

# Montagem, anacronismo e comunicação: notas metodológicas a partir de Aby Warburg e Didi-Huberman

*Montage, anachronism and communication: methodological notes from Aby Warburg and Didi-Huberman*

*Montaje, anacronismo y comunicación: notas metodológicas desde Aby Warburg y Didi-Huberman*

Rodrigo PORTARI<sup>1</sup>

## Resumo

Este artigo propõe a montagem como procedimento metodológico aplicável às pesquisas em comunicação, especialmente aquelas que lidam com visualidades, temporalidades e memória. A partir das contribuições de Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, apresenta-se a montagem como uma forma de pensamento visual anacrônico, que se contrapõe à linearidade histórica e favorece leituras críticas e sensíveis dos produtos midiáticos. O texto discute a montagem como gesto interpretativo e político, exemplifica sua aplicabilidade a partir de pesquisas anteriores do autor, e problematiza seus limites enquanto método. Conclui-se que, ao operar pela justaposição e pela analogia, a montagem constitui-se como um dispositivo epistemológico capaz de revelar tensões, deslocamentos e resistências nas imagens que circulam no cotidiano midiático.

**Palavras-chave:** montagem; comunicação; anacronismo; arte; tempo.

## Abstract

This article proposes montage as a methodological procedure applicable to communication research, especially those focused on visualities, temporalities, and memory. Drawing on the contributions of Aby Warburg and Georges Didi-Huberman, montage is presented as a form of anachronistic visual thinking that challenges historical linearity and enables critical and sensitive readings of media products. The text explores montage as an interpretative and political gesture, exemplifies its applicability through the author's previous research, and addresses its limitations as a method. It concludes that, through juxtaposition and analogy,

---

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação e Sociabilidade pela UFMG. Professor PPGCom- UFMG. Professor da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) – Unidade de Frutal. E-mail: [rodrigo.portari@uemg.br](mailto:rodrigo.portari@uemg.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3196-924X>



---

montage becomes an epistemological tool capable of revealing tensions, displacements, and resistances in the images circulating in everyday media.

**Keywords:** montage; communication; anachronism; art; time.

## Resumen

Este artículo propone el montaje como un procedimiento metodológico aplicable a las investigaciones en comunicación, especialmente aquellas centradas en visualidades, temporalidades y memoria. A partir de las contribuciones de Aby Warburg y Georges Didi-Huberman, se presenta el montaje como una forma de pensamiento visual anacrónico que desafía la linealidad histórica y permite lecturas críticas y sensibles de los productos mediáticos. El texto discute el montaje como gesto interpretativo y político, ejemplifica su aplicabilidad a partir de investigaciones anteriores del autor, y problematiza sus límites como método. Se concluye que, a través de la yuxtaposición y la analogía, el montaje se configura como una herramienta epistemológica capaz de revelar tensiones, desplazamientos y resistencias en las imágenes que circulan en el cotidiano mediático.

**Palabras clave:** montaje; comunicación; anacronismo; arte; tiempo.

---

## Introdução

A análise da comunicação, em suas abordagens mais tradicionais, frequentemente se ancora em leituras cronológicas, lineares, causais. Uma imagem leva a outra, um fato explica o próximo. Essa lógica causal, confortável e ordenada, já não dá conta da complexidade fragmentária dos discursos contemporâneos, em que os sentidos emergem menos de sequências e mais de justaposições.

Vivemos um tempo de temporalidades fragmentadas, de simbologias que reaparecem fora de lugar, de afetos que se arrastam através das décadas. A comunicação hoje se constitui menos como narrativa e mais como montagem — como já propunha Warburg com seus painéis — um campo em que imagens, gestos, sons e palavras são colocados lado a lado — não para contar uma história única, mas para produzir tensões, desvios, novas possibilidades de sentido.

Tempo e memória ocupam, há muito, espaço nas pesquisas em comunicação. Autores como Halbwachs (2006), Ecléa Bosi (1994) e Michael Pollak (1989) destacam a importância da memória coletiva na constituição dos produtos culturais e



mediáticos. Essas abordagens apontam modelos metodológicos que permitem pensar a memória a partir da produção, circulação e reapropriação dos discursos sociais.

Ao tratar das temporalidades no campo da comunicação, é preciso observar duas vertentes de pensamento: uma a do tempo linear, cronológico, com frequência adotada em pesquisas da área, na tentativa de compreender as mensagens e os fluxos da sociedade a partir de jornais, revistas, programas de TV ou publicações na internet.

Por outro, há o tempo anacrônico e não linear, frequentemente negligenciado nessas análises, que raramente o abordam de forma aprofundada ou, quando o fazem, deixam de considerar suas implicações metodológicas.

É a partir dessa ideia, do anacronismo do tempo nas produções em comunicação, que a presente proposta metodológica se desdobra. Ao observarmos os produtos comunicacionais contemporâneos, percebemos que a anacronia temporal está presente em muitos deles, provocando a necessidade de repensar modelos capazes de flexionar passado e presente, de modo a compreender os fluxos de comunicação da atualidade.

Essa anacronia do tempo na comunicação está presente, por exemplo, nas retomadas de programas televisivos há muito exibidos e que são colocados lado a lado com as novas produções inspiradas neles, nas memórias sugeridas como “lembranças” pelos algoritmos das redes sociais, na produção de *blockbusters* a narrativas melodramáticas. A indústria audiovisual recorre a temporalidades que se cruzam, atualizam-se e provocam os receptores a refletir.

Dessa mesma forma, jornais impressos, revistas e outras produções em comunicação operam com uma temporalidade que escapa à linearidade cronológica. Em diálogo com a cultura, essas produções preservam o passado ao integrá-lo continuamente, atualizando seus sentidos a partir de experiências acumuladas.

Assim, o contar notícias de um jornal impresso, ou as atualizações incessantes de um portal de notícias ou das redes sociais, acionam diversos tempos que, juntos, misturam-se, entrelaçam-se e nos abrem a possibilidade de conectar imagens, dados, textos e tantos outros elementos que, quando aproximados, revelam-nos novas interpretações do momento em que vivemos.



Tal forma de conceber o tempo, não como uma linha contínua, mas como um emaranhado de sobrevivências, reminiscências e interrupções, exige abordagens críticas que acolham o anacronismo como parte constituinte da experiência comunicacional. Como propõe Didi-Huberman (2015), o anacronismo não é um erro de datação, mas uma condição produtiva da imagem e da história — um modo de ver e pensar o presente por meio das permanências do passado.

Esse é o mesmo princípio que orientou Aby Warburg na criação de seu *Atlas Mnemosyne*, concebido em sua biblioteca como um dispositivo de pensamento visual. A obra, composta por diversos painéis independentes, caracterizava-se pela aproximação e justaposição de imagens de naturezas distintas — fotografias de jornais, obras de arte, esculturas, panfletos publicitários — que, dispostas lado a lado, permitiam ao observador estabelecer conexões inesperadas e elaborar novas leituras de fatos históricos.

