

RECONFIGURAR A HISTÓRIA COM IMAGENS DIALÉTICAS: APONTAMENTOS A PARTIR DA OBRA *LA RABBIA* DE PIER PAOLO PASOLINI

**Reconfiguring History with Dialectical Images: Notes from the
Work *La Rabbia* by Pier Paolo Pasolini**

Matheus Silveira dos Santos¹
Ana Maria Pimenta Hoffmann²

RESUMO: Trata-se de uma análise do livro *Passagens*, de Walter Benjamin, com o objetivo de mostrar a ressonância dos conceitos benjaminianos nas ideias de Pier Paolo Pasolini. A análise tem como foco pensar sobre a noção de imagem dialética como operadora para a crítica de arte, no que concerne a uma relação entre a imagem cinematográfica e a tentativa de salvar o passado. Embora em abordagens distintas, para os dois autores o passado reveste-se de uma força revolucionária. A explicitação dessa relação é balizada pelas reflexões de Benjamin acerca da História, tendo como elemento orientador a noção de imagem dialética. Este conceito de imagem dialética foi reelaborado por Georges Didi-Huberman em sua noção de imagem crítica. Posto isto, este artigo opera esses conceitos de forma a abordar criticamente a obra de Pasolini, mostrando a construção de imagens dialéticas em seus filmes e procurando enfatizar o contraponto entre a produção cinematográfica de Pasolini e o projeto das Passagens de Benjamin, sendo o conceito de imagem dialética o centro gravitacional da construção deste artigo.

Palavras-chave: Imagem Dialética; Iluminação Profana; montagem; *La Rabbia*.

ABSTRACT: This work presents an analysis of Walter Benjamin's book "Passagens," aiming to demonstrate the resonance of Benjamin's concepts in the ideas of Pier Paolo Pasolini. The analysis focuses on the notion of the dialectical image as a critical tool for art critique, particularly regarding the relationship between cinematic imagery and the attempt to salvage the past. Despite their distinct approaches, both authors imbue the past with revolutionary potential. This relationship is articulated through Benjamin's reflections on History, guided by the notion of the dialectical image. This concept has been reinterpreted by Georges Didi-Huberman in terms of the critical image. Thus, this work employs these concepts to critically address Pasolini's work, revealing the construction of dialectical images in his films and emphasizing the contrast between Pasolini's cinematic production and Benjamin's project in "Passagens," with the concept of the dialectical image serving as the gravitational center of this article.

Keywords: Dialectical Image; Profane Illumination; Montage; *La Rabbia*.

¹ Mestre em História da Arte pela UNIFESP.

² Doutora em Artes pela USP.

INTRODUÇÃO

“Ser dialético significa ter o vento da história nas velas. As velas são os conceitos. Porém, não basta dispor das velas. O decisivo é a arte de posicioná-las.”
Walter Benjamin, *Passagens* [N 9,8]

Este artigo busca explorar as ressonâncias dos conceitos benjaminianos nas ideias de Pier Paolo Pasolini, com foco na noção de imagem dialética como operadora para a crítica de arte. Para isso, analisa-se o livro *Passagens* de Walter Benjamin e o filme-ensaio *La Rabbia* de Pasolini, buscando compreender como a imagem cinematográfica pode ser um instrumento para “salvar o passado”. A hipótese central é que a montagem heterogênea de acontecimentos históricos em *La Rabbia* ressoa com a proposta da imagem dialética de Benjamin, operando como uma crítica à industrialização e às transformações sociais e culturais da modernidade. Este artigo realiza uma tentativa inaugural: refletir sobre as afinidades eletivas entre Benjamin e Pasolini. Ambos procuraram, cada um a seu modo, ativar alarmes de incêndio em um tempo histórico marcado pelo perigo iminente que ameaça a humanidade. O objetivo é refletir sobre as imagens que pensam o perigo, investigando como essas figuras visuais e conceituais podem incitar uma consciência crítica frente às crises do presente.

A ideia de imagem dialética, apresentada nos Cadernos N de *Passagens*, é central para a análise. Para Benjamin, a imagem dialética é uma justaposição de elementos históricos heterogêneos que, ao colidir, produzem uma iluminação momentânea do passado e do presente. Essa abordagem está no âmago do método epistemológico da obra de Pasolini, em que as contradições revelam tanto as catástrofes do passado quanto as suas ressonâncias no presente. Em *La Rabbia*, Pasolini utiliza a montagem como instrumento crítico para refletir sobre a modernidade e seus impactos, como a chamada “mutação antropológica” ocorrida na Itália com a transição de uma sociedade rural para industrial.

O contexto histórico de *La Rabbia* é essencial para entender sua relevância. Produzido em 1963, o filme surge num momento de intensas transformações na Itália e no mundo. Enquanto o país vivenciava o chamado milagre econômico italiano,

caracterizado pela rápida industrialização e urbanização, o mundo era abalado por movimentos contraculturais, protestos anticoloniais e mudanças sociais profundas. Pasolini articula essa conjuntura ao denunciar as contradições de um progresso que, ao mesmo tempo que promovia avanços, destruía culturas, comunidades e ecossistemas.

A montagem de *La Rabbia* opera como uma síntese crítica e poética desses elementos. Dividido em duas partes — uma dirigida por Pasolini e outra por Giovanni Guareschi — o filme constrói um diálogo dialético entre duas perspectivas opostas: enquanto Pasolini narra as contradições e injustiças da modernidade com um olhar crítico e revolucionário, Guareschi apresenta uma visão conservadora que defende os valores da ordem e da tradição. Essa dualidade revela as tensões e conflitos subjacentes ao período, utilizando o choque entre vozes como metáfora para os próprios embates históricos.

Na parte dirigida por Pasolini, a montagem é usada para construir uma crítica incisiva à industrialização, ao imperialismo e ao consumismo. Ele sobrepõe imagens de arquivos históricos, fotografias, músicas e poemas para criar conexões inesperadas e impactantes. Um exemplo emblemático é a justaposição da morte de Marilyn Monroe, representando a morte da beleza, com imagens da bomba atômica, simbolizando a destruição provocada pela modernidade. Esse uso da montagem lembra o método benjaminiano de construir significados a partir da justaposição de fragmentos heterogêneos, produzindo um “choque” que desperta o pensamento crítico no espectador.

A “mutação antropológica” denunciada por Pasolini é central para compreender a sua crítica. Ele observa como a industrialização não apenas transformou a economia, mas também moldou profundamente as subjetividades, levando a um processo de alienação cultural e homogeneização social. Esse fenômeno, que ele descreve em *Escritos Corsários*, é apresentado em *La Rabbia* como um marco de ruptura na história da Itália, com consequências devastadoras para a cultura e o meio ambiente. Essa crítica ressoa com as reflexões de Benjamin sobre os impactos do capitalismo e da modernidade, especialmente na forma como o progresso é frequentemente acompanhado por destruição.

