



Georges Didi-Huberman > ***Páthos e Práxis (Eisenstein versus Barthes)*** >>

Tradução: Ana Paula Vieira >>> e Leonardo Zingano Netto >>>>
(tutoria pedagógica/ revisão: prof^a. Milena Szafir) >>>>>

> Filósofo e historiador da arte, professor e pesquisador da École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris. Publicou, entre outros, os livros "Invention de l'hystérie" (1982), "Ce que nous voyons, ce qui nous regarde" / "O que vemos, o que nos olha" (Editora 34, [1992]1998), "L'image survivante" / "A imagem sobrevivente", (Contraponto, [2002]2013) e "Quand les images prennent position" / "Quando as imagens tomam posição" (UFMG, [2009]2017).

>> IN: EISENSTEIN, S. "Notes for a General History of Cinema" (ed. Kleiman & Somaini). Amsterdam University Press, 2016. Versão original em francês, 2012: "Pathos et Praxis: Eisenstein contre Barthes" (Revista Mille huit cent quatre-vingt-quinze. DOI:10.4000/1895.4522)

>>> Mestranda PPGArtes, é pesquisadora e realizadora graduada em Cinema e Audiovisual pela UFC, integrante do Laboratório de Artes e Micropolíticas Urbanas e coordenadora no projeto de formação em audiovisual Cinema no Brejo.

>>>> Mestrando PPGArtes, é pesquisador, professor e fotógrafo, graduado em Letras pela UFC.

>>>>> IN:Tencionar - projeto de estímulo às traduções realizadas pelos mestrandos do Programa de Pós-graduação em Artes/UFC desde referências bibliográficas debatidas junto às pesquisas de docente responsável.

Como um todo, *Notas para uma História Geral do Cinema*, de Eisenstein, aparece como um esboço protéico de um esforço dialético constantemente animado por um ritmo duplo, algo como uma respiração ou um incessante batimento cardíaco. Por um lado, Eisenstein entendia o cinema como uma espécie de gigantesca diástole, ou seja uma extraordinária abertura do campo da imagem: conseqüentemente, ele trouxe à tona uma *antropologia* na qual os ditirambos greco-dionisíacos e as peregrinações cristãs, o teatro de marionetes e a pintura *grisaille*, Picasso e os egípcios, os retábulos de Van Eyck e os pergaminhos chineses, os poemas de Verlaine e a olaria peruana, o teatro javanês e a fotomontagem construtivista, entre inúmeros exemplos citados, estariam colocados lado a lado. Isso envolveu colocar o cinema na vanguarda de uma observação geral sobre a eficácia das imagens e os movimentos - psíquicos, físicos e sociais - que eles simultaneamente exigiam e aos quais deram origem. Isso explica por que Eisenstein, apesar do cientificismo “socialista” e das linhas partidárias a que ele constantemente respondia, nunca hesitou em conceber imagens dentro da perspectiva transdisciplinar de uma espécie de *mythopoesis* encontrada em muitos de seus contemporâneos (por exemplo, Aby Warburg e Marcel Mauss, Carl Einstein e Georges Bataille).

Por outro lado - e isso não é de forma alguma contraditório com o primeiro ponto - Eisenstein se aproximou do cinema como um pensador e realizador materialista. Ele então se concentraria - através de um movimento, digamos, sistólico - também no ponto crucial de sua teoria da montagem, onde novamente tudo se divide e concretamente se reorganiza: eu me refiro, com isso, ao choque visual derivado de sua concepção dialética e dinâmica de imagens. É por isso que também ele situa-se na proximidade de artistas ou pensadores como Bertolt Brecht e László Moholy-Nagy, Walter Benjamin e Ernst Bloch. Deve-se lembrar, por exemplo, que Ernst Bloch havia compreendido a montagem como o procedimento central da modernidade artística como um todo - a “herança de nossos tempos”, como a apontou, que ela era tudo o que nos restava do “contexto em ruínas”¹ de um mundo que havia se submetido à devastação da Primeira Guerra Mundial¹.

1 “collapsed context” (pp.309). A tradução, para *collapsed*, poderia também ser: arruinado, desabado, desmoronado. Optamos por um termo utilizado à época por Walter Benjamin, base filosófica de Didi-Huberman (N.Rev.)





(fig.1) – Alexander Rodchenko, poster de *O Encouraçado Potemkin*, 1925.



Lembremos também como Walter Benjamin localizou essa economia do choque nas montagens épicas de Bertolt Brecht – que eram teatrais mas, ao mesmo tempo, apreendidas desde sua proximidade com o cinema:

O teatro épico prossegue aos trancos e barrancos, de maneira comparável às imagens em uma tira de filme. Sua forma básica é a do impacto contundente de situações separadas e nitidamente distintas na peça. [...] Como resultado, ocorrem intervalos que tendem a destruir a ilusão. Esses intervalos interrompem a boa vontade do público à empatia. Seu objetivo é permitir que o espectador adote uma atitude crítica (frente ao comportamento representado pelos personagens da peça e em relação à maneira pela qual esse comportamento é representado).ⁱⁱ²

A dificuldade de entender Eisenstein evidentemente tem a ver com a dialética heterodoxa de que ele fez uso, não obstante

2 Livre tradução tendo em vista de que a versão existente em português é da primeira versão traduzida por Sérgio Paulo Rouanet (ed. Brasiliense/SP, 1985; pp. 78-90)



os usos ideológicos e teóricos usuais. Ele nunca reduziu a sua “verdade” a um conhecimento absoluto emitido, fosse a partir do movimento especulativo para além das antíteses³ ou a uma posição absoluta resultante do conflito entre duas partes opostas (a “ilusão” contra a “verdade”, por exemplo). Sua dialética envolvia constantemente a intervenção – eis a heterodoxia - do *mhytos* no *logos* (seguindo os ensinamentos dos antropólogos ou da psicanálise freudiana) e do *pathos* na *praxis* (seguindo os ensinamentos dos poetas ou, mais uma vez, da psicanálise, mas também da psicologia das emoções desenvolvida por Lev Vygotsky).ⁱⁱⁱ Comprovou-se impossível para Eisenstein desenvolver um conhecimento do México contemporâneo sem olhar para seus mitos, suas crenças, suas superstições, seus rituais, suas sobrevivências; a seu ver, tudo isso formava um material temporal em que a energia essencial dos mexicanos deveria ser compreendida a fim de se emanciparem de suas antigas alienações e encontrarem então as condições para seu próprio futuro revolucionário.

(fig.2) – Naum Kleiman, montagem de cenas [diagrama de visualização] a partir do filme O Encouraçado Potemkin , sem data.



