



**NIEP  
MARX**

Núcleo Interdisciplinar de Estudos e  
Pesquisas sobre Marx e o Marxismo

## Marx e o Marxismo 2013: Marx hoje, 130 anos depois

Universidade Federal Fluminense – Niterói – RJ – de 30/09/2013 a 04/10/2013

TÍTULO DO TRABALHO			
O estatuto das imagens no capitalismo contemporâneo e sua expressão em <i>Filme Socialismo (França, 2010)</i> , de Jean-Luc Godard e <i>Notícias da Antiguidade Ideológica (Alemanha, 2008)</i> de Alexander Kluge			
Carlos Alberto Salim Leal <sup>1</sup>	Universidade de São Paulo	USP	Doutorando
RESUMO (ATÉ 20 LINHAS)			
<p>A presente comunicação busca estabelecer uma discussão a cerca do estatuto das imagens no capitalismo contemporâneo. Exemplificando problemas e potencialidades que daí emanam buscaremos, assim, destacar duas obras da recente produção audiovisual que se inserem diretamente naquilo que se convencionou chamar de “filme - ensaio”: sendo eles: e <i>Filme Socialismo</i> (França, 2010), de Jean-Luc Godard, e <i>Notícias da Antiguidade Ideológica</i> (Alemanha, 2008) de Alexander Kluge. As duas obras buscam problematizar o estatuto das imagens na contemporaneidade, assim como tencioná-las com o objetivo de abrir espaço para investigações acerca de sua relação com uma teoria da experiência, abordando assim suas potencialidades e variáveis de modalidade e significação. Abre-se, aqui, uma discussão acerca da “luta das imagens”, na qual as mesmas podem assumir significados ambivalentes, díspares e contraditórios. De maneira sintética, associam-se, assim, por um lado o problema do caráter fetichista da imagem pós-moderna e seus vínculos com a lógica mercantil desmaterializada e reiterativa vigente na cultura contemporânea analisada, entre outros, por Fredric Jameson em <i>Pós Modernismo: lógica cultural do capitalismo tardio</i>. Por outro, a noção de imagem dialética, tal qual exposto por Walter Benjamin e usa capacidade de reconstrução de uma teoria da experiência.</p>			
PALAVRAS-CHAVE (ATÉ TRÊS)			
Dialética; imagem; alegoria			
ABSTRACT			
KEYWORDS			
EIXO TEMÁTICO			
Marx pensador da cultura			

<sup>1</sup> Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicação e Artes da USP.

Através de uma análise combinada de exemplos destacados do chamado filme de ensaio, o presente artigo visa a uma abordagem comparada de temas e métodos que nos parecem encontrar relevância singular na produção contemporânea. O retorno das alegorias, como modo simbólico capaz de dar conta de vivências de estranhamento às quais o indivíduo se encontra submetido no mundo contemporâneo, e sua associação com a noção de “imagem dialética”, como formulado por Walter Benjamin, constituem-se numa interessante porta de entrada que nos permite aproximar e identificar recorrências temáticas e originalidades comuns em produtos audiovisuais que operam em regiões fronteiriças. A alegoria, ao retirar um signo de sua cadeia de significação original e inserir uma ruptura na cadeia causal do processo de significação permite uma construção semântica na qual uma idéia ou valor, de ordem abstrata, ganha uma existência tangível. Por conta disso, torna-se, no pensamento benjaminiano, a forma por excelência de construção de imagens dialéticas, capazes de desestabilizar o continuum da história ao recolher um fragmento do real que expressa um conjunto de tensões em aberto, singularizando um instante dotado de conteúdo crítico e utópico. Nos termos de Georges Didi-Huberman

Sabemos que a forma por excelência na qual Benjamin via a possibilidade de produzir imagens dialéticas como instrumentos de conhecimento será a forma alegórica, particularmente considerada sob o ângulo de seu valor crítico (por diferença com o símbolo) e "desfigurativo" (por diferença com a representação mimética) . Sabemos também da dupla dimensão de pathos em que a alegoria era constantemente mantida por Benjamin: de um lado, uma espécie de melancolia que correspondia , segundo suas palavras, á implicação fatal de um elemento de perda no exercício do olhar; a alegoria tornava-se então um signo de luto, um signo do luto dos signos, um luto feito signo ou monumento. De outro lado, uma espécie de *ironia* vinha "substituir", realizar e ultrapassar ao mesmo tempo- como em Kafka- esse sentimento de perda. (HUBERMAN,1998, p.185)