A análise do filme também explora sua dimensão anticolonial, um tema recorrente na obra de Pasolini. *La Rabbia* aborda episódios como a Revolução Húngara de 1956 e a Revolução Cubana, destacando o papel das lutas de libertação contra o colonialismo e o imperialismo. A partir de imagens de arquivos, o filme narra o sofrimento dos argelinos

na luta pela independência, revelando as consequências humanas do colonialismo e a resistência dos povos oprimidos. Essa perspectiva anticolonial é ampliada pela referência implícita a autores como Frantz Fanon, cujas reflexões sobre o impacto psicológico e cultural do colonialismo ecoam na obra de Pasolini.

A ressonância do passado no presente é uma característica fundamental da imagem dialética. Pasolini utiliza essa abordagem para conectar os eventos históricos retratados em *La Rabbia* às crises contemporâneas, como o aquecimento global e as desigualdades sociais. Ele mostra como a industrialização e o imperialismo, ao impulsionarem a acumulação de capital, também semearam as condições para as catástrofes ambientais e sociais que enfrentamos hoje. Essa análise crítica da modernidade é enriquecida pela conexão com o conceito de *Nachleben* de Aby Warburg, que aborda a sobrevivência de elementos culturais do passado no presente.

A dimensão inconsciente da estética pasoliniana é outro aspecto abordado na análise. Pasolini, assim como Warburg, explora a relação entre história e memória, conectando elementos culturais e psicológicos para criar uma narrativa que transcende o factual. Esse enfoque permite compreender a história não como uma sucessão linear de eventos, mas como um campo de tensões e contradições em constante transformação. É nesse contexto que a montagem se torna uma ferramenta epistemológica central, permitindo a construção de imagens dialéticas que iluminam essas contradições e promovem a reflexão crítica.

Warburg, assim como Pasolini e Benjamin, reconhece a importância das imagens como portadoras de memória e história. Em seu *Atlas Mnemosyne*, Warburg propõe uma historiografia visual que resgata os vestígios do passado, explorando sua persistência no presente. Essa abordagem é especialmente relevante para compreender *La Rabbia*, em que Pasolini utiliza imagens de arquivo como instrumentos para “reconfigurar a história” e revelar as continuidades e rupturas entre passado e presente. A relação entre a obra de Pasolini e o pensamento de Warburg é explorada neste artigo como uma via para entender a profundidade da crítica histórica e cultural presente no filme. Na investigação da Ninfá realizada por Giorgio Agamben, percebe-se que a visão de Aby Warburg sobre o *Nachleben* é intrinsecamente dialética, uma dinâmica que o escritor aproxima do conceito benjaminiano de “imagem dialética” (*dialektisches Bild*). Benjamin, por sua vez, propõe

uma abordagem materialista da história, construída a partir de imagens. Essa abordagem ressoa com a teoria do *Nachleben* de Warburg, na medida em que reconhece a persistência e transformação das imagens ao longo do tempo. A arte pode servir como um meio de sobrevivência dos traumas históricos, através da criação de “imagens dialéticas” que resistem ao esquecimento institucional. A trajetória da história política global nas recentes décadas nos lançou novamente na época dos autoritarismos. Benjamin elabora em suas *Teses Sobre o Conceito de História* alternativas de lutas em eras fascistas, pois, com a ascensão desses governos, é de suma importância retomar a memória de estratégias de resistências que atuam no campo simbólico e figurativo como forma de estimular o despertar dos oprimidos. O presente estudo é uma tentativa de resgatar dois intelectuais antifascistas e críticos da cultura como forma de pensar estratégias para o despertar das subjetividades entorpecidas pelo espetáculo neofascista.

Por fim, este artigo destaca a relevância contemporânea de *La Rabbia*. O filme de Pasolini não é apenas um documento histórico, mas uma obra que continua a dialogar com os desafios do presente. Suas reflexões sobre o impacto da industrialização, o imperialismo e a alienação cultural permanecem atuais, especialmente em um contexto de crise climática e desigualdades crescentes. Ao resgatar os fracassos históricos e dar voz aos vencidos, *La Rabbia* oferece uma visão dialética da história que desafia o espectador a reconsiderar seu papel no mundo.

1.1 Sobre dialética e imagens dialéticas

A ideia de que a história é essencialmente uma criação a partir de eventos catastróficos é incrivelmente relevante para pensar a atualidade. A interpenetração fulgurante do passado e do presente configura-se como uma imagem dialética. Ela cria uma constelação efêmera e fugaz, cujo significado ou afeto potencial permanece polissêmico. Certamente, essa ideia permanece na órbita da teoria dialética, mas, ao definir a imagem como “dialética na imobilidade” de maneira aporética, tende a subverter

a tradição de Hegel e Marx³. Mais adiante, no livro das *Passagens*, Walter Benjamin vai ao ponto de estender o conceito à dialética da história. Em seu desdobramento, a imagem dialética apresenta-se como um instrumento de conhecimento de campos da historiografia, da política e da estética. O aprofundamento das noções criadas por Benjamin gerou um novo campo de atuação epistemológica: a imagem dialética é uma imagem autêntica que visa despertar as consciências para salvar o passado. Essa epistemologia se exprime na tentativa de uma experiência que visa transformar o sujeito, ou num tipo de gnose que tenta conciliar a ação e o sonho. Eis uma passagem em que Benjamin discorre sobre a imagem dialética de forma precisa:

“O que distingue as imagens (*Bilder*) das ‘essências’ da fenomenologia é seu índice histórico. (Heidegger procura em vão salvar a história para a fenomenologia, de maneira abstrata, através da ‘historicidade’) [...]. O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa ‘legibilidade’ (*Lesbarkeit*) constitui um determinado ponto crítico específico do movimento (*kritischer Punkt der Bewegung*) em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade (*Erkennbarkeit*). Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir [...]. Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética — não de natureza temporal, mas imagética (*bildlich*). Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida (*das gelesene Bild*), quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso (*deskriteschen, gefährlichen moments*), subjacente a toda leitura (*Lesen*)” [N 3,1]⁴.

Esse notável trecho — esse escrito denso, enigmático e resplandecente — revela muitas informações essenciais acerca do conceito de imagem dialética e das

³ Há um distanciamento da matriz hegeliana clássica que pode ser colocado da seguinte forma: autores como Adorno estabelecem uma problematização, que vinha desde Marx, em relação à ideia hegeliana de reconciliação entre o idêntico e o não idêntico. Em outras palavras, há uma crítica à noção de sujeito-objeto idêntico, a um hipostasiamento do sujeito universal. Todavia, há uma presença latente da noção de sujeito-objeto idêntico em *História e Consciência de Classe* (1923), de Georg Lukács, condição da obra que a faz se tornar, de um modo excessivo, objeto de autocrítica por parte do autor no Posfácio à obra de 1967. Cf. LUKÁCS, G. *História e consciência de classe*. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

⁴ BENJAMIN, 2019, p. 767- 768.

circunstâncias de legibilidade e conhecibilidade históricas. Benjamin, em seu fragmento sobre a imagem dialética, oferece uma perspectiva revolucionária sobre como entendemos a relação entre passado e presente. Ele argumenta que as imagens do passado não simplesmente existem como reminiscências estáticas, mas que elas adquirem significado e tornam-se "legíveis" apenas em um contexto histórico específico, o "agora" da sua cognoscibilidade. Portanto, o conhecimento histórico é um conceito mutável que desafia a noção tradicional de temporalidade linear positivista e sugere que o entendimento histórico é ativado por uma conjunção específica entre o ocorrido e o momento presente, criando uma “constelação” dialética.

