

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E
INFORMAÇÃO

GABRIELA MACHADO RAMOS DE ALMEIDA

ENSAIO, MONTAGEM E ARQUEOLOGIA CRÍTICA DAS
IMAGENS: UM OLHAR À SÉRIE *HISTÓRIA(S) DO CINEMA*, DE
JEAN-LUC GODARD

Tese de doutorado

Porto Alegre
Março de 2015

GABRIELA MACHADO RAMOS DE ALMEIDA

ENSAIO, MONTAGEM E ARQUEOLOGIA CRÍTICA DAS
IMAGENS: UM OLHAR À SÉRIE *HISTÓRIA(S) DO CINEMA*, DE
JEAN-LUC GODARD

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do sul, como requisito parcial à obtenção de grau de doutor em Comunicação, sob orientação da Dra. Miriam de Souza Rossini.

Porto Alegre
Março de 2015

CIP - Catalogação na Publicação

Almeida, Gabriela Machado Ramos de
Ensaio, montagem e arqueologia crítica das
imagens: um olhar à série História(s) do Cinema, de
Jean-Luc Godard / Gabriela Machado Ramos de Almeida.
-- 2015.
228 f.

Orientador: Miriam de Souza Rossini.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e
Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Cinema. 2. Ensaio fílmico. 3. Montagem. 4.
História(s) do Cinema. 5. Jean-Luc Godard. I.
Rossini, Miriam de Souza, orient. II. Título.



ATA PARA ASSINATURA Nº _____

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação
COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO - Doutorado
Ata de defesa de Tese

Aluno: Gabriela Machado Ramos de Almeida, com ingresso em 09/03/2011
Título: **PENSAMENTO, MONTAGEM E ARQUEOLOGIA CRÍTICA DAS IMAGENS: UM ESTUDO SOBRE O ENSAISMO NA SÉRIE HISTÓRIA(S) DO CINEMA, DE JEAN-LUC GODARD**
Orientador: Profª Drª Miriam de Souza Rossini

Data: 27/03/2015
Horário: 09:00
Local: FABICO

Banca Examinadora	Origem
Eduardo Ferreira Veras	UFRGS
Rudimar Baldissera	UFRGS
Cristiane Freitas Gutfreind	PUCRS
Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau	USP

Porto Alegre, 27 de março de 2015.

Membros	Assinatura	Conceito	Indicação de Voto de Louvor
Eduardo Ferreira Veras		A	_____
Rudimar Baldissera		A	_____
Cristiane Freitas Gutfreind		A	_____
Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau		A	_____

Conceito Geral da Banca: (A)) Correções solicitadas: () Sim (x) Não
Indicação de Voto de Louvor: () Sim (x) Não

Observação: Esta Ata não pode ser considerada como instrumento final do processo de concessão de título ao aluno.

Aluno

Orientador

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação
R. Ramiro Barcelos, 2705 Prédio 22201 - Bairro Santana - Telefone 33085116
Porto Alegre - RS

Esta tese é dedicada a minha mãe, Suely Machado,
a meus avós, Creuza e Galeno Machado,
e ao meu companheiro, Jamer Mello.
Com muito amor.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é resultado de muitas trocas, intelectuais e afetivas. Ainda que a escrita da tese tenha sido um processo árduo e em grande medida solitário, os diálogos e afetos construídos ao longo do caminho foram determinantes para que eu pudesse chegar ao final do doutorado com este texto que se apresenta.

Agradeço especialmente à minha orientadora, Miriam de Souza Rossini, por acreditar na proposta, pela confiança depositada ao longo destes quatro anos de convivência, pelas oportunidades, pela liberdade e pela orientação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, agradeço pela acolhida ao meu projeto de pesquisa, pela formação oferecida e pelos auxílios financeiros concedidos, que me proporcionaram a participação em diversos congressos no Brasil e no exterior, onde pude apresentar o meu trabalho e colocá-lo à prova. Agradeço à UFRGS pelo apoio na forma do Edital de missão de curta duração no exterior para estudantes, com o qual fui premiada em 2012, e que se transformou numa visita à Facultad de Ciencias de la Comunicación da Universidade Autònoma de Barcelona (UAB), que se reverteria, posteriormente, num doutorado sanduíche.

À CAPES, agradeço pela bolsa concedida durante a maior parte do curso e especialmente pela bolsa de doutorado sanduíche no exterior, que viabilizou a minha estadia em Barcelona por sete meses, de janeiro a julho de 2014, nos quais tive a oportunidade de estudar na UAB sob supervisão do professor Josep Maria Català. Ao professor Català, um grande mestre, sou grata pela recepção na universidade, pela orientação atenciosa e pelo semestre de aulas que pude assistir e que foi determinante para a virada que a pesquisa sofreu sob influência das experiências vividas durante o período de estudos no exterior.

Meus agradecimentos, também, aos professores do PPGCOM, Alexandre Rocha da Silva e Nísia Martins do Rosário, pelas leituras do texto e pelas sugestões e apontamentos feitos durante as edições do seminário da (agora extinta) linha de pesquisa Linguagem e Culturas da Imagem. A Alexandre, grande formador, agradeço especialmente pelo interesse no meu trabalho e pelas

essenciais provocações feitas a mim e aos demais alunos, em momentos que constituíram algumas das minhas mais ricas experiências no PPGCOM.

Agradeço ainda a outros professores com quem convivi durante este período de formação e que, de diferentes maneiras, me estimularam e ajudaram: Alexandre Santos, pelo seminário sobre arte e fotografia ministrado junto ao PPG em Artes Visuais da UFRGS que contribuiu para a ampliação do meu repertório teórico em artes, ajudando a desenhar os caminhos que seriam trilhados posteriormente com a tese; Consuelo Lins, com quem troquei muitas ideias e bibliografias ao longo do doutorado; Cristiane Freitas, pela participação na banca de qualificação e pela ótima disciplina sobre cinema oferecida junto ao PPGCOM da PUC-RS, da qual pude participar; Eliana Pibernat Antonini, pelo carinho e interesse no meu trabalho (mesmo que eu tenha abandonado Umberto Eco nesta versão final) e Fabrício Silveira, pela leitura cuidadosa do projeto de pesquisa na banca de qualificação.

Faço ainda um agradecimento especial a José Francisco Serafim, meu orientador no mestrado no Pós-Com/UFBA, responsável por me apresentar à série *História(s) do cinema* lá pelos idos de 2007 e por despertar em mim o fascínio pelo cinema não-ficcional que me conduziu à atividade da pesquisa. Sem o convívio com Serafim, provavelmente este trabalho não existiria. Aos professores Eduardo Veras, Henri Gervaiseau e Rudimar Baldissera, sou grata pela participação na banca final de defesa da tese e pela contribuição com esta etapa fundamental para a pesquisa.

Agradeço também aos colegas com quem pude discutir o trabalho nos encontros anuais da SOCINE desde 2011, especialmente aos participantes do seminário temático Subjetividade, ensaio, apropriação, encenação: tendências do documentário, um espaço de discussões preciosas que contribuíram bastante com os rumos que a pesquisa tomou.

Aos colegas do PPGCOM, agradeço pelo afeto que trouxe um pouco de graça e leveza ao processo de elaboração da tese e também às experiências divididas no grupo de orientação, nos estágios docentes e nas reuniões de pesquisa: Alex Damasceno, Ana Acker, André Zambam, Carla Torres (que percorreu bibliotecas de Paris em busca de textos fundamentais para o trabalho,

em sua fase final), Felipe Diniz, Juliano Rodrigues, Lorena Risse, Márcia Veiga, Pablo Lanzoni, Patrícia Iuva e Sara Feitosa.

Agradeço aos amigos que me acompanharam mais de perto nos últimos anos e me ajudaram de diversas formas, com seu apoio, companhia, compreensão e amor pelo cinema: Bebê Baumgarten, Bruno Saphira, Cristian Verardi, Daniel Petry, Deivison Campos, Diogo Figueredo, Ivan Ribeiro, Leonardo Bonfim, Luciano Matos, Pedro Henrique Gomes, Tenille Bezerra e Thiago Fernandes.

Agradeço à minha família e especialmente a minha mãe, Suely Póvoas Machado, pelo amor imenso e pelo apoio incondicional em todos os momentos, inclusive na minha difícil decisão de deixar Salvador para viver em Porto Alegre (fato do qual a realização do doutorado na UFRGS é decorrente). Sou grata também à minha sogra, Lia Guterres, e à minha cunhada, Jayne Guterres de Mello, por me acolherem com muito carinho em sua família.

A Jamer Guterres de Mello, meu companheiro de vida e de interesses pelo cinema, pelas artes e pela música, agradeço pelo amor, pela parceria, pelo cuidado, pela compreensão, pelo auxílio cotidiano, pela ajuda com a tese até o último minuto, pelas trocas intelectuais diárias e por tudo o que compartilhamos nos últimos seis anos: nossa convivência feliz e nossa casa, com nossos bichos, livros, filmes e discos. A finalização do meu doutorado é uma vitória nossa, e a conclusão do seu será também.

Por fim, agradeço aos organizadores do festival Cine Esquema Novo: Alisson Ávila, Gustavo Spolidoro, Jaqueline Beltrame e Ramiro Azevedo. A proposta do evento converge com os meus interesses artísticos e investigativos, e a oportunidade de trabalhar em duas edições do evento (2011 e 2013) também influenciou e contribuiu com a pesquisa.

*Analisar imagens antigas é como andar por uma ruína.
Quase tudo está destruído, mas resta algo.
O importante é como nosso olhar põe esse algo em movimento.
Quem não sabe olhar atravessa a ruína sem entender.*

Georges Didi-Huberman, 2013

RESUMO

Esta tese apresenta uma reflexão sobre o ensaísmo no cinema, a partir de um olhar à série *História(s) do cinema*, produzida pelo cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard entre os anos de 1988 e 1998, e exibida pela emissora de TV francesa Canal+. A inquietação que origina a pesquisa é a necessidade de melhor compreender o que significa um exercício de pensamento audiovisual, tão atribuído às obras fílmicas de teor ensaístico e à própria série de Godard, e ao mesmo tempo tão pouco problematizado. Esta preocupação norteou a elaboração das duas questões centrais em torno das quais a investigação orbita e ao mesmo tempo busca responder: como se constitui um pensamento por e com imagens? E que saberes a respeito do mundo histórico são engendrados pela escritura ensaística no cinema, no caso de uma obra como *História(s) do cinema*? O trabalho aposta num cruzamento entre os campos da Comunicação e das Artes e se insere num nicho de estudos ainda em construção no seio da pesquisa em cinema, que floresceu especialmente nas últimas duas décadas, e vem se dedicando aos produtos audiovisuais que fogem às convenções de gênero mais marcadas (a exemplo do ensaio fílmico). A estrutura da tese é composta por três partes: 1) *Cinema, uma forma que pensa*; 2) *Montagem, essa bela inquietação* e 3) *Nem arte, nem técnica: um mistério*. A primeira é dedicada à apresentação do conceito de ensaio fílmico e à discussão sobre a sua conflituosa relação com o método, a partir de escritos recentes de autores como Josep Maria Català (2014a, 2014b, 2014c) e Antonio Weinrichter (2007, 2009), bem como de textos das teorias do cinema em que foi identificado um devir-ensaio, como em Hans Richter (1940) e Alexandre Astruc (1948). Na segunda parte, é discutida a noção de pensamento visual, partindo principalmente das contribuições teóricas de Didi-Huberman (2011, 2013a) ao estudo das imagens e de algumas experiências de saber visual mapeadas e trazidas à tona, que funcionam como uma espécie de prelúdio à análise de *Histórias(s) do cinema*. São elas o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, o museu imaginário de André Malraux e o trabalho de curadoria de Henri Langlois junto à Cinemateca Francesa. Na terceira parte, a série *História(s) do cinema* é analisada à luz do conceitos de gesto, em Giorgio Agamben (2008, 2012) – desdobrado em duas categorias: gesto arqueológico e gesto apropriativo –, e de visibilidade e legibilidade, em Didi-Huberman (2010, 2012b, 2013e), buscando identificar como se manifesta um exercício de pensamento audiovisual e como Godard pratica uma espécie de arqueologia crítica das imagens em sua obra. No entendimento a que se chegou com a pesquisa, o ensaio fílmico se baseia na exploração crítica do dispositivo e num pensamento por montagem, ambos traços constituintes de *História(s) do cinema*.

PALAVRAS-CHAVE: CINEMA; ENSAIO FÍLMICO; MONTAGEM; PENSAMENTO AUDIOVISUAL; JEAN-LUC GODARD; *HISTÓRIA(S) DO CINEMA*.

ABSTRACT

This thesis presents a reflection about essayism within cinema, from an observation of *Histoire(s) du cinéma*, a tv series produced by french-swiss filmmaker Jean-Luc Godard between 1988 and 1998, and exhibited by french TV channel Canal+. This research has its origins in the inquietude to better understand what means an exercise of audiovisual thought, often attributed to essayistic film works and to Godard's series, and, at the same time, so little discussed. This concern guides the elaboration of two main central questions that surround the investigation and that we intend to answer: how a thought *with* and *through* images is constituted? And which sorts of knowledges of historical world are engendered by essayistic filmmaking in a work such as *Histoire(s) du cinéma*? The thesis invests in a confluence of two fields, Communication and Arts, and is situated in a niche of studies still under construction in the territory of film research, which flourished specially in the last two decades and has been devoted to audiovisual products that scape the most evident gender labels (such as film essay). The work is structured in three parts: 1) Cinema, a form that thinks; 2) Montage, this beautiful care and 3) Neither an art nor a technique: a mystery. The first part is dedicated to the presentation of the concept of film essay and to the debate about its conflicted relationship with method, from recent writings by authors such as Josep Maria Català (2014a, 2014b, 2014c) and Antonio Weinrichter (2007, 2009), and also some texts of film theory in which an essay-becoming is identified, as in Hans Richter (1940) and Alexandre Astruc (1948). In the second part, a notion of visual thought is discussed, mainly from the theoretical contributions of Georges Didi-Huberman (2011, 2013a) to the study of images and from some experiences of visual thought that were mapped and brought up, and which work as a sort of prelude to the analysis of *Histoire(s) du cinéma*. They are Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*, André Malraux's imaginary museum and Henri Langlois's curator activity at French Cinematheque. In the third part, *Histoire(s) du cinéma* is analyzed according to the concepts of gesture, formulated by Giorgio Agamben (2008, 2012) - outspread in two categories: archeological gesture and appropriative gesture - and visibility and legibility, by Didi-Huberman (2010, 2012b, 2013e), intending to identify how an exercise of audiovisual thought is manifested and how Godard practices a kind of critical archeology of images in its work. The understanding achieved with the research is that film essay is based on both a critical exploration of the apparatus and on a thought by montage, both formative traces of *Histoire(s) du cinéma*.

KEYWORDS: CINEMA; FILM ESSAY; MONTAGE; AUDIOVISUAL THOUGHT; JEAN-LUC GODARD; *HISTOIRE(S) DU CINÉMA*.

RESUMEN

En esta tesis se presenta una reflexión sobre el cine ensayo, a partir de una mirada a la serie *Historia(s) del cine*, producida por el cineasta franco-suizo Jean-Luc Godard, entre los años 1988 y 1998, y exhibida en la emisora de televisión francesa Canal+. La inquietud que provoca la investigación es la necesidad de mejor comprender lo que significa un ejercicio de pensamiento visual, ya que se lo atribuye a las obras cinematográficas ensayísticas y a la propia serie de Godard, y que permanece poco cuestionado. Esta preocupación ha guiado el desarrollo de los dos temas centrales en torno a los cuales gira la investigación y que, al mismo tiempo, intentamos responder: ¿cómo se constituye un pensamiento *con y por* imágenes? Y que conocimientos sobre el mundo histórico se engendran por la escritura ensayísticas en el cine, como en una obra como *Historia (s) del cine*? El trabajo promueve un cruce entre los campos de la Comunicación y las Artes y es parte de un nicho de investigación aún en construcción en los estudios de cine, que floreció especialmente en las dos últimas décadas y se ha dedicado a los productos audiovisuales evaden las etiquetas de género más obvias (como el ensayo fílmico). La tesis se compone de tres partes: 1) Cine, de una forma que piensa; 2) Montaje, mi bella inquietud y 3) Ni el arte ni la técnica: un misterio. La primera está dedicada a presentar el concepto de ensayo fílmico y la discusión sobre su relación conflictiva con el método, a partir de los últimos escritos de autores como Josep Maria Català (2014a, 2014b, 2014c) y Antonio Weinrichter (2007, 2009), así como textos de las teorías cinematográficas en que se identificaron un devenir-ensayo, como en Hans Richter (1940) y Alexandre Astruc (1948). En la segunda parte, se discute la noción de pensamiento visual, sobre todo a partir de los aportes teóricos de Didi-Huberman (2011, 2013a) para el estudio de las imágenes y algunas experiencias de saber visual que fueron mapeadas e expuestas, y que funcionan como una especie de preludeo a el análisis de *Historia(s) del cine*. Ellos son el *Atlas Mnemosyne* Aby Warburg, el museo imaginario de André Malraux y el trabajo curatorial Henri Langlois en la Cinemateca Francesa. En la tercera parte, se examina la serie *Historia(s) del cine* a la luz de los conceptos de gesto, de Giorgio Agamben (2008, 2012) - dividido en dos categorías: gesto arqueológico y gesto de apropiación - y visibilidad y legibilidad en Didi -Huberman (2010, 2012b, 2013e), con el fin de identificar cómo se manifiesta un ejercicio de pensamiento visual y cómo Godard practica una especie de arqueología crítica de las imágenes de su obra. En el entendimiento al que se llegó con la investigación, el ensayo fílmico se basa en la exploración crítica del dispositivo y en un pensamiento por montaje, características constituyentes de *Historia(s) del cine*.