Mesmo quando separadas entre si por séculos, tais imagens revelavam ressonâncias formais e afetivas que reinscreviam o passado no presente, num gesto que Warburg denominou *Nachleben*, ou “sobrevivência”: a persistência de formas visuais antigas no imaginário contemporâneo. Nesse sentido, o *Atlas Mnemosyne* operava não como um simples arquivo, mas como uma verdadeira cartografia cultural — uma montagem capaz de recontar o contemporâneo por meio daquilo que persiste, retorna e se transforma.

Ali se dispunham fotografias de jornal, imagens de obras de arte, esculturas e panfletos de publicidade. O *Atlas Mnemosyne* não era um simples repositório de imagens. Ao contrário: evidenciava relações, provocava interpretações e buscava tornar visível o insondável das imagens — revelando, por meio de suas justaposições anacrônicas, argumentos que desafiavam o olhar do leitor. Como se vê na Figura 1, trata-se de um conjunto visual que tensiona a cronologia histórica por meio da justaposição de imagens de diferentes épocas e naturezas.

Figura 1 – Prancha 79 do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, concebido entre 1924 e 1929, composto por imagens dispostas sem legendas, em justaposição anacrônica



Fonte: Painele disponível no site Mnemosyne, hospedado pela Cornell University Library<sup>2</sup>.

Warburg propõe, com o *Atlas Mnemosyne*, um método de pensamento visual que recusa a linearidade narrativa e trabalha por analogias e vizinhanças. Seu gesto não é o de arquivar, mas o de montar — selecionar, dispor e tensionar imagens. Didi-Huberman (2018, p. 298) observa essa distinção com precisão:

O atlas escolhe em determinado momento, enquanto o arquivo recusa-se a escolher durante muito tempo. Ele visa um argumento e procede por cortes violentos enquanto o arquivo renuncia ao argumento e impõe sua massa inalcançável. Warburg, nesse sentido, trabalha bem o gaio saber nietzschiano<sup>3</sup> tal como Michel Foucault o reivindicará para os historiadores (Didi-Hubermann, 2018, p. 298).

Na contemporaneidade comunicacional, o tempo anacrônico é constantemente acionado — provocando reflexões, entrelaçamentos e, sobretudo, novas possibilidades de interpretação por parte dos receptores. Propomos aplicar os conceitos metodológicos de Warburg, discutidos e ampliados por Didi-Huberman, no

<sup>2</sup> Disponível em: <https://warburg.library.cornell.edu/panels/panel-79/>. Acesso em: 2 out. 2025.

<sup>3</sup> A expressão “gaio saber” remete à obra homônima de Nietzsche (*Die fröhliche Wissenschaft*, 1882) e designa uma forma de conhecimento não sistemático, fragmentário e intuitivo, que rompe com a linearidade e a rigidez da historiografia tradicional. Ao aplicar esse conceito a Warburg, Didi-Huberman reconhece seu gesto como genealógico, não cronológico — um pensamento por montagem, analogia e tensão.



estudo da comunicação, valendo-se dessa técnica como um procedimento analítico rico, que, partindo da história da arte, permite-nos alargar o conhecimento para o campo da comunicação em si.

Para tanto, o presente artigo investiga formatos, modelos, potencialidades e limites de uma metodologia fundamentada na montagem, tomando-a como princípio estruturante. Na perspectiva warburguiana, o conhecimento emerge da justaposição — e não da sequência — de elementos. No campo da comunicação, a multimodalidade das informações — textos, imagens, sons, cores, entre outros recursos expressivos — configura uma lógica de composição que vai além da aleatoriedade. Ao serem montados em painéis, esses elementos dialogam, tensionam-se e se atravessam, revelando verdadeiros campos de forças visuais e conceituais.

A montagem, nesse contexto, ultrapassa o gesto estético: constitui-se como um procedimento metodológico potente, capaz de evidenciar relações inesperadas e produzir analogias que escapam à cronologia histórica. Ao tornar visíveis tensões e permanências ignoradas pelas narrativas hegemônicas, montar é ativar imagens — transformá-las em discurso, confronto e presença, como será aprofundado ao longo deste artigo.

### **A montagem como método: A inspiração em Aby Warburg**

Aby Moritz Warburg (1866-1929) foi um historiador da arte alemão, cuja obra marcou uma ruptura decisiva com os paradigmas tradicionais da história da arte baseada em estilos e cronologias lineares. Nascido em Hamburgo, no seio de uma rica família de banqueiros judeus, Warburg recusou seguir os negócios da família e optou por estudar arte, filosofia e história nas universidades de Bonn, Estrasburgo e Florença. Sua formação intelectual foi profundamente marcada por sua vivência no Renascimento italiano e por suas interlocuções com a psicologia, a antropologia e a história cultural.

Em sua trajetória, Warburg deslocou o foco da análise da obra de arte como objeto estético para a compreensão das imagens como formas sobreviventes de expressão simbólica e afetiva. Sua ideia de que determinadas expressões visuais — gestos, poses, composições — atravessam os séculos e reaparecem sob novos contextos levou à formulação do conceito de *Nachleben der Antike* (a sobrevivência



da Antiguidade), eixo fundamental de seu pensamento. As imagens, para Warburg, transcendem o tempo em que foram criadas, mantendo-se vivas como formas de memória que ressurgem e atualizam-se em outras épocas.

A partir desse pensamento, Warburg concebeu o *Atlas Mnemosyne*, iniciado em 1924 e inacabado à sua morte em 1929. O projeto reunia cerca de 60 painéis compostos por fotografias de obras de arte, imagens técnicas, objetos ritualísticos, reproduções de jornais, entre outros materiais visuais, organizados em painéis sem legendas. Sua montagem visava demonstrar que as imagens operam por constelações visuais, escapando das sequências cronológicas. Como destaca Didi-Huberman (2000), o *Atlas* é um gesto metodológico que transforma a imagem em documento e pensamento ao mesmo tempo, sugerindo uma epistemologia visual fundada na montagem, na justaposição e na analogia.

Warburg fundou, em 1921, o Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (Biblioteca de Ciência da Cultura), em Hamburgo, centro de irradiação de suas ideias. Após sua morte, a biblioteca foi transferida para Londres com a ascensão do nazismo, tornando-se o Warburg Institute, até hoje um centro de referência para os estudos interdisciplinares sobre imagem, cultura e memória.

### **A montagem como método: o funcionamento do Atlas Mnemosyne**

Concebido entre 1924 e 1929, o *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, deixa de ser compreendido como mera coleção iconográfica, assumindo o papel de dispositivo metodológico original, capaz de produzir conhecimento por meio da montagem de imagens.

Ao organizar cerca de 60 painéis compostos por fotografias de obras de arte, documentos históricos, símbolos astrológicos, gestos ritualísticos e elementos da cultura popular, Warburg propunha uma forma de pensamento visual fundada na analogia, na dissonância e na vizinhança simbólica entre as imagens.