A aplicação desse conceito ao filme *La Rabbia* de Pier Paolo Pasolini, ilustra como a montagem dialética pode ser usada para revisitar e reavaliar imagens históricas. Pasolini, através de sua montagem, reúne imagens do passado e do presente e as coloca em um diálogo que revela novas verdades e interpretações. Esse método ressoa com a abordagem de Serguei Eisenstein sobre a montagem, que também enfatizava a colisão de imagens opostas para criar uma nova compreensão emocional e intelectual⁵.

A montagem dialética, portanto, é uma forma de pensamento crítico que desafia o espectador a reavaliar as narrativas históricas. Ao confrontar o espectador com imagens contraditórias ou complementares, a montagem cria um espaço para o "choque" benjaminiano, onde novas cognições e interpretações podem emergir. Esse choque é essencial para o que Benjamin descreve como uma "iluminação profana", uma forma de revelação que ocorre fora do contexto religioso ou místico e que tem o potencial de mobilizar o espectador para uma consciência histórica crítica, gerando inervação dos sentidos no corpo social.

Essa abordagem é particularmente relevante em um contexto em que, como Benjamin sugere, a história é vista não como uma sequência de eventos acabados, mas como um processo em constante transformação e interpretação. A montagem dialética, nesse sentido, torna-se um mecanismo para resgatar a memória dos “vencidos” e articular uma crítica à “marcha catastrófica do progresso”. Ao fazer isso, ela oferece uma

⁵ EINSENSTEIN, S. *A forma do filme*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. p.86.

possibilidade de revolução, não apenas na forma como entendemos a história, mas também na nossa capacidade de influenciar o seu curso e escová-la a contrapelo.

O trabalho de Pasolini, assim como o de outros artistas e teóricos como Aby Warburg e Dziga Vertov, demonstra que a montagem é uma metodologia de pensamento e que, por conseguinte, pode incutir em ação política. Ela permite um reexame da história que é essencial para qualquer esforço de transformação social, destacando como as imagens e os momentos históricos podem ser reativados e “re-significados” em diferentes contextos. Resumidamente, além de revisitar a imagem dialética, é necessário recuperar seu propósito à luz dos antagonismos com o presente, partindo da premissa de que apenas ao libertar-se de qualquer doutrina ao enfrentar a profunda renovação do pensamento crítico contemporâneo é possível examinar até que ponto o viés do pensamento benjaminiano continua apto a abrir novas perspectivas de análise e ação no mundo.

O filme *La Rabbia* foi escolhido, pois parece carregar esse selo do momento crítico que é dito no fragmento acima, é preciso *saber* além de *ver*, e “retomar na história o princípio da montagem”, o método do qual Pasolini utilizou em seu filme-ensaio, e também os surrealistas Warburg, Eisenstein, Vertov, Georg Simmel, Marc Bloch utilizaram na decisão de:

“decisão de *mostrar por montagem*, isto é, por deslocamentos e recomposições de toda coisa. 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.”⁶

A fragmentação é um elemento muito pertinente para pensar a modernidade, o alegorista pretende juntar os fragmentos para ter uma visão monadológica da história, ver no pequeno fragmento o acontecimento total. A vida das imagens está na paralização carregada de tensões delas, assim, Benjamin diz na tese XVII: “Quando o pensamento para, bruscamente, numa constelação saturada de tensões, ele lhe comunica um choque,

⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tomam posição*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. p. 80. *apud* SITNEY, P. Adams. *Modernist montage. The obscurity of vision in cinema and literature*. New York: Columbia University Press, 1990; TEITELBAUM, M. (ed.). *Montage and modern life, 1919-1942*. Boston: Cambridge; London: The institute of Contemporary Art-The MIT Press, 1992; BERGIUS, H. *Montage und Metamechanik*, Dada Berlin: Artistik von Polaritäten. Berlim: Gebr. Mann, 2000; MÖBIUS, H. *Montage und Collage: Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2000.

através do qual ela se cristaliza numa mònada”⁷. O materialista histórico se aproxima dos objetos históricos como mònada, segundo Benjamin. As guerras, ditaduras e genocídios carregam o selo do momento crítico, o instante de perigo, o alarme de incêndio sinalizado pelo filósofo alemão. Olhar para essas imagens de guerra é de extrema importância para pensar o presente, a assertiva de Jean-Luc Godard, ao afirmar que “o esquecimento do extermínio faz parte do extermínio”, ressoa de maneira profunda na filosofia da história de Benjamin, particularmente em suas *Teses sobre o conceito de história*. Benjamin, ao refletir sobre o curso implacável do tempo histórico, alerta para a necessidade de romper com a linearidade tradicional positivista e enfrentar a responsabilidade de recordar as tragédias do passado. A filosofia benjaminiana busca confrontar o esquecimento sistemático que envolve genocídios e atrocidades, desafiando a amnésia coletiva que perpetua a barbárie. Diante do ímpeto incessante do progresso e do avanço técnico, que muitas vezes resultam em ecocídios, as Teses de Benjamin funcionam como um freio de emergência na marcha desenfreada do tempo e como explosivos no *continuum* da história. Elas convocam a uma pausa reflexiva, convidando a sociedade a não se render à narrativa dos vencedores, que frequentemente manipulam a história em benefício próprio. Resgatar a memória dos eventos traumáticos é uma forma de resistência, uma tentativa de salvar a história do esquecimento institucional que perpetua injustiças e ciclos de destruição em nome do progresso e do avanço tecnológico. A filosofia da história benjaminiana, portanto, emerge como uma voz crítica e uma força para preservar a ética e a responsabilidade diante das narrativas que muitas vezes obscurecem as verdades inconvenientes do passado. Benjamin escreve em sua tese VI:

“Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo. Para o materialista histórico, trata-se de fixar uma imagem do passado da maneira como ela se apresenta inesperadamente ao sujeito histórico, no momento do perigo [...]. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é *privilegio exclusivo* do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.”⁸

⁷ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I - Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012a. p. 251.

⁸ BENJAMIN, 2012a, p. 243-244.