PALABRAS-CLAVE: CINE; ENSAYO FÍLMICO; MONTAJE; PENSAMIENTO AUDIOVISUAL; JEAN-LUC GODARD; *HISTÓRIA(S) DEL CINE*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 – Síntese visual da proposta de análise	26
Figura 1 – Sala principal da Biblioteca Warburg, em Hamburgo	98
Figuras 2 e 3 – Pranchas de número 54 na segunda e terceira versões do <i>Atlas Mnemosyne</i>	100
Figuras 4 e 5 – Pranchas de número 77 na segunda e terceira versões do <i>Atlas Mnemosyne</i>	101
Figuras 6 e 7 – André Malraux, em 1953, diante das fotografias que ilustrariam o segundo volume de <i>Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale</i>	106
Figura 8 – Detalhe de escultura indiana (visão frontal)	110
Figura 9 – Perfil de escultura indiana (visão lateral)	110
Figura 10 – Escultura indiana “recortada” por Malraux em seu livro	111
Figura 11 – Exposição <i>Le musée imaginaire d’Henri Langlois</i> (2014)	115
Figura 12 – Rascunhos de Henri Langlois (1937)	117
Figura 13 – Visão geral do afresco <i>Madona das sombras</i> (1440), de Fra Angelico	125
Figura 14 – Parte superior do afresco <i>Madona das sombras</i> (1440), de Fra Angelico	126
Figura 15 – Parte inferior do afresco <i>Madona das sombras</i> (1440), de Fra Angelico	126
Figuras 16 e 17 – Detalhes da parte inferior do afresco <i>Madona das sombras</i> (1440), de Fra Angelico	127
Figura 18 – <i>Fusão de cabeça e janela</i> (Umberto Boccioni, 1912)	133
Figura 19 – <i>Natureza-morta com cadeira de palhinha</i> (Pablo Picasso, 1912)	133
Figura 20 – Fotomontagem de John Heartfield: <i>Adolf, o Super-Homem - traga ouro e fala disparates</i> (1932)	136
Figura 21 – Fotomontagem de John Heartfield: <i>A velha máxima do Novo Império: sangue e ferro</i> (1934)	136
Figura 22 - Fotomontagem soviética: <i>A eletrificação de todo o país</i> (Gustav Kluis, 1920)	139
Figura 23 – Fotomontagem soviética: <i>Constituição stalinista, povo soviético feliz</i> , de El Lissitzky e Sophie Lissitzky (1937)	139
Figura 24 – Godard à máquina de escrever, com parte da sua biblioteca ao fundo e inscrição gráfica na forma de texto sobre a imagem	163
Figura 25 – Sobreimpressão de duas imagens em movimento	163
Figura 26 – Sobreimpressão de duas imagens em movimento	163
Figura 27 – Reprodução de trecho do filme <i>Paisá</i> (1946), de Roberto Rossellini, com intervenção gráfica na forma de texto	164
Figura 28 – Reprodução de uma parte da pintura <i>El incêndio de noche</i> , de Francisco de Goya (1793), com cores alteradas	164
Figura 29 – Intervenção gráfica: cartela com texto	164
Figuras 30 e 31 – Reprodução de fotografia de Godard com intervenções gráficas na forma de texto	167

Figuras 32, 33, 34 e 35 – Associação entre palavras, imagem estática da estatueta do Oscar e pintura (<i>Autorretrato</i> , Joshua Reynolds, 1780)	167
Figuras 36 e 37 – Fotografia de Adolf Hitler associada a imagem em movimento de uma mão não identificada	174
Figuras 38, 39 e 40 – Exploração da relação entre o cinema e o real nas representações da guerra	174
Figuras 41 e 42 – Cena do filme <i>Lili Marlene</i> associada a fotografia de um cadáver estendido no chão	175
Figura 43 – Reprodução de trecho do documentário <i>Shoah</i> , de Claude Lanzmann, com intervenção gráfica na forma de texto	179
Figura 44 – Logo da empresa cinematográfica norte-americana 20th Century Fox com inscrição gráfica na forma de texto	179
Figura 45 – Reprodução da pintura <i>Saturno devorando seu filho</i> (1820-1823), de Francisco de Goya, com inscrição textual	179
Figura 46 – Reprodução da pintura <i>3 de Maio de 1808 em Madri</i> (1814), de Francisco de Goya	180
Figura 47 – Fotografia de André Malraux com inscrição textual	180
Figura 48 – Imagem em movimento de gaivotas voando sob céu nublado	180
Figura 49 – Imagem fixa do rosto de Ingrid Bergman em plano próximo, extraída do filme <i>Joana D'Arc de Rossellini</i> (1954), de Roberto Rossellini	181
Figuras 50, 51, 52, 53 e 54 – Imagem de Adolf Hitler acenando numa janela, associada a uma erupção de vulcão, a um tanque em chamas e a uma marcha de prisioneiros de guerra	181
Figuras 55 e 56 – Cartela com inscrição textual associada a reprodução de imagem documental do filme <i>Noite e Neblina</i> (1955), de Alain Resnais	180
Figuras 57 a 62 – Desenhos de Goya associados a imagens documentais feitas por George Stevens e ao filme ficcional <i>Um lugar ao sol</i> (1951), também de Stevens	194
Figuras 63 a 68 - Reprodução de fotogramas do filme <i>Passion</i>	223
Figura 69 – Prancha 41a do <i>Atlas</i>	226
Figura 70 – Prancha 42 do <i>Atlas</i>	227

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
1.1	Do horizonte teórico-metodológico	22
1.2	Do objeto empírico	27
1.3	Da estrutura da tese	30
PARTE I – CINEMA, UMA FORMA QUE PENSA		
2	O ENSAIO FÍLMICO: EM BUSCA DE UM CONCEITO	34
2.1	O ensaio fílmico em devir na teoria do cinema	38
2.2	Sobre a impossibilidade de uma episteme do ensaio fílmico: algumas tentativas recentes de aproximação do tema	44
2.3	Uma proposta de delimitação para a tese	52
2.4	A questão do dispositivo	56
2.5	A ampliação da experiência do cinema	71
PARTE II – MONTAGEM, ESSA BELA INQUIETAÇÃO		
3	PENSAR COM E POR IMAGENS	82
3.1	Pensamento visual: racionalidade e método	82
3.2	A prática do colecionismo	89
3.3	Algumas experiências de pensamento visual no século XX	93
3.3.1	<i>Aby Warburg e o Atlas de Imagens Mnemosyne</i>	93
3.3.2	<i>André Malraux e o museu imaginário</i>	103
3.3.3	<i>Henri Langlois e a Cinemateca Francesa</i>	113
3.3.4	Um prelúdio a Godard	118
4	A MONTAGEM COMO VETOR DO ENSAIO	121
4.1	Desmontagem, montagem e remontagem de tempos	121
4.2	Colagem e montagem nas vanguardas artísticas: o cruzamento entre a arte e a comunicação de massa	131
4.3	O papel da montagem no ensaio audiovisual	142
PARTE III – NEM ARTE, NEM TÉCNICA: UM MISTÉRIO		
5	POR UMA ARQUEOLOGIA CRÍTICA DAS IMAGENS: UM EXERCÍCIO DE ANÁLISE DE HISTÓRIA(S) DO CINEMA	147
5.1	Os procedimentos de análise	147
5.2	Sobre a noção de gesto e seu uso como ferramenta analítica	152
5.2.1	Os gestos arqueológico e apropriativo em <i>História(s) do cinema</i>	155
5.3	O lugar da obra em meio à trajetória televisiva do autor	157
5.4	Marcas gerais do processo de criação da série	159
5.5	Visibilidade e legibilidade através da montagem: a representação fílmica dos fatos históricos problematizada em <i>História(s) do cinema</i>	169

6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	198
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	201
	REFERÊNCIAS DE OBRAS FÍLMICAS E AUDIOVISUAIS	211
	APÊNDICE A – Estado-da-arte	214
	APÊNDICE B – Sobre a encenação em <i>tableau vivant</i> do quadro <i>3 de maio de 1808 em Madri</i> , de Francisco de Goya, no filme <i>Passion</i> , de Jean-Luc Godard	223
	APÊNDICE C – Reprodução da prancha 41a do <i>Atlas Mnemosyne</i>	226
	APÊNDICE D – Reprodução da prancha 42 do <i>Atlas Mnemosyne</i>	227
	ANEXO - Ficha técnica das versões de <i>História(s) do cinema</i> em DVD e livro	228

1 INTRODUÇÃO

No campo dos estudos do cinema, especialmente do documentário, o termo “ensaio fílmico” vem sendo utilizado, sobretudo nos últimos dez anos, como chave de leitura para um conjunto de obras marcadas por características como a autorreflexão, a metalinguagem, o uso crítico do dispositivo cinematográfico ou um teor autobiográfico. Não raro, a expressão também designa filmes de difícil classificação, tornando o ensaio uma grande categoria que abarcaria diferentes formas de produção não-ficcional afastadas do cânone do gênero documental e dos seus modos de representação mais institucionalizados (como o expositivo, o observacional, o participativo ou o poético¹).

Também é comum a referência ao ensaísmo na abordagem de obras fronteiriças nos circuitos midiáticos contemporâneos: aquelas que transitam por diferentes gêneros e formatos, que são geradas a partir de diferentes procedimentos, suportes materiais e dispositivos de criação e que, principalmente, circulam em ambientes distintos, desde as tradicionais salas de cinema até exposições em museus, galerias e outros espaços dedicados à arte contemporânea ou mesmo exposições ao ar livre e em performances. Trata-se de filmes, vídeos, fotografias exibidas por meio de *slideshows*, videoinstalações e outros tipos de produções marcadas pelo diálogo e cruzamento entre diversas expressões artísticas baseadas na imagem. Justamente neste hibridismo residiriam os obstáculos que se impõem ao tentar encerrar estas obras em categorias muito rígidas e, diante dessa aparente fluidez e impossibilidade de demarcação, muitas vezes acaba-se convencendo que cabe a elas, ainda que de forma genérica, o rótulo de ensaio².

Este contexto indica um cenário em que, da tecnologia às propostas estético-narrativas, assistimos a mudanças substanciais no modo de produzir,

¹ A noção de modo de representação do documentário foi formulada por Bill Nichols. Em alguns

² Por uma questão de organização textual, optei por apresentar o estado-da-arte não na introdução da tese, mas na forma de apêndice. No apêndice A estão elencados os principais trabalhos de investigação sobre o ensaio audiovisual que foram produzidos e publicados nos últimos anos no Brasil e encontravam-se disponíveis nos bancos de dados que foram pesquisados.

circular, fruir e pensar as imagens. No seio destas mudanças, o ensaio audiovisual³ aparece como uma espécie de traço mais amplo e complexo, sobre o qual o trabalho busca lançar luz, ao menos parcialmente: seja para tentar compreender os motivos da indefinição conceitual que ronda o termo, seja para pensar no modo como a noção de ensaio contribui para a análise da obra que constitui o *corpus* empírico da pesquisa.

O ponto de partida desta tese é a série *História(s) do cinema (Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard, 1988-1998). O interesse pelo cinema não-ficcional me acompanha desde a graduação, mas o investimento no documentário como objeto de estudo se consolidou a partir do ingresso no mestrado, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (Pós-Com/UFBA). Foi lá também que conheci *História(s) do cinema* e comecei a pensar na série como possível objeto para uma pesquisa posterior em nível de doutorado.

Em meio aos primeiros investimentos de reflexão sobre a obra, para a elaboração de um artigo para um livro⁴, deparei-me com questões como a dificuldade de classificar *História(s) do cinema* como documentário e a constante referência à série como um ensaio; as limitações do uso de metodologias de análise fílmica para o estudo de um produto tão afastado de convenções de gênero e, principalmente, as especificidades estilísticas da obra e seu modo de articulação discursiva.

A experiência de ver e rever *História(s) do cinema*, buscando a cada vez extrair leituras mais aprofundadas, mostrou que havia ali um numeroso conjunto de questões e de recortes possíveis para iniciar uma pesquisa. No entanto, o seu caráter ensaístico e o modo aparentemente caótico de construção de um pensamento e de uma escrita com as próprias imagens me pareceu, desde o primeiro instante, o seu aspecto mais atraente. O contato inicial com alguma

³ Prefiro a expressão “ensaio audiovisual”, menos restritiva do que “ensaio fílmico”. No entanto, outras expressões como “filme-ensaio”, “cinema de ensaio” ou “ensaio cinematográfico” podem aparecer ao longo do texto, especialmente quando for feita referência a autores que se valem destas diferentes nomenclaturas.

⁴ Referência: ALMEIDA, Gabriela. Por um cinema sem limite: o pensamento audiovisual em *História(s) do cinema*. In: SERAFIM, José Francisco. *Godard, imagens e memórias: reflexões sobre História(s) do cinema*. Salvador: EDUFBA, 2011.

bibliografia a respeito de *História(s) do cinema* também me fez notar que estava diante de algo cuja grandeza talvez não pudesse estimar num primeiro momento, mas da qual seria possível me aproximar utilizando como mote o ensaísmo.

Ao mesmo tempo, o crescimento do meu repertório de cinema não-ficcional e de produtos audiovisuais de outras naturezas, como videoinstalações e filmes de caráter experimental, sinalizou que o que mais me chamava a atenção em *História(s) do cinema* se manifestava, ainda que de formas bastante distintas, em outros trabalhos de diversos cineastas e artistas, inclusive do próprio Godard, autor de várias obras audiovisuais com inclinação ensaística a partir do final da década de 1960.

A primeira versão do projeto de pesquisa apresentado durante o processo de seleção no PPG em Comunicação e Informação da UFRGS exprimia uma preocupação diferente da que me ocupa agora. Se antes me parecia importante investigar a possível configuração do ensaio fílmico com um gênero cinematográfico e identificar de que modo uma obra se constituía como ensaística a partir do manejo da linguagem audiovisual, posteriormente me pareceu mais proveitoso pensar o ensaio fílmico não como uma “transcrição” ou tradução cinematográfica da tradição do ensaio literário ou filosófico, mas como metáfora epistemológica que aponta a construção de um tipo específico de saber a respeito do mundo histórico, construído com imagens e por meio de imagens, passível de ser identificado em algumas obras, a exemplo de *História(s) do cinema*.

Esta mudança foi fundamental para a formulação de uma das premissas das quais esta pesquisa parte: a de que o ensaísmo é um ambiente de tensionamento tanto da episteme quanto de padrões estético-narrativos do cinema (não o único, mas um espaço importante). Sabendo que o ensaio assume certa importância no campo dos estudos do cinema e um protagonismo em meio à produção audiovisual contemporânea autoral, especialmente no âmbito da não-ficção, é possível elencar as principais questões que norteiam o trabalho e que pretendo responder com a pesquisa: **como se constitui um pensamento por e com imagens? E que saberes a respeito do mundo histórico são**

engendrados pela escritura ensaística no cinema no caso de uma obra como *História(s) do cinema*?

Pensar um objeto que transita entre os campos das Artes e da Comunicação me levou à formulação de algumas considerações a este respeito. Parto do pressuposto de que todo objeto artístico é também comunicacional, tanto do ponto de vista midiático quanto semiótico. São midiáticos os ambientes de produção, circulação, distribuição e consumo das obras de arte, e a sua dimensão de espetáculo deriva em grande parte do capital simbólico de que dispõem artistas e do seu reconhecimento e legitimação no âmbito da instância da crítica especializada.

Ao mesmo tempo, as trocas e os processos de produção de sentidos e construção de significados pelas obras nas instâncias de fruição são aspectos relacionados às suas características imanentes. No entanto, acabam também por influenciar a legitimação dos artistas e a construção do seu capital simbólico (sobretudo quando se constrói em torno deles uma aura de “autor” a partir do capital acumulado e/ou da identificação de recorrências estilísticas, de um “traço” próprio⁵), como ocorre com Godard.

Deste modo, alguns temas perpassam todo o trabalho, contribuindo de certa maneira para uma aproximação entre os dois campos. Aparecem como elementos centrais para a pesquisa, por exemplo, as noções de gesto, colecionismo e apropriação, o uso de imagens de arquivo e os procedimentos de montagem que contaminam, especialmente a partir do século XX, tanto as práticas artísticas quanto o seu estudo⁶. Considerando-se os elementos

⁵ Algo a que, numa visão que acabou apropriada pelo senso comum, agentes dos campos das artes e da crítica costumam se referir como “autoria”. Embora mantenha alguma restrição à construção romantizada da figura do autor que as artes e o cinema se esforçam por empreender, reconheço a importância desta noção para o funcionamento destes dois campos, numa leitura bourdieiriana. O “autor” funciona como lastro de qualidade e argumento de venda, além de ajudar a viabilizar a circulação e a distribuição das suas próprias obras. Esta tese tangenciará o assunto em alguns momentos, especialmente ao tratar do conceito de gesto e também ao abordar mais especificamente da obra de Jean-Luc Godard. Sendo ele representante de uma geração que tanto valorizou a ideia de autoria no cinema, é inevitável que o tema venha à tona eventualmente, embora não seja o foco principal do trabalho.