Pretensiosamente aos olhos de Eisenstein foi a tentativa em compreender a práxis revolucionária sem apelar ao pathos, que era proporcionado pelas próprias premissas de uma encenação corporal, como poderíamos dizer. Porque ela foi mal interpretada – ou simplesmente rejeitada –, esta dialética heterodoxa de *pathos* e *praxis* tem em grande medida condicionado os debates inerentes à recepção da obra de Eisenstein. O pôster desenhado por Alexander Rodchenko para *O Encouraçado Potemkin*, em 1925 (III. Imagem1), por exemplo, orchestra uma violenta antítese entre

3 Didi-Huberman utiliza-se do vocábulo “antinomias” – *antinomies* – ao longo de todo o texto. Ainda assim, na presente tradução optamos pelo uso de seu sinônimo. (N.Rev.)

canhões apontados⁴ e multidões massacradas nas escadarias de Odessa. Sugere, portanto, o lado que os diferentes corpos do exército tinham de tomar em relação às pessoas que se insurgem. A montagem produzida posteriormente por Naum Kleiman a partir dos *frames*⁵ de *O Encouraçado Potemkin* sugere, por outro lado, uma postura muito mais complexa e antropológica, como se acooplada a um atlas - uma montagem - das múltiplas “fórmulas de *pathos*” (fig. 2), cujo indício o próprio Eisenstein dera na forma de *frames* individuais retirados de “A Linha Geral” numa difusão desenhada⁶ em 1930 para a revista *Documents* (Ill. Figuras 3 e 4).



La Ligne générale. 1929. Mise en scène de S. M. Eisenstein et G. Alexandrov. Opérateur : Edouard Tissé. — Paysans en procession dans la campagne cherchant à faire tomber le pluie.

La Ligne générale. — De gauche à droite et de haut en bas : 1 et 3. Le Printemps. — 2. Paysans attirés à la charrette. — 4. Le loukâ. 5. Le fermier du loukâ. — 6. Parc. — 7 et 9. Les tisserands Fomka. — 10, 12, 13 et 15. Paysans. — 11. Le dimanche. — 14. Trois enfants.

(fig.3) – Eisenstein, diagramas de visualização das cenas [duas planificações da montagem] a partir de seu filme A Linha Geral (fonte: Documents 4; 1930, pp.218-219).

A relação estabelecida por Eisenstein entre *pathos* e *praxis* - isto é, entre as modificações corporais dos indivíduos afetados pela história e as modificações históricas atuadas por indivíduos politizados - parece construída, composta - monté à chaque fois - em algo cuja complexidade nos impede, finalmente, de reduzir seu trabalho mesmo à mística junguiana (uma arte do êxtase ou do lirismo patético) ou à propaganda stalinista (uma arte da mensagem ou da palavra de ordem). As imagens de Eisenstein fascinam, mas

- 4 *pointed cannons*. Pode ser traduzido também como “canhões pontiagudos” ou “canhões penetrantes”, tendo em vista de que Didi-Huberman refere-se ao cartaz em formato “retrato” (de orientação vertical) e, assim, podemos operar por uma interpretação da técnica renascentista do escorço, amplamente reutilizada nos cartazes da Primeira Guerra Mundial como analisou Carlo Ginzburg, outro “descendente”/ discípulo de Aby Warburg. (N.Rev.)
- 5 Ainda que em português existam as palavras “moldura” e, em termos videográficos, “quadro” ou, ainda, “fotograma” - na materialidade cinematográfica dos filmes sob análise -, optamos aqui por não traduzirmos o vocábulo “frame”, comumente utilizado para tratar as “single shots” nos distintos meios. (N.Rev.)
- 6 *A spread designed*. O vocábulo “design” é complexo e sugere, sinteticamente, à ideia de projetar ao desenhar. Optamos aqui por “desenhada” (no sentido de composição realizada) ao invés de “projetada”, que em português poderia confundir-se com exibição fílmica. Já “spread”, como substantivo, refere-se a uma difusão ou disseminação de notícias. Tomando por referência que Eisenstein preparou o material para ser impresso, aparentemente o projeto gráfico o formato do dispositivo foi desenvolvido para visualização concomitante em duas páginas: “(Printing, Lithography & Bookbinding) two facing pages in a book or other publication” (N.Rev.)

também exasperam. Nada é mais exasperante do que ficar fascinado ou ver-se “transportado como espectador para fora do assento”, a experiência que o cineasta afirmou que ele poderia fazer acontecer. Em um discurso da verdade, nada é mais exasperante do que o sentimento passível em ser enganado pela imagem⁷.

É um fato bem conhecido que a crítica de Roland Barthes às nossas “mitologias” contemporâneas^{iv} desempenhara um papel considerável na França condizente ao reconhecimento de fenômenos ideológicos investidos por imagens. Barthes rejeitou o mito como uma mentira sobre a práxis histórica (a favor dos *epos*, por exemplo), da mesma maneira que ele rejeitou o *pathos* como uma mentira estética pertencente aos efeitos de “choque” (em favor do *punctum*, por exemplo). Certamente, ele introduziu uma suspeita legítima em relação às imagens “midiáticas” da dor, em particular quando elas apresentam sensacionalismo e sentimentalismo. Ao mesmo tempo, porém, ele simplificou o problema de maneira tão elegante que seus discípulos, como se quisessem estender a elegância do estilo de seu pensamento, repetiam suas simplificações sem perceber. Barthes, por exemplo, examinou uma “foto-choque”⁸ representando “o sofrimento da noiva de Aduan Malki, o sírio assassinado”. Mal denunciando outras fotografias “superconstruídas” que tentam “significar o horrível para que a experienciemos”, ele admite que nessa fotografia em particular “o fato, surpreso, explode em toda a sua obstinação, sua literalidade, na própria obviedade de sua natureza obtusa”. No entanto, ele imediatamente se recusa a absorver o trágico da imagem, que, em sua opinião, apenas incita a uma “purgação emotiva”, diferentemente da construção épica da história, aquela que somente segundo Brecht tornaria possível uma “catarse crítica” (mas não é a palavra “catarse” que, precisamente, significa “purgação emotiva”?)... Tudo isso visa reduzir - simplificar - o horror fotografado à exclusiva situação do espectador confortavelmente diante da fotografia: “o horror vem do fato de estarmos olhando de dentro de nossa liberdade.”^v

Na mesma época, Roland Barthes escreveu uma crítica memorável sobre a exposição de fotos *The Family of Man*, projetada por Edward Steichen^{vi}. Ele, então, se viu confrontado com outras imagens patéticas, outras imagens de dor (mas também de prazer), outras imagens da morte (mas também da vida); ele viu os cortejos fúnebres fotografados por Alvarez Bravo no México, Margaret Bourke-White na Índia e na Coreia, Eugene Smith em guetos negros americanos^{vii}. Contudo, ao invés de ver essas imagens como elas são - e algumas delas são simplesmente admiráveis, mas ele nunca diz isso -, Barthes opta por ampliar seu ponto de vista e, como resultado, manifesta um protesto geral contra a “antiquíssima mistificação”, que, segundo ele, deu à exposição seu próprio princípio: “suprimir o peso determinante da História”, ao postular “a universalidade das ações humanas” com base em

7 *Feelling liable to be fooled by image*. “Ser enganado” no sentido de “ser tolo”, no condizente à “ser ridículo” em contexto da passividade à qual o *pathos* muitas vezes é associado. Vide “Que emoção! Que emoção?”, do mesmo autor. (N.Rev.)