O que é dialética? Leandro Konder faz uma observação pertinente sobre o espírito dialético: “Uma das características essenciais da dialética é o espírito crítico e autocrítico. Assim como examinam constantemente o mundo em que atuam, os dialéticos devem estar sempre dispostos a rever as interpretações em que se baseiam para atuar”⁹. O mesmo autor observa que muitas vezes as ideias revolucionárias se misturam com sentimentos reacionários e preconceitos conservadores, observação nítida tanto para teóricos como para os que tiveram qualquer participação em movimentos revolucionários. A dialética, como “espírito da contradição organizado¹⁰”, pressupõe uma autorretificação do pensamento; considera a autocrítica como elemento fundamental na vida e, por conseguinte, em movimentos revolucionários.

O que é uma imagem dialética? Pensar as imagens como operações dialéticas que associam e desassociam o visível e sua gama de significações de forma crítica é o objetivo deste artigo. O jogo de operações produzido pela ambivalência de imagens heterogêneas produz um sentido alegórico a partir do tensionamento de ideias opostas. A poética baudelairiana, essencial para compreender o projeto das passagens de Benjamin, expressa a visão de mundo que se volta para uma modernidade marcada por antinomias. Contemplar o mundo moderno exige a consideração das aporias decorrentes das complexas contradições e oposições aparentes da realidade. Benjamin desenvolve o conceito de “imagem dialética”, que deveria constituir o cerne de sua teoria da consciência da história, uma *teoria materialista da imagem*, cuja proposta consiste em narrar a história com imagens. Imagens dialéticas são caracterizadas por seu índice histórico, que as remete à contemporaneidade, ou seja, nelas, a verdade se apresenta historicamente como “*morte da intentio*”, o autêntico tempo histórico que se revela na centelha do despertar. A teoria benjaminiana contempla imagens. É importante, porém, para Benjamin, que essas representações se definam por meio de um movimento dialético que é capturado no momento de sua paralisação.

O que essas imagens mostram? O que elas querem? Qual sentido a montagem produz? Nossa proposta pretende analisar a junção de imagens heterogêneas e o que elas

⁹ KONDER, L. *O que é dialética*. São Paulo: Brasiliense, 2008. p. 81.

¹⁰ ARANTES, P. *Ressentimento da dialética*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

revelam com essa montagem. Refletir sobre a função crítica da montagem heterogênea que utiliza do espectador para atingir seus próprios fins. Afinal, imagens são uma forma de linguagem que cria intersubjetividade. É preciso morrer para produzir sentido, porque a morte – como observou Pasolini em *Observações sobre o plano sequência* – é uma luz retroativa, o cinema a opera como montagem. Nesse sentido, ele afirma:

“É assim absolutamente necessário morrer, *porque, enquanto estamos vivos, falta-nos sentido*, e a linguagem da nossa vida (com que nos expressamos e a que, por conseguinte, atribuímos a máxima importância) é intraduzível: um caos de possibilidades, uma busca de relações e de significados sem solução de continuidade. *A morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida*: ou seja escolhe os seus momentos verdadeiramente significativos (e doravante já não modificáveis por outros possíveis momentos contrários ou incoerentes, e coloca-os em sucessão, fazendo do nosso presente, infinito, instável e incerto, e por isso não descritível linguisticamente, um passado claro, estável e certo, e por isso bem descritível linguisticamente (no âmbito precisamente de uma Semiologia Geral). Só graças à morte, a nossa vida nos serve para nos expressarmos.”¹¹

Pasolini conclui que a montagem opera sobre o material filmico “tal como a morte opera sobre a vida”. Morrer é essencial para criar significado, pois a morte representa uma luz retrospectiva, funcionando de forma análoga à montagem no cinema. Se a morte transforma os fragmentos em discurso, para Pasolini, o importante é intervir, não se deve deixar o real se confessar na tela, pois a função do artista é dizer seu ponto de vista, apontar um sentido para o espectador.

As reflexões de Pasolini sobre a morte, montagem cinematográfica e a importância de tomar posição são extremamente pertinentes no contexto da arte e da filosofia da história. Ao relacionar essas ideias, podemos compreender como Pasolini emprega a montagem em seu filme-ensaio *La Rabbia* para assumir uma posição e dar visibilidade aos oprimidos. A afirmação de Pasolini de que “é absolutamente necessário morrer” para encontrar sentido em nossas vidas sugere que a morte, como um ato de seleção e organização de momentos significativos, fornece uma perspectiva retrospectiva que é crucial para a criação de significado. Da mesma forma, a montagem no cinema opera de maneira semelhante, reunindo fragmentos de imagens e sons para construir uma

¹¹ PASOLINI, P. P. *Empirismo Hereje*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982. p. 196.

narrativa coerente e expressar uma visão específica. Essa analogia entre morte e montagem revela a ligação entre a experiência humana, a arte e a busca de criar sentido formando uma imagem de pensamento na consciência do espectador.

Pasolini, ao criar o filme-ensaio *La Rabbia*, demonstra como a tomada de posição do artista pode ser poderosa na representação das preocupações sociais e políticas de sua época. Ao abordar o descontentamento, a angústia, o medo da guerra e a guerra em seu filme, ele não segue uma narrativa linear, mas, em vez disso, permite que suas ideias políticas e sentimentos poéticos guiem a composição do filme. Isso reflete a noção de Didi-Huberman de que “Para saber é preciso tomar posição”,¹² ou seja, a busca do conhecimento muitas vezes requer uma tomada de posição firme. A montagem em *La Rabbia* serve como uma ferramenta eficaz para criar uma linguagem visual e narrativa que dá visibilidade aos oprimidos e destaca as injustiças da sociedade. Através de imagens dialéticas, Pasolini cria uma tensão entre diferentes elementos visuais e tempos históricos, sugerindo conflitos e contradições sociais. Essas imagens não apenas capturam a complexidade da realidade, mas também instigam o espectador a questionar as normas estabelecidas, refletir sobre os eventos históricos que são justapostos na montagem e a tomar uma posição em relação aos problemas retratados, além disso, podem iluminar o presente de forma dialética.

Em suma, as citações de Pasolini e a abordagem em *La Rabbia* mostram como a montagem cinematográfica pode ser uma ferramenta para tomar posição e dar visibilidade aos oprimidos, construindo um sentido que transcende a mera narrativa linear positivista. Essa abordagem artística ressoa com a noção de Didi-Huberman sobre a importância da tomada de posição na busca pelo conhecimento e na compreensão das questões sociais e políticas de nosso tempo. A partir de imagens, Pasolini tenta construir um conhecimento (episteme) do que ele acredita ser o autêntico acontecimento histórico. Benjamin, por sua vez, possui a pretensão de narrar a história com imagens. O autor progressista ou revolucionário “trabalha a serviço de certos interesses de classe”, afirma Benjamin em *O autor como produtor*:

¹² DIDI-HUBERMAN, 2017.