A lógica da montagem no *Atlas* rompe com a linearidade cronológica característica da historiografia tradicional. Em seu lugar, propõe constelações visuais, em que imagens de diferentes épocas, origens e naturezas são justapostas com o propósito de provocar intuições, deslocamentos de sentido e leituras cruzadas, em vez





de simplesmente ilustrar uma narrativa causal. Como afirma Didi-Huberman (2010), trata-se de uma epistemologia anacrônica, em que o gesto de montar torna-se um gesto de pensar. A montagem, nesse sentido, deixa de ser uma simples ordenação; é um ato de crítica, de leitura e de criação. Como observada Didi-Huberman (2018, p. 24), “o atlas é um objeto anacrônico uma vez que tempos heterogêneos trabalham sempre juntos: a ‘leitura antes de tudo’ com a ‘leitura depois de tudo’...”.

Cada painel do *Atlas* funciona como um campo de forças, no qual as imagens se articulam entre si, em vez de serem exibidas isoladamente. Essa articulação permite ao espectador perceber formas de sobrevivência (*Nachleben*) da Antiguidade, atualizadas em diferentes momentos da história. É essa sobrevivência — a persistência, reemergência e transformação de gestos e símbolos — que Warburg busca tornar visível por meio da montagem.

A montagem warburguiana não propõe uma “verdade” histórica, mas um modo de especulação visual: um caminho para pensar as imagens em sua densidade temporal, como portadoras de uma memória, que é ao mesmo tempo coletiva, afetiva e formal. Ao contrário da taxonomia do arquivo, o *Atlas* é movimento, travessia, hipótese. Ele interrompe o tempo contínuo da história para instaurar zonas de contato entre o passado e o presente, permitindo que o espectador atue como intérprete ativo no rearranjo dos sentidos.

O atlas warburguiano é um objeto pensado como uma aposta. É a aposta que as imagens, unidas de um certo modo, nos ofereceriam a possibilidade – ou melhor, o *recurso* inesgotável – de uma releitura do mundo. Rer o mundo: ligar diferentemente os fragmentos desiguais, redistribuir a disseminação, meio de orientá-lo e de interpretá-lo, certamente, mas também de respeitá-lo, de remontá-lo sem acreditar resumi-lo nem esgotá-lo (Didi-Huberman, 2018, p. 27).

Essa aposta, longe de ser apenas formal, carrega uma ambição epistemológica: a de que as imagens podem reorganizar o pensamento e abrir sentidos que escapam à história narrativa. O historiador deixa de ser apenas um compilador de fatos para tornar-se um montador de sentidos — alguém que pensa por imagens e reconhece, no gesto da montagem, um modo legítimo de produção de conhecimento. O *Atlas Mnemosyne*, assim, inaugura uma metodologia que se aproxima dos desafios





contemporâneos das ciências da comunicação, especialmente diante de um cenário mediático em que a visualidade, a memória e o tempo fragmentado impõem-se como questões centrais.

O princípio do *Atlas* nos permite observar a comunicação contemporânea sob a chave da fragmentação. Vídeos em redes sociais, que condensam dezenas de quadros em poucos segundos; produções cinematográficas e televisivas, que articulam passado e presente; ou jornais impressos, que, ao ocuparem as bancas diariamente, transformam o cotidiano em grandes painéis visuais e textuais.

São produções que, embora tendam a ser compreendidas de forma cronológica, revelam, por meio de sua montagem, uma potência não linear — abrindo possibilidades interpretativas que extrapolam o visível e nos conduzem ao insondável e ao inesgotável.

Se o atlas *Mnemosyne* é de fato a “herança de nosso tempo”, no campo da compreensão histórica das imagens, devemos então aceitar a dupla condição que ele impõe ao próprio saber que oferece: nele, o *inesgotável* – a abundância, a abertura de novos horizontes – está acompanhado do *insondável* de algo que permanecerá talvez sempre, para nós, misterioso, informulado, invisível. O inesgotável do saber warburgiano não tem a ver unicamente com a prodigiosa quantidade de material iconográfica que vemos desfilar em *Mnemosyne* [...] Ele se deve também – e sobretudo – a essa capacidade de *deslocar o olhar* que fez de Warburg um verdadeiro “vidente dos tempos”, um verdadeiro *remontador dos tempos perdidos*... (Didi-Huberman, 2018, p. 284-285).

O recurso ao inesgotável e ao insondável nos permite, à maneira de Warburg, dispor hoje de condições para, por meio da comunicação — e não apenas das obras de arte — remontarmos o nosso tempo. Trata-se de compreender a contemporaneidade para além do visível, alcançando também o intangível, o informe, o que resiste à nomeação.

Essa operação coloca o historiador como mais do que um compilador de fatos: um montador de sentidos – alguém que pensa por imagens e que reconhece, no gesto da montagem, um modo legítimo de produção de conhecimento.

Nesse sentido, é importante reconhecer que a montagem, como gesto epistêmico, tem origem no campo da arte. O *Atlas Mnemosyne*, com suas colagens visuais, é tributário de uma tradição artística que atravessa a pintura, a fotografia e,



sobretudo, o cinema. Didi-Huberman (2015) destaca que a montagem de Warburg dialoga com as experiências cinematográficas de Sergei Eisenstein e Jean-Luc Godard, ambos fundamentais para consolidar a montagem como um modo de pensar, para além de uma simples estratégia narrativa. Trata-se, portanto, de um procedimento que recusa a linearidade em favor da justaposição crítica, da colisão de tempos e do pensamento por imagens.

Ao trazer esse gesto para a comunicação, transportamos também sua potência crítica e sua dimensão poética. Montar é reorganizar o visível – é recusar o consenso e instaurar o dissenso, como diria Jacques Rancière (2005). É nesse deslocamento, herdado da arte, que a montagem encontra sua força enquanto método interpretativo.

### **A montagem como conhecimento: entre arte e crítica**

A montagem, como gesto de pensamento, não é uma exclusividade warburguiana. Didi-Huberman (2018) associa esse princípio a uma linhagem crítica oriunda das artes visuais e do cinema, em especial ao conceito de montagem dialética de Sergei Eisenstein e à desconstrução ensaística de Jean-Luc Godard. Em ambos os casos, trata-se de pensar por choques e aproximações: imagens colocadas lado a lado para tensionar sentidos, instaurar dissensos e deslocar o olhar.

É nesse ponto que a arte e o pensamento se fundem: Warburg articula a história da arte por meio da montagem visual; Eisenstein cria o “cinema de ideias” por meio do corte e do choque; Godard convoca o espectador à interpretação por justaposições simbólicas e citações fragmentadas. Todos convergem para uma epistemologia da montagem, na qual o saber deixa de ser acumulativo para tornar-se dissonante, constituído por colisões e reverberações.