8 “*shock-photo[s]*”. Título do referente artigo de Barthes. Para uma inicial compreensão sobre a utilização da teoria pavloniana do choque, em termos cinematográficos, vide “Montagem de Atrações” (Eisenstein, 1923). (N.Rev.)

uma “natureza idêntica”, de uma “Grande Família dos Homens”⁹ formando uma unidade “magicamente produzida” e ambígua em suas consequências políticas - além de todas as suas variações, todas as suas injustiças históricas.^{viii} O que Barthes tenta simplificar com isso? Primeiro, a exposição *The Family of Man* talvez não fosse, tanto quanto ele alegou, distante de um ponto de vista histórico: as muitas referências às guerras recentes, aos genocídios e ao terror político atestam isso, por exemplo. Poderia-se quase ver a exposição como uma resposta fotográfica de introdução ao *Tribunal de Nuremberg* – o qual algumas imagens escolhidas por Steichen [1955] trazem à mente – pelo conceito jurídico de “crime contra a humanidade”. Além disso, sabemos através de trabalhos como o *L'Espèce humaine*, de Robert Antelme^{ix}, que foi possível, durante esses mesmos anos, falar de “ações humanas” sem se conformar ao choramingo^x espiritualista que Barthes legitimamente procurou denunciar.

Uma das grandes preocupações de Barthes na sua abordagem das imagens foi sempre distinguir entre dois regimes de significação, o que o artigo de *Mitologias* devotado para as “fotos-choque” já nomeia com muita precisão: de um lado, “o puro signo” prevalece, isto é, o signo visual almejando a “perfeita legibilidade”, o que, por essa razão, “não nos desorganiza”, como Barthes soberbamente escreve; de um outro lado, a “natureza obtusa” de uma “obviedade” irredutível aparece, aquilo que, numa imagem, pode nos alcançar, nos comover profundamente, entregar uma verdade.^x Devemos, então, reconhecer uma reversão das hierarquias que o raciocínio iconográfico nos imporia: a partir desse ponto, a “legibilidade perfeita” de uma imagem deve ser considerada como um efeito retórico comparável ao que Barthes, em um contexto literário, justamente chamou de “efeito de realidade”^{xi}, algo como um clichê realista. Inversamente, quando “o fato surpreendido explode na sua insistência”^{xii} e, como resultado, torna a imagem misteriosa, o real retorna através de um dos contra-efeitos no qual uma experiência de estranheza é distribuída e entregue - Barthes mais tarde escolherá se referir a isso como o *punctum*.

Enquanto isso, essa distinção, tão fértil, entre os dois regimes de significação da imagem, foi teorizada por Barthes com a terminologia de “significado óbvio” e “significado obtuso”^{xiii}. A respeito disso, é interessante notar que o exemplo no qual Barthes desenvolveu sua distinção não foi outro senão a série de imagens do *Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein.

9 Didi-Huberman, no original, joga com as palavras neste parágrafo entre a exposição fotográfica de Steichen (1955) e o referente título do artigo de Barthes publicado originalmente em 1957 (IN: *Mitologias*. Trad. R.Buongermino e P.Souza; Ed. Bertrand Brasil, 2001; pp.113-116). (N.Rev.)

10 *Soppiness*. O dicionário on-line da Farlex (<https://www.thefreedictionary.com/soppiness>), desde o adjetivo *soppy*, traz como definição: “soaked”, “rainy”, “sentimental”, “maudlin” ou, ainda, alguns sinônimos: “excessively sentimental; mawkish.” Optamos por traduzir a partir da compreensão textual – de denúncia pejorativa barthesiana – pela interpretação em ser uma “molhadeira excessivamente sentimental”. Poderia também ser traduzido utilizando os vocábulos menos pejorativos tais como lamentação ou lamúria. (N.Rev.)





(fig.4) – Montagem de cenas [planificação da montagem] de O Encouraçado Potemkin (fonte: Roland Barthes, L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III; Paris: Éditions du Seuil, 1982, p. 47).

A tarefa em questão era, portanto, localizar instâncias em que essas imagens apenas tornassem visível a “significação” (significado óbvio) e instâncias em que elas eram capazes de fornecer “significância” (significado obtuso), de acordo com um vocabulário manifestamente tomado emprestado de Jacques Lacan. Barthes primeiro vê somente o “significado óbvio [...] em seu estado puro” nas mulheres enlutadas: esta é uma maneira de ler o cinema de Eisenstein como uma iconografia saturada de pomposidade, significação exagerada [*oversignification*], “decorativismo” gestual – até em relação à consagrada tradição pictórica da *pietà* – o que, no final das contas, seria uma mera retórica realista cheia de clichês, à qual ele nega qualquer polissemia, qualquer poder de ambiguidade:

A “arte” de Eisenstein não é polissêmica: escolhe o significado, impõe-no, martela-o (se a *significação* é tomada pelo significado obtuso, isso não quer dizer que seja assim negada ou obscurecida): o significado eisensteiniano devasta a ambiguidade. Como? Pela adição de um valor estético, pela ênfase. O “decorativismo” de Eisenstein tem uma função econômica: ele provê a verdade. Veja III (III. 5, p. 315): numa perspectiva extremamente clássica, o sofrimento advém das cabeças inclinadas, das expressões de sofrimento, da mão sobre a boca, sufocando um soluço, mas, depois que tudo isso foi dito, muito adequadamente, uma característica decorativa diz novamente: a sobreposição das duas mãos esteticamente dispostas em uma delicada ascensão maternal e floral em direção ao rosto curvando-se. Dentro dos detalhes gerais (as duas mulheres), outro detalhe é inscrito de forma

espelhada; derivado de uma ordem pictórica como uma citação dos gestos encontrados nos ícones e na *pietá*, não distrai, mas acentua o significado; essa acentuação (característica de toda arte realista) tem alguma conexão com a “verdade” de *Potëmkin*. Baudelaire falou da “verdade enfática do gesto nos momentos importantes da vida”; aqui está a verdade do “importante momento proletário”, que requer ênfase. A estética eisensteiniana não constitui um nível independente: faz parte do significado óbvio, e o significado óbvio é sempre, em Eisenstein, a revolução^{xiv}.