“O escritor progressista reconhece essa alternativa. Sua decisão se dá no campo da luta de classes, na qual se coloca ao lado do proletariado. É este o fim de sua autonomia. Ele orienta a sua atividade em função do que for útil ao proletariado na luta de classes. Costuma-se dizer que ele obedece a uma *tendência*. ”¹³

A dialética, em sua origem, expressava uma tentativa de organizar o pensamento conceitual. Quando Hegel foi indagado por Goethe acerca do que ele compreendia sobre o termo dialética, Hegel respondia: “Não se trata fundamentalmente de outra coisa senão do espírito regrado, cultivado metódicamente, da contradição, o qual reside inherentemente em todo ser humano.” Em outras palavras: “filosofia é o espírito organizado da contradição”¹⁴. A dialética é um método do pensar. Uma imagem dialética é uma imagem contraditória. Uma imagem que nasce do choque de contradições entre o passado e o presente, entre a teoria e a prática, imagem de semelhança que se estabelece entre o passado e o presente, uma semelhança pensada para transformar ambos, e também para salvá-los. Uma imagem dialética é, por sua vez, uma imagem salvífica. Imagens fugazes, que só podem ser vistas no instante do perigo. A natureza do choque na montagem cinematográfica consiste em criar uma situação em que não se dispõe apenas do poder individual de uma imagem, mas da fusão de seu poder individual com um outro, gerando assim uma terceira imagem.

“A dialética deve, assim, ser entendida como uma colisão multiplicada de palavras e de 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.”¹⁵

Segundo Didi-Huberman, “para saber é preciso tomar posição”¹⁶. Em seu livro *Quando as imagens tomam posição*, o historiador da arte trata de um conhecimento por montagem nos seguintes termos: “A montagem instaura, na verdade, uma tomada de posição – de cada imagem diante das outras, de todas as imagens diante da história”¹⁷.

¹³ BENJAMIN, 2012, p. 129.

¹⁴ ADORNO, T. *Introdução à dialética*. Tradução: Erick Calheiros de Lima. São Paulo: Editora Unesp, 2022. p. 71 [nota 7].

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. Tradução: Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020. p. 198.

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, 2017, P. 15.

¹⁷ DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 111.

Nesse sentido, o filme-ensaio *La Rabbia* foi escolhido por ser o único filme de montagem realizado por Pasolini¹⁸, condição formal que torna possível perceber a posição que foi tomada pelo cineasta diante das imagens que ele utiliza e os comentários que faz acerca desses eventos: nitidamente, a tendência escolhida por Pasolini é ao lado dos oprimidos no campo da luta de classes.

A filosofia crítica de Walter Benjamin tentou abordar um campo epistemológico no qual a imagem possui dimensão histórica e cognitiva. Há uma nítida convergência da imagem dialética com suas *Teses Sobre o Conceito de História* enquanto instrumento de cognição imagética moderna que tem a vivência na metrópole moderna como um dos elementos centrais de investigação. O contraste dialético entre passado e presente, assim como entre arcaico e moderno, “[...] correspondências entre o mundo da tecnologia moderna e o mundo arcaico dos símbolos da mitologia”¹⁹, é uma forma de ver que fixa os elementos antitéticos ao fornecer os eixos para seu lampejo; o ponto de encontro de referidos elementos produzirá tal fenômeno: “O conhecimento existe apenas em lampejos”²⁰. É importante ressaltar, a fim de satisfazer o objeto de pesquisa, o caráter epistêmico do lampejo. Há um sentido pedagógico nesse processo para “educar em nós o *medium* criador de imagens para um olhar estereoscópico e dimensional para a profundidade das sombras históricas”²¹. Trata-se de olhar a História a partir de outra perspectiva, na contramão do que foi proposto pelo historicismo e os positivistas. O conceito fundamental não é o de progresso, mas, sim, o da atualização. A compreensão histórica deve herdar a fortuna crítica do materialismo histórico, atentar-se aos contrastes dialéticos e para a constelação do despertar. Como Louis Aragon discorre em *A Passagem da Ópera* sobre os contrastes dialéticos entre mitologia e modernidade, Benjamin percebe no surrealismo a centelha para o despertar, ao afirmar que “o momento do despertar seria idêntico ao ‘agora da cognoscibilidade’, no qual as coisas mostram seu rosto verdadeiro – o surrealista”²². Trata-se de um despertar com imagens oníricas, as

¹⁸ LAURENCIN, H. J. Pasolini, *portrait du poète en cinéaste*. Paris: Cahiers du cinéma, 1995. p. 137.

¹⁹ BENJAMIN, 2019, p. 766.

²⁰ BENJAMIN, 2019, p. 759.

²¹ BENJAMIN, 2019, p. 760-761. Cf. BORCHARDT, R. *Epilegomena zu Dante*. Berlim: Ernst Rowohlt, 1923. v. 1, p. 56-57.

²² BENJAMIN, 2019, p. 769.

imagens dialéticas deveriam levar as imagens dos sonhos a um estado desperto, sendo o despertar sinônimo de conhecimento histórico: as imagens dialéticas como “constelações críticas” do passado e do presente estão no centro da pedagogia materialista.

As imagens dialéticas transmitem uma ideia de descontinuidade, contra a ideia de continuidade histórica herdada da história dos opressores e do aparato literário e histórico burguês. Como Buck-Morss observou, “É a tradição de novos começos que surge ao compreender que a sociedade sem classes não é a meta final do progresso histórico, mas sua frequente fracassada e, no entanto, em última instância, realizada interrupção”²³. Trata-se de analisar as ruínas e os fracassos históricos e, a partir desses destroços, construir uma inervação do corpo coletivo.

2. Montagem dialética

O “passado” aponta para a relevância do “instante, da ruptura e da noção de catástrofe”²⁴. Além disso, destaca a categoria de “redenção”, evidenciada no final do filme pela montagem que contrasta a “Deposição” de Pontormo com o voo de Yuri Gagarin ao espaço. Enquanto o movimento ascendente na “Deposição” sugere elevação, esperança e redenção, as imagens de guerra anteriores evocam a noção de catástrofe. A força messiânica de salvação sugerida ao final do filme pode ter origem no “despertar” das ilusões do mundo reificado de ruínas. Assim, as interrupções, cortes e choques visuais, que fazem referência à montagem dialética proposta por Benjamin, têm o potencial de promover uma visão epistêmica, na qual as rupturas críticas “despertavam” para a atividade reflexiva. Como no teatro épico de Brecht, aliado de Benjamin, aborda-se a ideia da “interrupção da ação [...] na medida em que [a montagem] se propõe a tratar os elementos da realidade com uma abordagem experimental”²⁵. A proposta brechtiana de “imobilização dos acontecimentos” visa intervir na empatia e “provocar o assombro ou o espanto” em vez da mera identificação²⁶.

²³ *Ibid.*, p. 345.

²⁴ BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 518.

²⁵ BENJAMIN, 2012, p. 143.

²⁶ BENJAMIN, W. *Tentativa sobre Brech*: Iluminaciones 3. Madrid: Taurus: Alfaguara, 1987.