Buscaremos, assim, destacar duas obras da recente produção que se inserem diretamente naquilo que se convencionou chamar de “filme de ensaio”: sendo eles: *Filme Socialismo* (França, 2010), ambos de Jean-Luc Godard, e *Notícias da Antiguidade Ideológica* (Alemanha, 2008) de Alexander Kluge. O caráter híbrido e fronteiriço dos filmes que a categorização de “filme ensaio” busca incorporar, obviamente, faz com que os filmes analisados guardem entre si importantes especificidades e diferenças. Porém, além da forma alegórica presente em maior ou menos escala em ambos os filmes estudados, outros importantes pontos de convergência podem ser destacados.

Ambas as obras buscam problematizar o estatuto das imagens na contemporaneidade, assim como tencioná-las com o objetivo de abrir espaço para investigações acerca de sua relação com uma teoria da experiência, abordando assim suas potencialidades e variáveis de modalidade e significação. Abre-se, aqui, uma discussão acerca da “luta das imagens”, na qual as mesmas podem assumir significados ambivalentes, díspares e contraditórios. A possibilidade de associação das imagens aos objetos e fenômenos que as mesmas buscam representar, o tipo de vínculo que

estabelecem entre si e os diversos regimes de temporalidade, composição e duração serão também aspectos relevantes para as obras em questão. De maneira sintética, associam-se, assim, por um lado o problema das *imagens-fetichê*, tal qual apresentado por Didi-Huberman em *Imagens pese a todo* ao discutir o efeito de substituição da realidade que determinadas imagens produzem nos regimes escópicos contemporâneos. E seus vínculos com a *lógica mercantil desmaterializada e reiterativa* analisada, entre outros, por Fredric Jameson em *Pós Modernismo lógica cultural do capitalismo tardio*, ao expor a constituição de um "mercado simbólico" a partir da associação entre cultura e economia no mundo contemporâneo. Por outro lado, nos interessam as alternativas e ressignificações destas imagens, nas quais as mesmas buscam abrir-se para uma temporalidade intrínseca e uma experiência singular dotada de sentido, aproximando-se da conceituação de imagem dialética em Benjamin. Tal qual exposto por Fredric Jameson em *Transformações da Imagem na Pós Modernidade*, o dilema que a contemporaneidade coloca consiste em que:

A nova situação, que chamei de (...) momento propriamente pós-moderno ou avatar da visualidade hoje, apresenta agora problemas paradoxais. Ela significa uma mais completa estetização da realidade que é também ao mesmo tempo uma visualização ou colocação em imagem mais completa dessa mesma realidade. Entretanto, onde o estético impregna tudo, (...) não faz muito sentido evocar uma teoria distinta do estético; se toda a realidade tornou-se profundamente visual e tende para a imagem, então, na mesma medida, torna-se cada vez mais difícil conceituar uma experiência específica da imagem que se distinguiria de outras formas de experiência. (JAMESON, 2006, p.135)

A partir de um primeiro resumo analítico dos filmes que são objeto de nosso projeto, identificaremos pontos em comum que remetam à problemática do estatuto e ambivalências das imagens na contemporaneidade, que buscamos descrever acima. Acreditamos que essa identificação contribui para a explicitação da relevância de nosso projeto na medida em que expõe a atualidade e as formas de tratamento que a problemática descrita assume na formulação teórica e na produção audiovisual contemporâneas. Nesse mesmo sentido, a investigação inicial acerca dos filmes nos encaminha à identificação de uma convergência, no filme ensaio contemporâneo, do *questionamento do estatuto das imagens na contemporaneidade a partir da alegoria, como um método figurativo capaz de evidenciar um potencial dialético intrínseco as mesmas*. Associada concepção de alegoria que buscamos definir anteriormente, a interpretação da mesma como um "método figurativo" nos permite apreender a maneira pela qual, na interpretação de Fredric Jameson presente nas *Marcas do Visível*, um determinado mecanismo ou determinante da vida social, que permanece invisível na vida cotidiana, ganha existência sensível na produção cultural, ao ser expressa sob a forma de uma tensão narrativa ou dramática. Além disso, a tensão entre ficção e documentação, presente alguns em produtos audiovisuais recentemente englobados na definição de filme-ensaio, está presente enquanto meta-problema, de maneira mais ou menos explícita, em todas

as obras que analisaremos, e nos parece de singular relevância para a problematização do estatuto das imagens que propomos e suas modalidades de significação.