Roland Barthes, então, pega de passagem na mesma sequência de *Potëmkin* - que apresenta o funeral do marinheiro Vakulinchuk - um único *frame* que, de repente, faz com que tanto a significação óbvia das imagens quanto suas “mensagem de pesar” sejam postas em dúvida:

Pela primeira vez, eu tive a convicção do significado obtuso com a imagem V (III. 6, p. 316). Uma pergunta se impôs a mim: o que é essa velha chorosa que me coloca a questão do significante? Eu rapidamente me convenci de que, embora perfeita, não era nem a expressão facial nem a figuração gestual da dor (as pálpebras fechadas, a boca esticada, a mão apertada no peito): tudo isso pertence à significação completa, ao significado óbvio da imagem, ao realismo e decorativismo eisensteiniano. Eu senti que a característica penetrante - perturbadora como um hóspede que obstinadamente se senta sem dizer nada - deve estar situada em algum lugar na região da testa [e] veio precisamente de uma tênue relação: aquela do lenço abaixado, dos olhos fechados e da boca convexa. [...] Todas essas características (o gorro espirituoso, a velha, as pálpebras vesgas) [...] têm como referência vaga uma linguagem um tanto baixa, a linguagem de um disfarce de lamentação. Em conexão com o nobre pesar do significado óbvio, eles formam um diálogo tão tênue que não há garantia de sua intencionalidade. A característica desse terceiro significado é de fato [...] embaçar o limite que separa a expressão do disfarce, mas também permitir essa demonstração sucinta da oscilação - uma ênfase elíptica, se é que se pode colocar assim.^{xv}



(fig.5) – Montagem de cenas [diagrama de visualização] de O Encouraçado Potemkin (fonte: Barthes, *L’Ovvie et l’obtus. Ensaios críticos III*; Paris: Éditions du Seuil, 1982, p. 48).

Essas duas passagens merecem ser examinadas por um momento. Primeiramente, Barthes fala da “arte” de Eisenstein apenas entre aspas: suas imagens “devastam a ambiguidade” através de “ênfase” e “decorativismo”, seu cinema alega “apresentar a verdade” da revolução proletária, todas elas apenas resultam em significado óbvio, segundo ele, enquanto a arte genuína pode ser

reconhecida na entrega de seu precioso “significado obtuso” - ou pelo menos essa é a tese implícita nessas linhas. Se Barthes dedica o final do texto a uma trágica defesa do *frame* sozinho, como aquilo que permite ao filme autenticamente ser “compreendido” – e eu digo “trágica”¹¹ porque sinto que ele é impedido desde seus próprios paradoxos e, principalmente, por sua referência à teoria da montagem eisensteiniana que propõe exatamente o oposto –, isso ocorre talvez porque Barthes sinta, em sua análise de imagens estáticas e isoladas dos enlutados, tudo o que ele perde com a explosiva montagem de imagens no filme em si.

Para perceber isso, basta ver novamente a sequência da qual esses *frames* foram extraídos. A sequência é, obviamente, parte de uma narração épica que tem a revolução como motivo principal. No entanto, o motivo não opera nele como “significado óbvio”, “puro signo”, unidade narrativa dotada de uma “legibilidade perfeita”: ele se torna visível apenas em uma montagem de diferenças nas quais o “significado obtuso” explode adiante a todo momento, em todo intervalo, desde que se aceite ficar atento ao ritmo, à própria pulsação dessas diferenças. Estamos no início da terceira parte do filme, cujo título, “A morte requer justiça”, parece um *slogan* político ou um capítulo de um romance de Victor Hugo. O que pode ser visto, no entanto, imediatamente desfaz o significado óbvio dessa frase: é um espaço inquietantemente nebuloso do qual os veleiros [*sailboats*] emergem lenta e silenciosamente, como nas pinturas de Caspar David Friedrich¹². A partir de então, tudo se organiza em torno de um jogo de contrastes: velhas jangadas [*sailing ships*] (velas, mastros, cordames) sobre um fundo de docas industriais (caixas mecânicas), por exemplo. Então, uma vez que vislumbrado¹³ o exposto cadáver de Vakulinchuk, os homens ainda são mostrados pescando em silêncio no porto, um gatinho come um pedaço de peixe. Quando a multidão é vista descendo as imensas escadarias em direção aos mortos ou marchando na imponente curva do píer, há ainda quem permaneça junto à roupa seca, às corriqueiras calças, às redes de pesca penduradas.

O que Barthes não vê, em especial, é que o sofrimento das mulheres confrontadas com os mortos - um sofrimento “clássico”, ele escreve, um unilateralmente “decorativo” de acordo com ele - não aparece como uma forma fixa, mas sempre como um ritmo musical, um motivo dialético, um gesto sempre complexo, um afeto destinado a uma necessária transformação. Eisenstein não se contentou em mostrar os enlutados e optou, ao invés disso,

11 Didi-Huberman retorna ao vocábulo de sua frase anterior: “If Barthes devotes the very end of the text to a heavy defense of the single frame...”; aqui grifo em itálico é nosso. O adjetivo “heavy” comumente pode ser traduzido como “pesada”, “dura”, “difícil”, “árdua” ou “forte”. No entanto, para que a frase seguinte faça sentido – na qual o autor retorna tal vocábulo entre aspas –, tomamos a tradução desde o substantivo que no original pode ser compreendido como “trágico”, nos termos de uma atuação teatral: vilânica, antipática ou, ainda, infeliz; condizente à crítica do autor sobre a análise de Barthes. (N.Rev.)

12 Para compreensão desta citação de Didi-Huberman, aparentemente um *insight* ou *insert* “perdido”, lembremos que o autor ao citar o pintor – e estilo de sua composição - afigure as questões da *páthos* previamente referenciadas na “estética do sublime” sobre tais obras-de-arte entre os debates sobre o gosto nos filósofos do século XVIII, com as quais também dialogava Eisenstein. (N.Rev.)

13 *glimpsed*. Ao longo do texto, Didi-Huberman utiliza-se deste vocábulo - aqui sempre traduzido desde a raiz verbal “vislumbrar” - como uma ideia de verificação/ apresentação de um indício; indiciário - a partir da “montagem de cenas”. Optamos por traduzir, junto às legendas das imagens, ora por “diagrama de visualização das cenas” ora por “planificação da montagem” etc (N.Rev.)



por reuni-los em uma montagem, em uma extraordinária variedade de imagens adjacentes - a velha em quem Barthes concentra sua atenção aparece assim em três momentos muito diferentes da sequência, com o objetivo de dizer dos três estados diferentes de seu corpo enlutado - justamente porque a lamentação é entendida ou, melhor ainda, construída pelo cineasta em um sentido que não é fixo nem óbvio. O luto afeta os corpos "à maneira clássica", de acordo com a forma de *pietã*, que Eisenstein extrai dos cânones iconográficos de ícones russos, apenas para encontrar em si uma outra energia, destinada, precisamente, a destruir essa forma clássica: de uma imagem a outra, a lamentação se transforma em súplica; o choro de cada um se torna o canto de todos; o desânimo religioso dá lugar ao protesto político da *pasionaria* e os jovens militantes, cujos discursos está agora explícito, "exigem justiça". Ao nos movermos da esfera religiosa para a política, o efeito (a tensão) na primeira esfera era necessário(a) a fim de que a última produza seu contra-efeito (a encenação)¹⁴.