⁶ Como veremos em experiências investigativas muito anteriores às *História(s) do cinema* de Godard, mas que guardam com elas alguma similaridade. Alguns exemplos: o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, o museu imaginário de André Malraux, o trabalho de curadoria de Henri Langlois à frente da Cinemateca Francesa, as colagens praticadas pelos artistas das vanguardas históricas. Num nível mais puramente teórico, é possível apontar as contribuições de Georges Didi-

mencionados, as questões teóricas relativas ao ensaio que se pretende explorar com a tese e as inquietações suscitadas pelo objeto empírico, o trabalho tem como objetivo investigar as possibilidades de exercício de um pensamento audiovisual de teor ensaístico na série *História(s) do cinema*. São os objetivos específicos da tese, assim:

- a) Elaborar uma revisão crítica de escritos que vislumbraram um devir ensaístico para o cinema em diferentes momentos da sua história e problematizar as contribuições recentes de autores que vêm se dedicando ao tema, para delimitar uma noção de ensaio fílmico que sirva aos propósitos deste trabalho;
- b) Mapear experiências de pensamento visual que antecederam *História(s) do cinema* e que ajudam na compreensão dos propósitos e das marcas compositivas da série;
- c) Situar o papel da montagem em meio às experiências de pensamento visual mapeadas (tanto no nível conceitual, à luz de Didi-Huberman, quanto no nível das práticas artísticas);
- d) Analisar a série *História(s) do cinema* valendo-se da noção de gesto como ferramenta analítica, desdobrada em duas operações: gesto arqueológico e apropriativo;
- e) Investigar como *História(s) do cinema* elabora, de forma ensaística, um pensamento por e com imagens a respeito de determinados fatos históricos do século XX e suas representações, constituindo uma espécie de arqueologia crítica das imagens.

Huberman para o estudo das imagens e da história da arte, especialmente nos últimos vinte anos, às quais o trabalho dedicará especial atenção.

1.1 Do horizonte teórico-metodológico

A maturação desta tese passou por várias etapas e a mais importante delas foi, provavelmente, o abandono da pretensão excessivamente abrangente que este trabalho tinha em sua proposta original. Ainda que não estivesse manifestada textualmente, existia uma intenção de construir uma investigação centrada no ensaio fílmico que contribuísse para uma espécie de “teoria geral do ensaio audiovisual” e também de executar um mapeamento, potencialmente infundável, de manifestações do ensaio no interior do documentário, do cinema experimental e da videoinstalação (o que, por si só, já seria uma outra tese). Felizmente, percebi que tal ambição não se concretizaria por dois motivos principais: primeiro, pelas próprias limitações de uma tese de doutorado que se constrói num processo de formação. Segundo, e mais importante, porque o próprio ensaio, como objeto de estudo, não se fecha em uma abordagem que tenha a pretensão de desvendá-lo completamente ou de encerrá-lo num conjunto de certezas e verdades que tentem explicá-lo de uma forma excessivamente cartesiana, como será abordado no capítulo 2.

Outra pequena epifania que contribuiu para que esta tese se conformasse do modo como se apresenta aqui foi a percepção, talvez tardia, de que este não era um trabalho que cabia totalmente no campo do documentário, terreno no qual transito com muito mais facilidade, especialmente no que diz respeito à bibliografia e ao próprio conjunto de filmes que constituem o seu cânone. Ciente disto, me vi diante da necessidade de buscar referenciais teóricos outros que me permitissem perceber e explorar aquilo que me interessava trazer ao trabalho.

Assim, após um longo tempo dedicado à leitura exaustiva dos estudos sobre o ensaio fílmico que tinham sido localizados até então, notei que era necessário voltar ao objeto empírico para perceber que outras demandas conceituais e teóricas surgiriam de uma observação mais detida de *História(s) do cinema*. Gostaria de explicar, então, que embora a tese esteja estruturada, como sugerem os manuais, no sentido do mais geral (o ensaio fílmico) para o mais específico (a análise), foi o objeto empírico que determinou a forma tal qual o trabalho se apresenta aqui. Tiveram papel determinante para a desenho da

estrutura final deste texto: as minhas inquietações com a série, as leituras que foram sendo feitas e, especialmente, a influência do trabalho de pesquisa e ensino que o professor Josep Maria Català estava desenvolvendo em torno do ensaio e da noção de pensamento visual, quando da minha estadia em Barcelona para a realização do doutorado sanduíche sob sua supervisão, de janeiro a julho de 2014.

A partir da conjunção destes três fatores, cheguei aos principais autores que compõem o horizonte teórico e conceitual da pesquisa⁷. A discussão em torno do ensaio fílmico parte especialmente de contribuições de Antonio Weinrichter (2005, 2007), que, além de ser autor de alguns artigos sobre o ensaio, é também organizador de uma importante compilação de textos seminiais, que existiam dispersos em livros e revistas publicados em diversos países e idiomas ao longo das últimas décadas, Estes textos foram traduzidos para o espanhol e publicados num único volume, sob sua supervisão, como será exposto no capítulo 2. Parto também de escritos de Català (2005, 2014a, 2014b, 2014c), que vem se dedicando ao assunto nos últimos anos e publicou recentemente um livro inteiramente dedicado ao ensaio fílmico. Deste autor, recorro ainda aos estudos recentes sobre o tema do cinema de pensamento, que balizam o início da discussão apresentada na tese sobre o pensamento visual e as formas de pensar com e por imagens.

Em Jean-Louis Baudry (1975, 1983) e Michel Foucault (1979), busco fundamentos para apresentar uma discussão a respeito do dispositivo cinematográfico, uma vez que a exploração do dispositivo de forma crítica é, frequentemente, uma característica marcante em filmes de teor ensaístico. Procuo explorar uma leitura dos textos de Baudry fundadores da teoria do dispositivo cinematográfico com olhos do presente, mas também contextualizando-os em seu próprio momento histórico. Em seguida, alguns autores que exploram a questão da ampliação da experiência do cinema são trazidos ao debate, a exemplo de Philippe Dubois (2009), André Parente (2009) e Arlindo Machado (2002, 2004, 2006, 2007). Eles ajudam a pensar na influência e nos desdobramentos que a noção de dispositivo cinematográfico teve, desde a

⁷ Menciono aqui apenas os autores centrais, assinalando que já muitos outros que são acionados ao longo do trabalho.

década de 1970 até os dias de hoje, em estudos que contemplam o universo do cinema expandido, da videoarte e das hibridações entre o cinema e as artes visuais, seja no âmbito das obras produzidas ou dos circuitos de exibição.

Em Giorgio Agamben (2008, 2012) é outro autor cuja contribuição é cara ao trabalho. As noções de gesto arqueológico e gesto apropriativo a partir das quais a análise de *História(s) do cinema* se desenvolve na parte III baseia-se no conceito de gesto formulado por Agamben, utilizado aqui como uma ferramenta analítica que permite a abordagem dos principais traços constitutivos do objeto empírico.

Walter Benjamin (2006, 2012), por sua vez, surge como o autor a quem recorro para abordar o colecionismo. No entanto, o trabalho como um todo acaba guardando traços benjaminianos, especialmente em função da influência exercida por Benjamin sobre outro autor que constitui o aporte teórico central desta pesquisa, Georges Didi-Huberman (especialmente no que respeita às considerações de ambos sobre as limitações da História como disciplina científica).

É em Didi-Huberman que busco subsídio para desenvolver as principais ideias contidas na tese (2010, 2011, 2012a, 2012b, 2013a, 2013b, 2013c, 2013d, 2013e). As contribuições do autor ao estudo das imagens e da história da arte não apenas inspiram este trabalho, como formam, efetivamente, o seu núcleo teórico. Foram desenvolvidos por Didi-Huberman as formulações sobre pensamento por montagem e montagem de tempos nas quais me baseio na parte II, dedicada à montagem, e também os conceitos de visibilidade e legibilidade que são convocados na parte III, centrada na análise de *História(s) do cinema*. Também é este autor que fornece algumas das chaves em torno das quais pude explorar o pensamento visual em Aby Warburg, André Malraux e Henri Langlois. E ainda que eu não tente reproduzir no trabalho os procedimentos investigativos de Didi-Huberman ou transformar seus conceitos em metodologia, é a partir das suas teorizações que algumas questões metodológicas e procedimentais emergem no trabalho, como será explorado na parte II.

Para dar conta dos objetivos propostos, a metodologia do trabalho se desdobra em dois níveis que se entrecruzam: a pesquisa teórica e a análise

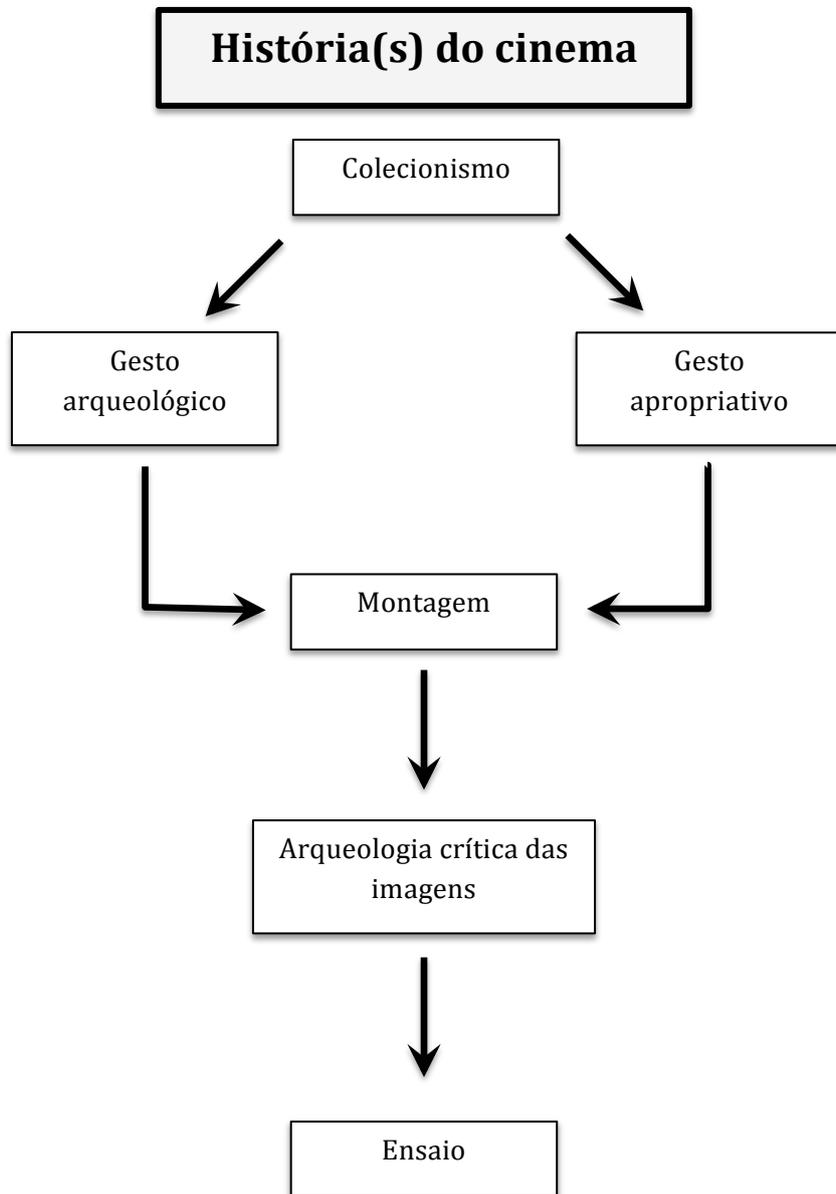
empírica. Uma vez que estes dois níveis são indissociáveis e todo o escopo teórico foi pensado a partir do objeto empírico, o que se busca, de forma geral, é levar à análise (parte III) os conceitos desenvolvidos ao longo das partes I e II. Mesmo que não se proceda aqui a uma abordagem do objeto empírico baseada em métodos tradicionais de análise fílmica, como é discutido em pormenores no capítulo 5, algumas etapas que são comuns ao estudo de qualquer obra audiovisual fazem parte do processo de construção do trabalho, como:

- Assistir várias vezes à obra analisada;
- Selecionar trechos que sejam ilustrativos das questões teóricas e conceituais levantadas na tese;
- Pesquisar referências extratextuais que facilitem a compreensão do objeto de estudo e do objeto empírico em questão;
- Realizar levantamento bibliográfico a respeito da série analisada;
- Pesquisar e assistir a outras obras de teor semelhante (neste caso, formar um repertório mínimo de ensaios fílmicos que forneça um parâmetro em torno do qual as discussões sobre o ensaísmo no cinema podem ser travadas)⁸.

Deste modo, o quadro abaixo sintetiza a proposta de abordagem do objeto empírico em sintonia com os conceitos trabalhados ao longo da tese:

⁸ A decupagem do produto audiovisual estudado é também uma etapa fundamental. Ela não foi incluída entre os passos mencionados pois há uma decupagem de *História(s) do cinema* já feita. Este minucioso e árduo trabalho, executado por Céline Scemama, está disponível no site <http://cri-image.univ-paris1.fr/celine/celine.html> (Acesso em 20/01/2013).

Quadro 1 - Síntese visual da proposta de análise



Fonte: Elaboração da autora com execução de Jamer Mello.

1.2 Do objeto empírico

História(s) do cinema foi roteirizada, dirigida e editada por Jean-Luc Godard e tem um tempo total de 268 minutos de duração. Tal como foi ao ar na França e comercializada posteriormente em VHS e DVD, a série é dividida em oito episódios, assim chamados⁹:

- 1A) *Toutes les Histoires (Todas as Histórias, 51 minutos)*
- 1B) *Une Histoire Seule (Uma História só, 42 minutos)*
- 2A) *Seul le Cinéma (Só o Cinema, 27 minutos)*
- 2B) *Fatale Beauté (Fatal Beleza, 29 minutos)*
- 3A) *La Monnaie de l'Absolu (A Moeda do Absoluto, 27 minutos)*
- 3B) *Une Vague Nouvelle (Uma Vaga Nova, 27 minutos)*
- 4A) *Le Contrôle de l'Univers (O Controle do Universo, 28 minutos)*
- 4B) *Les Signes Parmi Nous (Os Signos Entre Nós, 37 minutos)*

Produzidos pela emissora francesa Canal+, em parceria com a JLG Films, Gaumont, Fr3, Centre National de la Cinématographie (CNC) e Vega Films, e exibidos na televisão francesa entre os anos de 1989 e 1998, os oito episódios que compõem a série começaram a ser esboçados muitos anos antes. Em 1978, Jean-Luc Godard proferiu uma série de conferências no Conservatório de Arte Cinematográfica de Montreal, que deram origem ao livro *Introduction à une véritable histoire du cinema*, publicado em 1980¹⁰, peça fundamental para compreender a proposta e o processo de criação da obra audiovisual que o sucedeu, *História(s) do cinema*.

⁹ Títulos em português reproduzidos da edição em DVD lançada em Portugal pela Midas Filmes, lançada em 2007. Esta foi a versão utilizada para consulta na tese.

¹⁰ Este livro ganhou uma edição brasileira, que foi consultada por mim para a pesquisa. Referência: GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

A presença de Godard em Montreal se deu por convite de Serge Losique, então diretor do Conservatório. No ano anterior, Henri Langlois¹¹ havia ministrado as conferências e o objetivo era que Godard pudesse dar continuidade à atividade. O que o cineasta sugeriu a Losique, no entanto, foi:

[...] um negócio... um gênero de co-produção que seria uma espécie de roteiro de uma eventual série de filmes intitulada *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, verdadeira no sentido de que se comporia de imagens e sons, e não de textos, embora ilustrados. Tanto mais que eu e Langlois já havíamos formulado esse projeto. (GODARD, 1989, p. 7)

A proposta era que, a cada conferência, Godard pudesse exibir trechos e comentar filmes que ele considerava relevantes para a história do cinema, criando relações com alguns de seus próprios filmes. A princípio, a programação (a que o cineasta se refere como “roteiro”) consistia em dez viagens/capítulos com um orçamento de 10 mil dólares para cada um, que seriam divididos entre a produtora do cineasta e o Conservatório (GODARD, 1989, p. 7). A ideia de Godard era que cada conferência pudesse efetivamente constituir um roteiro posterior para os dez episódios da “verdadeira história do cinema” que o cineasta pretendia produzir¹².

A título de exemplo do funcionamento dessas conferências ministradas a partir de associações entre filmes e não de uma historiografia linear do cinema, Godard relacionou seu *Viver a vida* (*Vivre sa vie*, 1962) a outras cinco obras: *Nana* (Jean Renoir, 1926); *A paixão de Joana D’Arc* (*La passion de Jeanne d’Arc*, 1928) e *O Vampiro* (*Vampyr*, 1932), ambos de Carl Dreyer; *Ouro e Maldição* (*Greed*, Erich Von Stroheim, 1924) e *Carmen Jones* (Otto Preminger, 1954). Numa outra, associou o seu *A Chinesa* (*La Chinoise*, 1967) a *O Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, Sergei Eisenstein, 1925), *A Idade do Ouro* (*L’âge d’or*, Luis Buñuel e Salvador Dalí, 1930) e *O Galante Mr. Deeds* (*Mr. Deeds Goes to Town* (Frank Capra, 1936).