### **A noção de *Pathosformel* e a montagem por analogia**

A noção de *Pathosformel* (fórmula do pathos), cunhada por Warburg, é central para compreender a lógica de sua montagem. Trata-se da ideia de que certos gestos, expressões corporais e composições visuais condensam afetos intensos que sobrevivem ao tempo histórico. Essas fórmulas, carregadas de emoção e energia



simbólica, ressurgem em diferentes contextos e épocas, como formas visíveis da memória cultural. São expressões do corpo em estado de excesso — da dor, da fúria, do êxtase — que se manifestam em pinturas, esculturas, fotografias, filmes, memes, e em todo tipo de imagem comunicacional.

As *Pathosformel* operam como vetores da memória afetiva. Longe de serem meros elementos formais, são fragmentos históricos que emergem carregando tensões culturais e psíquicas. É por isso que Warburg recorre à montagem por analogia: ao colocar lado a lado imagens de tempos e origens distintos, mas formalmente semelhantes, revela-se a permanência das fórmulas do *pathos* — ao mesmo tempo em que se evidencia sua transformação.

Nesse contexto, a montagem torna-se uma forma de pensamento por aproximação e dissonância: o gesto repetido nunca é exatamente o mesmo — a semelhança revela mais do que uma cronologia: evidencia um campo de afetos em movimento. Como afirma Didi-Huberman (2015), o *Pathosformel* é, simultaneamente, o que retorna e o que se desloca — uma unidade de expressão e um vetor de tensão histórica.

### **A não linearidade do tempo e o anacronismo como forma de pensamento**

A teoria de Warburg rompe com a noção de tempo linear, sucessivo e cumulativo da historiografia clássica. Para ele, o tempo da cultura é disjuntivo, fragmentado, e se organiza por sobrevivências e retornos, mais do que por progressões contínuas. A história da arte, nesse sentido, deixa de ser entendida como sucessão de estilos para ser concebida como constelação de formas que atravessam os séculos, desaparecendo e ressurgindo em novos contextos.

É nesse ponto que o conceito de anacronismo ganha força. Warburg não usa o termo diretamente, mas o encarna em sua prática. Ao aproximar imagens do Renascimento e jornais contemporâneos, ou esculturas antigas e panfletos publicitários, ele desfaz fronteiras temporais e revela que as imagens carregam múltiplas camadas temporais. O tempo das imagens é, como dirá Didi-Huberman (2015), um tempo espesso — em que o presente abriga o passado.



O anacronismo é, assim, uma operação crítica. Ele evidencia fissuras, deslocamentos de sentido e sobreposições entre o antigo e o atual. Pensar anacronicamente é desafiar a teleologia e o progresso contínuo, adotando uma história em montagem — feita de lampejos, retornos e cortes.

### **Desdobramentos contemporâneos: Didi-Huberman e a leitura anacrônica**

A obra de Georges Didi-Huberman ocupa um lugar central nos debates contemporâneos sobre a imagem, especialmente por sua proposta de leitura anacrônica como forma legítima de produção de conhecimento histórico, artístico e visual. Ao reler Aby Warburg não apenas como historiador da arte, mas como montador de pensamento e “vidente dos tempos”, Didi-Huberman amplia a força teórica do *Atlas Mnemosyne*, reconectando-o com os desafios da crítica visual contemporânea e das metodologias que se confrontam com a fragmentação do tempo e da memória.

Para Didi-Huberman, o anacronismo não constitui uma falha na organização temporal dos eventos ou das imagens, mas sim uma possibilidade epistemológica de ruptura e pensamento. Em *Diante do tempo* (2015), ele propõe uma crítica radical à história compreendida como linha contínua e sucessiva, substituindo-a por uma lógica de sobrevivências, reminiscências e lampejos de temporalidades deslocadas. Como afirma:

Portanto, ficamos com a impressão de que os contemporâneos, com frequência, se compreendem menos do que indivíduos separados no tempo: o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades. A concordância dos tempos – quase – não existe” (Didi-Huberman, 2015, p. 21).

Essa visão rompe com a ideia de que a imagem deve ser compreendida exclusivamente dentro de seu contexto de origem. Ao contrário, Didi-Huberman insiste que a imagem pode e deve ser relida em outros contextos, pois carrega em si tempos múltiplos: sua gênese, sua circulação, suas reinterpretações. O tempo da imagem não é só o de sua produção, mas também o de sua persistência e ativação. Essa temporalidade densa, fragmentada e tensionada permite que a imagem



sobreviva ao seu tempo e fale ao presente — exatamente como postulava Warburg em sua leitura da *Nachleben der Antike*.

A montagem, nesse contexto, torna-se um gesto de resistência. Ao montar imagens de temporalidades distintas, o pesquisador revela tensões que a narrativa histórica tenta muitas vezes silenciar. Como ele sugere em *Atlas: como levar o mundo nas costas?* (Didi-Huberman, 2010), montar é deslocar o olhar, fazer ver o que a ordem cronológica oculta. É, portanto, um ato de crítica, pois rompe com o visível estabilizado e reabre o campo do possível.

Mais do que um método de exposição, a montagem é, para Didi-Huberman, um ato político: permite ver o que foi esquecido, silenciado ou invisibilizado pela história oficial. É por isso que ele insiste na potência do anacronismo como forma de ler imagens e documentos: ele “fere o tempo” para abri-lo a novas camadas de interpretação. Como afirma: “montar não é apenas reunir, é abrir fissuras; não é concluir, é recomençar” (Didi-Huberman, 2013, p. 162).

Ao propor uma leitura anacrônica das imagens, Didi-Huberman oferece uma alternativa metodológica poderosa para os estudos em comunicação, sobretudo num contexto marcado pela sobreposição de tempos e pela aceleração dos fluxos informacionais. Em um cenário midiático em que a memória é constantemente recodificada por algoritmos, em que o passado retorna como citação, remix, reencenação ou ruído, o anacronismo permite escapar à ilusão da atualidade plena e abrir espaço para a fricção entre o tempo vivido e o tempo sobrevivente.

Em sua leitura de Warburg, Didi-Huberman atualiza o *Atlas Mnemosyne* e propõe, ao mesmo tempo, uma maneira de pensar visualmente — por tensão, montagem, sobrevivência — que se articula diretamente com as formas contemporâneas de circulação simbólica e sensível. Sua contribuição é tanto teórica quanto metodológica: oferece ao campo da comunicação uma ferramenta crítica para lidar com as imagens e seus tempos complexos, ajudando-nos a perceber que o presente é sempre habitado por fantasmas do passado.

### **Anacronismo como gesto interpretativo e política das imagens**



As reflexões de Georges Didi-Huberman sobre o anacronismo dialogam também com tradições teóricas ligadas à memória — como os trabalhos de Maurice Halbwachs (1950), que introduz a noção de memória coletiva, e de Paul Ricoeur (2007), que explora o entrelaçamento entre lembrança, tempo histórico e narração. Ao associar o gesto anacrônico à montagem, Didi-Huberman tensiona essas fronteiras, propondo uma política das imagens atravessada por sobrevivências afetivas e temporais.