*Filme Socialismo*, lançado em 2010, é a última obra de Jean Luc Godard. O filme é construído por um choque ou uma interposição entre três planos narrativos. O que existe, mais claramente, é um choque ou uma interposição entre três momentos. Primeiro, um cruzeiro marítimo turístico que se desloca do Oriente Médio para a Europa, no qual observamos uma sobreposição de imagens de alta resolução com aparência digital e imagens extremamente granuladas, que podem remeter a imagens digitais de baixa resolução (como as feitas por celulares), feitas por câmeras de vigilância ou, até mesmo, antigas gravações feitas em formato cassete. As próprias imagens de “alta definição”, no entanto, prescindem de expressividade fotográfica como a que caracterizava a obra do autor em seu período da Nouvelle Vague. São imagens prioritariamente sem contraste, pouco expressivas e claras, que se parecem com as do audiovisual comercial contemporâneo.

Esse choque entre imagens que parecem pasteurizar a realidade, retratando o ambiente tranquilo e unidimensional, e outras difusas e indefinidas, em muitos momentos acompanhadas por trilhas sonoras tensas ou cortes abruptos no som direito, irá se constituir numa primeira dimensão alegórica do filme. Uma alegoria que não se encontra diretamente em uma imagem ou em um quadro, mas justamente no choque entre eles ou no “entre - imagens”, a região do “e”. Um navio turístico no qual pessoas entediadas relaxam e se entretêm e imagens difusas e distorcidas que remetem àquilo que foi suprimido, interrompido ou incompreendido, um mal-estar latente que não se deixa fixar.

Os cortes também jogarão, aqui, papel decisivo. Eles sempre se antecipam à expectativa do receptor. Parecem vir antes que as imagens completem seu devir, no exato momento em que elas iniciam seu desenvolvimento. Este tipo de corte seco jogará um papel importante na interrupção das sequências feitas em alta resolução. Eles parecem interpor-se entre sua dimensão puramente denotativa e seu possível desdobramento fenomênico rumo a uma duração que permita ao espectador uma sensação de continuidade e aprofundamento. A interrupção abrupta é que irá produzir a sensação de que existe um “algo a mais” do que aquilo já mostrado. Apresentamos, assim, a hipótese de que existe aqui uma releitura das imagens-fetichê do entretenimento e sua associação óbvia com as formas de lazer do capitalismo contemporâneo.

Evidentemente, em se tratando de Godard, temos a dimensão da fala, dos diálogos. Eles irão compor aqui um terceiro nível de significação. Ao evocarem momentos-problema clássicos da cultura ocidental e do pensamento moderno, constituem mais um choque. Indivíduos entediados, consumidores do lazer, “intranscendentes” por definição, põem-se aqui a especular sobre a relação

entre criação monetária e literária, o choque entre ocidente e oriente, o totalitarismo e as utopias associadas às suas perdas e origens. O próprio filósofo Alain Badiou tem um trecho de sua palestra filmada, e nela associa as origens da matemática e da geometria. Também aqui os fragmentos têm função decisiva. A dimensão dialética da construção narrativa, no entanto, não está no conteúdo específico de algum desses fragmentos, mas na associação dos mesmos com os dois tipos de imagens (em alta e baixa resolução) que retratam o cruzeiro.

Coloca-se o problema dos valores fundadores da cultura ocidental terem como um produto (as imagens-fetice, o transatlântico turístico) ambientes em que se encontram absolutamente deslocadas e desconfortáveis. Não por acaso, vemos um corte da digressão de Badiou sobre matemática, geometria e origem para uma mesa do restaurante na qual os copos e pratos são dispostos de maneira perfeitamente “simétrica” e os clientes comentam o formato dos copos, sua disposição na mesa etc.