¹¹ Figura bastante influente na trajetória de Godard, como será explorado no capítulo 3.

¹² No entanto, Losique passou por dificuldades financeiras e, como relata Godard com alguma graça, “começou a mandar à Sonimage cheques sem fundo ou mesmo cheque nenhum” (GODARD, 1989, p. 7)

Neste exercício de pensamento por montagem em que ideias se associam por meio dos filmes, já se prenunciava o que Godard faria posteriormente em *História(s) do cinema*, embora na série ele opte por não conferir um papel tão destacado à sua própria obra. Na heterodoxa pedagogia que desenvolveu para organizar as conferências em Montreal, Godard selecionou ainda obras de vários cineastas que lhe eram referenciais e cujos filmes posteriormente foram incorporados em *História(s) do cinema*, como F.W. Murnau, Fritz Lang, Alain Resnais, Rossellini, Robert Flaherty, Alfred Hitchcock e Nicholas Ray, entre muitos outros.

Segundo Jacques Aumont (1999, p. 11), foi em 1986 que o cineasta começou efetivamente a produzir os ensaios audiovisuais que tiveram sua gênese oito anos antes, nas visitas ao Conservatório. O autor informa que, até chegar em sua versão final, *História(s) do cinema* teve algumas versões intermediárias, que se tornaram conhecidas em exibições privadas. Os episódios 1A e 1B foram exibidos em 1989, e os posteriores foram produzidos na seguinte ordem: 2A e 2B em 1993-1994; 3A e 3B em 1995-1996; 4A e 4B em 1996 e 1997 (AUMONT, 1999, p. 12).

Em 1988, os episódios 1A e 1B ganharam *première* no Festival de Cannes fora de competição e, em 1997, *História(s) do cinema* voltou a Cannes, desta vez exibida integralmente, na mostra *Un Certain Regard*¹³. Por seu caráter de *work in progress*, foi apenas praticamente uma década após a exibição dos dois primeiros episódios que a série pôde ser assistida integralmente, tanto no festival quanto na televisão¹⁴.

Os episódios também foram sendo projetados, à medida que ficavam prontos, no Museum of Modern Art (MoMA), em Nova Iorque, nos Estados Unidos, num esforço conjunto da curadoria do museu e da distribuidora Gaumont. Em 1999, *História(s) do cinema* foi exibida na íntegra no mesmo espaço. No caso do MoMA, todas as projeções realizadas na década de 1990,

¹³ Informações disponíveis no site oficial do Festival de Cannes: <http://www.festival-cannes.com/en/archives/ficheFilm/id/335/year/1988.html>

¹⁴ Renato Pucci Jr. (2010, p. 443) afirma que houve exibição no Brasil pela TV Cultura em São Paulo, mas não fornece dados mais precisos como datas, horários e modo de veiculação (integral ou serializada). Não se sabe, portanto, se por aqui *História(s) do cinema* foi exibida integralmente numa só vez, ou em episódios, e nem ao longo de quanto tempo.

inclusive a da versão completa da série, correspondiam às estreias de *História(s) do cinema* no circuito norte-americano, e se deram em 35mm no ambiente da sala escura¹⁵: não deixa de ser curioso que um produto audiovisual realizado a partir de arquivos de imagens e de vídeo de baixa definição, sob demanda de um canal de televisão, estreie e seja exibido nos Estados Unidos em formato de película de 35mm, numa sala de cinema dentro de um museu.

Sabe-se, ainda, que a série foi exibida em 1997 como parte da obra *New Spaces for Showing Video*, de Dan Graham, na Documenta X em Kassel, na Alemanha (LUNDEMO, 2014, p. 502), considerado o mais importante evento dedicado à arte moderna e contemporânea no mundo. Logo, desde sempre a obra foi considerada um produto híbrido e passível de ganhar vida em diferentes espaços, transitando entre televisão, festivais de cinema, circuito exibidor comercial do cinema, museus, galerias de arte e grandes exposições.

História(s) do cinema também ganhou edição completa em DVD em diversos países, como França, Estados Unidos, Inglaterra, Itália, Alemanha e Portugal. No Brasil, não está disponível até o momento. Além dos lançamentos em VHS e DVD, há também uma caixa de CDs com cinco discos, contendo todo o seu extrato sonoro, e ainda um livro¹⁶ que reproduz parte das imagens da série e todo o texto correspondente à narração enunciada por Godard ao longo dos episódios. Trata-se, portanto, de um conjunto de produtos que se complementam e foram comercializados em função do lançamento da versão integral da obra audiovisual.

1.3 Da estrutura da tese

Esta tese é dividida em três partes, denominadas, respectivamente: “Parte I - Cinema, uma forma que pensa”; “Parte II - Montagem, essa bela inquietação” e

¹⁵ Informações disponíveis no site do MoMa: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/7592/releases/MOMA_1997_0105_92.pdf?2010 (Acesso em 12/05/14).

¹⁶ Ao qual será feita referência de forma mais específica no capítulo 5. Referência da edição francesa: GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard, 1998.

“Parte III - Nem arte, nem técnica: um mistério”¹⁷. A parte I é composta por um capítulo dedicado à discussão acerca do conceito de ensaio fílmico, elaborada a partir de um conjunto de textos das teorias do cinema em que foram identificadas menções a um potencial ensaístico dos filmes, muitas décadas antes dos primeiros estudos mais sistematizados sobre o assunto¹⁸. Também são apresentadas algumas contribuições recentes de autores que vêm empreendendo esforços para lançar luz sobre o tema (como Català e Weinrichter, já citados) e também uma proposta de delimitação do conceito que dialoga com os propósitos da tese. A isto, segue-se uma discussão a respeito do dispositivo cinematográfico e das suas atualizações, tanto no contexto das práticas audiovisuais contemporâneas, quanto pensado na teoria. Esta parte é encerrada com algumas considerações sobre a ampliação da experiência do cinema, que aprofunda as relações entre o cinema e as artes.

A parte II, composta pelos capítulos 3 e 4, é centrada nas noções de pensamento visual e montagem. A montagem surge na tese como: a) mecanismo próprio ao cinema e a algumas correntes artísticas do século XX e b) como conceito, conforme formulação de Didi-Huberman. Assim, são exploradas as experiências de pensamento visual em Warburg, Malraux e Langlois, bem como a relação entre colagem e montagem nas obras de alguns artistas das vanguardas históricas (especialmente os dadaístas). Ao final desta parte, a montagem é pensada numa síntese que busca relacionar os procedimentos de Warburg, Malraux e Langlois ao que faz Godard em *História(s) do cinema*.

A parte III é composta pelo capítulo 5, centrado numa análise de *História(s) do cinema* que relaciona a articulação teórica desenvolvida ao longo da tese aos conceitos de visibilidade e legibilidade, formulados por Didi-Huberman. A análise visa a explorar empiricamente as possibilidades de pensar por e com imagens no universo do audiovisual e a situar a prática ensaística de Jean-Luc Godard como uma espécie de arqueologia crítica das imagens. Este capítulo também aborda a figura de Godard como autor que ultrapassou a dimensão do cineasta “fazedor de filmes” e alcançou a dimensão de humanista autorizado a refletir criticamente sobre a história do cinema e do século XX e a

¹⁷ Títulos inspirados em enunciados proferidos por Godard em *História(s) do cinema*.

¹⁸ Que começam a ser publicados em maior volume a partir da década de 1990, como veremos.

produzir o que ele próprio considera que seja “uma verdadeira história do cinema” (ou seja, contada não apenas por meio de palavras, mas principalmente com imagens e sons, tal qual se apresenta em *História(s) do cinema*).

Por fim, nas considerações finais, retomam-se algumas das principais questões levantadas na tese para uma reflexão final e um balanço das articulações que foram feitas entre a teoria e o objeto empírico da pesquisa, buscando também apontar algumas perspectivas para estudos futuros que desejem seguir na investigação das possibilidades de pensar com e por imagens, especialmente no âmbito do audiovisual.

**PARTE I -
CINEMA, UMA FORMA QUE PENSA**

2 O ENSAIO FÍLMICO: EM BUSCA DE UM CONCEITO

O ensaio, como gênero literário, tem sido objeto de reflexão minuciosa desde as investidas inaugurais de Michel de Montaigne e Francis Bacon no século XVI. Ainda que nenhum dos dois autores tenha se proposto a fundar um gênero, eles foram responsáveis por conferir ao ensaio algumas das suas mais destacadas características – que se tornariam verdadeiros princípios –, como a liberdade formal, a reflexividade e, principalmente, a ausência de prescrições e regras.

Em *O Ensaio como Forma*, Theodor Adorno considera o ensaio o único modo de escrita e de pensamento que levanta dúvidas quanto ao que chama de “direito incondicional do método”. Segundo o autor, o ensaio ocupa um lugar entre os despropósitos, pois “não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer” (ADORNO, 2008, p. 17). Em seu pequeno tratado sobre o ensaio, Adorno enfatiza ainda que este tipo de produção literária é “radical em seu não-radicalismo, ao abster-se de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total” (ADORNO, 2008, p. 25). A contribuição do autor costuma ser das mais lembradas, uma vez que se dedica a descrever com rigor o ensaio, embora, ao mesmo tempo, sublinhe como um de seus traços fundamentais o descompromisso com uma expressão excessivamente cartesiana do pensamento:

O ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza. Torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados. (ADORNO, 2008, p. 30)

Marcado pelos princípios da liberdade e da experimentação, o ensaio se apresenta como um lugar sem mapa, uma forma que passeia pela arte e pela ciência e, muitas vezes rejeitada no campo científico, costuma ser considerada

imprecisa e excessivamente subjetiva. Numa releitura do clássico texto de Adorno, Cássio Hissa e Adriana Melo afirmam o ensaio como:

Uma pausa apenas, em vez da pretensão de um acabamento definitivo. Um silêncio eloquente. O eterno devir da linguagem, dos conceitos de um mundo permanentemente em construção. Espaço de algo a ser continuamente experimentado e, portanto, transmutado, transcriado. Lugar sem mapa cujo percurso, desenhado e redesenhado por um incessante devir, redefine trajetórias de partida e de chegada, aproximando fim e início, desordenando e desalojando significados culturalmente construídos e estabelecidos. (HISSA, MELLO, 2011, p. 251)

O que há de propositivo nas formulações a respeito do ensaísmo no audiovisual é, naturalmente, bastante devedor das teorizações acerca do ensaio literário, sobretudo as contribuições de Adorno e também de Georg Lukács. De Adorno, a afirmação da fragmentação e a renúncia às certezas. De Lukács (1974), os indícios sobre o caráter errático e anti-dogmático do ensaio, definido pelo autor um tipo de julgamento em que o essencial não é o veredicto ou a distinção de valores, mas sim o processo de julgar; um saber que, ao contrário de outros, a exemplo do conhecimento científico, não busca superar os anteriores.

No cinema, alguns realizadores têm produzido obras caracterizadas por princípios semelhantes, entre os quais podemos lembrar Alain Resnais, com seus emblemáticos *Noite e Neblina* (*Nuit et brouillard*, 1995), *Toda a memória do mundo* (*Tout la memoire du monde*, 1956); Chris Marker, com filmes como *La Jetée* (1962), *Carta da Sibéria* (*Lettre de Sibérie*, 1975) e *O fundo do ar é vermelho* (*Le fond de l'air est rouge*, 1977); Resnais e Marker em parceria, como em *As estátuas também morrem* (*Les statues meurent aussi*, 1953); Harun Farocki, desde *Images of the world and the inscription of war* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1989) e *Videogramas de uma revolução* (*Videogramme einer Revolution*, 1992) até videoinstalações mais recentes em que problematiza a imagem gerada por computador (CGI)¹⁹ e os jogos eletrônicos, como *Serious Games*, de 2009/2010 e *Parallel I-IV*, de 2012/2014; Agnès Varda, desde *Saudações, Cubanos!* (*Salut les Cubains*, 1963) até *Os catadores e eu* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) e Jean Luc-Godard, um dos únicos cineastas audodeclarados

¹⁹ Sigla para a expressão de língua inglesa “computer-generated imagery”.

ensaístas, com a sequência de filmes produzidos em vídeo em um intervalo de apenas três anos na década de 1970 – *Aqui e acolá* (*Ici et ailleurs*, 1974), *Numéro deux* (1975) e *Comment ça va* (1976) – e chegando na série de oito episódios *História(s) do cinema* (1988-1998)²⁰.

No Brasil, verifica-se um interesse crescente em relação aos ensaios audiovisuais na última década. No campo da realização, este interesse se manifesta, por exemplo, por meio da produção de cineastas ligados ao documentário e ao vídeo experimental, como João Moreira Salles (*Santiago*, 2006); Cao Guimarães (*Rua de mão dupla*, 2002); Arthur Omar (do seminal *Congo*, 1972, à complexa exposição *Zooprismas*, de 2006, que reuniu instalação, vídeo e fotografia); Eduardo Coutinho (desde *Cabra marcado para morrer*, 1984, até *Jogo de cena*, 2006) e Pablo Lobato (*Acidente*, 2006, dirigido em parceria com Cao Guimarães, e a videoinstalação *O que Pode a Expiração*, 2010).

De diferentes maneiras, todos estes realizadores (entre muitos outros que também poderiam ser citados) vêm realizando obras marcadas pela maquinação de complexos dispositivos de criação e pela busca por tensionar ao máximo fronteiras de gêneros e suportes de produção audiovisual; por afirmar um cinema reflexivo que pensa as suas próprias imagens, como se uma reflexão sobre o estado-da-arte do audiovisual fosse indispensável e devesse ser promovida pelas próprias obras e não fora delas. O seu caráter ensaístico residiria justamente neste questionamento e nas possibilidades de um pensamento abduativo sobre questões do seu tempo, exercitado e manifestado por meio das imagens.

Ao mesmo tempo em que estes artistas consolidam suas carreiras no circuito dos festivais com propostas criativas e originais, permanecem pouco conhecidos do público no Brasil (com exceção de Eduardo Coutinho e de João Moreira Salles). E ainda que eles sejam, também, representantes brasileiros de uma tendência mais ampla e universal de valorização de um cinema que cada vez menos faz distinção entre gêneros, técnicas de realização e formatos de captação ou finalização, o espaço de circulação e legitimação destes artistas é

²⁰ Vale notar que Varda, Godard e Farocki realizaram filmes com teor ensaístico ao longo de toda a sua carreira, e os exemplos citados valem como ilustração pela sua representatividade, embora não sejam os únicos destes autores.

relativamente pequeno, sobretudo em função da característica pouco comercial dos seus trabalhos. Acabam restritos aos festivais e, quando ganham estreia comercial, a algumas salas de “cinema de arte”.

Como ficará claro ao longo desta tese, alguns autores empreenderam tentativas de lapidar um conceito para o filme-ensaio e problematizar este tipo de produção – mesmo que seja para chegar à conclusão de que uma definição muito fechada é impossível²¹ – e é fácil notar que a maioria das pesquisas acadêmicas dedicadas ao cinema de ensaio ganhou publicação nos últimos quinze anos. Frequentemente, estes estudos dedicam-se a obras também recentes, a exemplo de algumas das que foram mencionadas acima. Este fato reflete não apenas o interesse crescente dos pesquisadores, mas também o aumento na própria produção de obras de caráter ensaístico sob o domínio de três matrizes audiovisuais principais: o documentário, o cinema experimental e a videoarte (responsável por aproximar certas experiências fílmicas das artes visuais). Em alguma medida, o objeto empírico deste estudo, a série *História(s) do Cinema*, coteja todas elas.

De modo geral, o estudo dos ensaios fílmicos permanece ainda no terreno da tentativa, da busca, do tatear conceituações e, não menos importante, tatear também aproximações teóricas possíveis. Se uma genealogia do filme-ensaio localizará no documentário as suas origens, pretendo avançar numa discussão sobre os ensaios fílmicos que não se restrinja apenas ao campo do documentário, e que pense possibilidades ensaísticas no contexto da produção de imagens em diferentes momentos do século XX e também neste início de século XXI. Esta proposta impõe um grande desafio, uma vez que o quadro teórico-conceitual desenhado para a tese não pode se basear exclusivamente na tradição das pesquisas em documentário (o lugar a partir do qual, especialmente no Brasil, os ensaios audiovisuais têm sido olhados).

Assim, considero essencial a revisão de um conjunto de estudos produzidos em diferentes momentos e que, de algum modo, contribuem para a aproximação ao ensaio audiovisual que é feita aqui. Esta revisão também é

²¹ Ver, a este respeito, MACHADO (2003); RENOV (2005); LINS (2006, 2008a, 2008b, 2009); RASCAROLI (2008, 2009) e REBELLO (2012), que vêm se ocupando do tema em trabalhos de pesquisa recentes.

necessária pois esta pesquisa se insere num campo ainda em construção, apoiada numa relação que pretendo estabelecer entre três pilares: 1) a afirmação do cinema como possibilidade de pensar com e por imagens; 2) as experiências de produção de obras audiovisuais que não apenas esgarçam fronteiras de gênero, mas também obrigam a repensar a linguagem audiovisual, os dispositivos e os modos de exibição e 3) o ensaio como espaço possível de materialização deste pensar com e por imagens, de experimentação com determinados gestos que dão a ver um pensamento audiovisual, especialmente aquele presente no *corpus* empírico formado pela série *História(s) do cinema*.