Essa articulação entre temporalidades heterogêneas se manifesta na comunicação. Como aponta Vera França (2004), esse campo opera segundo uma pluralidade de tempos: há o tempo da emissão, o da recepção, o da memória social, o da atualização simbólica. Inspirando-se nas proposições de Quéré (1992), a autora propõe que os discursos midiáticos são organizados segundo a lógica da simultaneidade, do retorno e da reinvenção — e não da linearidade. Essa concepção alinha-se diretamente à proposta de Warburg e Didi-Huberman, ao reconhecer que cada produto comunicacional ultrapassa seu presente, carregando reminiscências e ecos que atravessam o tempo.

Essa articulação entre temporalidades heterogêneas, operada pela montagem, dialoga com a noção de *memória social* proposta por Halbwachs (1990) e aprofundada por autores como Nora (1993) e Ricoeur (2007). A imagem, nesse sentido, ultrapassa a simples representação de um momento no tempo: ela participa ativamente da construção de regimes de memória. Sobrevive ao tempo cronológico, atualiza afetos, reaparece em novos contextos — e, por isso, desafia as fronteiras entre lembrança e esquecimento, passado e presente.

Ao justapor imagens e discursos oriundos de diferentes momentos, a montagem warburguiana torna-se uma ferramenta potente para compreender essas articulações temporais múltiplas, que são próprias do campo midiático e fundamentais para o entendimento das práticas de leitura e significação contemporâneas.

A compreensão da imagem como um operador de memória reforça o papel do anacronismo como ferramenta de leitura crítica. Como propõe Ricoeur (2007), a memória não é o simples resgate do que passou, mas uma reconstrução sempre situada — e, portanto, sujeita a montagens, seleções, apagamentos. É justamente



nesse ponto que a imagem se torna campo de disputa simbólica: ela pode tanto reencenar quanto silenciar passados, dependendo da forma como é lida, montada, recodificada.

Em Georges Didi-Huberman, o anacronismo assume-se como gesto interpretativo antes de ser ferramenta conceitual — um modo de ver, ler e montar imagens que desafia a ordem estabelecida da história e do saber. É por meio desse gesto que o olhar do historiador, do crítico ou do pesquisador se desloca para além do contexto imediato da imagem, em busca do que nela persiste, retorna ou resiste ao esquecimento.

Ao defender uma história anacrônica da arte e das imagens, Didi-Huberman resgata a prática warburguiana de montagem como forma de produzir pensamento: no lugar da linearidade ilustrativa, como crítica visual em ato. Esse gesto consiste em reconhecer que as imagens, longe de serem neutras ou fixas em seu tempo de origem, estão carregadas de camadas temporais — cada uma delas ativável por novas leituras, novas montagens, novas tensões.

Assim, o anacronismo opera como uma forma de restituição da potência das imagens. Ele nos permite ver o que nelas sobreviveu ao seu tempo — e, muitas vezes, o que foi silenciado por interpretações dominantes. Ao introduzir o olhar anacrônico, Didi-Huberman propõe desestabilizar o visível, rasurar a cronologia dominante e abrir caminho para uma política das imagens, isto é, para uma ética e uma estética do olhar que problematiza o que se mostra e o que se oculta.

Essa política do olhar se articula diretamente com o presente: ao ativar a sobrevivência de formas e afetos em uma imagem antiga, o gesto anacrônico atualiza sua força no aqui e agora. Ele conecta temporalidades desconectadas para mostrar que o passado ainda opera no presente, que seus espectros ainda nos olham, como propõe o autor em *O que vemos, o que nos olha* (1998).

Mais do que uma estratégia metodológica, o anacronismo se torna, assim, uma forma de resistência epistêmica e política. Ele se opõe à homogeneização dos tempos, ao apagamento das diferenças, à linearidade dos discursos oficiais. É uma ferramenta para ver o tempo de modo dissidente, e para compreender as imagens como territórios de conflito, memória e sobrevivência.





Como Warburg, Benjamin colocou a imagem (*Bild*) no centro nevrálgico da “vida histórica”. Como ele, compreendeu que esse ponto de vista exigia a elaboração de novos modelos de tempo: a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Ela não é nem simples evento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. Ela possui – ou melhor, produz – uma *temporalidade com dupla face*: o que Warburg havia apreendido em termos de “polaridade” (*Polarität*) observáveis em todas as etapas da análise, Benjamin, por sua vez, acabaria por apreendê-lo em termos de “dialética” e de “imagem dialética” (Didi-Huberman, 2015, p. 106).

No contexto das pesquisas em comunicação, esse gesto interpretativo adquire especial relevância. Vivemos em um regime de excesso visual, em que o passado é constantemente reciclado, citado, remixado. Aplicar o anacronismo nesse campo significa reler o presente pelas imagens do passado — e reler o passado pelas imagens do presente. É reconhecer que a temporalidade midiática não é plana, mas composta por sobreposições, espectros e lampejos.

Portanto, o anacronismo, como prática interpretativa, transforma-se também em um modo de atuar no mundo: ele desnaturaliza as imagens, rompe com o automatismo do olhar, e restitui à crítica visual seu papel insurgente. É nesse sentido que Didi-Huberman propõe um olhar que vai além da mera observação das imagens: trata-se de pensar com elas, por meio delas e contra elas, em um gesto simultaneamente político, ético e poético.

### **A potência da montagem na produção de sentido e na crítica do tempo cronológico**

A montagem, tal como pensada por Didi-Huberman a partir de Warburg, é mais que uma forma de exposição visual. Trata-se de um procedimento intelectual, crítico e político, com força para subverter as lógicas dominantes de representação, especialmente aquelas fundadas na continuidade cronológica e na ideia de progresso histórico. A montagem, nesse sentido, atua como forma de interromper o tempo linear — e, ao mesmo tempo, abrir novos modos de ver e de saber.

A potência da montagem reside no fato de que ela não organiza imagens apenas por similaridade, mas por tensão. As justaposições que ela estabelece entre



tempos, formas e contextos distintos são propositalmente dissonantes: elas produzem fricções, e é justamente nessas fricções que emergem novas possibilidades de interpretação. Como afirma Didi-Huberman (2013), montar não é organizar o mundo segundo um princípio de ordem, mas desorganizar o visível para fazer emergir o invisível, o latente, o que resiste ao enquadramento.

Essa operação tem efeitos profundos para o pensamento histórico. Ao romper com a sucessão lógica dos fatos, a montagem denuncia a arbitrariedade das narrativas lineares e questiona os consensos produzidos pelo arquivo, pela cronologia e pela institucionalização da memória. Segundo Pierre Nora (1993), tais consensos são construções que operam a partir de lugares de memória (*lieux de mémoire*), muitas vezes em detrimento da vivência direta do passado. A montagem, ao tensionar essas estruturas, restitui à imagem seu poder de interrupção e reinscrição histórica.