Um momento decisivo na sequência ocorre quando, reagindo aos gestos tradicionais de lamentação - gestos cristãos, gestos de devoção "popular", como costuma-se dizer -, no meio da multidão, deveras irracionalmente, um burguês brada "Morte aos Judeus!"¹⁵ - ele provavelmente visa criticar os jovens oradores, mas então se entende que Eisenstein prefere construir situações de manifesto com base nos sintomáticos ou latentes sentidos¹⁶). A partir desse momento, "corpos enlutados", corpos de lamentação, tornam-se animados com uma energia totalmente nova: a burguesia é linchada, as mulheres gritam de raiva, uma espécie de selvagem alegria toma conta da multidão em luto. Revolução, sem qualquer dúvida: revolução nos afetos, nos gestos, nos corpos, nas decisões coletivas.

Eisenstein não colocou simplesmente um mundo antigo (o dos antigos enlutados) e um mundo novo (o dos jovens revolucionários) lado a lado, já que, na sequência em foco, os homens também permitem que suas lágrimas fluam, assim como as mulheres idosas são capazes de converter sua dor em furor e revolta. O cineasta introduziu um desejo e uma violência que vão além de

14 Diversas vezes ao longo do texto, Didi-Huberman opera através da conjugação do verbo "to deliver". O vocábulo, muitas vezes traduzido por "distribuir e entregar", aqui os tradutores acertivamente optaram pela versão "produzir", no sentido de alcançar, dar à luz ao desejado/ pretendido: "To give forth or produce", "To produce or achieve what is desired or expected", respeitando a interpretação textual nestes estudos sobre *páthos* na montagem dialético-revolucionária de Eisenstein. (N.Rev.)

15 "Death to the Yids!". De acordo com o dicionário on-line da Farlex - citando Collins English Dictionary e Webster's College Dictionary, entre outros - o vocábulo "Yid", ainda que oriundo da palavra Yiddish (um dos dialetos judaicos vivos na diáspora até a ocorrência do Holocausto), trata-se de um termo pejorativo (ofensivos jargões), gírias de insulto com as quais os judeus eram marcados pela Europa no final do século XIX, época dos *Pogroms*: "[noun] usage: This term is a slur and should be avoided. It is used with disparaging intent and is perceived as highly insulting. However, the Yiddish word from which the English word derives is not derogatory. (...) Slang: Extremely Disparaging and Offensive. (a contemptuous term used to refer to a Jew.)" (N.Rev.)

16 Tendo em vista o momento político em que publicamos a presente tradução, tomo a liberdade de reproduzir tal frase (à página 318) tendo em vista a possível confusão em algumas interpretações quanto a esta situação projetada por Eisenstein conforme apontada por Didi-Huberman: "A decisive moment in the sequence comes when a bourgeois in the midst of the crowd, reacting to the traditional gestures of lamentation - Christian Orthodox gestures, gestures of "popular" devotion, as is often said - shouts out, quite irrationally, "Death to the Yids!" (He probably takes aim at the young orators, but it is then understood that Eisenstein likes nothing more than constructing manifest situations on the basis of latent or symptomatic significations.)" (N.Rev.)

qualquer significado óbvio. Ainda assim, ele o fez graças à ativação de uma memória mais sutil e profunda do que qualquer coisa que Barthes estivesse pronto para reconhecer no lado “espirituoso”¹⁷ da velha enlutada - uma expressão um tanto grosseira escolhida para denotar o efeito do *punctum* visual relacionado apenas à específica vestimenta. Essa velha é muito mais do que “espiritiosa”: ela é anacrônica, pois utiliza as formas mais tradicionais de gestos funerários para extrair deles uma nova forma de protesto revolucionário. Por fim, parece também que, através da montagem constante de heterogêneos dimensionais arranjos - o cadáver do marinheiro com o pequeno gato comendo, a multidão reunida seriamente em trajes íntimos secando ao sol - Eisenstein incessantemente dá a ver esse “significado obtuso”, que Barthes reconhece somente uma vez: no contraste estático entre o “nobre pesar” do enlutado e seu “disfarce bastante lamentável”.

Roland Barthes, assim, suscitou, inclusive no melhor de seus discípulos pós-modernos, a atitude de distância que considera como uma perspectiva crítica o que muitas vezes prova ser a recusa de qualquer perspectiva. Em uma famosa edição do *Cahiers du cinéma* intitulada *Images de marque*, Alain Bergala queria ver, em imagens fotográficas de dor e lamentação, “a identificação pegajosa da vítima, dos companheiros humanos cujo destino sofreu uma reviravolta dramática” pela qual, na sua opinião, “a fotografia se apresenta como um fetiche, uma memória-tela para o desejo”^{xvi}. A esse respeito, diante da famosa imagem de um grupo de mulheres e crianças capturadas pelos nazistas no gueto de Varsóvia e, a fim de evitar o sentimento de pena, ele preferiu “encontrar por acaso” - ou, melhor, obter - algum “terceiro significado barthesiano” unicamente no acessório do vestuário - o boné do pequeno menino judeu - sem uma palavra sequer sobre o evento em si composto, pra início de conversa, por todas essas mãos levantadas, todos esses corpos petrificados e todos esses olhares insanos sob a ameaça de morte, documentados em insuportáveis detalhes pela imagem. Pode-se dizer que para um número considerável de críticos pós-barthesianos - e pós-lacanianos - o *pathos* seria o pior da imagem, entendendo-se que o Imaginário já seria o pior do Simbólico: em resumo, uma ilusão terrível. Falacioso, infundado, incorreto. Será que, em imagens de lamentação, podemos encontrar apenas imagens lamentáveis?

Esse ponto de vista, no entanto, é trivial, defensivo e até moralista. O desprezo do *pathos* no campo político é semelhante à rejeição do *kitsch* - o “gênero ruim”, o “erro do gosto” - no campo estético. Isso pode ser desconstruído de várias maneiras: graças à estética das intensidades, de acordo com Friedrich Nietzsche; à antropologia de *Pathosformeln*¹⁸, de Aby Warburg; à metapsicologia

17 Ao focar no vocábulo “funny”, conforme utilizado na análise crítica de Barthes - citada acima por Didi-Huberman - quanto ao cinema soviético-eisensteiniano, utilizamos a tradução para além do significado humorístico/cômico: “2. peculiar; odd / 3. suspicious or dubious (esp in the phrase funny business)” (<https://www.thefreedictionary.com/funny>). Optamos, portanto, pelo sinônimo em português “espirituoso” para não fugirmos a um certo velamento da palavra junto ao texto original sobre os detalhes na relação ao seletor figurino de Eisenstein à personagem em foco na encenação. (N.Rev.)