Com essas observações, talvez brevemente resumidas, examinamos o filme-ensaio de Pasolini, *La Rabbia*, cuja entrevista com o diretor destaca repetidamente seu método de montagem. Sua montagem dinâmica inclui trechos de filmes, fotografias, citações, pinturas, imagens de arquivo, partes de jornais, colagens, trechos de discursos, provérbios, legendas, cartazes, entre outros, destacando a voz de Pasolini, seja em off, seja em toda a sua intensidade.

Utilizando uma abordagem construtivista, o filme emprega uma ampla gama de imagens, citações e colagens que incentivam reflexões sobre os conflitos do século XX, especialmente a Segunda Guerra Mundial. Pasolini, assim como Benjamin, sublinha a necessidade de rupturas e interrupções na narrativa para desafiar a linearidade do tempo histórico, permitindo que o passado se torne uma atualidade significativa.

A montagem é vista como uma ferramenta que não apenas une diversos fragmentos, mas também provoca um “lampejo” de compreensão crítica, na qual história é reavaliada e reinterpretada. A obra de Pasolini, ao tratar de temas de despossessão e catástrofe, busca despertar uma consciência política no espectador, refletindo sobre a relação entre imagem e movimento. Com essa técnica, o filme se transforma em um espaço de resistência e reflexão, onde a visualidade é intensificada, possibilitando uma nova forma de compreender a história e a memória coletiva.

Além disso, a análise sublinha a importância da dialética na construção da narrativa, em que a interrupção e a colagem de imagens servem para criar uma nova compreensão do passado. A ideia de que a história deve ser abordada de maneira crítica e não linear é central para a obra de Pasolini, que, através de sua montagem, pretende provocar uma reflexão sobre os eventos históricos e suas repercussões. Assim, *La Rabbia* se torna um convite à reflexão sobre a memória e a política, desafiando o espectador a reconsiderar sua relação com o passado e a história²⁷.

As contradições presentes na montagem de Pasolini e na arte moderna observadas foram ponto de partida para que este artigo começasse a tomar forma. Notamos os

²⁷ DA SILVA, A. A. Imagem, Montagem e Memória: alguns nexos benjaminianos em *Histoire(s) du cinema* (Jean-Luc Godard, 1988-1998). In: MACHADO, C. E. J.; MACHADO JR., R.; VEDDA, M. (org.). *Walter Benjamin: experiência histórico e imagens dialéticas*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015. p. 414-415.

detalhes minuciosos que parecem fazer parte do espírito de uma época. A contradição se destaca como uma característica proeminente da modernidade, deixando sua marca na expressão artística do movimento modernista. No cerne das obras modernistas, encontramos a exploração deliberada de dualidades aparentemente irreconciliáveis. Artistas desse período buscam representar as tensões inerentes à vida contemporânea. Entre as numerosas correntes contraditórias de influência que se entrelaçam para delinear o panorama do modernismo nas artes, duas antinomias fundamentais referentes ao filme-ensaio *La Rabbia* ocupam um lugar central nesta dissertação. A primeira se trata da presença de elementos referentes a uma poética da beleza que é justaposta com as imagens das barbáries produzidas pela guerra na *Sequenza di Marilyn*. A segunda se refere a duas sequências sobre a Argélia que aludem à poesia de Paul Éluard, *Liberté* (“Liberdade”, 5 de março de 1942). Pasolini faz uma espécie de pastiche de *La liberté*, ironizando a ideia de liberdade. Uma dimensão do modernismo é sua necessidade de continuar produzindo alegorias das antinomias do real. A maior parte desta dissertação consistirá em leituras dessas alegorias e aporias modernas. O recurso que Pasolini utiliza para criar esses choques é a montagem. A origem primária do termo choque provém do campo militar e diz respeito a uma investida abrupta e vigorosa, um contato ou confronto que tem a propensão de desalojar ou gerar perturbação interna em um corpo exposto a tal situação. A ideia de choque está relacionada a um incidente envolvendo a descarga de violência. As imagens dialéticas produzem choques, o advento das ferrovias transformou a experiência tradicional do tempo e do espaço na modernidade. A natureza do choque nas montagens cinematográficas consiste em criar uma situação em que não se dispõe apenas do poder individual de uma imagem, mas da fusão de seu poder individual com um outro, gerando assim uma terceira imagem. Essa dialética produz um efeito disruptivo no olhar, uma espécie de *pulsão escópica* capaz de gerar uma tensão somática no espectador. Didi-Huberman discorre sobre como os choques produzidos pelas montagens são modernos por excelência e são um procedimento formal oriundo da guerra:

“a decisão de *mostrar por montagem*, isto é, por deslocamentos e recomposições de toda coisa. 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 excelência²⁸.’

Didi-Huberman, em seu livro *Quando as imagens tomam posição*, diz em suas páginas iniciais: “*Dis-por* as coisas seria uma maneira de compreendê-las dialeticamente”²⁹. Esse trecho revela uma perspectiva profundamente enraizada na tradição da imagem dialética de Walter Benjamin. Didi-Huberman parece sugerir uma abordagem crítica à compreensão das coisas através da perturbação intencional da ordem estabelecida. Podemos interpretar essa abordagem como um convite para uma análise mais profunda e reveladora das obras de arte. A expressão “*Dis-por* as coisas” pode ser lida como uma proposta para deslocar as convenções tradicionais, rearranjando elementos visuais para expor contradições subjacentes ou aspectos não evidentes. Esse método de desarrumação intencional pode ser comparado a uma estratégia de “colocar as coisas fora do lugar”, desafiando a familiaridade e convidando o observador ao olhar de estranhamento, inspirado no teatro épico de Bertolt Brecht.

“*Dis-por* as coisas” pode ser interpretado como uma forma de “colocar as coisas fora do lugar” ou de desarranjá-las para analisá-las de maneira crítica. Essa desarrumação ou disposição diferente pode revelar contradições, ou aspectos ocultos das coisas que, de outra forma, não seriam evidentes. Portanto, a citação acima de Didi-Huberman pode sugerir que, ao reorganizar as coisas ou olhar para elas de maneira diferente, podemos compreendê-las mais dialeticamente, ou seja, compreendendo melhor as contradições e as relações entre elas. Em *O que vemos, o que nos olha*, no capítulo sobre a imagem crítica que discute a dialética como uma colisão multiplicada de palavras e imagens, ressoa com a ideia de uma “imagem crítica”. Aqui, Didi-Huberman destaca a interação dinâmica entre palavras e imagens, sugerindo que essas formas de expressão colidem para gerar pensamento visual. Esse processo de colisão mútua entre palavras e imagens cria um espaço fértil para o surgimento de significados mais complexos e nuances interpretativas.

“A dialética deve, assim, ser entendida como uma colisão multiplicada de palavras e de imagens: as imagens chocam entre si para que surjam palavras,

²⁸ DIDI-HUBERMAN, GEORGES. Quando as imagens tomam posição. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. p. 80.