Na segunda parte do filme, Godard nos conduz a um posto de gasolina, situado aparentemente numa região rural da França. Ali, vive uma família que será mostrada em uma reportagem para um canal de televisão. Em linhas gerais, vemos aqui a perpetuação de alguns padrões de estranhamento e disjunção observados na primeira parte do filme. Porém, agora, o que se sobressai é a realização de tarefas cotidianas por parte da família com diálogos que evocam os princípios da revolução francesa.

Somos defrontados com a sensação de que agora a sobreposição principal é a existente entre microcosmo e macrocosmo. A presença da equipe de reportagem enfatiza a singularidade daquela família e, ao fazê-lo, recoloca a tensão entre palavra e imagem, porém agora com uma dose latente de ironia. Num determinado momento, a mãe da família orienta a repórter e sua câmera a “não dizerem nada e mostrarem tudo”. Palavra e imagem parecem buscar uma na outra sua completude impossível. O sentido das palavras buscando a potência das imagens, enquanto as últimas buscam a capacidade de articulação e significação das primeiras – o que nos remete à própria natureza do discurso fílmico.

Por fim, a terceira parte do filme funciona como uma espécie de conclusão das duas partes anteriores. Nela, observamos a sobreposição de mitos e paradigmas das culturas ocidental e oriental repassados em seis lugares fundadores: Egito, Grécia, Palestina, Barcelona, Nápoles e Odessa. Em uma edição mais *clipada*, o método aqui será o da sobreposição de frases paradigmáticas a imagens ora congeladas (algumas fotos, outras ilustrações), ora em movimento. Acreditamos que uma análise exaustiva de cada uma das colagens fugiria aos objetivos do presente projeto de pesquisa.

Tendo enfatizado os termos gerais que, no nosso entendimento, inserem *Filme Socialismo* como parte fundamental da nossa análise, seria interessante ressaltar que a dimensão conclusiva desta parte do filme não reside na afirmação de uma tese. O que temos é uma abertura de tensões em que a relação entre as imagens e valores icônicos da cultura ocidental é contraposta a eventos históricos que, ao mesmo tempo, são seu produto (como causalidade) e sua negação (enquanto intencionalidade declarada). Temos, assim, sucessivas sobreposições entre civilização/destruição, imagens/palavras e idolatria/iconoclastia. Este tipo de procedimento proporciona uma análise combinada da contemporaneidade e suas origens históricas com o próprio problema do apagamento destas origens. A questão do apagamento das origens, por sua vez, remete a uma problematização dos meios de expressão e comunicação dessa realidade (o próprio cinema em questão), que, a nosso ver, é característica dos dois filmes de Godard aos quais nos remetemos.

Segundo Ana Amélia da Silva em *Imagem dialética e construção da memória: convergências benjaminianas no cinema-ensaio de Jean-Luc Godard*:

Trata-se não apenas do enfoque em sequências e cenas de alguns dos filmes de Godard, mas, sobretudo, de suas *intervenções críticas*. Estas se revelam quando reflete sobre a crise do cinema, sobre sua própria forma de filmar, e encena, criticamente, as catástrofes da história e suas “figuras de despossessão”, o que se desdobra por livros e artigos que enriquecem futuras reflexões. Destaque é conferido à intervenção de Godard como intelectual crítico no debate público, que emerge principalmente das relações que assume entre estética e política. Ao não dissociar imagem, escrita e a própria reflexão sobre as imagens e o modo de filmá-las, Godard abre uma via de acesso importante para o significado do cinema enquanto capacidade de construir memória (SILVA, 2010, p. 4)

Passemos, pois, à análise de *Notícias da Antiguidade Ideológica*, que guarda um vínculo significativo com *Filme Socialismo*, tanto por proximidade temática como pelo fato de, assim como ele, radicalizar a ideia de filme-ensaio. Como o filme conta com nada menos que nove horas de duração, será impossível realizar aqui, como fizemos com *Filme Socialismo*, um resumo de seu desenrolar analisando os pontos que nos parecem compor nossa hipótese. Sendo assim, acreditamos que, na comparação de alguns pontos de coincidência das duas produções, teremos uma interessante pista para uma tentativa de generalização de alguns temas centrais da nossa hipótese.