Em contrapartida, ela propõe uma história em rede, em constelação — em que o que importa não é a origem nem o destino, mas os encontros possíveis entre formas, afetos e tempos distintos.

Para a comunicação, esse princípio tem implicações metodológicas relevantes. Em um ambiente de circulação intensa de imagens, signos e fragmentos visuais, a montagem se oferece como ferramenta para ler o presente a partir de justaposições significativas. É por meio dela que podemos compreender, por exemplo, como um gesto da Antiguidade reaparece em uma campanha publicitária; como uma estética do luto atravessa décadas; ou como uma imagem banal pode, ao ser remontada, recuperar sua densidade política e simbólica.

Montar, portanto, vai além da simples seleção de imagens: é produzir sentido ao reorganizar o sensível, rompendo com os automatismos da percepção e instaurando novos campos de visibilidade. É, também, um gesto ético, pois reconhece que a leitura da imagem é construída, não dada de antemão — ela depende da forma como escolhemos colocá-la em relação com outras, de como criamos campos de sentido que devolvem às imagens sua potência crítica.

Como Warburg, Didi-Huberman acredita que a montagem tem o poder de tornar visível o que estava ausente, de religar aquilo que parecia disperso, de reativar sentidos latentes. E é nesse ato de remontar o mundo que reside sua força: montar é



pensar contra o tempo dominante; é, ao mesmo tempo, gesto analítico e poético, capaz de iluminar o presente com as fagulhas do passado.

### **Relações com a comunicação: memória, visibilidade, arquivo e resistência**

A articulação entre os estudos de Warburg e Didi-Huberman com o campo da comunicação revela-se metodologicamente fecunda. A comunicação, especialmente em sua dimensão imagética e midiática, lida constantemente com formas de memória, disputas de visibilidade, regimes de arquivamento e gestos de resistência simbólica. É nesse cruzamento que a montagem e o anacronismo se revelam como ferramentas críticas para repensar os modos de produção, circulação e leitura das imagens contemporâneas.

A memória, na comunicação, não se organiza apenas pela cronologia ou pelo relato institucional. Ela é ativada por imagens fragmentárias, por lembranças assistidas por algoritmos, por ruídos que retornam sob novas formas. Como Warburg já apontava com o conceito de *Nachleben*, e Didi-Huberman rearticula, a imagem é um lugar de sobrevivência: nela persistem afetos, gestos, narrativas e tensões que escapam à ordem linear do tempo. Na comunicação, essas sobrevivências se intensificam: memes, reencenações, *revivals* estéticos, arquivos audiovisuais recodificados — tudo isso torna visível um passado que não passou.

Ao abordar a **visibilidade** como campo político, Didi-Huberman propõe que não basta ver o que está diante de nós: é preciso interrogar o visível. Na comunicação, em que há uma inflação de imagens e uma velocidade de consumo sem precedentes, a montagem anacrônica opera como estratégia de desaceleração e crítica. Montar imagens é uma forma de reabrir o visível, de revelar o que foi silenciado, obscurecido ou banalizado pela lógica do espetáculo e da atualização incessante.

Esse gesto se contrapõe à lógica do arquivo, entendido aqui como instrumento de poder, em vez de um simples repositório neutro. Como Foucault (2008) já apontava, o arquivo delimita o que pode ser dito, visto e lembrado. Ao propor a montagem como alternativa ao arquivamento linear, Warburg e Didi-Huberman



oferecem à comunicação uma metodologia que reconfigura as relações entre documento e interpretação, entre acervo e narrativa, entre ordem e criação.

Por fim, essa operação carrega consigo uma dimensão de **resistência**. Resistir ao tempo homogêneo, à imagem sem espessura, ao discurso sem fissura. A montagem anacrônica é um gesto político porque reativa o potencial crítico das imagens e desmonta consensos e restabelece o conflito. Em tempos de apagamento simbólico e hiperprodutividade visual, retomar as imagens como campos de forças e ativar suas sobrevivências é uma forma de disputar sentidos — e, nesse sentido, de resistir.

Assim, ao articular memória, visibilidade, arquivo e resistência, a proposta de Warburg e Didi-Huberman oferece ao campo da comunicação uma metodologia crítica e sensível: uma forma de pensar com as imagens, mas também de pensar contra o modo como elas nos são impostas.

### **Montagem e pesquisa em comunicação: aplicações metodológicas**

A partir dos fundamentos discutidos nas seções anteriores, esta proposta metodológica busca aplicar os princípios da montagem warburguiana ao campo da comunicação, com base em experiências concretas de pesquisa desenvolvidas ao longo dos últimos anos. A montagem aqui vai além de uma metáfora de leitura: é um procedimento crítico de análise, um gesto interpretativo e uma forma de pensar os produtos comunicacionais como campos de força visual, discursiva e histórica.

A metodologia parte da ideia de que os produtos midiáticos — como notícias, capas de jornais, campanhas, memes, fotografias, vídeos e outros formatos — devem ser compreendidos não como objetos isolados, mas como fragmentos de constelações maiores. Justapostos por analogia formal, afetiva ou temática, esses fragmentos formam painéis interpretativos capazes de revelar tensões, sobrevivências e deslocamentos que escapam às abordagens lineares. É nesse gesto que a montagem se consolida como método.

Na prática investigativa, temos desenvolvido painéis de análise compostos por materiais jornalísticos e comunicacionais diversos, agrupados sem seguir critérios cronológicos ou de autoria, mas a partir de nexos simbólicos e dissonâncias



significativas. Esses painéis funcionam como quadros vivos: mais do que ilustrar hipóteses, eles as geram. A montagem opera, portanto, como heurística — uma forma de produzir pensamento a partir do arranjo visual e discursivo.

O procedimento metodológico pode ser descrito em quatro momentos principais:

1. **Coleta e curadoria dos materiais:** seleção de imagens, textos, manchetes, vídeos e outros elementos comunicacionais que tratam de um mesmo tema ou problema, mesmo que oriundos de tempos e espaços distintos. Aqui, a sensibilidade para a sobrevivência (*Nachleben*) e para o *pathos* é essencial.
2. **Disposição dos elementos em painéis de montagem:** agrupamento dos fragmentos em constelações visuais e conceituais, buscando criar vizinhanças interpretativas e ativar analogias. Esse é o momento da criação de campos de tensão entre passado e presente.
3. **Leitura anacrônica e analítica dos painéis:** ativação do pensamento por montagem, observando recorrências, silêncios, excessos e ausências. A imagem aqui é tomada como sintoma, como memória incorporada, como discurso visual.
4. **Produção textual ou ensaística:** elaboração de interpretações com base nas constelações formadas, sem a pretensão de síntese totalizante. O texto nasce da montagem, assume sua incompletude e respeita o inesgotável e o insondável, como propõe Didi-Huberman.

