman (2013a)) condensam um sentido de sofrimento que reconhecemos também na imagem do *Abecedário da guerra* de Brecht, que mostra o lamento de uma mãe de Singapura diante do cadáver de seu filho. Quando Brecht considera a história humana como “memória dos sofrimentos vividos”, ele parece ecoar uma perspectiva que está também em Warburg e Pasolini, que também se interessaram por essas “imagens atrozes”. Podemos identificar reminiscências (ou sobrevivências) do passado nesses gestos de cólera, indignação e sofrimento.

Poderíamos considerar estes gestos como *pathosformeln*, termo cunhado por Aby Warburg para designar imagens (arquetípicas) que retornam em diferentes contextos ao longo dos séculos. Porém, enquanto obras como a de Brecht e Pasolini parecem se interessar por esse tipo de reminiscências na cultura e na gestualidade populares, Warburg se concentra na História da Arte (embora agregue outros tipos de elementos ao seu *Atlas Mnemosyne*). O sofrimento originário ou a criação ancestral (*pathos*) se repete involuntariamente em constante mutação, assumindo diversas formas (*formel*). Longe do ideal de beleza, harmonia e equilíbrio, o *pathos* está associado precisamente ao contrário: o excesso e a comoção.

Warburg concebia essa História das imagens como estratificações de diferentes experiências, condensadas. As diversas épocas vão se acumulando como sedimentos em diferentes “camadas geológicas”, fazendo emergir constantemente imagens das profundezas, do subsolo da história da imaginação humana. Didi-Huberman considera *La Rabbia* de Pasolini um “atlas em movimento”, isto é, uma forma de conhecimento visual em que se reconhecem “paralelismos gestuais” (DIDI-HUBERMAN, 2013b). Na primeira parte deste trabalho, vimos como Brecht explora estas “rimas gestuais” e visuais tanto no *Abecedário da guerra* e no *Diário de trabalho* quanto nos catálogos fotográficos como *Couragemodell*. Pasolini utiliza recursos análogos a Brecht e Warburg para chamar a atenção para a sobrevivência de determinadas formas que se exprimem em gestos. É assim com as já citadas “situações de Pietà” de *La Rabbia*: a montagem, ao unir temporalidades distintas, provoca um choque, e leva o leitor-espectador a reconhecer semelhanças e dessemelhanças.

Em outra passagem, também comentada por Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2013b), Pasolini mostra um plano de uma bailarina executando passos e gestos de balé; a imagem é encadeada por uma apresentação de uma artista de circo girando pendurada por um guindaste, durante um espetáculo para operários na antiga União Soviética (a sequência aparece aos 25 minutos de filme). O efeito da “rima visual” é imediato; o espectador reconhece na hora o paralelismo entre os dois gestos. Acontece de maneira análoga com o *Atlas Mnemosyne* de Warburg e com as obras de Brecht de que tratamos na primeira parte deste trabalho: o espectador vê uma coisa e em seguida vê outra coisa distinta; naturalmente, ele é levado a tentar

estabelecer um nexos entre as duas (ou mais) imagens. Este nexos não é baseado na mera similaridade aparente, mas também na sua disformidade (ou dessemelhança). É a montagem que revela uma conexão secreta (simbólica, formal) entre as duas imagens. Esta conexão é mediada de forma dialética, por um lado, pela semelhança, e por outro, pela dessemelhança. Assim como as obras de Brecht e o *Atlas Mnemosyne* de Warburg, também a montagem de Pasolini funciona como uma “ferramenta visual” que revela coerências inesperadas entre imagens, levando a uma reflexão sobre o progresso histórico.

Referências

- ADORNO, T. *Prismas: La crítica de la cultura y la sociedad*. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.
- BARTHES, R. La révolution brechtienne. In: *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.
- BARTHES, R. *Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, W. Teses Sobre o Conceito de História. In: *Obras Escolhidas: volume I, Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, J.-C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BRECHT, B. *Brechts Lyrik: neue Deutungen*. Editado por Helmut Koopmann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Phasmes. Essais sur l'apparition*. Paris: Minuit, 1998
- DIDI-HUBERMAN, G. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*. Paris: Minuit, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, G. Image, poésie, politique, à partir de *La Rabbia* de Pier Paolo Pasolini. Paris: Centre de recherches sur les arts et le langage, 2013a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h622NTQNzXI>. Acesso em 1 out. 2022.
- DIDI-HUBERMAN, G. Filme, ensaio, poema. A propósito de Pier Paolo Pasolini. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2013b. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=2639EPIBCO8. Acesso em 1 out. 2022.
- DIDI-HUBERMAN. Rendre sensible. In: *Qu'est-ce qu'un peuple?*. Paris: La Fabrique, 2013c.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ou a Gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM/EAUM, 2013d.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tomam posição. O olho da história, I*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017.
- FABRIS, R. O Senhor está vendo, mas Stálin não: representação do embate ideológico no período da guerra fria na Itália. *Significação*, v. 40, n. 40, p. 111-131, 2013.
- LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses sobre o conceito de história*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MORAES, V. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MORAVIA, A. Pasolini nella trappola di Guareschi. In: *Cinema italiano: recensioni e interventi – 1933-1990*. Milão: Bompiani, 2010. p. 505-507.

LINHA D'ÁGUA

PASOLINI, P. P. *La Rabbia*. Itália: Gastone Ferranti, 1963. Disponível em: <https://archive.org/details/1963LaRabbia>. Acesso em 1 out. 2022.

PEREC, G. *Je me souviens*. Paris: Fayard, 2013.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Akal Ediciones, 2010.