A radicalização da concepção ensaística e sua capacidade de produzir um tipo de narrativa singular (distinta tanto da ficção, como da documentação) seria, assim, o primeiro ponto de contato explícito. Na verdade, *Notícias da Antiguidade Ideológica*, se trata, em última análise, de um filme sobre a possibilidade de um filme, ou de dois filmes. Alexander Kluge nos conduz a uma especulação sobre o porquê da motivação e sobre as possibilidades de Eisenstein de filmar *O Capital*, de Karl Marx. Além disso, busca cruzar esta ambição com o interesse de Eisenstein de filmar *Ulisses*, de James Joyce, ou a proximidade que as duas empreitadas ocupam nos diários de

trabalho do cineasta soviético. Sendo assim, teríamos aqui um vínculo entre mercadoria, fetichismo e alegoria, sobrepostos de maneira singular. Segundo Ismail Xavier:

Nas notas de filmagem de *O Capital* o cinema intelectual define-se de um modo distinto. Afirma-se como explicitação de uma modalidade de raciocínio, como tática de provocação a partir de atrações calculadas, mas não está aí implicada a liberação total frente aos vestígios narrativos. Nestas notas ele acha necessário partir de uma situação básica, tomada com pretexto para a discussão desenvolvida pelas imagens (aqui teríamos uma versão intelectual do projeto de montagem de atrações formulado em 1923). Ao lado disso, o modelo literário de James Joyce se mostra de fundamental importância para Eisenstein, que nele vê um estimulante exemplo de “exposição de um processo mental”. A partir de tal inspiração, ele quer caminhar em outra direção, procurando a seu modo, “expor um processo mental”: o pensamento dialético em processo. (XAVIER, 2005, p. 135)

Este vínculo será tema recorrente ao longo das nove horas de filme. No início da segunda parte, intitulada *Todas as Coisas são Pessoas Encantadas*, encontramos uma longa entrevista do filósofo Peter Sloterdijk, em que a questão aparece de maneira mais articulada (o próprio título da segunda parte do filme é retirado de uma passagem da entrevista). Ao ser questionado, por Kluge, sobre o porquê da escolha de Eisenstein pelo modelo da *Odisséia* construído por Joyce, Sloterdijk irá enfatizar que uma pista pode ser encontrada no paralelismo entre as aventuras do dinheiro na sociedade capitalista e as transmutações pelas quais o personagem Leopold Bloom irá passar ao longo das vinte e quatro horas que o livro descreve.

Temos aqui a matéria disfarçada ou estranhada pela textura do valor, ao mesmo tempo em que temos qualidades subjetivas projetadas em bens que passam por sucessivas transmutações. No começo da primeira parte do filme, *Marx e Eisenstein na Mesma Casa*, serão as imagens que buscarão introduzir esse problema, porém por um ponto de vista contrário. Em uma combinação de imagens que vão de processos produtivos altamente robotizados na produção de carros, passando pelas imagens de supermercados vazios, até a face de uma escultura egípcia flutuando no cosmos, o que observamos é a desmaterialização da matéria, ou a capacidade das mesmas de transportarem intencionalidades humanas. Na análise de Fredric Jameson em seu recente ensaio *Filmar o Capital*, temos:

É nesse ponto que descobrimos o que Eisenstein tem em mente: algo como uma versão marxista da livre associação de Freud - a cadeia de ligações escondidas que leva da superfície da vida e da experiência cotidiana à própria origem da produção. Como em Freud, este é um mergulho vertical no abismo ontológico, o que ele chamava de “umbigo do sonho”, que interrompe a banalidade da narrativa horizontal para montar um conjunto de associações investidas de afeto (JAMESON, 2010 p.71).