2.1 O ensaio fílmico em devir na teoria do cinema

O ensaio fílmico costuma ser associado a um certo teor vanguardista, à renovação e à ousadia no manejo da linguagem audiovisual e dos dispositivos. Com alguma frequência, o estudo de obras classificadas como ensaísticas se detém excessivamente na importância do texto verbal ou escrito presente nos filmes como linha condutora do pensamento das instâncias autoral e narrativa, embora a aproximação direta entre ensaios fílmicos e a literatura varie bastante de obra para obra²² e não seja o meu propósito analisar a tradução, transposição ou adaptação do ensaio literário ao cinema.

Os ensaios literário e fílmico aproximam-se principalmente no que se refere à forma, entendida aqui como a sua expressão materializada num todo observável, seja ele um texto ou um filme. Ambos situam-se eternamente numa espécie de entre-lugar ou num “entre-gêneros”, já que não parecem autorizar filiação a gênero algum e menos ainda pretendem constituir-se eles mesmos como gêneros autônomos, dotados de demarcações internas próprias.

²² As diferenças estilísticas entre os filmes citados acima permitem notar este fato. *Noite e Neblina*, por exemplo, tem narração baseada em um texto altamente poético e ao mesmo tempo impactante do escritor Jean Cayrol, um sobrevivente de campo de concentração. Já *Videogramas de uma Revolução* não tem narração e conta com textos escritos explicativos que aparecem no filme na forma de *lettering*, para fornecer ao espectador algumas informações contextuais sobre as imagens que estão sendo exibidas. Neste caso, não é o texto que fornece à obra o seu caráter de ensaio, mas sim a forma como a reflexão está inscrita nas próprias imagens e no fluxo de pensamento que elas geram.

A bibliografia disponível sobre o assunto é restrita, mas vem crescendo em número nos últimos anos. As poucas obras específicas ainda não foram traduzidas, sendo acessíveis apenas em seus idiomas de origem, como os livros *L'Essay et le cinéma*, 2004, organizado por Suzanna Liandrat-Guigues e Murielle Gagnebin; *The Personal Camera: subjective cinema and the essay film*, 2009, de Laura Rascaroli e *The essay film: from Montaigne, after Marker*, 2011, de Timothy Corrigan.

Em outros casos, é ainda mais difícil ter acesso à bibliografia, a exemplo de um título relevante que não teve lançamento comercial e cuja circulação é totalmente restrita: *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (2007), organizado por Antonio Weinrichter. Trata-se de uma coletânea lançada por ocasião do evento Punto de Vista – Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, Espanha. Estão compilados neste livro diversos artigos, que passaram por um rico esforço de seleção e tradução para o espanhol. Eles foram publicados originalmente em diferentes países e momentos da história da crítica e da pesquisa em cinema, e incluem alguns textos hoje referenciais no contexto dos estudos do ensaio fílmico – alguns dos quais serão trazidos à discussão ao longo da tese.

Entre as contribuições recentes, destaca-se o trabalho em torno do ensaio que vem sendo desenvolvido nos últimos anos por Josep Maria Català, que resultou em dois livros com os quais esta tese dialogará de maneira próxima: *El cine de pensamiento: formas de la imaginación tecno-estética* (org.), de 2014, e especialmente, *Estética del ensayo: la forma ensayo, de Montaigne a Godard* (também de 2014).

Embora seja comum aos autores associar o ensaísmo audiovisual às experiências recentes no terreno da arte e do cinema, uma genealogia das práticas cinematográficas que outrora foram classificadas como vanguardistas ou experimentais, e a revisão de alguns escritos e obras que buscavam afirmar outras potências para as imagens em movimento, além da representação e da narrativa, revelarão que esta vontade de expandir as possibilidades do cinema já se fez presente em momentos passados, e manifestou-se principalmente em duas vertentes que dialogam entre si: 1) o potencial do cinema como *locus* para

expressão de pensamento e de saberes a respeito do mundo histórico, e 2) a noção de cinema expandido, que aproxima o cinema das artes especialmente a partir do surgimento do vídeo, abrindo caminho para que possamos nos referir a “ensaio audiovisual”, englobando, assim, obras que escapam ao domínio exclusivo do cinema.

Não por acaso, foi o pintor e cineasta vanguardista alemão Hans Richter quem primeiro referiu-se a um novo tipo de cinema que poderia tornar perceptíveis problemas, pensamentos e até ideias, e que daria visibilidade ao que não é visível, num texto chamado *El ensayo fílmico: una nueva forma de la película documental*²³, publicado em 1940.

Segundo Richter, o desafio do documentário, sobretudo a partir de Robert Flaherty, era dar forma ao que chama de “conteúdo intelectual”. O autor estabelece uma relação direta entre a complexidade de determinados assuntos e a dificuldade – ou mesmo impossibilidade – de abordá-los nos filmes de narrativa mais convencional. Para Richter, nem todo assunto é passível de transformar-se em discurso fílmico por meio de modelos didático-expositivos que buscam documentar algo fornecendo meramente uma cronologia de fatos. Assim, alguns temas demandariam um tratamento ensaístico. A contribuição do autor vai se tornando mais rica à medida que afirma:

Neste esforço de tornar visível o mundo invisível dos conceitos, dos pensamentos e das ideias, o cinema de ensaio pode lançar mão de uma reserva de meios expressivos muito maior que a do cinema documentário puro. Visto que no ensaio fílmico não se está sujeito à reprodução das aparências externas ou de uma série cronológica, e, ao contrário, se há de integrar material visual de procedências variadas, pode-se saltar livremente no espaço e no tempo: por exemplo, da reprodução objetiva à alegoria fantástica, e dela a uma cena interpretada; pode-se utilizar tudo, o que existe e o que se inventa, desde que sirva como argumento para tornar visível o pensamento de base. (RICHTER, 2007, p. 188, tradução nossa).

²³ Texto traduzido do alemão para o espanhol e publicado no livro organizado por Weinrichter (2007). Título original: *Der Filmessay: eine neue Form des Dokumentarfilms* (publicado no jornal alemão *Nationalzeitung* em 1940 e, posteriormente, na coletânea dedicada ao filme-ensaio organizada por Christa Blümlinger e Constantin Wulff). Referência: BLÜMINGER, Christa e WULFF, Constantin (orgs.). *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen film*. Vienna: Sonderzahl, 1992.

Richter encerra afirmando que o cinema pode interferir criativamente no mundo da representação do seu tempo, e deixa uma provocadora questão: “Esta não seria uma meta a desejar ardentemente?” (RICHTER, 2007, p. 189, tradução nossa). O tom de todo o texto e a pergunta são premonitórios, e o que Richter desejava vai passar a acontecer poucos anos depois da publicação do seu escrito, a partir da virada para o cinema moderno, especialmente com Roberto Rossellini.

Também bastante premonitório é o teor dos escritos de Alexandre Astruc no artigo embrionário da “política dos autores”, *Nascimento de uma nova vanguarda, a câmera-caneta*, publicado originalmente em 1948. Astruc afirma que o cinema finalmente está se tornando uma linguagem, um meio de expressão como são todas as outras artes:

Depois de ter sido sucessivamente uma atração de feira, uma diversão parecida com o teatro de *boulevard*, ou um meio de conservar as imagens da época, [o cinema] se converte pouco a pouco em uma língua. Uma linguagem, a saber, uma forma na qual e mediante a qual um artista pode expressar seu pensamento, por mais abstrato que seja, ou traduzir suas obsessões exatamente do mesmo modo como ocorre atualmente com o ensaio ou o romance. (ASTRUC, 2010, p. 221, tradução nossa)

Astruc cunha, então, o termo “Câmera-caneta” (“*Caméra-stylo*”), e a partir dele sugere que o cinema conseguirá se desvencilhar da “tirania do visual, da imagem pela imagem” para tornar-se um meio de escritura tão flexível e sutil como a linguagem escrita (ASTRUC, 2010, p. 221). E não apenas isso: para o autor, certas ideias e visões do mundo de campos tão distintos quanto a metafísica, a produção humana, a psicologia e as paixões são de tal natureza que apenas o cinema poderia descrevê-las.

O cinema aparece, deste modo, não só como uma escritura possível para o tratamento de determinadas questões, mas, principalmente, como um ambiente privilegiado para certas formulações. Astruc chega a afirmar que se Descartes tivesse que escrever o Discurso do Método em sua época (a década de 1940), o faria com uma câmera 16mm e filme, pois apenas por meio do cinema poderia

expressar-se de forma apropriada. E, para Astruc, o cinema poderia gerar obras equivalentes, em profundidade e significado, aos romances de Faulkner e de Malraux e aos ensaios de Sartre e Camus: “o autor escreve com a sua câmera da mesma forma que o escritor escreve com sua estilográfica” – trata-se, assim, de uma “autêntica escritura”²⁴ (ASTRUC, 2010, p. 224, tradução nossa).

Astruc aproveita também para criticar a postura e o discurso das vanguardas e para rejeitar qualquer tentativa de defesa de um cinema “puro”, como fizeram algumas vanguardas históricas ao propor que poderia haver um terreno exclusivo do cinema: “[...] ao contrário, pretendemos estendê-lo e convertê-lo na linguagem mais vasta e mais transparente possível” (ASTRUC, 2010, p. 224, tradução nossa). Acusa o Surrealismo de tentar adaptar ao cinema as investigações da pintura e da poesia e afirma que “entre o cinema puro dos anos vinte e o teatro filmado, segue existindo espaço para um cinema livre” (ASTRUC, 2010, p. 223, tradução nossa).

As proposições de Astruc me parecem pertinentes por três motivos fundamentais. Em primeiro lugar, por propor lá em 1948 que existem *uns* cinemas, e não apenas *um* cinema. Em segundo lugar, por antecipar, ainda que de maneira não intencional, a ideia de cinema expandido e do borramento das fronteiras entre o cinema e outras artes²⁵, e, em terceiro lugar, por afirmar uma qualidade dialética para o cinema e situá-lo como uma espécie de mecanismo relacional entre diversos saberes.

Entre os franceses, também André Bazin dedica alguma atenção à relação entre o ensaio e o cinema, analisando um filme de Chris Marker a partir de uma clara comparação com um ensaio literário, numa crítica de *Lettre de Sibérie* (1957) publicada na revista *France Observateur*, em 1958. Como aponta Rascaroli, apesar de voltar muito da sua atenção ao texto escrito que é lido no filme, Bazin tece considerações também sobre a relação entre o texto e a imagem. Ao descrever a obra como “um ensaio documentado por meio do filme”, afirma que:

²⁴ Procedimento para o qual Agnès Varda cunharia, alguns anos depois, a expressão “cinescrita” (“*Cinécriture*”).

²⁵ Para além das relações mais notadas e que sempre existiram entre o cinema e o teatro, ou entre o cinema e a literatura.

Marker traz para o filme uma noção absolutamente nova de montagem que eu vou chamar de “horizontal”, em oposição à montagem tradicional que joga com o senso de duração através da relação tomada-a-tomada. Aqui, uma dada imagem não se refere à que a precedeu ou à que se seguirá, mas sim se refere lateralmente, de alguma forma, ao que é dito. (BAZIN Apud RASCAROLI, 2008, tradução nossa)

Outro autor que vai tratar da vocação ensaística do cinema em seus escritos é Noel Burch, no livro *Práxis do Cinema*, publicado em 1969. Burch apresenta a categoria de “filme-meditação”, e indica como primeiras experiências dois curtas-metragens de Georges Franju, *O sangue das bestas* (*Le sang des bêtes*, 1949) e *Hotel dos inválidos* (*Hôtel des invalides*, 1952). Para ele, a diferença entre esta obra e outros documentários seria a proposta de Franju de “expor teses e antíteses através da própria tessitura do filme”. Burch sinaliza as experiências de Godard no sentido de promover a “forma-meditação”, sobretudo a partir de *Viver a Vida* (*Vivre Sa Vie*, 1962):

Godard é, muitas vezes, um ensaísta, ou melhor, um jornalista, em um sentido totalmente novo que, a nosso ver, só se justifica plenamente no cinema. Pouco importam, em seus filmes, as ideias reais, na medida em que elas são flagrantemente contestáveis. O que conta é a maneira como essas ideias desfilam diante de nós, é o espetáculo do insubstituível que elas nos oferecem, e não as ideias em si. [...] Um cinema de meditação pura, onde o tema é a base de uma construção intelectual suscetível de transformar-se na forma, na própria realização, sem que esta seja, por isso, edulcorada ou alterada. (BURCH, 2008, p. 192-193)

O discurso de Burch converge com o dos outros autores trazidos aqui até agora em um aspecto principal: a afirmação de que não apenas o cinema é um tipo de escritura passível de expor um pensamento complexo, mas, sobretudo, que é uma expressão privilegiada para este propósito. O interesse da crítica francesa deste período pelo tema é plenamente justificável, uma vez que boa parte dos primeiros filmes aos quais se associou a noção de ensaio foi produzida por cineastas como por Chris Marker, Agnès Varda, Jean-Luc Godard e Alain Resnais na França do pós-guerra. Alguns autores, como Phillip Lopate (1996),

Paul Arthur (2003, p. 59) e Michael Renov (2005, p. 252), com razão incluem ainda Jean Rouch entre os cineastas que produziram filmes com inflexão ensaística a partir da década de 1950, especialmente pela forma altamente reflexiva como Rouch usou o comentário (de pós-produção) em filmes como *Os Mestres Loucos* (*Le Maîtres Fous*, 1955) e *Crônica de um Verão* (*Chronique d'un été*, Jean Rouch e Edgar Morin, 1960).

É possível apontar, neste conjunto de escritos mencionados, uma espécie de “devir-ensaio”, o vislumbamento de uma potência ensaística para o cinema que, embora já se manifestasse timidamente nas obras de alguns cineastas, vai ganhar mais força a partir dos anos de 1990. É neste momento que o documentário, especialmente, experimenta o que Català (2012) classifica como um “giro subjetivo” que põe em evidência os filmes ensaísticos e autobiográficos (cujas características se misturam, em muitos casos). Na próxima seção, são apresentadas algumas contribuições mais recentes, inclusive do próprio Català, no sentido de tentar compreender as manifestações do ensaio no cinema.

2.2 Sobre a impossibilidade de uma episteme do ensaio fílmico: algumas tentativas recentes de aproximação do tema

Se o mapeamento anterior sugere que, entre as décadas de 1970 a 1990, o interesse pelo ensaísmo no cinema parece ter arrefecido, recentemente o tema tem sido objeto de vários estudos. Pesquisadores vêm se debruçando sobre este tipo de produção por meio dos mais diversos vieses analíticos, desde a perspectiva histórico-conceitual que busca definir, descrever e mapear o ensaio audiovisual, desenvolvida por autores como os já citados Lopate (1996), Rascaroli (2008), Català (2005, 2014c) e Weinrichter (2007), até o estudo do ensaio fílmico como um braço do documentário, como é o caso de Renov (2005), no âmbito nacional, Lins (2006, 2008a, 2008b, 2009), Feldman (2012) e Rebello (2012), que vêm se ocupando de uma tendência ensaístico-reflexiva verificada no documentário brasileiro contemporâneo.

O texto de Lopate de 1996 se tornaria uma espécie de marco temporal para o estudo recente dos ensaios audiovisuais. Intitulado *In Search of the Centaur: The Essay-Film*, é um artigo totalmente calcado na relação entre o ensaio fílmico e a literatura, a ponto de o autor afirmar (embora advirta de antemão que se trata de uma proposição questionável), que um filme-ensaio deve obrigatoriamente conter palavras, na forma de texto falado, subtítulo ou intertítulo: “Digam o que quiserem sobre a visualidade ser o núcleo da coisa, mas não posso aceitar um fluxo puro e completamente silencioso de imagens como constitutivo de um discurso ensaístico.” (LOPATE, 1996, p. 253, tradução nossa).

O autor apresenta uma prescrição das características que permitiriam classificar um filme como ensaístico, e em várias delas se refere ao texto, afirmando inclusive que ele deve ser bem-escrito e eloquente. A esta provocação inicial de Lopate, que em certos momentos guarda até um tom de chiste, seguiram-se outros esforços mais consistentes de outros autores, que serão apresentados em seguida. No entanto, é interessante observar em Lopate a valorização do texto e da palavra de uma maneira extremamente literal. Para ele, não é suficiente a existência de uma instância enunciativa que possa ser identificada no filme, que se manifeste de forma autoral e que pode ou não estar presente materialmente na obra²⁶. Lopate considera necessária a presença do texto em sentido estrito, de preferência através de um narrador, como se o ensaio fílmico tivesse que funcionar como uma espécie de monólogo interior para expor conceitos e ideias.