²⁹ DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 84.

as palavras chocam entre si para que surjam imagens, as imagens e as palavras entram em colisão para que o pensamento advenha visualmente.”³⁰

Um grande autor e crítico de cinema que pensou o conceito de montagem cinematográfica é Serguei Eisenstein. Para Eisenstein, o cinema intelectual busca transcender a simples justaposição de imagens de forma mecânica, visando criar uma síntese dinâmica que envolve a mente do espectador. A montagem, nesse contexto, assume um caráter dialético, gerando choques através da colisão de elementos visuais. A justaposição de imagens não é meramente física, mas, sim, uma interação de conceitos, ideias e emoções. Ao unir duas imagens, o cineasta não apenas cria uma conexão visual, mas provoca a geração de uma terceira imagem na mente do espectador, uma síntese que vai além do que é meramente visível, cria-se sentido. A busca pela resolução do conflito-justaposição aponta para a aspiração de Eisenstein em construir uma forma inovadora de cinematografia, uma síntese que abrange ciência, arte e militância de classe, visando, assim, realizar uma revolução na história geral da cultura, semelhante ao que Pasolini almejava em sua experimentação com *La Rabbia*. Esse enfoque não apenas transforma a estética cinematográfica, mas também busca provocar uma transformação mais profunda na percepção e compreensão do espectador, engajando-o de maneira intelectual e emocional na narrativa cinematográfica. Neste trecho da obra *A Teoria do Filme* de Eisenstein, o autor introduz o conceito de montagem intelectual ao destacar a resolução do conflito-justaposição entre harmonias fisiológicas e intelectuais:

“O cinema intelectual será aquele que resolver o conflito-justaposição das harmonias fisiológica e intelectual. Construindo uma forma completamente nova de cinematografia – a realização da revolução da história geral da cultura; construindo uma síntese de ciência, arte e militância de classe.”³¹

A relação entre texto e imagem na montagem de *La Rabbia* de Pasolini apresenta uma notável semelhança com o que foi destacado por Vilém Flusser em *A Filosofia da Caixa Preta*. Revela uma dinâmica dialética intrínseca à história do Ocidente. Flusser argumenta que, ao longo das eras, destacam-se alguns conflitos, expressos primeiramente por meio de uma luta entre cristianismo textual e paganismo imagético na Idade Média,

³⁰ DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 198.

³¹ EISENSTEIN, 2002, p. 87.

seguida por uma luta entre a ciência textual e as ideologias imagéticas na Idade Moderna. Essas lutas, no entanto, são permeadas por uma dialética constante: enquanto uma força combate a outra, ela inevitavelmente se apropria de elementos daquilo que busca suprimir. Ao relacionarmos essa ideia de Flusser com o conceito de “imagem crítica” de Didi-Huberman, torna-se evidente que a interação entre texto e imagem não é apenas um campo de batalha, mas também um espaço fértil para a geração de significado e sentido. A dialética proposta por Flusser sugere que à medida que o cristianismo combate o paganismo, ele acaba absorvendo elementos imagéticos e se paganizando. Da mesma forma, a ciência, ao lutar contra ideologias imagéticas, incorpora imagens e se ideologiza.

Essa dinâmica dialética entre texto e imagem encontra eco na prática de Pasolini em seu filme-ensaio *La Rabbia*. Pasolini utiliza um poema em prosa que dialoga de maneira dialética com as imagens apresentadas simultaneamente. Esse diálogo entre texto e imagem não é apenas uma luta, mas uma interação que enriquece a compreensão do espectador, pois o texto de sua prosa poética dialoga com a imagem que é exibida simultaneamente e, por conseguinte, revela sua *tomada de posição*.

Ao observar as imagens críticas propostas por Didi-Huberman, que buscam uma desarrumação intencional para revelar contradições, e a dialética apresentada por Flusser na relação texto-imagem, entendemos que Pasolini, de certa forma, opera dentro dessa tradição. O poema em prosa que acompanha as imagens em *La Rabbia* não apenas as explica, mas, mais importante, as ilustra de maneira a “remagicizá-lo”, conforme a terminologia de Flusser. Dessa forma, a análise do filme-ensaio de Pasolini à luz dessas ideias revela uma abordagem consciente da interação entre texto e imagem, explorando a dinâmica dialética que enriquece a compreensão artística. Pasolini, assim como os pensadores discutidos, reconhece que a interpenetração entre imagens e palavras não é apenas uma luta pelo domínio, mas uma fonte rica de significado que ultrapassa as dicotomias aparentes entre conceituação e imaginação. Isso reflete a complexidade e a interdependência inerentes à relação entre texto e imagem na história do Ocidente. Flusser diz:

“A relação texto-imagem é fundamental para a compreensão da história do Ocidente. Na Idade Média, assume a forma de luta entre cristianismo textual e o paganismo imagético; na Idade Moderna, luta entre a ciência textual e as ideologias imagéticas. A luta, porém, é dialética, à medida que o cristianismo

vai combatendo o paganismo, ele próprio absorve imagens e se paganiza; à medida que a ciência vai combatendo ideologias, ela própria absorve imagens e se ideologiza. Por que isso ocorre? Embora textos expliquem imagens a fim de rasgá-las, imagens são capazes de ilustrar textos, a fim de remagicizá-lo. Graças a tal dialética, imaginação e conceituação que mutuamente se negam, vão mutuamente se reforçando. As imagens se tornam cada vez mais conceituais e os textos, cada vez mais imaginativos. Atualmente o maior poder conceitual reside em certas imagens, e o maior poder imaginativo, em determinados textos da ciência exata.”³²

Ao afirmar que a relação entre texto e imagem é dialética, Flusser está sugerindo que ao longo da história ocidental, esses dois modos de representação – textual e imagético – têm entrado em conflito e sido utilizados de maneiras diversas para expressar visões de mundo, valores e ideias. Ele menciona a luta entre o cristianismo textual e o paganismo imagético na Idade Média, bem como a luta entre a ciência textual e as ideologias imagéticas na Idade Moderna. Flusser provavelmente argumentaria que essa luta não é uma batalha simplesmente entre duas formas de expressão, mas, sim, uma interação complexa em que a imagem e o texto influenciam e transformam um ao outro. Em outras palavras, a dialética da relação entre texto e imagem implica que eles não são opostos irreconciliáveis, ao contrário, são partes de um processo mais amplo de diálogo cultural, no qual as tensões e os conflitos geram novas sínteses e entendimentos. Didi-Huberman comenta sobre a montagem do filme:

“A montagem de *La Rabbia* será, portanto, a organização, mas também a duração, o ritmo, o timbre de voz, a rima de todas essas divisões políticas, históricas e antropológicas. Será, então, uma montagem essencialmente dialética, uma montagem de urgência ou de emergência, concebida segundo uma dupla perspectiva, segundo uma dupla distância mantida por todo um processo entrelaçado de decisões práticas e atos de pensamento, de decisões sensoriais e de intuição intelectual.”³³

Considerações finais

Essa crítica, no entanto, não se limita ao colonialismo e ao pós-guerra. Ela alcança a contemporaneidade e se faz presente nas formas de colonização internas e externas que

³² FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009. p. 10.