Ao utilizar esse método, a pesquisa em comunicação se afasta da explicação causal e aproxima-se de uma leitura crítica que integra passado e presente, gesto e estrutura, corpo e discurso. Trata-se de uma metodologia aberta, rizomática, profundamente conectada à complexidade dos objetos comunicacionais e à necessidade de produzir conhecimento não apenas sobre as imagens, mas com e por meio delas.

Essa abordagem permite tanto ampliar os modos de ver quanto desafiar as formas dominantes de narrar. Ela oferece, assim, um potente instrumental analítico para o campo da comunicação, especialmente quando se deseja investigar os modos



como as imagens operam na produção de sentidos, na disputa por memórias e na organização do visível.

### **Aplicações metodológicas em pesquisas em comunicação: montagem, anacronismo e leitura crítica**

Essa operação reposiciona o historiador: deixa de ser um mero compilador de fatos, para ser entendido como montador de sentidos — alguém que pensa por imagens e reconhece, na montagem, um gesto legítimo de produção de conhecimento. O *Atlas Mnemosyne*, assim, inaugura uma metodologia que se aproxima dos desafios contemporâneos das ciências da comunicação, especialmente diante de um cenário mediático em que a visualidade, a memória e o tempo fragmentado impõem-se como questões centrais.

Esse princípio metodológico é retomado e desenvolvido em diversos trabalhos de nossa autoria, ainda que nem sempre de forma nomeada ou referenciada diretamente à obra de Warburg ou Didi-Huberman. Na tese de doutorado (Portari, 2013), por exemplo, o jornal *Super Notícia* é analisado como uma espécie de “atlas cotidiano”. Suas capas, repetidamente organizadas em torno de uma tríade simbólica — morte, erotismo e futebol — estruturam um regime visual recorrente que mobiliza afetos, como o medo, o desejo e o pertencimento. A montagem dessas imagens e títulos, em vez de refletir uma mera lógica informativa, organiza o caos cotidiano em torno de uma constelação simbólica.

A capa do jornal, nesse sentido, funciona como um painel visual que articula o presente por meio de signos recorrentes — uma operação que se aproxima da noção de *Nachleben*, ou sobrevivência, formulada por Warburg. Como propõe Maffesoli (2001), estamos diante de um “eterno retorno” simbólico: arquétipos que se repetem, reaparecem e reassumem novas formas para conferir sentido ao mundo. Cada edição torna-se, assim, uma montagem visual e discursiva que não apenas informa, mas performa e reinscreve os afetos coletivos.

Ainda que a tese não tenha adotado nominalmente a montagem warburguiana como metodologia, os procedimentos analíticos ali empregados já operavam por lógicas análogas de justaposição simbólica e leitura anacrônica. Essa explicitação



retroativa do método evidencia que a montagem não é apenas uma proposta teórica exógena ao campo da comunicação, mas uma prática já em curso — ainda que nem sempre nomeada — nos estudos sobre visualidade, memória e narrativa jornalística.

O mesmo se observa em outros textos, em que a construção discursiva das coberturas populares é interpretada por meio da articulação de afetos visuais e simbólicos recorrentes. Ao analisar capas de jornais sensacionalistas, o gesto de montagem aparece como uma ferramenta para explicitar tensões entre o visível e o oculto, entre o dramático e o banal, entre o efêmero e o permanente.

Assim, reafirmamos: a montagem, mais do que um recurso estético, é um gesto epistemológico e político. Ao reler essas produções comunicacionais com as lentes do pensamento warburgiano, abrimos caminho para uma teoria da comunicação capaz de acolher as não-linearidades do tempo, os cruzamentos entre memória e presente, os entrelaçamentos entre arquivo e afeto.

### **Reflexões sobre a prática: o que se revela com a montagem? Como o anacronismo se manifesta?**

A montagem, enquanto método interpretativo, permite evidenciar mais do que conteúdos: revela estruturas afetivas, regimes de visibilidade e formas de organização do sensível que escapam às abordagens lineares e descritivas. Ao justapor imagens, símbolos, enunciados e gestos em campos de força analíticos — como fizemos na leitura das capas do *Super Notícia* — é possível fazer emergir sentidos latentes, estruturas simbólicas recorrentes e ritmos emocionais que moldam a percepção do mundo no cotidiano midiático.

O anacronismo, nesse contexto, manifesta-se como desvio produtivo. Ele desestabiliza a cronologia dos fatos e reposiciona os elementos em novas vizinhanças simbólicas, permitindo que a temporalidade seja compreendida como camadas superpostas — em que passado e presente se iluminam mutuamente. A repetição da tríade “morte, erotismo e futebol”, por exemplo, revela um padrão editorial que também atualiza arquétipos antigos, sob formas contemporâneas, configurando uma estética da sobrevivência (*Nachleben*) que se reinscreve a cada edição.





Essa operação nos convida a pensar as produções midiáticas não como reflexos do real, mas como montagens discursivas que performam, reiteram e disputam sentidos. Cada corte, cada escolha de imagem ou palavra, é uma tomada de posição — ainda que inconsciente — sobre o que deve ser lembrado, esquecido, glorificado ou dramatizado. Montar é, portanto, produzir uma visibilidade específica, instaurar um regime de sentidos e abrir espaço para a emergência do dissenso, como propõe Rancière (2009).

A montagem revela, mais do que conteúdos, formas de pensar e sentir o tempo. Ela nos obriga a interrogar os modos como a memória se atualiza nas práticas comunicacionais, como os afetos se organizam nos fluxos de informação e como o presente é constantemente assombrado — ou iluminado — por imagens de outros tempos. Em uma época marcada pela velocidade e pelo excesso de estímulos, a montagem oferece um gesto de pausa e de leitura crítica, um modo de escavar o visível e fazer ver o que a lógica da linearidade muitas vezes oculta.

Na prática analítica, a montagem se mostra como uma operação de descoberta. O que se revela, ao montar, vai além das imagens: emerge nas fricções entre elas — nos silêncios que se tornam audíveis, nas semelhanças improváveis que se tornam possíveis, nas redes de significação que se formam ao aproximar elementos díspares. É nesse ponto que a metodologia inspirada em Warburg e Didi-Huberman se afirma não apenas como um método de análise, mas como um gesto de escuta e de pensamento.

### **Os limites da montagem como método: riscos e cuidados necessários**

Ao propor a montagem como método analítico, é fundamental reconhecer seus potenciais, mas também seus limites. A montagem não é uma técnica neutra nem autorregulada: ela depende integralmente do gesto do pesquisador — da escolha das imagens, do recorte das fontes, da organização dos materiais e dos modos de justaposição. Seu funcionamento implica sempre uma curadoria subjetiva, marcada por visões de mundo, repertórios culturais e intencionalidades políticas. Isso exige que se explicitem os critérios de seleção e os marcos interpretativos utilizados, a fim de evitar leituras arbitrárias ou herméticas.