Antonio Weinrichter (2007, p.12) afirma, na introdução da coletânea *La Forma que Piensa. Tentativas em Torno del Cine-Ensayo*, que “não existe um acordo geral sobre o que possa ser um ensaio cinematográfico”. O teor da assertiva e o próprio título da publicação dizem bastante dos esforços que vêm sendo empreendidos no sentido de conceituar o ensaio audiovisual, ainda que se

²⁶ A este respeito, vale lembrar do conceito de “voz do documentário”, formulado por Bill Nichols (2005b), que refere-se a ao discurso do filme, num âmbito mais geral, cujo direcionamento se pode inferir através da análise do todo de uma determinada obra, e não necessariamente da fala de um personagem ou narrador. Muitas vezes, a voz do documentário fica explícita na “voz de Deus”, na fala de um narrador que expõe um ponto de vista geral que o realizador pretende transmitir, mas esta não é uma regra. Por exemplo, documentários de teor observacional também têm a sua voz, que corresponde muito mais uma intencionalidade ou um viés presente na tessitura da obra, do que ao que é dito por um narrador ou personagem.

trate de um tipo de obra cujas especificidades tornariam difícil uma demarcação muito rígida: liberdade formal, experimentação e autorreflexividade. Ainda segundo Weinrichter, há também quem associe o ensaio fílmico ao cinema experimental mais do que ao documentário, e quem o considere um possível horizonte para o audiovisual no século XXI, um fruto da era pós-moderna de confusão de fronteiras, modos e discursos. Não raro, a expressão “ensaio fílmico” é empregada de forma genérica para rotular filmes de difícil classificação, principalmente obras não-ficcionais que não cabem nas convenções do gênero documental.

Como aponta Weinrichter, Alain Bergala descreve o filme-ensaio de modo muito semelhante à maneira como Adorno pensa o ensaio na literatura, sugerindo que estas diferentes manifestações compartilham os mesmos princípios: “É um filme que não obedece a nenhuma das regras que regem geralmente o cinema como instituição: gênero, duração padrão, imperativo social.” (BERGALA apud WEINRICHTER, 2007, p. 27, tradução nossa). É um filme livre, segundo Bergala, que reinventa a cada vez a sua própria forma, que só valerá a ele. Problematizando a posição um tanto radical de Bergala acerca da impossibilidade de uma definição para o ensaio fílmico, Weinrichter afirma:

Bergala chega a sugerir que um verdadeiro ensaio inventa não apenas sua forma e seu tema, mas também o seu referente: à diferença do documentário, que filma e organiza o mundo, o ensaio o constitui. Ou seja, não pode servir, por definição, de modelo de nada. E a prática do cine-ensaio se reduziria a uma série de casos singulares, não só porque a instituição se nega a integrá-los em sua tradição, como porque o são, necessariamente: a única generalidade que parece possível afirmar sobre um filme-ensaio é que cada filme é... um caso particular. Vale a pena, então, esforçar-se para atribuir categoria de gênero ao que é essencialmente excêntrico, fronteiro, ‘não-genérico’ e singular? (WEINRICHTER, 2007, p. 27, tradução nossa)

Ainda que diante da dificuldade de conceituar as variadas práticas ensaísticas, vários autores têm empreendido esforços no sentido de identificar traços deste tipo de produção, deparando-se sempre uma espécie de dilema, que

também aparece na fala de Bergala: alguma definição fechada pode ser aplicada a um tipo de obra que é, por natureza, fugidia e livre de amarras de gênero?

Weinrichter, por sua vez, tenta fugir de uma classificação fácil e bastante sedutora de que o ensaio seria todo texto que não “cabe” em nenhum outro lugar, e sinaliza que “podemos pensar que esta dificuldade de encaixe é o que o define como categoria à parte; mas estaríamos caindo numa definição tão atrativa (por transgressora) como imprecisa e negativa” (2007, p. 24, tradução nossa).

Esta revisão revela que os ensaios audiovisuais têm sido frequentemente definidos a partir de negativas. De modo geral, diante da dificuldade em formular um conceito fechado para o filme-ensaio, muitos autores se preocuparam em afirmar o que ele não é: não é ficção, não é estritamente documentário, não é cinema experimental e não é videoarte, embora na maioria dos casos flerte com algumas destas linguagens ou com todas delas, e também com a fotografia e as artes visuais.

Um sinal desta dificuldade está no próprio livro organizado por Weinrichter (2007), ao qual venho fazendo referência. Trata-se de uma das poucas publicações inteiramente dedicadas aos ensaios fílmicos, e que reúne onze textos sobre o assunto. Cada um com suas particularidades, os artigos têm em comum uma abordagem que é sempre da ordem da tentativa, como o título do livro sugere. E nessa tentativa, na impossibilidade de afirmar o que o ensaio fílmico efetivamente é, os autores acabam por apresentar o que os ensaios fílmicos não são²⁷.

Català esboça o que chama de “estrutura básica” do ensaio fílmico: “[...] uma reflexão por meio de imagens, realizada através de uma série de ferramentas retóricas que se constroem ao mesmo tempo em que o processo de reflexão.” (2005, p. 133, tradução nossa). Como afirma o autor numa entrevista, o ensaio parte da seguinte base: “[...] não apenas produzir um discurso, como produzir também o dispositivo do discurso.” (CATALÀ, 2012, p. 18)

Se parece problemático classificar o ensaio fílmico como gênero ou como categoria, uma vez que ele quer afirmar-se tão livre que não admite se configurar

²⁷ Buscarei evitar incorrer na armadilha de transformar o ensaio audiovisual num guarda-chuva debaixo do qual se tenta incluir tudo aquilo a que não foi possível dar outro nome.

como tal, pode ser pertinente pensá-lo como forma fílmica e mapear os gestos formantes e os dispositivos criativos que perpassam estas obras, já que tanto os estudos sobre o ensaio na literatura quanto no cinema assinalam uma preponderância das questões estético-formais em todo discurso que se apresenta de modo ensaístico. Este nos parece um caminho natural. Se o ensaio é um discurso que produz os seus próprios dispositivos, as questões estético-formais vão necessariamente ganhar força. Que forma, entretanto, seria esta, se Bergala diz que ela é própria de cada filme-ensaio e só valeria a ele?

Ao apresentar a reflexão por meio das imagens, a forma-ensaio não propõe meramente um jogo metalinguístico ou autorreflexivo. A subjetividade do autor está posta sempre de modo bastante evidente, mas não se trata apenas de uma escrita de si (como faz o documentário autobiográfico) ou de uma reflexão “ilustrada” por imagens (como é expediente comum do documentário expositivo), mas sim de inscrever a reflexão nas próprias imagens, de pensar por e com imagens.

Embora uma parte numerosa da bibliografia disponível a respeito do ensaísmo no audiovisual se refira a um tipo de “cinema de pensamento”, estas contribuições muitas vezes acabam abordando menos o ato de pensar com imagens e mais o de fazer pensar sobre o que as imagens nos mostram, e entre ambos estes dois âmbitos há uma diferença importante. Pensar cinematograficamente difere de ilustrar um pensamento com imagens, como será abordado ao longo dos capítulos seguintes da tese.

O ensaio fílmico não é simplesmente autorreflexivo, embora o seja de maneira imprescindível, segundo Català. Numa tentativa de diferenciá-lo do documentário autorreflexivo, o autor afirma que este se limita a colocar em evidência os dispositivos, não necessariamente a explorá-los, e também não se dedica a utilizar os resultados desta exploração como ferramenta hermenêutica. Enquanto isso:

A estrutura característica do filme-ensaio é híbrida, uma estrutura que vai do pessoal-biográfico (dividido em experiências pessoais, sonhos, opiniões) ao reflexivo, filosófico, artístico, etc. Tem ao menos dois níveis, portanto: um através do qual *persegue*

um objeto, um tema (ou vários) e outro por meio do qual este tema se expressa esteticamente: o entremeado, o caráter híbrido se expressa ao mesmo tempo em que o seu próprio tema. A forma sobe claramente à superfície [...]. (CATALÀ, 2005, p. 145, tradução nossa)

Català afirma que a história do cinema documental é marcada por uma evolução de mentalidades, de modos de colocar o cinema a serviço da exposição de um “real” e de crer nas possibilidades desta exposição. O que se nota hoje, segundo o autor, é um esgotamento dos dispositivos convencionais do cinema (em diversos aspectos, das narrativas ao modo mais tradicional de exibição dos filmes), de maneira que “o dispositivo cinematográfico não basta para expressar por si só a complexidade do real e é necessário fazer algo mais” (2012, p.17). Neste caso, o “algo mais” seria a criação de dispositivos cada vez mais complexos e necessariamente ensaísticos, pois colocariam em xeque justamente o fato de que o dispositivo cinematográfico e os meios narrativos clássicos, por si só, não são suficientes.

Identifico também em José Moure outra interessante perspectiva, que começa por questionar se haveria uma obra fundadora do cinema de ensaio, como há no caso do ensaio literário (os *Ensaio* de Montaigne). Num texto chamado *Essai de définition de l'essai au cinéma* (2004), Moure acaba localizando as origens do ensaio fílmico em Orson Welles e Roberto Rossellini (por motivos que serão explicados logo adiante) e enuncia duas proposições: 1) o ensaio como um projeto de cinema, e 2) o ensaio como um projeto da modernidade. Em relação ao primeiro ponto, o autor afirma que, antes de existir como realidade fílmica, o ensaio existe como projeto de filme inacabado e como projeto de um cinema futuro: “Invoca a ideia do ensaio de modo a prestar uma homenagem à sétima arte, e de apostar no seu futuro, na sua capacidade de rivalizar com a literatura no terreno do pensamento” (MOURE, 2004, p. 26, tradução nossa).

Sobre o ensaio como projeto da modernidade, Moure busca na *Carta à Rossellini*, escrita por Jacques Rivette por ocasião do filme *Viagem à Itália*, e publicada nos *Cahiers du Cinéma* em 1955, uma formulação que associa efetivamente o cinema ao ensaio. Rossellini, tal qual Montaigne, é ele mesmo a matéria do seu filme. Segundo Rivette, *Viagem à Itália*:

[...] oferece enfim ao cinema, até agora obrigado a contar histórias, a possibilidade do ensaio. O ensaio, há mais de cinquenta anos, é a língua mesma da arte moderna; é a liberdade, a inquietude, a exploração, a espontaneidade; enterrou, gradualmente – Gide, Proust, Valery, Chardonne, Audiberti – o romance debaixo de si; desde Manet e Degas, reinou sobre a pintura e lhe deu seu modo apaixonado, seu senso de busca e de proximidade. Temos, pois, um filme que reúne: [...] ensaio metafísico, confissão, diário de bordo, diário íntimo. (RIVETTE apud MOURE, 2004, p. 32, tradução nossa)

Moure afirma, então, que “se a forma do ensaio no cinema se inscreve em alguma filiação, é aquela da modernidade, das formas que pensam” (2004, p. 32, tradução nossa). O germe do ensaísmo no cinema estaria, para o autor, na fundação do cinema moderno, por isso a referência constante a Rossellini e Welles. E especialmente no que se refere a *Viagem à Itália*, estariam postos ali todos os princípios do ensaio, que se exerce como pensamento, ponderação, exame, teste, experimentação, “tateamento”, experiência do mundo, da vida e de si. Também é destacada a figura de Godard, a quem Moure considera o cineasta que mais levou a cabo a proposta de elaborar um “pensamento-cinema”, ainda que, em sua tentativa de definição, Moure resvale justamente na afirmação do ensaio fílmico por exclusão de outras formas, e embora para o próprio autor uma pergunta permaneça sem resposta conclusiva: “Que critérios, temáticas ou formas permitem-nos distinguir os filmes que poderiam ser incluídos no seio da categoria não-instituída do ensaio?” (MOURE, 2004, p. 35, tradução nossa).

O autor sugere que se deva partir da premissa de que os filmes ensaísticos convergem para um pensamento reflexivo no tratamento de um determinado tema, objeto ou questão, e seria necessário, assim, distinguir ensaios sobre temas tão distintos quanto política (como *Vento do Leste*, de Godard, 1970); arte (*O Mistério de Picasso*, de Henri-Georges Clouzot, 1955); cinema (*Uma viagem com Martin Scorsese através do cinema americano*, de Martin Scorsese, 1995); história (*Allemagne 90 neuf zéro*, Godard, 1990) ou ainda objetos e lugares (*Méditerranée*, de Jean-Daniel Pollet e Volker Schlöndorff, 1963) (MOURE, 2004, p. 35).

Ainda que os escritos de Moure ajudem a lançar luz em relação a alguns aspectos do ensaio e façam parte de um dos mais citados livros dedicados ao assunto²⁸, é necessário apontar algumas ressalvas: ao contrário de Català e Weinrichter, que vêm empreendendo esforços sobre cinema de ensaio há cerca de uma década, a produção de Moure foi bastante pontual e se restringe a este texto²⁹. Além disso, e mais importante, Moure estabelece um tipo de hierarquia entre o ensaio fílmico e outras formas expressivas, como se se tratasse de uma evolução das linguagens da literatura e do cinema que confluía numa nova forma, melhor ou superior. Como não compartilho desta visão, penso que alguns pontos da contribuição do autor deve ser relativizada.

Ademais, identifico uma diferença fundamental entre os escritos iniciais de Richter, Astruc, Rivette e Burch, produzidos entre as décadas de 1940 e 1960, e as teorizações recentes de Català e Weinrichter, produzidas após os anos de 1990. Enquanto os primeiros pareciam preocupados em notar uma nova vocação para o cinema, em vislumbrar o potencial cinematográfico de exposição de ideias, formulações intelectuais e pensamento, na atualidade os autores partem de algo que é dado: a vocação ensaística do cinema existe e se manifesta de formas muito distintas entre si, o que talvez torne mais prolífico analisar cada filme-ensaio caso a caso, ao invés de tentar instituí-lo como gênero.

Há algo que também surge como discurso de fundo nos autores que têm pesquisado o tema recentemente: a negação de uma episteme própria ao ensaio fílmico. Ela se manifesta não apenas quando surgem, em seus escritos, as tentativas de definição do ensaio a partir de negativas mais do que de proposições, mas principalmente quando eles afirmam efetivamente que uma definição muito fechada contraria a própria natureza do fenômeno. Este aparente paradoxo que cerca o ensaio fílmico como objeto de estudo será explorado a seguir.

²⁸ O já mencionado *L'Essai et le cinema*, organizado por Liandrat-Guigues e Gagnebin.

²⁹ Ao menos foi o que revelou o levantamento bibliográfico feito para a realização desta tese, realizado no Brasil, na Espanha e na França.

2.3 Uma proposta de delimitação para a tese

Apesar de compartilhar da visão de que a validade de um conceito fechado para o ensaio audiovisual é questionável (e que, penso eu, talvez seja mais adequado tratar o ensaísmo como um gesto ou um anseio), para fins metodológicos e pela demanda que é própria a uma tese, se faz necessário delimitar uma noção de ensaio fílmico que dialogue com a proposta geral do trabalho e com a construção da estrutura teórica que foi formulada para dar conta dos objetivos propostos – e que conduz à análise do objeto empírico³⁰.

Parto da premissa de que pode ser útil “dissociar” o estudo do ensaio fílmico da literatura e aproximá-lo com mais ênfase dos campos das artes e do audiovisual. Não se trata de negar o que possa haver de literário no ensaio fílmico, ou de colocar cinema e literatura em oposição, uma vez que o próprio termo “ensaio” provavelmente remeterá sempre à literatura, mas abordar o filme-ensaio em seus aspectos audiovisuais e não em sua possível vinculação à literatura. Reconheço que há uma relação inerente entre ensaio fílmico e literatura e esta relação é sempre referencial, mas não necessariamente valorativa.

Não se trata, também, de identificar uma estrutura profunda do ensaio audiovisual. Um dos primeiros problemas que se impoem a uma proposta tão abrangente seria lidar com o conceito de gênero neste caso, quando se pensa nas características distintivas mais valorizadas deste tipo de produção: a liberdade de pensamento, uma reflexividade notadamente personificada na figura do realizador, o caráter fragmentário e transitório que valoriza a reflexão sobre o processo tanto quanto o resultado final a que se chega, e a negação de qualquer tentativa de “reduzir” o ensaio em definições, normas ou formatos. Como afirma Ismail Xavier:

³⁰ Deve-se frisar, no entanto, que a estrutura da tese foi pensada originalmente no sentido contrário: da inquietação inicial com *História(s) do cinema* (germe do projeto original) à problematização do ensaio; e do ensaio às noções de dispositivo, gesto e colecionismo que serão abordadas a seguir e que, por sua vez, levam novamente à série.