18 *Fórmulas da Paixão* (1929). “É significativo que Warburg tenha esperado quase vinte anos antes de propor publicamente a noção de *Pathosformeln*”, conforme escrevera Carlo Ginzburg quanto a um dos termos-chave - “instrumento analítico” - no método warburgiano (N.Rev.)

gia dos afetos e das representações, segundo Sigmund Freud; à etnologia da “expressão obrigatória dos sentimentos”¹⁹, segundo Marcel Mauss; à poética das paixões, segundo Erich Auerbach; à “sociologia sagrada do mundo contemporâneo”²⁰, segundo Georges Bataille; ou, mais recentemente, o que poderia ser chamado de “política patética”²¹, segundo Pier Paolo Pasolini e Glauber Rocha. Acima de tudo, como não ver que a melhor resposta à crítica barthesiana do *pathos* está no próprio filme de Eisenstein e, de um modo mais geral, na poética do grande cineasta e teórico que ele era?

Por um lado, as cenas de luto e lamentação quase sempre ocupam posições centrais nas composições dramatúrgicas de Eisenstein: isso pode ser visto em *A Greve*, que termina com a visão dos corpos dos grevistas assassinados, uma visão cujo delicado ângulo alto à medida do olhar²² é exatamente o de alguém que iria avaliar a situação (do ponto de vista da história ou da práxis) ou meditar (do ponto de vista do *pathos* ou do luto). Em *Outubro*, há também revolucionários mortos pelos quais a própria câmera “lamenta”, sem mencionar a inversão estrutural dessa situação na famosa cena de “Orfeu é morto por suas próprias ménades (suas mulheres burguesas)”.

Em *A Linha Geral*, um touro envenenado é velado coletivamente. Em *Que Viva Mexico!*, rituais de luto – meio-cristãos, meio-pagãos - percorrem toda a narração, em uma economia de imagens constantemente oscilando entre o estilo documentário e a composição surrealista. Como na construção de *O Prado de Bejin*, permanecem inseparáveis as duas sequências funerárias, o luto da mãe no início e o luto da criança ao final. Em *Alexander Nevsky*, é claro que as lágrimas são derramadas pela bravura dos soldados mortos em ação. Finalmente, em *Ivan, o Terrível*, as vigílias fúnebres são bombásticas e ameaçadoras, como devem ter sido sob Stalin: são paranóicas e instrumentalizadas politicamente; amorosas, mas também vingativas; conspiratórias e excessivas ao ponto da insanidade.

Por outro lado, um trabalho específico deve ser iniciado, a fim de se obter a medida da resposta teórica produzida pelo próprio Eisenstein para retirar do *pathos* qualquer “psicológica” fraqueza, ou seja, com o objetivo de produzir imagens de lamentação que não seriam imagens lamentáveis por tudo isso: em suma, imagens de *pathos* não necessariamente desconectadas da história política

19 Título do texto maussiano publicado em 1921 (ver “Marcel Mauss: antropologia”; ed. Ática, 1979) (N.Rev.)

20 Título da aula de Georges Bataille (1938) junto ao ciclo de conferências apresentadas no Collège de France (ver “La sociologia sagrada del mundo contemporâneo”; ed. Libros del Zorzal, 2006) (N.Rev.)

21 Ver “The Politics of Film Form: Observations on Pasolini’s Theory and Practice”, de Christopher Orr – IN: *Film Criticism* Vol. 15, No. 2 (Winter, 1991), pp. 38-46 – e pesquisas referentes à “Estétyka da Fome” (1965), de Glauber Rocha e sua filmografia. (N.Rev.)

22 Didi-Huberman opera, aqui, através de um jogo de palavras a partir de termos técnicos da linguagem cinematográfica quanto aos planos de captação (*camera shots*). Assim, na presente frase “*a vision whose slight high angle at eye level*” obtemos os termos “*high angle*” (em inglês para o mesmo oriundo do francês – *plongée* – que em português trata-se do “ângulo alto”) e “*at eyes level*” (ângulo “frontal”). No entanto, para que a tradução faça sentido, “*level*” precisa estar aqui sob o sinônimo de seu significado, refazendo uma possível *paronomasia* pretendida pelo autor quanto ao olhar do espectador conforme projetado por Eisenstein. (N.Rev.)

e da práxis. Já em 1922²³, Vladimir Maiakóvski se posicionou contra o cinema “choroso”²⁴ de Hollywood:

Para vocês, o cinema é um espetáculo.
Para mim, é quase uma *contemplação do mundo*²⁵.
O cinema é o fator do movimento. [...] O cinema é o semeador de idéias.
Mas o cinema está doente. O capitalismo lhe enevoou com ouro os olhos. Hábeis empresários conduzem-no pela mão, através de nossas cidades. Recolhem dinheiro, titilando o coração com assuntinhos chorosos.
Isto deve ter um fim.^{xvii}

O próprio Eisenstein repetiu essa crítica. No entanto, ele optou por não ignorar que o *pathos* estava enraizado no coração da própria práxis revolucionária. O que a cena do luto constrói, em *O Encouraçado Potemkin*, não passa da transformação dialética de *povos chorosos* rumo ao poder histórico como *povos armados*²⁶. Assim, o luto revela-se vital²⁷ - Eisenstein escreve sobre uma cesura a nível cinematográfico, apropriando-se naturalmente do princípio da cesura poética de Hölderlin - entre a inércia de um povo exausto e seu movimento em direção à emancipação:

Em uma parte (III²⁸), há alguns planos de punhos fechados, através dos quais o tema do velório do morto se converte em tema de fúria. [...] Na realidade, mais ou menos no meio, o filme como um todo é cortado pela pausa morta de uma *interrupção* [cesura²⁹]; a ação tempestuosa do início é completamente detida, de modo a tomar novo impulso para a segunda metade do filme. Esta *interrupção*