Para determinarmos nossos objetivos, seria interessante invocar a concepção de Walter Benjamin acerca da experiência humana e sua dissolução nas formas de alienação e barbárie que o século XX testemunhou, e sua tentativa de vincular o desenvolvimento das capacidades cognitivas humanas constitutivas desta experiência com sua potencial emancipação política. Esta experiência

aparece, em Benjamin, como pré-condição de uma práxis capaz de conferir um sentido singular à atividade humana. Essa singularização poderia quebrar o *continuum* absoluto ao qual a sociedade capitalista tardia condena os indivíduos. Retomando Ana Amélia da Silva:

Resumidamente, a explosão da continuidade histórica, reificada, configura para Benjamin o momento em que a “constelação de perigos”, na dialética destruição/construção, coloca em relevo a descontinuidade entre “fragmentos do passado” destacando-se a importância do “instante, da ruptura e da catástrofe”. Por outro lado, vai ressaltar a categoria dialética “queda/redenção”, entre outras, pelo “despertar” das fantasmagorias encenadas no mundo reificado das mercadorias e suas ruínas. (SILVA, 2010, p. 3)

Ao aproximarmos as duas análises (de Benjamin e de Jameson), perceberemos a relevância da ênfase em demonstrar que dimensão fetichista da imagem pós-moderna pode ser entendida como uma derivação supressiva dos impasses presentes no seu processo de significação. Queremos com isso apontar para incapacidade desta imagem de expressar qualquer tipo experiência significativa e sua transformação em "avatar da visualidade" apareceria como uma dimensão do fenômeno da reificação no capitalismo tardio, no qual as contradições da vida social são ocultadas sob a aparência de uma série de inexorabilidades factuais. Em contraposição a esse fenômeno, levantamos à hipótese de que a imagem dialética expressaria um método de crítica capaz de explicitar aquilo que foi suprimido na constituição da dimensão aparente do existente, questionando assim a dimensão de inexorabilidade imperativa que este assume. Essa tentativa estaria em consonância com uma perspectiva de redenção constitutiva da “história contada a partir da perspectiva dos vencidos”, que encontramos desenvolvida por Benjamin nas *Teses sobre o Conceito de História*. Segundo Benjamin, a história vista pelo prisma dominante seria uma sucessão de fatos linearmente encadeados, associada a uma concepção de tempo homogêneo e vazio. Em oposição a esta concepção, Benjamin anuncia uma teoria da história materialista na qual as tensões seriam capturadas em momentos decisivos do passado e assim expressariam a possibilidade uma experiência dotada de significado singular e potencialidade emancipatória. Podemos, assim, pensar a vinculação entre uma temporalidade intrínseca à atividade humana e a retomada dessa temporalidade “imobilizada” por uma imagem. Como anunciado na quinta tese, “A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1987, p. 224). Nesta perspectiva, a compreensão da história como resultado de uma sequência de determinantes unidimensionais que se sucedem linearmente, característica do positivismo, seria desestabilizada pelas contradições em aberto que emanam do passado e continuam no presente. Tal qual exposto na décima sétima tese sobre o conceito de história

O historicismo culmina legitimamente na história universal. Em seu método, a historiografia materialista se distancia dela mais radicalmente que de qualquer outra. A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo. Ela



utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio. Ao contrário a historiografia marxista tem em sua base um princípio construtivo. Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada [...]. Seu método resulta em que na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos. O fruto nutritivo do que é compreendido historicamente contém em seu *interior* o tempo, como sementes preciosas, mas insípidas.”(BENJAMIN, 1987, p. 231)

Sendo assim, se o presente que observamos seria, em um primeiro momento, uma expressão do pólo dominante da contradição, “da história contada a partir da perspectiva dos vencedores”, ele conteria também enquanto tensão e abertura tudo aquilo que poderia ter sido e que não foi, todos os esforços emancipatórios do passado. Abre-se, assim, a possibilidade de uma leitura a contrapelo da história como esforço de construção de uma redenção futura.

Essa perspectiva também encontrará uma complementaridade no desenvolvimento da filosofia adorniana, tendo sido apresentada em *Mínima Moralia* e *Dialética do Esclarecimento* e encontrando seu desenvolvimento último na *Dialética Negativa* e *Teoria Estética*. Adorno, ao entender a realidade como “situação de negatividade a ser negada” que só aparece enquanto tal em uma filosofia que “subsiste justamente por ter perdido o momento de sua realização”, buscava também libertar o pensamento e os conceitos do imperativo do estabelecido enquanto um absoluto inexorável. Em movimento contrário ao positivismo e ao pragmatismo, Adorno buscava refutar a ideia de que o conceito só existe enquanto momento secundário do objeto, frente ao qual deve se render e se conformar com uma posição de constatação *a posteriori* do já dado.