Falar em filme-ensaio envolve um posicionamento da crítica diante do seu objeto como um experimento, exame de uma questão sem o apelo às regras fechadas de um método, uma experiência intelectual mais aberta em que o pensamento se arrisca em terrenos onde a exatidão é impossível. E envolve também o senso de que tal exame responde à insistência de uma questão no espaço da cultura e a uma busca de apreensão do objeto em sua variabilidade, assumindo a legitimidade do transitório como foco de atenção. Há, na linhagem secular do ensaio, um impulso anti-sistêmico e a marca da subjetividade. (XAVIER, 2014, p. 33)

Este jogo de forças contraditórias (definir ou não definir?) apareceu e aparecerá ao longo da tese algumas vezes, apresentado de diferentes formas, e voltar a ele com certa frequência pode sugerir que a conceituação do ensaio audiovisual gira em círculo e para cada dois passos à frente numa tentativa de delimitação, dá-se um passo atrás com reconsiderações, parênteses, reticências e um certo receio de fazer afirmações muito assertivas. A impressão pode ser verdadeira, mas há razão para tamanho cuidado com o ensaio como objeto de estudo – afinal, uma definição que desrespeite a natureza do fenômeno é tão inútil quanto a ausência total de definição³¹. Este paradoxo é abordado por Català, quando admite a necessidade operativa de sistematizar um conceito, mas ao mesmo tempo assume as suas inerentes limitações:

Se o filme ensaio é complexo [...], não podemos supor que nenhuma operação definidora, isto é, reducionista, será capaz de abarcá-lo em suas múltiplas dimensões. Por outro lado, sua própria existência – que se produz tanto por eliminação das formas limítrofes quanto pela assimilação delas, com as quais se combina e das quais toma emprestados muitos elementos – parece nos obrigar a efetuar algum tipo de delimitação se quisermos seguir trabalhando em terreno seguro. (CATALÀ, 2014c, p. 155, tradução nossa)

Parece difícil apresentar um conceito fechado para o ensaio audiovisual, porém um tanto mais fácil é identificar o seu princípio norteador maior:

³¹ De um ponto de vista epistemológico, este cuidado se justifica na formulação de qualquer conceito no interior de um campo em construção.

apresentar-se como práxis cinematográfica que, carecendo conscientemente de autoridade epistemológica, propõe diferentes movimentos e modos de pensar o mundo e os próprios meios visuais e audiovisuais. Busca, sobretudo, ressaltar um aspecto que não é novo, mas aparece aqui destacado: os tipos de discursos a respeito do mundo histórico produzidos pelas imagens não são apenas da ordem da representação mimética (e nem o ensaio busca superá-la). O ensaio audiovisual também se configura como discurso sobre o mundo histórico, mas sua organização estético-discursiva não obedece aos padrões do documentário e nem da representação ficcional clássicos, pois aciona procedimentos e dispositivos distintos, com objetivos também distintos.

O que as obras de caráter ensaístico sugerem é que as imagens, em suas múltiplas formas de apresentação, podem ter outras vocações, como evocar e materializar de modo mais premente uma forma de pensamento; podem oferecer outras experiências além daquelas derivadas do “valor de verdade” da fotografia documental ou mesmo do cinema documentário. Podem, também, distanciar-se da experiência cinematográfica considerada clássica, que se tornou hegemônica já nos anos de 1920 e assim permanece até hoje (definida na década de 1970 por Jean-Louis Baudry como dispositivo cinematográfico, como será abordado a seguir).

A prática do ensaísmo diz respeito não apenas a questões de estilo, mas a um certo anseio e a uma intencionalidade, a procedimentos de exposição de um pensamento, de um modo de estar no mundo e, em grande parte dos casos, também de uma reflexão metalinguística acerca dos próprios meios de registro e exibição das imagens. Podem ser ensaísticos, assim, diferentes tipos de obras que lidam com as imagens e o audiovisual. Mais do que criar uma categoria a partir da qual seria possível rotular alguns filmes como ensaios e outros não, creio ser mais produtivo pensar numa inflexão ensaístico-reflexiva da qual distintas obras podem ser dotadas, e em diferentes graus.

Assim, considero ensaísticos em algum nível desde filmes que cabem perfeitamente no cânone do documentário, como *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), por sua capacidade de aglutinar numa só obra o histórico, o biográfico, o autobiográfico, o metalinguístico e o autorreflexivo, até

um trabalho recente como a videoinstalação *Parallel I-IV*, de Harun Farocki, pelos questionamentos sobre as formas de produção e recepção das imagens de síntese pelos indivíduos e a problematização sobre o modo como as imagens geradas por computador afetam a sua percepção em relação à realidade³².

São propostas radicalmente distintas e sem nenhuma ligação aparente, mas que foram colocadas em relação aqui de modo proposital, para contribuir com a exposição da ideia de ensaio audiovisual. Esta noção, por sua vez, independe de gênero narrativo ou suporte de produção e não passa por identificar traços comuns num sentido de repetição, mas sim de mapear tentativas de produzir o que venho chamando de pensamento audiovisual, de pensar por e com imagens e de alcançar através das obras um aprofundado nível de reflexão a respeito de questões do mundo histórico. A inflexão ensaístico-reflexiva aparece associada, nesta pesquisa, especialmente às noções de dispositivo, gesto e colecionismo, pois elas formam a base conceitual que fundamenta a pesquisa e permite o adensamento do olhar ao objeto empírico. Assim, reconheço a impossibilidade de dar conta de um conceito que alcance alguma universalidade quando opto por trabalhar com apenas uma obra como *corpus* de análise e, mais ainda, quando o próprio tema se revela tão avesso a propensões generalizantes.

Compreendo o ensaio audiovisual na linha de Català e Bergala, como um tipo de obra que produz não apenas um discurso, mas também o dispositivo do discurso, que lhe é próprio e, muitas vezes, único. Assim, a forma do ensaio audiovisual será sempre pensada a partir de diferentes gestos constituintes (no caso de *História(s) do cinema*, são eles os gestos arqueológico e apropriativo) e a partir também da noção de dispositivo, que faz com que as obras ensaísticas tragam ao centro da discussão não apenas questões temáticas ou metalinguísticas, mas também as suas próprias condições de possibilidade enquanto produtos audiovisuais.

³² Seria possível abrir uma seção inteira apenas para abordar estas duas obras – e não falta interesse para isso. No entanto, como não é o objetivo do trabalho e como imagino que o leitor conheça o filme de Coutinho e a obra de Farocki (se não esta especificamente, ao menos algumas outras), creio que a relação que foi estabelecida esteja devidamente justificada.

A prática ensaística surge como uma maneira de promover deslocamentos. Ainda que os dispositivos variem de uma obra a outra e inviabilizem o ensaio como categoria, alguns deslocamentos são comuns, sendo o principal deles a criação de um modo próprio (e muitas vezes único a cada filme) de fazer asserções a respeito do mundo histórico, quando o documentário ou a ficção baseados no estatuto da representação parecem não ser suficientes. Trata-se de uma consciência dos limites da representação, e não exatamente de uma crítica a ela. E a partir do momento em que os realizadores exploram o dispositivo, eles também provocam os espectadores a contemplar as imagens e os discursos engendrados por elas de um modo diferente.

Será problematizada, portanto, a transformação do dispositivo em ferramenta hermenêutica e a crença na possibilidade de pensar por e com imagens (consequentemente, na exposição de um pensamento humanista através do audiovisual – como fazem, afinal, Coutinho, Farocki, Varda, Marker, Godard). O ensaio não é pensado em função apenas de aspectos internos às obras, dos seus traços imanentes, mas sim dos dispositivos criativos acionados para a sua realização. Surge como intencionalidade e gesto (como será problematizado adiante), como tomada de posição e lugar de afirmações sobre um modo de fazer e pensar o cinema, as imagens e o mundo. Torna central a figura do sujeito, uma vez que coloca em destaque o dado autoral. Isto se dá uma vez que o ensaio audiovisual faz emergir a figura do autor como sujeito que se posiciona por meio de obras que são, muitas vezes, “filmes de teses”, mas também na medida em que boa parte das obras ensaísticas guardam um forte teor humanista.

2.4 A questão do dispositivo

Antes de explorar a noção de dispositivo, é necessário estabelecer alguns parâmetros conceituais, uma vez que se trata de um termo bastante caro à teoria do cinema e também às próprias humanidades, desde, respectivamente, os dois textos seminais de Jean-Louis Baudry publicados em 1970 e 1975, e as

proposições lançadas também a partir da década de 1970 por alguns filósofos ligados ao pós-estruturalismo, especialmente Michel Foucault e Gilles Deleuze. Serão apresentados, de forma breve, três diferentes conceitos: 1) dispositivo cinematográfico; 2) dispositivo em Michel Foucault e 3) dispositivo de criação no audiovisual contemporâneo. Esta sistematização visa a minimizar uma possível dubiedade ou indefinição semântica decorrente do uso do termo “dispositivo” em diferentes contextos e momentos históricos, e também expor o que chamo, na tese, de dispositivos de criação ensaística.

Em 1970, Baudry publica na revista *Cinetique* o texto *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*³³, interessado no caráter instrumental da ciência e também em produzir um questionamento sobre a centralidade que as “máquinas ópticas” ocupam no cruzamento entre a ciência e os bens simbólicos (a exemplo do cinema). Ainda que neste momento Baudry fale no “aparelho de base do cinema”, a ideia central do que é o dispositivo cinematográfico está presente quando o autor se refere à estrutura na qual, para ele, se baseia o cinema: projeção/tela, sala escura e câmera. O autor afirma que:

Enfim, entre o produto final marcado pelo índice “valor de troca” (mercadoria) e seu consumo (valor de uso) se introduziu uma outra operação, efetuada por meio de um conjunto instrumental – projetor, tela –, com a restituição da luz que se perdera durante o curso e a transformação de uma sucessão de imagens separadas, uma após outra, numa continuidade que restitui também, mas segundo uma outra escansão, o movimento da “realidade objetiva” (BAUDRY, 1983, p. 385-386)

Em sua proposição de forte acento psicanalítica e marxista, Baudry (1983, p. 386) vai em seguida questionar “se os instrumentos (a base técnica) produzem efeitos ideológicos específicos e se tais efeitos são determinados pela ideologia dominante [...]” e investir numa perspectiva pouco interessada nos filmes em si e muito preocupada em problematizar os efeitos do cinema no espectador, especialmente em função da montagem e da projeção, responsáveis pela criação

³³ Publicado no Brasil com o título *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*, como parte da coletânea *A experiência do cinema: antologia*, organizada por Ismail Xavier (Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983).

de uma ilusão de continuidade e de uma relação de identificação e transcendência semelhantes ao estágio do espelho descrito por Lacan.

Ainda que não se refira aos ideais de opacidade e transparência nestes termos, Baudry se detém na impressão de realidade produzida pelo cinema e no que chama de “apagamento da diferença”, que seria alcançado através da montagem e da projeção:

Assim, pode-se dizer que o cinema – e talvez isso seja exemplar – vive da diferença negada (a diferença é necessária à sua vida, mas ela vive da sua negação). [...] Lembremos, por outro lado, o efeito perturbador que resulta quando numa projeção aparecem defeitos na transmissão do movimento, quando o espectador bruscamente se dá conta da descontinuidade, isto é, do corpo, da aparelhagem técnica que estava *esquecida*. [...] O mecanismo de projeção permite suprimir os elementos diferenciais (a descontinuidade inscrita pela câmera), deixando em cena apenas a relação entre eles. Portanto, as imagens como tais se apagam para que o movimento e a continuidade apareçam. (BAUDRY, 1983, p. 390)

Embora Baudry não mencione cineastas ou cinematografias específicas no texto de 1970, é possível supor que a sua observação seja dirigida aos filmes que se encaixam nos padrões da experiência cinematográfica considerada hegemônica: longas-metragens com cerca de duas horas de duração, projetados na sala escura do cinema, oferecidos ao público como narrativas razoavelmente lineares e produzidos no interior de e de acordo com as regras do que o autor chama de “ideologia dominante”.

O desejo de ilusão criado pelo dispositivo cinematográfico derivaria, para o autor, de outros dispositivos anteriores, como o panorama e a fotografia, que seriam, por sua vez, devedores da *perspectiva artificialis* de origem renascentista, que opera um efeito de recentramento ao fixar no olho humano – ou seja, no sujeito que olha – o “foco ativo e a origem do sentido” (BAUDRY, 1983, p. 384). No entanto, tão importante quanto o aspecto técnico que possibilita a existência do cinema e a produção de imagens herdeiras da perspectiva do Renascimento, seria o mecanismo ideológico que modula a relação entre a câmera e o sujeito. A ideologia da representação e a ilusão de continuidade produzem a impressão de

realidade que influenciaria sobremaneira o espectador, a ponto de Baudry afirmar, a respeito do cinema, que se trata de um:

Aparelho destinado a obter um efeito ideológico preciso e necessário à ideologia dominante: gerando uma fantasmática do sujeito, o cinema colabora com segura eficácia para a manutenção do idealismo. [...] O cinema pode, pois, aparecer como uma espécie de aparelho psíquico substitutivo, respondendo ao modelo definido pela ideologia dominante. (BAUDRY, 1983, p. 398)

O espectador é, para o autor, uma espécie de “vítima” da impressão de realidade e dessa dimensão ideológica do dispositivo cinematográfico, que não é capaz de perceber o cinema como representação. Não se vislumbra para o sujeito nenhuma autonomia possível na experiência cinematográfica.

A este texto seguiu-se outro, *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, publicado em 1975 na revista *Communications*³⁴, também bastante influenciado pelo mito da caverna de Platão e pela psicanálise (mas dessa vez a partir de Freud, especialmente da interpretação dos sonhos). Baudry afirma que Platão, ao demonstrar e explicar que tipo de ilusão subjaz ao nosso contato direto com o real, acaba por descrever o modo de operação do dispositivo cinematográfico e a maneira como o espectador se põe em relação com ele. É importante mencionar que, embora os dois textos se aproximem e se complementem em vários aspectos, no texto de 1970 Baudry referia-se ao “aparelho de base” do cinema, que consistia de todo o conjunto de equipamentos e operações necessários à produção de um filme e sua projeção. Já neste de 1975, o autor fala em “dispositivo cinematográfico” referindo-se especificamente à projeção na sala escura e incluindo no processo o sujeito (espectador).

A associação entre a alegoria da caverna e o cinema em Baudry não consiste apenas num paralelo com a noção de projeção e de imagem – que por si só não seria um olhar tão original. O que o autor pretende reforçar é a condição

³⁴ Referência: *Communications*, 23, 1975. pp. 56-72. Disponível na íntegra em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1348. Acesso em 20/11/2014.

de “imobilidade” e paralisia em que o espectador é colocado em função do dispositivo cinematográfico, que o impediria de perceber que o cinema é representação e, envolto nessa ilusão, o impediria também de ter acesso direto ao “real”.

Baudry segue numa longa associação entre o sonho e a experiência do cinema e postula a hipótese de que a escuridão da sala de cinema, a passividade da instância espectral, a imobilidade forçada do sujeito e os efeitos decorrentes da projeção das imagens fazem com que o dispositivo cinematográfico coloque o espectador num estado de regressão artificial (no sentido freudiano). Esse desejo de regressão seria, inclusive, a explicação para o desejo pelo cinema e o prazer advindo da experiência de assistir a um filme.

Para o autor, só é possível explicar o “efeito-cinema” considerando-o a partir do dispositivo que o constitui, uma vez que o dispositivo, em sua totalidade, inclui o sujeito. E a influência da psicanálise e do pensamento freudiano se manifestam nos escritos de Baudry especialmente quando ele afirma que um dos problemas da teoria do cinema é que os autores, quando tentam compreender a impressão de realidade proporcionada pelo cinema, se detêm exaustivamente nos conteúdos dos filmes e nas técnicas empregadas em sua realização, mas não levam em consideração o inconsciente:

São a técnica e o conteúdo do filme que, quase exclusivamente, vêm ganhando atenção: características da imagem, profundidade de campo, fora de campo, tomada, plano sequência, montagem, etc.; a chave para a impressão de realidade tem sido buscada na estrutura da imagem e do movimento, desconsiderando completamente o fato de que a impressão de realidade é dependente, em primeiro lugar, de um efeito subjetivo e que pode ser necessário examinar a posição do sujeito que está diante da imagem, para determinar a razão de ser do efeito-cinema. (BAUDRY, 1975, p. 68, tradução nossa)

O cinema seria parecido com o sonho e com o estado alucinatório descrito por Freud. Fechar os olhos ou desistir do filme seriam a máxima reação possível por parte do espectador, na visão de Baudry. E ainda assim, de forma análoga ao sonho, quando decide estar diante de um filme, o sujeito que assiste não possui

os meios necessários para tomar qualquer tipo de ação em relação ao seu objeto de percepção (a obra), ou alterar o seu ponto de vista. Para o autor, a partir do momento em que alguém se põe em relação a um filme na sala escura, está praticamente “condenado” a se submeter aos seus efeitos. Ou seja, a experiência cinematográfica seria um momento de ausência de consciência por parte do espectador: “No sonho e no estado alucinatório, as representações são tomadas como realidade diante da falta de percepção; no cinema, as representações são tomadas como realidade, mas demandam a mediação da percepção” (BAUDRY, 1975, p. 72, tradução nossa).

É necessário considerar o contexto em que os escritos de Baudry se inscrevem – um momento em que os autores franceses, especialmente, se dedicavam à crítica do cinema baseado na representação e produziam suas teorias influenciados pela psicanálise e pelo estruturalismo (destacando-se, além de Baudry, Christian Metz). No entanto, embora sejam dois textos seminais na definição do dispositivo cinematográfico e da identificação de suas diferentes dimensões, algumas questões de fundo podem ter se tornado um tanto datadas. Num esforço de contemporização, é possível compreender que certas dicotomias e a necessidade de afirmar uma especificidade para o cinematográfico eram caras aos intelectuais naquele momento, mas não parece mais tão útil pensar o cinema atualmente a partir de modelos tão fixos.