³³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2639EPIBCO8>. Acesso em: 7 fev. 2024.

persistem até hoje. No Brasil, o agronegócio é um exemplo claro desse processo, em que a devastação ambiental e o desmatamento ocorrem para a produção de gado destinado à exportação para os países desenvolvidos. O chamado “terceiro mundo” continua a servir como um quintal dos países ricos, onde a natureza é explorada de maneira desenfreada para alimentar um sistema de produção voltado exclusivamente para o lucro e a maioria. O resultado é a aceleração da crise climática, a ebulição global e, em última instância, a extinção humana.

Além disso, as formas de colonialismo estão presentes no cotidiano, como evidenciado pela atuação da polícia militar nas favelas brasileiras, que, sob o comando do Estado e do capital, trata corpos negros e marginalizados de maneira brutal, perpetuando a exploração e a violência. Essas práticas ecoam o colonialismo em sua essência, uma barbárie que Pasolini denunciou de maneira tão contundente. Sua crítica ao imperialismo, ao capitalismo e ao fascismo é mais atual do que nunca.

Um exemplo gritante dessa contemporaneidade é o conflito Israel-Palestina. A barbárie que Israel impõe aos palestinos, ocupando suas terras e controlando suas vidas, espelha o colonialismo clássico. Israel abraça a tradição colonial ao impor ao povo palestino o mesmo destino que o centro capitalista impôs à sua periferia. O tratamento dos palestinos é uma extensão da lógica imperialista que Pasolini criticava, sendo mais uma forma de dominação na qual o poder militar e econômico subjuga os mais vulneráveis. É o mesmo processo que os países desenvolvidos impõem aos subdesenvolvidos, reafirmando a atualidade do pensamento de Pasolini.

Pasolini argumenta que é preciso raiva para romper com essa normalidade, uma raiva filosófica que surge da indignação perante a normalização da destruição humana e ambiental. Essa raiva é o motor das revoluções. Sem ela, não há mudança possível. O fascismo contemporâneo, legitimado pela lógica capitalista e imperialista, é alimentado pelo sentimento de superioridade dos países desenvolvidos, que acreditam ter o direito de explorar tanto a natureza quanto os corpos humanos e animais dos países menos favorecidos. É essa superioridade, que se baseia no poder bélico e econômico, que deve ser confrontada.

La Rabbia nos oferece uma visão dialética da história, uma tentativa de reconfigurá-la através de imagens que, ao invés de pacificarem o espectador, despertam

a indignação necessária para a revolução. Pasolini nos lembra que, sem a raiva, não há impulso para a ação direta. O papel do historiador, assim como o do cineasta, é tomar o lado dos vencidos, dos marginalizados, das minorias, dos colonizados, em oposição aos colonizadores, aos vencedores, aos defensores do progresso positivista que, na realidade, acelera a extinção humana por meio da devastação ambiental e do consumismo desenfreado. A montagem dialética de Pasolini, combinada com a melancolia gerada pela trilha sonora de Tomaso Albinoni e as imagens de corpos mortos pela guerra, cria um sentimento profundo de indignação e melancolia no espectador, incitando-o a questionar e a se revoltar contra a lógica destrutiva do capitalismo.

Outro ponto essencial é como o cinema também produz história, oferecendo um ponto de vista que constrói uma visão de mundo (*Weltanschauung*). No caso de Pasolini, sua visão é de indignação e raiva dos colonizados contra os colonizadores. Ele reconfigura a história para além da simples representação dos vencedores, criando empatia com os vencidos, os oprimidos e os marginalizados. Essa reconfiguração histórica é, em última instância, uma luta contra o fascismo, e Pasolini nos lembra que, para vencer essa batalha, precisamos de uma nova concepção de história, uma que esteja do lado dos oprimidos, das vítimas do processo de acumulação de capital. Pasolini nos convoca a olhar o presente com olhos críticos, usando o passado como um aviso de incêndio para que permaneçamos atentos e combativos. A arte, assim, torna-se um instrumento de despertar e de resistência, essencial para combater a letargia e a normalidade ideológica. Pois, nas palavras de Benjamin:

“Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie. E, do mesmo modo que ele não pode libertar-se da barbárie, assim também não o pode o processo histórico em que ele transitou de um para outro. Por isso o materialismo histórico se afasta quando pode desse processo de transmissão, atribuindo-se a missão de escovar a escola a contrapelo.”³⁴

A obra de Pasolini se alinha à tese número 8 de Walter Benjamin sobre o conceito de história, que sugere a criação de um estado de exceção contra o estado de exceção fascista que domina o mundo. Essa raiva, gerada tanto pela análise crítica quanto pela forma como o filme é montado, é essencial para a criação de uma revolução ecossocialista, condição na qual a vida de todos – e não apenas a dos brancos privilegiados

³⁴ BENJAMIN, 2016, p. 13.

– seja respeitada. É também uma revolta necessária para frear a aceleração da devastação global e ambiental que ameaça a sobrevivência humana. Pasolini, ao posicionar-se ao lado dos vencidos, dos mais vulneráveis, nos mostra que é possível reconfigurar a história por meio das imagens dialéticas, mas apenas se houver indignação e ação diante da barbárie que continua a marcar o nosso tempo³⁵.

³⁵ “A tradição dos oprimidos ensina-nos que o “estado de exceção” em que vivemos é a regra. Temos de chegar a um conceito de história que corresponda a essa ideia. Só então perfilará diante dos nossos olhos, como nossa tarefa, a necessidade de provocar o verdadeiro estado de exceção; e assim a nossa posição na luta contra o fascismo melhorará” (*Ibid.*, p. 13).

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Paulo. **Ressentimento da dialética**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução: Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito da História**. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I - Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012a.
- BUCK-MORSS, Susan. **The dialectics of seeing**: Walter Benjamin and the arcades project. England: The MIT Press Cambridge, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Filme, Ensaio, Poema. A propósito de Pier Paolo Pasolini. CONFERÊNCIA DE GEORGES DIDI-HUBERMAN, 2013, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. Rio de Janeiro: MAR: UFRJ, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=704>. Acesso em: 14 mar. 2024.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução: Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.
- EINSENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.
- KONDER, Leandro. **O que é dialética**. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- LAURENCIN, H. J. *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*. Paris: Cahiers du cinéma, 1995.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Escritos corsários**. Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Ed. 34, 2020.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Estamos todos em perigo**. *Entrevista a Furio Colombo*. Tradução: Davi Pessoa.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Per il cinema**. Appendix a 'La rabbia'. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema*. Milano: Mondadori, 2001. tomo I, p. 407.