A idéia de *Dialética Negativa* aposta numa apreensão das múltiplas formas de mediação entre sujeito e objeto, de onde emergiria o conceito de totalidade e, por fim, no entendimento de cada fato ou fenômeno enquanto expressão dessa totalidade. Só então se poderia utilizar o termo “determinação” sem que este representasse um reducionismo. O sujeito, porém, resguardaria para si a possibilidade de superar essa totalidade, mesmo que em seu momento “determinado” ele seja uma parte constitutiva dessa totalidade estabelecida. É só nesta concepção bem definida que, na concepção adorniana, o sujeito pode se sustentar e sustentar sua capacidade crítica e compreensiva

A partir daí Adorno estabelece um programa (tanto filosófico como estético) no qual a compreensão da realidade guarda para si um potencial emancipatório que não se apresenta explícito na realidade empírica. Sustentar a teoria de uma dialética negativa, na qual a compreensão da realidade não se apresenta como uma confirmação positiva de tendências que se encontram em processo de desenvolvimento imediato na própria realidade, não significa, no entanto, optar por

uma teoria que aposte em uma não-identidade essencial e ontológica entre sujeito e objeto. Significa uma aposta no potencial emancipatório da práxis humana, mesmo que essa não se encontre em um estágio de realização empírica. E, ao mesmo tempo, significa uma resistência às configurações empíricas dessa realidade.

Este esforço de buscar desvendar o aparente a partir daquilo que foi suprimido na sua constituição oferece, a nosso ver, *uma possibilidade de significação para as imagens dialéticas na cultura contemporânea*. É por isso que, buscamos nos ater a exemplos de produtos audiovisuais de caráter explicitamente “ensaístico”, do qual as produções recentes de Godard e Kluge seriam a maior expressão. Estariam tais formas de expressão imagéticas fadadas ao desaparecimento ou a irrelevância, dado o predomínio das imagens reificadas e fetichizadas como forma de mortificação da experiência? A própria configuração entre os motivadores da imagem e sua fenomenologia na produção hegemônica contemporânea não inviabilizaria, logicamente, imagens dialéticas e construções de sentido a partir das mesmas?

Nossa hipótese de resposta é: sim e não. Sim, se pensarmos a história pela égide dos vencedores e pelas determinantes oriundas do pólo dominante da contradição. Não, se lançarmos mão de uma história contada a partir da perspectiva daquilo que foi soterrado, ou suprimido, da perspectiva dos vencidos. Não, se lançarmos mão da perspectiva de uma “dialética negativa”. Possibilita-se assim a revelação de um passado suprimido como elemento constitutivo do futuro, que, ao se revelar, cria uma temporalidade própria, inerente a esta revelação, capaz de proporcionar uma *singularidade experiencial*. Não mais uma temporalidade e uma espacialidade pré-existentes, que exigem o assujeitamento e subordinação, como no caso da imagem-fetice, signo da mercadoria, mas uma abertura para uma temporalidade própria à expressão da imagem, que toma como base ontológica aquilo que foi soterrado na constituição do existente. E que, neste movimento, desestabiliza a idéia de presente como repetição absoluta do já dado, tão conveniente às retóricas de fim da história, propondo a partir daí uma reabertura.

Assim, apresentamos a hipótese de que a potencialidade dialética da imagem, cujos sintomas foram identificados nos filmes analisados, teria como característica fenomenológica, no momento atual, a necessidade de estabelecer uma temporalidade própria que consiga expressar uma semelhança com aquilo que foi suprimido para a constituição do presente como um absoluto inexorável. E, ao fazê-lo, possibilitaria uma expressão de movimento entre as categorias modais de necessidade, possibilidade e contingência. Seria esse trânsito o mais importante em sua expressão, do ponto de vista formal. Mais do que enfatizar um ou outro momento, deve apresentar a dialética que relaciona cada um deles. Até mesmo a imagem violenta de uma possibilidade sendo reduzida à

absoluta necessidade pode encontrar, assim, uma expressão dialética. E, por isso, expressar as possibilidades do futuro.