- 23 A tradução que aqui utilizamos é a de Boris Schnaiderman (1971) que, em nota, comenta: “O artigo foi publicado na revista *Kino-fot* de Moscou, no número de 5-12 de outubro de 1922. Ele reflete [a] posição de quem estava diretamente vinculado à produção cinematográfica, conforme se pode constatar pela autobiografia.” (p.269). (N.Rev.)
- 24 *Whining*. Optamos por utilizarmos o vocábulo em português, eleito por Schnaiderman, conforme o mesmo se encontra na última frase do nono de quinze parágrafos deste ensaio poético de Maiakóvski: “Recolhem dinheiro, titilando o coração com assuntinhos chorosos.” (N.Rev.)
- 25 *Weltanschauung*. Didi-Huberman, em seu texto, mantém o termo em alemão ao citar este curto ensaio do poeta; optamos por deixar aqui em itálico o mesmo, já em português, conforme traduzido por Schnaiderman na publicação oriunda de sua tese de doutorado na FFLCH/USP, sob arguição de Antônio Cândido, Adolfo Casais Monteiro, Alfredo Bosi, Rui Coelho e Sérgio Buarque de Holanda. (N.Rev.)
- 26 Na versão em inglês não há o itálico. No entanto, na versão original (em francês, 2012) sim, quando então Didi-Huberman faz novo jogo de palavras: “*peuples en larmes*” e “*peuples en armes*”. Dessa maneira, colocamos em português também em itálico como no francês. Além disso, optamos também em traduzir para “chorosos”, ao invés de “em lágrimas” (ou “lacrimjantes”), a fim de fazermos eco ao vocabulário presente no ensaio de Maiakóvski conforme destacado por Didi-Huberman. (N.Rev.)
- 27 Optamos pelo vocábulo “vital”, como um diálogo possível entre a palavra “*charnière*” (da versão em francês) – uma transição ou uma dobra em articulação – e “*pivotal*” (da versão em inglês) – ponto-chave de rotação. (N.Rev.)
- 28 A numeração da divisão do filme, em “partes”, é feita pelo próprio Eisenstein ao analisá-lo ao longo dos referentes textos. Todas as imagens (diagramações/ planificações da montagem de cenas) selecionadas ao presente ensaio por Didi-Huberman - desde Eisenstein, Kleiman e Barthes - fazem parte da “III” (N.Rev.)
- 29 Em itálico na própria publicação; tradução oriunda de “Sobre a Estrutura das Coisas”, primeira parte do texto eisensteiniano publicada ainda no mesmo ano. Avellar (1990) coloca nas notas finais informações sobre as três adjacentes versões de Eisenstein: na sequência, ainda em 1939, vem “Organic Unity and Pathos in the Composition of Potemkin” (vide p.57 na tradução de Lev Manovich). Didi-Huberman menciona nas referências a publicação onde, teoricamente, se encontra a terceira e última versão (um remix das versões complementares, de 1939, em formato de primeiro capítulo no livro; o segundo capítulo é denominado *Pathos*), citando em notas finais a existência de outra primeira edição. Nas versões em inglês “interrupção” encontra-se sob o vocábulo “*caesura*”, daí apontar a palavra no texto entre colchetes. (N.Rev.)

semelhante, dentro do filme como um todo, é desempenhada pelo episódio de Vakulinchuk e as névoas do porto.³⁰ (figuras 6 e 7)^{xviii}

Eisenstein disse, em algum lugar - em seu ensaio de 1933 sobre cinema e literatura -, que a cena do luto em *Potemkin* estava intimamente ligada, para ele, à memória de uma frase poética: "Um silêncio de morte pairava no ar"^{xix}. Como não se lembrar também do capítulo de *Os Miseráveis*, de Victor Hugo, intitulado "Um enterro; Uma ocasião para nascer de novo", uma frase na qual se lê, "como tudo o que é amargo, a aflição pode se transformar em revolta"^{xx} Como não reconhecer o papel vital do *pathos* em qualquer práxis histórica?



(fig.6 e fig.7) - Eisenstein, O Encouraçado Potemkin, 1925. Frames individuais.

30 No artigo de Didi-Huberman a ordem da citação encontra-se ligeiramente alterada, ainda que todas as palavras do texto sejam idênticas também no primeiro capítulo do livro "Nonindifferent Nature" (1987; p.14). Aqui retomamos a ordenação presente em ambas versões - naquela em inglês, conforme citada nas referências de Didi-Huberman - e na de Avellar, em português, 11ª capítulo no seminal "A Forma do Filme" (1990; pp.146-147). (N.Rev.)

SOBRE A TRADUÇÃO DE *PATHOS E PRAXIS* (EISENSTEIN VERSUS BARTHES)

(por Professora, Ph.D., Milena Szafir)³¹

A tradução é uma forma.

Walter Benjamin, 1923

A importância em propormos na disciplina a leitura deste específico texto de Didi-Huberman (2012) origina-se não somente quanto às contribuições do autor francês (bastante em voga aqui no país na presente década), mas em seus *subjects* sob análise: Eisenstein (*versus* Barthes) através das lógicas imagéticas – gestuais e/ou patéticas – desde Aby Warburg e a montagem cinematográfica. Trata-se, portanto, de uma referência em diálogo com nossa pesquisa em andamento sobre tais *modus operandi* à forma dentro os dispositivos artísticos, do discurso e o diálogo – Retóricas Áudio/Visuais³².

Assim, após o debate em sala-de-aula (realizado em 21 de outubro de 2019), percebeu-se a necessidade de traduzirmos também³³ este material a fim de que tanto os alunos, orientados ao referente “seminário”, mergulhassem em detalhes presentes no texto (no intuito de melhor compreendê-lo) quanto possivelmente o distribuirmos (via publicação em periódico acadêmico) para um debate mais amplo junto ao público de língua portuguesa.

Para uma melhor compreensão das escolhas de vocábulos, inserimos algumas notas-de-rodapé junto à tradução – “(N.Rev.)”³⁴ – quando podem ser também acompanhados nossos percursos sob discussão reflexiva (profundo diálogo referencial), como por exemplo:

pointed cannons. Pode ser traduzido também como “canhões pontiagudos” ou “canhões penetrantes”, tendo em vista de que Didi-Huberman refere-se ao cartaz em formato “retrato” (de orientação vertical) e, assim, podemos operar por uma interpretação da técnica renascentista do escoreço, amplamente reutilizada nos cartazes da Primeira Guerra Mundial como analisou Carlo Ginzburg, outro “descendente”/ discípulo de Aby Warburg. (N.Rev.)

31 Milena Szafir, professora PPGArtes, foi formada pelas instituições ETESP, BIALIK, CIP, EITHAN, MAHÓN e USP; ex-artista, dentre diversas atuações acadêmicas é conselheira eleita (2017-2021) na Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), onde criou o “Montagem Audiovisual: experiências e reflexões” (2018-; seminário temático/ rede de pesquisas em compartilhamento da área no Brasil).

32 Desde 2001. Pesquisa esta transformada – doze anos depois – também em uma série de pedagogias às disciplinas no ICA/UFC: constelação proposta sobre estéticas da composição e montagem a partir de “pranchas” (ou “diagramas”, nas palavras de Ginzburg, Danto, Manovich etc) além de clássicos esquemas de linhas entre pontos-de-fuga etc às análises de pinturas artísticas – como também articulara Eisenstein em seus cadernos, escritas, desenhos, análises –, relacionado às práticas do design visual e *motion graphics* no condizente às questões relacionadas às lógicas do banco-de-dados em diferentes gestualidades deste fazer audiovisual (ensaios entre *páthos* e o sublime).

33 Muitas destas referências bibliográficas indicadas e debatidas nas minhas disciplinas (e.g. “Arte e Pensamento: das obras e suas interlocuções”, “Estéticas da Arte – Cibercultura”, “Expressões Contemporâneas” etc) foram traduzidas ao português pelos membros do grupo #irl : *Intervalos & Ritmos* (2015-2018).