A montagem, quando mal delimitada, pode deslizar para a estetização pura e simples — especialmente quando lida com imagens de sofrimento, violência ou trauma. Há o risco de que a força estética da imagem suplante sua complexidade ética e histórica, reduzindo-a a um efeito visual ou a um impacto emocional imediato. Como alerta Didi-Huberman (2013), é preciso resistir à armadilha da imagem única, da imagem-vítima, da imagem encerrada em si mesma. Ver não basta: é necessário interpretar, contextualizar, historicizar — sob pena de reproduzir o silenciamento ou o espetáculo do sofrimento.

Outro desafio importante está no trato com o tempo. A montagem propõe rupturas cronológicas e aproximações anacrônicas — mas isso não implica ignorar as diferenças entre os contextos históricos. Colocar imagens de diferentes épocas lado a lado exige cuidado: o gesto anacrônico tensiona os tempos, em vez de homogeneizá-los.

A eficácia da montagem depende justamente da manutenção dessas distâncias e da fricção entre as camadas temporais.

Essa perspectiva reforça que os limites da montagem não são apenas epistemológicos, mas também simbólicos e afetivos, incidindo diretamente sobre os modos de produção e circulação da memória.

Considerar a montagem como metodologia implica também reconhecer seu papel na reelaboração da memória coletiva — especialmente quando lidamos com arquivos visuais, imagens midiáticas e repertórios afetivos que circulam e reaparecem no tempo. A sobrevivência de certas imagens, nesse contexto, não é neutra: ela participa ativamente da constituição dos sentidos compartilhados de passado e presente. Tal perspectiva amplia o escopo da montagem, vinculando-a não apenas à análise estética ou formal, mas também à crítica da memória e à produção simbólica no tempo.

Há, ainda, um limite epistemológico central: como transformar esse gesto interpretativo, intensamente visual e ensaístico, em método rigoroso, com validade acadêmica? A resposta, talvez, esteja em pensar a montagem como ponto de partida — e não como fim. Seu potencial interpretativo pode ser amplificado quando articulado a outras abordagens: análise do discurso, análise de enquadramento,



leitura multimodal, entrevistas com públicos, pesquisa empírica. A montagem, nesse sentido, opera como um **gatilho hermenêutico** — capaz de abrir problemas, tensionar sentidos e convocar novas perguntas.

Reconhecer esses limites não enfraquece a montagem como método: ao contrário, fortalece sua potência, ao situá-la dentro de um campo ético, político e epistemológico atento aos riscos da simplificação, da estetização e da arbitrariedade. Montar é também responsabilizar-se: pelo que se mostra, pelo que se oculta, e sobretudo pelo que se faz ver.

### Considerações finais

A montagem, tal como concebida por Aby Warburg e aprofundada por Georges Didi-Huberman, oferece mais que um gesto estético: é uma ferramenta metodológica e epistêmica capaz de tensionar os regimes de visibilidade e historicidade no campo da comunicação. Ao justapor imagens, tempos e afetos, ela rompe com a linearidade cronológica e desafia a narrativa única — abrindo espaço para interpretações múltiplas, para o dissenso visual e para uma crítica do sensível.

O gesto de montar, oriundo da arte e potencializado pela crítica, revela-se não apenas como recurso narrativo ou estético, mas como um verdadeiro operador de pensamento — uma forma de compreender o presente por meio das tensões entre tempos e imagens.

Neste artigo, propusemos que a montagem pode ser mobilizada como metodologia crítica nos estudos comunicacionais, especialmente quando se trata de investigar as formas contemporâneas de memória, visibilidade, arquivo e resistência. O exercício anacrônico de montar — entendido aqui como construção de painéis simbólicos, aproximações entre gestos e afetos de diferentes épocas — permite pensar os produtos midiáticos não apenas como reflexos de um tempo, mas como **campos de forças em que sobrevivências se atualizam, signos se deslocam e novas leituras se tornam possíveis**.

Ao reafirmar a montagem como uma via legítima de produção de conhecimento, abrimos também a possibilidade de articulá-la com outras abordagens da comunicação: da análise do discurso às cartografias afetivas, das metodologias



visuais à pesquisa empírica. Sua plasticidade metodológica não a enfraquece — ao contrário, é justamente essa abertura que a torna tão potente para lidar com a complexidade dos fenômenos contemporâneos.

A contribuição deste trabalho está, portanto, em oferecer uma proposta metodológica que se inscreve contra o excesso de linearidade e contra a saturação informacional das mídias digitais. Frente à avalanche de dados, à velocidade dos fluxos e à repetição de sentidos, montar é também **pausar, escolher, recompor — e, nesse gesto, reencontrar o tempo do pensamento**. O anacronismo, longe de ser um erro ou uma nostalgia, se revela aqui como estratégia de leitura crítica, de escuta do passado no presente, e de abertura de futuros ainda por imaginar.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** Chapecó: Argos, 2009.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FRANÇA, V. (2012). **O acontecimento para além do acontecimento**: uma ferramenta heurística. In: FRANÇA, V.; OLIVEIRA, L. (orgs.). *Acontecimento: reverberações*. Belo Horizonte: Autêntica.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas: como levar o mundo nas costas?** Texto de apresentação da exposição *Atlas · ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Museu Reina Sofía, Madrid; tradução: Alexandre Nodari. *Sopro*, n. 41, dezembro de 2010. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/atlas.html>. Acesso em: 2.out.2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas: como levar o mundo nas costas?** Tradução de André Telles. São Paulo: Contracorrente, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou Gaio Saber Inquieto**: o olho da história III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.



FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GOMBRICH, E. H. **Aby Warburg: An Intellectual Biography**. 2nd edition. Chicago: University of Chicago Press, 1997

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas**. Tradução de Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. *Revista Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PORTARI, Rodrigo. **O trágico, o futebol e o erotismo: a presença de uma tríade temática nas capas dos jornais populares do Brasil e Portugal**. 2013. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

PORTARI, Rodrigo. A crítica política no jornalismo popular. In: CONGRESSO COMPOLÍTICA., 10., Fortaleza, 2023. **Anais...** Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2023.

PORTARI, Rodrigo. **Pandemia e cobertura jornalística: deslocamentos a partir dos jornais Extra e O Globo**. In: SANTOS, Marli dos; MUSSE, Christina Ferraz; TAVARES, Frederico de Mello Brandão (orgs.). *Práticas e representações jornalísticas com textos latino-americanos [livro eletrônico]*. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2024.

QUÉRÉ, L. (2005). **Entre facto e sentido: a dualidade do acontecimento**. *Trajectos. Revista de Comunicação, Cultura e Educação*, Lisboa, n. 6, p. 59-75.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. de Alain François et al. Campinas: UNICAMP, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **O descentendimento: política e filosofia**. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.

WARBURG, Aby. **O renascimento do paganismo: aportes à história cultural do Renascimento europeu**. Tradução de Beatriz Sidou. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.



Este é um ARTIGO publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições, desde que o trabalho original seja corretamente citado.