## **6. Referências Bibliográficas**

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max – **Dialética do Esclarecimento; Fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ADORNO, Theodor. **Minima Moralia: Reflexões a partir da vida lesada**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editoria, 2008.

\_\_\_\_\_. **Dialética Negativa**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.

\_\_\_\_\_. **Notas de literatura 1**. São Paulo: Editora 34, 2003.

AGAMBEM, Giorgio. **Infância e História**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. **O Cinema e a Encenação**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas : Papyrus Editora, 2003.

AVELAR, José Carlos (Org). **A Ponte Clandestina - Teorias de Cinema na America Latina**. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed.34/Edusp, 1995.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1985

\_\_\_\_\_. **Sobre El Programa de la Filosofia Futura y otros ensayos**. Caracas: Monte Avila Editores, 1970.

BORDWELL, David. **Narration in fiction film**. London: Methuen, 1985.

BUCK-MORSS, Susan B. **Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: UFMG/Humanitas, 2008.

DA SILVA, Ana Amélia. **Imagem dialética e construção da memória: convergências benjaminianas no cinema-ensaio de Jean-Luc Godard**. Buenos Aires: 2010. Disponível em [http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2010/10/mesa-46/da\\_silva\\_mesa\\_46.pdf](http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2010/10/mesa-46/da_silva_mesa_46.pdf). Acesso em nov-2012.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens pese a todo**. Barcelona: Paidós, 2004.

\_\_\_\_\_. **Cuando las Imagenes toman posicion.** Madrid: Machado Libros, 2008.

\_\_\_\_\_. **O que Vemos, O que Nos Olha.** São Paulo: 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard.** São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

EISENSTEIN, S. **A Forma do Filme.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002

\_\_\_\_\_. **O Sentido do Filme.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002

FLETCHER, Angus. **Allegory: Theory of a symbolic mode.** Princeton: Princeton University Press, 2012.

JAMESON, Fredric. **As Marcas do Visível.** Rio de Janeiro: Graal, 1995.

\_\_\_\_\_. **Espaço e Imagem : Teorias do pós moderno e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2006.

\_\_\_\_\_. Filmar o Capital. **Crítica Marxista**, São Paulo, n.30, p. 67-74, 2010/1.

\_\_\_\_\_. **O Marxismo Tardio: Adorno, ou a persistência da dialética.** São Paulo: Fundação Editora da UNESP: Boitempo Editorial, 1997.

\_\_\_\_\_. **Pós Modernismo Lógica Cultural do Capitalismo Tardio.** São Paulo: Editora Ática, 2002.

JAY, Martin. **A Imaginação Dialética: História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais 1923-1950.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

JOYCE, James. **Ulisses.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

KLUGE. Marx, Joyce e Eisenstein: a abstração mata. **Crítica Marxista.** São Paulo, n.30, p. 75-79, 2010/1. Entrevista publicada originalmente no Deutsche Welle (janeiro 2009).

LISSOVSKY, Mauricio. A memória e as condições da poética do acontecimento. In:

GONDAR, J., DODEBEI, V. (org.) **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

LUKÁCS, Gyorgy. **Reificação e Consciência de Classe - História e Consciência de Classe.** Rio de Janeiro: Elfos Ed; Porto, Portugal: Publicações Escorpião, 1989, 2ª Edição.

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão especular.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. O Cinema Conceitual. **Cine Olho**, São Paulo, 1979.

\_\_\_\_\_. O Filme-Ensaio, 2003. **Concinnitas (UERJ)**, Rio de Janeiro, v. 4, n.5, p. 63-75, 2003.

MARX, Karl. **O Capital**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

MITRE et al. Campo. Contracampo. Musica. Belo Horizonte: 2007. Disponível em <http://documentarioeficcao.blogspot.com.br/2008/01/nossa-msica-jean-luc-godard-2003.html>. Acesso em nov-2012.

OUBIÑA, David (Org.). **Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma**. Buenos Aires: Paidós, 2005.

SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

TARKOVSKY, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes. 2002

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ , Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. **Campinas**: Papyrus Editora, 2008.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

\_\_\_\_\_. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

\_\_\_\_\_. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007

ZIZEK, Slavoj. **Bem Vindo ao Deserto do Real!**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. **A Visão em paralaxe**. São Paulo: Boitempo, 2008.