34 Nota da Revisora.



Para compreensão desta citação de Didi-Huberman, aparentemente um *insight* ou *insert* “perdido”, lembremos que o autor ao citar o pintor [“como nas pinturas de Caspar David Friedrich”] – e estilo de sua composição – afere às questões da *páthos* previamente referenciadas na “estética do sublime” sobre tais obras-de-arte entre os debates sobre o gosto nos filósofos do século XVIII, com as quais também dialogava Eisenstein. (N.Rev.)

Fórmulas da Paixão (1929). “É significativo que Warburg tenha esperado quase vinte anos antes de propor publicamente a noção de *Pathosformeln*”, conforme escrevera Carlo Ginzburg quanto a um dos termos-chave – “instrumento analítico” – no método warburgiano.

Em itálico na própria publicação; tradução oriunda de “Sobre a Estrutura das Coisas”, primeira parte do texto eisensteiniano publicada ainda no mesmo ano. Avellar (1990) coloca nas notas finais informações sobre as três adjacentes versões de Eisenstein: na sequência, ainda em 1939, vem “Organic Unity and Pathos in the Composition of *Potemkin*” (vide p.57 na tradução de Lev Manovich). Didi-Huberman menciona nas referências a publicação onde, teoricamente, se encontra a terceira e última versão (um remix das versões complementares, de 1939, em formato de primeiro capítulo no livro; o segundo capítulo é denominado *Pathos*), citando em notas finais a existência de outra primeira edição. Nas versões em inglês “interrupção” encontra-se sob o vocábulo “*caesura*”, daí apontar a palavra no texto entre colchetes.

Portanto, solicito a você, cara leitora ou leitor, que considere este material não simplesmente um compartilhamento bibliográfico entre pares como, principalmente, um exercício didático-metodológico em que tentamos assegurar a necessária exigência de fidelidade ao original nesta primeira versão de 2019 (a presente tradução em dupla discente – com devida autorização do autor original e revisão docente –, por exemplo, levou em torno de apenas três meses). Desde já, tomamos em conta também o que confessara Benjamin, em janeiro de 1924, sobre seu Baudelaire em alemão: “Desde as minhas primeiras tentativas de tradução de poemas de *Flores do Mal* até a publicação do livro decorreram nove anos” (2018; p.189).

Seguramente outras interpretações surgirão a partir da leitura de cada qual: desejamos a todos, dessa maneira, excelentes *insights*!



Endnotes

- i Ernst Bloch, *Heritage of Our Times* [1935], trans. Neville Plaice (Cambridge: Polity, 2009), p. 3.
- ii “Uma opinião ou decisão legal emitida por um estudioso islâmico [...] seguida da fatwa (declaração religiosa) emitida por Aiatolá Khomeini, do Irã, contra o escritor árabe-inglês Salman Rushdie quanto ao seu famoso livro *Os Versos Satânicos*”
- iii Lev Vygotsky, *The Psychology of Art* [1925] (Cambridge, MA: MIT Press, 1971); *Théorie des émotions. Étude historico-psychologique* (1931-1934), trans. Nicolas Zvialoff and Christian Saunier (Paris: L’Harmattan, 1998).
- iv Roland Barthes, *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, trans. Richard Howard (Los Angeles: University of California Press, 1997).
- v Roland Barthes, “Shock-Photos,” in *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, trans. Richard Howard (Los Angeles: University of California Press, 1997), pp. 71, 73.
[Versão em português: “Fotos-choque”. IN: *Mitologias*. Trad. R. Buongiorno e P. Souza; Ed. Bertrand Brasil, 2001; pp.67-69].
- vi Roland Barthes, “The Great Family of Man,” in *Mythologies*, trans. Annette Lavers (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1972), pp. 100-102. See also *The Family of Man*, ed. Edward Steichen (New York: The Museum of Modern Art, 1955). On the exhibition, itself memorable, see Edward Steichen, *A Life in Photography* (London: W. H. Allen, 1963), ch. 13 [no pagination]; *The Family of Man. Témoignages et documents* (Luxembourg: Centre national de l’audiovisuel-Éditions Artevents, 1994); Eric J. Sandeen, *Picturing an Exhibition: “The Family of Man” and 1950s America* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995); Paul di Felice and Pierre Stiwer, eds., *The 90s: A Family of Man?* (Luxembourg: Casino Luxembourg-Forum d’Art contemporain, 1997); Jean Back and Viktoria Schmidt-Linsenhoff, eds., *The Family of Man, 1955- 2001: Humanism and Postmodernism: A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen* (Marburg: Jonas Verlag, 2004).
- vii Steichen, *The Family of Man*, pp. 138-141, 146-149.
- viii Steichen, *The Family of Man*, pp. 138-141, 146-149.
- ix Robert Antelme, *The Human Race* [1957], trans. Jeffrey Haight and Annie Mahler (Marlboro/Evanston: The Marlboro Press/Northwestern University, 1998).
- x Barthes, “Shock-Photos,” in *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, pp. 72, 73.
- xi Roland Barthes, *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard (Berkeley: University of California Press, 1989), pp. 141-148.
- xii Barthes, “Shock-Photos,” in *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, pp. 73.
- xiii Roland Barthes, “The Third Meaning,” in *Image – Music -Text*, trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1978), p. 54.
- xiv Barthes, “The Third Meaning,” in *Image – Music –Text*, p. 56. Translator’s note: the italics are not Roland Barthes’s. They were added in the English edition of the text.
- xv Barthes, “The Third Meaning,” in *Image – Music –Text*, pp. 56-57.
- xvi Alain Bergala, “Le pendule (la photo historique stéréotypée),” *Cahiers du cinéma* 268-269 (1976), pp. 45-46.
- xvii Vladimir Mayakovsky, “Cinema and Cinema,” *Kino-Fot* 4 (5-12 October 1922), p. 5. Reprinted in *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939*, ed. Ian Christie and Richard Taylor, trans. Richard Taylor (London: Routledge and Kegan Paul, 1988), p. 75. [Versão em português: “Cinema e Cinema” IN: Boris Schnaiderman, *A Poética de Maiakóvski através de sua Prosa*. ed. Perspectiva, 1971; pp.267-268.]
- xviii Sergei Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, trans. Herbert Marshall (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), p. 14. Translator’s note: the second part of the quotation appears first in Eisenstein’s text in the existing English translation. Also, the italics used in the text of the same English translation are presumably Eisenstein’s own.
Versão em Português: “Sobre a Estrutura das Coisas”. IN: *A Forma do Filme*. ed. Jorge Zahar, 1990; p.147
- xix Sergei Eisenstein, “Le cinéma et la littérature (de l’imagicité)” [1933], in *Le mouvement de l’art*, ed. François Albera and Naum Kleiman (Paris: Le Cerf, 1986), p. 28.
- xx 20. Victor Hugo, *Les Misérables*, in *Œuvres complètes. Roman, II*, ed. A. Rosa (Paris : Robert Laffont, 1985), p. 834.