Há um certo anacronismo nas proposições de Baudry: é como se, na década de 1970, meio século depois das vanguardas artísticas e quando já havia inclusive a produção de obras audiovisuais em vídeo, o autor buscasse afirmar uma especificidade para o cinema ao considerar como experiência cinematográfica um único tipo de relação com os filmes: sala escura, projeção e um sujeito completamente e irremediavelmente envolvido com a fruição espectral (determinada, por sua vez, pela ideologia dominante). Esta visão ignora inúmeras questões contextuais, inclusive relativas à própria história do cinema. Mesmo que se compreenda que os modernismos muitas vezes buscaram enquadrar linguagens e insistiram em especificidades próprias a cada meio, a perspectiva de Baudry exclui um leque importante de experiências audiovisuais

que já eram bastante conhecidas na época dos seus escritos, como vimos ao abordar os primeiros textos sobre o ensaio fílmico.

Além disso, se tomarmos apenas o que ficou conhecido como cinema *underground* norte-americano, temos nas décadas de 1950 e 1960 um conjunto muito relevante de cineastas que produziu obras afastadas daquilo que Baudry convencionou tardiamente como dispositivo cinematográfico e acabou se tornando sinônimo mesmo de experiência “clássica” de cinema. São nomes como Stan Brakhage, Jonas Mekas, Kenneth Anger, Maya Deren, Michael Snow e Andy Warhol, entre muitos outros, que herdaram das vanguardas históricas o desejo de experimentação com o material fílmico e cujo trabalho se dissocia bastante de critérios como impressão de realidade ou ilusão de continuidade³⁵. É verdade que alguns deles migraram de outras esferas artísticas para o cinema e posteriormente para o vídeo, como Andy Warhol e Michael Snow, mas talvez esta observação sirva para reiterar o anacronismo dos escritos de Baudry, que parecia desconsiderar muito do que lhe era contemporâneo, ao tomar a experiência do cinema como uma coisa só.

A década de 1960 viu uma aproximação ainda maior entre os campos do cinema e das artes com as primeiras performances multimídia e os *Happenings*. Já neste período, e ainda que não se trate estritamente de cinema, a projeção de imagens em movimento servia a vários propósitos distintos da experiência de sala escura e espectador sentado e imóvel assistindo a um filme narrativo. Esta fase compõe o embrião do que vai ser chamado posteriormente de cinema expandido, por Gene Youngblood (1970), e parte de três aspectos que se opõem à noção de dispositivo cinematográfico em Baudry: a projeção em outros espaços que não a sala de cinema; a montagem como articuladora de rupturas e não de continuidades e a implicação ativa do corpo do sujeito que contempla as obras e é instado a apreciá-las também fisicamente, como se a sensação provocada pela experiência estética se sobrepusesse ao processo de construção de sentido a partir da interpretação num nível cognitivo³⁶.

³⁵ Alguns dos cineastas mencionados não são americanos de nascimento, como Maya Deren (ucraniana), Jonas Mekas (lituano) e Michael Snow (canadense), mas se radicaram nos Estados Unidos e lá estabeleceram a sua produção.

³⁶ Outro dado contextual importante é o lançamento, também em 1970 (ano da publicação do primeiro texto de Baudry), do livro *Expanded Cinema*, de Gene Youngblood, que compila artigos

Retornando à noção de dispositivo, também a partir dos anos de 1970, o termo se torna recorrente nos escritos e falas de Michel Foucault, embora sem uma definição muito rígida. Sandro Chignola explica que há duas vertentes distintas que esboçam uma genealogia do conceito de dispositivo no pensamento foucaultiano. A primeira vem de autores como Agamben, que afirmam que Foucault passa a se referir a “dispositivo” em substituição ao termo “positividade”, tomado de Jean Hyppolite que, por sua vez, o toma de Hegel. A expressão “positividade”, recorrente em textos de Foucault da década anterior, era usada para problematizar “a relação entre os indivíduos e o conjunto definido pelas instituições, pelos processos de subjetivação que esses mantêm sob tensão, das regras onde se concretizam as relações de poder” (CHIGNOLA, 2014, p. 5).

A outra vertente, representada especialmente por Judith Revel, considera “dispositivo” um termo substitutivo para “episteme”, conceito central para Foucault em *As palavras e as Coisas* (1966). O que vai interessar ao filósofo nos anos de 1960 são “as regras de formação e de transformação de sistemas de pensamento especializados em campos epistemológicos e não organizados em uma série de desenvolvimento” (CHIGNOLA, 2014, p. 6). Posteriormente, em *Microfísica do poder*, é que aparece a associação mais direta entre dispositivo e episteme:

O dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nasce mas que igualmente o condiciona. É isto, o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles. Em *As Palavras e as Coisas*, querendo fazer uma história da *epistémè*, permanecia em um impasse. Agora, gostaria de mostrar que o que chamo de dispositivo é algo muito mais geral que compreende a *epistémè*. Ou melhor, que a *epistémè* é um dispositivo especificamente discursivo, diferentemente do dispositivo, que é discursivo e não discursivo, seus elementos sendo muito mais heterogêneos. (1979, p. 246)

do autor encartados desde 1967 no periódico norte-americano *The Los Angeles Free Press*. Este livro será abordado na próxima seção, que tratará da ampliação da experiência do cinema.

Quando afirma que o dispositivo é algo mais geral que a episteme, Foucault considera que “não é apenas a ordem epistêmica que esgota o dizível ou exprimível de uma era, mas a relação de força dos saberes e que se alimenta dos saberes” (CHIGNOLA, 2014, p. 7). Ou seja, não se trata de uma ordem exclusivamente discursiva (como é para ele a episteme), mas sim de um conjunto de relações, uma rede que se estabelece entre diversos elementos, linguísticos e não-linguísticos – incluindo leis e instituições dos universos tecnológico, jurídico e militar. O dispositivo aparece, assim, como instância que põe em relação saber, poder e subjetividade, o que inclui necessariamente “discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo.” (FOUCAULT, 1979, p. 244).

Cabe agora voltar a Baudry com o intuito de estabelecer um paralelo – que não parece muito descabido – entre o dispositivo cinematográfico em Baudry e o dispositivo em Foucault. É necessário, também, fazer uma ressalva ao viés instrumental que costuma ser atribuído aos textos de Baudry sobre o dispositivo. O senso comum dos estudos em cinema costuma considerar os dois textos de Baudry (de 1970 e 1975) excessivamente centrados em questões técnicas, o que é uma visão reducionista do seu pensamento. Embora no início desta seção tenham sido tecidas críticas a estes escritos, elas são de outra natureza e não buscam restringir as contribuições do autor a uma definição do cinema de um ponto de vista estritamente tecnicista. O dispositivo cinematográfico, para o autor, não é somente “coisa”, objeto, é também acontecimento e relação.

Ainda que as condições de imersão do sujeito na experiência cinematográfica sejam fundamentais para o que Baudry chama de “efeito-cinema”, e que esta experiência passe necessariamente pela exposição a um aparato composto por projeção e sala escura, o espectador é peça central e indispensável do dispositivo e é sobre ele que o efeito-cinema se atualiza. Como afirma Victa de Carvalho:

[...] o dispositivo não é constituído apenas por uma parte técnica ou por uma arquitetura, mas por um regime de fazer ver e de fazer falar. É composto por curvas de enunciação e de visibilidade e não há como escapar de suas lógicas de saber e poder (CARVALHO, 2006, p. 143)

Assim, o dispositivo cinematográfico não deixa de ser, também, um conjunto de relações que se estabelecem e que incluem saber, poder e subjetividade (com a diferença de que o efeito-cinema em Baudry guarda uma forte conotação marxista, uma vez que o indivíduo estaria exposto à ideologia dominante no contato com os filmes). Talvez seja possível questionar se as formulações de Baudry, especialmente no texto de 1975, não esboçam uma tentativa de estabelecer uma episteme para o cinema, no sentido atribuído por Foucault ao termo.

Por fim, chega-se à terceira e última noção de dispositivo que se considera importante para o desenvolvimento desta tese, a partir da qual é possível pensar o audiovisual contemporâneo (o cinema e além). A ideia de dispositivo de criação ou de filme-dispositivo aparece sobretudo a partir da década de 1990 em escritos de autores franceses interessados no hibridismo de linguagens e meios expressivos baseados na imagem na arte contemporânea, como Anne-Marie Duguet (1988), Raymond Bellour (1997), Luc Moullet (2007), Philippe Dubois (2009). Esta conceitualização também vai permitir a passagem, na tese, para uma discussão sobre a ampliação da experiência do cinema.

Num influente texto chamado *Dispositifs* (publicado na revista *Communications*, 48, 1988³⁷), Duguet centra-se no vídeo e nas videoinstalações para pensar as redefinições no estatuto da imagem convocadas pela arte eletrônica. A autora afirma que as instalações em vídeo fizeram surgir o dispositivo eletrônico e, tentando avançar em relação a autores que haviam tratado da questão a partir da chave da desmaterialização da arte, busca investigar uma atualização possível para tudo aquilo que o vídeo obriga a

³⁷ Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1728 (Acesso em 19/11/2014). Publicado no Brasil, em edição revista pela autora, como capítulo de uma coletânea organizada por Kátia Maciel. Referência: DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Kátia. *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

repensar, como “texto, foto, documento, mapa, gráfico, filme, telegrama, cartão postal, corpo, vídeo, etc” (DUGUET, 2009, p. 54).

Duguet define o dispositivo como máquina e maquinação que operam ao mesmo tempo visando a produção de determinados efeitos, e aborda diferentes modos de problematizar o vídeo como dispositivo de criação que interroga a respeito da representação: as videoinstalações baseadas em imagens gravadas de forma relativamente autônoma (em direto, à semelhança das câmeras de vigilância); a visão de panóptico (como ocorre em *La Region centrale*, de Michael Snow, produzido em 1971); a influência do teatro nas obras dos artistas abordados por ela e as questões arquitetônicas e de espaço envolvidas nas instalações, que convocam de diferentes maneiras o corpo do indivíduo no momento da experiência de fruição.

Há uma relação evidente entre as formas de exploração do dispositivo em Duguet e a noção de ensaio audiovisual, uma vez que grande parte das obras e os artistas citados em seu texto de fato fazem um uso bastante complexo do dispositivo. O pensamento da autora se baseia na noção de que as videoinstalações não apenas expõem o dispositivo, como efetivamente operam com ele como ferramenta hermenêutica:

Determinada categoria de instalações em vídeo pôde, assim, cumprir o papel de analisar o que constitui os fundamentos dominantes da representação desde o Renascimento, elaborados de acordo com o modelo perspectivista e prolongados na concepção e nas regulagens das diversas câmaras atuais. Não são exatamente o cinema, a pintura e a fotografia que o vídeo submete a um reexame minucioso. Trata-se antes dos dispositivos originários, míticos ou não, da caverna de Platão à *tavoletta* de Brunelleschi; do vidro de Leonardo da Vinci à portinhola de Dührer; da câmara obscura aos modernos sistemas de vigilância. O vídeo, último meio de reprodução, reencena toda uma história das representações. (DUGUET, 2009, p. 56)

Obras de artistas como Bruce Nauman, Bill Viola e Michael Snow alcançam um profundo nível de investigação crítica a respeito da arte e da representação. O vídeo passa a se inserir em praticamente todas as correntes

artísticas da década de 1960, a exemplo da performance, da arte conceitual e da *body art*, e se torna elemento fundamental de desterritorialização da arte e, especialmente, do cinema. Um dos aspectos centrais para as contribuições que o vídeo traz à produção artística é algo que também perpassa obras audiovisuais consideradas ensaísticas: o dado conceitual, a valorização do processo e a exploração do dispositivo num nível hermenêutico. Segundo Duguet (2009, p. 53), o essencial está no “conjunto de regras e disposições susceptíveis de engendrar a obra, ou simplesmente de pensá-la”.

Em escritos mais recentes que bebem desde em Baudry até Duguet, mas buscam ir além na teorização a respeito do espaço ocupado pelo dispositivo na prática e na teoria do cinema, autores como Luc Moullet e Adrian Martin falam em “filme-dipositivo” (*dispositif film*). Neles não aparecem mais de forma tão central a questão do dispositivo cinematográfico ou eletrônico e nem a preocupação com os atravessamentos entre cinema e vídeo, ou entre o vídeo e as artes visuais (tudo isso surge como ponto pacífico, como algo que é dado).

Ao tratar especificamente do cinema, Martin (2011) aborda o uso criativo do dispositivo em obras de cineastas como Abbas Kiarostami, Chantal Akerman e Godard, para chegar na formulação de que o dispositivo não é um esquema e muito menos um sistema formal imutável, e que também não diz respeito apenas às condições de exibição do filme, mas sim a aspectos situados num nível interno às obras, com reflexos na sua narrativa – a exemplo de *Ten*, de Kiarostami (2002), e *Numéro Deux*, de Godard (1975).

Martin (2011) faz uma separação que parece bastante didática e útil, ao afirmar que cada meio possui o seu dispositivo geral que “surge de uma mistura das propriedades estéticas e condições sócio-históricas – e cada obra, em particular, pode criar as suas próprias regras do jogo, o seu próprio dispositivo”. O dispositivo surge como mecanismo de criação que permite ampliar a noção de *mise-en-scène* e, de certo modo, o próprio cinema, pois está associado ao modo de dispor materiais fílmicos com vistas a alcançar determinados efeitos estéticos e narrativos.

O autor faz uma crítica ao fato de que a teoria do cinema privilegiou, durante boa parte de sua história, a “*scène*” em detrimento do “*mise-en*”, o que

talvez não tenha permitido perceber com muita clareza que a *mise-en-scène* é uma abordagem clássica que dá conta de um certo tipo de cinema, mas que atualmente pode ser vista como um dos inúmeros modos de organizar materiais fílmicos e produzir imagens, entre muitos possíveis. O dispositivo não é engessado, e sim:

[...] um tipo de linha-mestra estética que é aberta a variação, surpresa ou habilidosa contradição à medida que o cineasta (que o põe em ação) determina. E não é necessariamente ligado estritamente e exclusivamente ao estilo conhecido de um autor: alguns diretores alteram seus dispositivos, leve ou radicalmente, de obra em obra. (MARTIN, 2011, tradução nossa)

Martin e Duguet trabalham com o fato de que o dispositivo cinematográfico passa a ser atravessado pelo vídeo e pela imagem eletrônica a partir dos anos de 1960, e que este atravessamento produz alterações substanciais tanto no modo de pensar e produzir imagens, como na forma por meio da qual os indivíduos as consomem e são afetados pela experiência de estar diante delas. Quando deixa de buscar as especificidades dos meios, passa a se ocupar dos cruzamentos entre eles e tenta avançar em relação ao hibridismo e à confluência de práticas expressivas, a teoria da imagem acaba assumindo que as intersecções não se dão apenas no nível das linguagens, mas também dos próprios dispositivos.

No Brasil, a ideia de dispositivo de criação vem sendo explorada pela teoria do documentário para explicar algumas experiências contemporâneas consideradas ensaísticas por autoras como Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (em obras já citadas: 2008a e 2008b). A expressão acabou se popularizando não apenas no campo acadêmico, mas também na crítica cinematográfica, a ponto de ser já bastante comum encontrar referências a documentários brasileiros recentes como os já citados *Rua de mão dupla*, de Cao Guimarães, *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, além de outros como *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso,

ou *Um Lugar ao Sol* (2009) e *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro, como “filmes de dispositivo”³⁸.

Nestes trabalhos, o dispositivo de criação aparece mais como chave de leitura para um conjunto de filmes marcados por determinadas características do que como conceito propriamente. Ele ajuda a compreender determinados movimentos e tendências que se verificam no interior da produção documental contemporânea, como o extensivo uso de imagens de arquivo, a complexificação da *mise-en-scène*, o deslocamento da relação de alteridade produzida normalmente pelo documentário (sujeito que filma e sujeito filmado), os filmes em primeira pessoa e o ensaio como escritura audiovisual de si. Segundo Consuelo Lins e Cláudia Mesquita:

Ele [o dispositivo] remete à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas, o que nega diretamente a ideia do documentário como obra que ‘apreende’ a essência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente. [...] teríamos, nos ‘filmes de dispositivo’ a criação de uma ‘maquinação’, de uma lógica, de um pensamento que institui condições, regras, limites para que o filme aconteça. Essa emergência do ‘documentário de dispositivo’ teve sequência no decorrer dos anos 2000, estimulada pelo cruzamento com referências e trajetórias vindas da videoarte e das artes plásticas. (LINS, MESQUITA, 2008, p. 168-169)

Ou seja, nestes casos o dispositivo corresponde, de forma geral, ao conceito de fundo da obra documental, e tem como objetivo complexificar a relação do realizador e do próprio filme com o real. Não que exista documentário possível sem dispositivo, mas em alguns casos, a exploração reflexiva do dispositivo – muitas vezes num nível metalinguístico – torna-se a peça fundamental, condição de possibilidade do filme. Também está implícita nesta leitura uma valorização do documentário como processo, em que colocar o dispositivo de criação em funcionamento importa tanto quanto o resultado que dele deriva (o acaso passa a ser ainda mais valorizado e incorporado ao

³⁸ Ver, especialmente, os trabalhos de crítica cinematográfica publicados na revista Cinética: <http://www.revistacinetica.com.br/>.

documentário, já que a realização de um “documentário de dispositivo” abarca um grau muito maior de “risco do real” e permite, ao menos no momento da captação, menor controle por parte do cineasta). Duccini aponta o anseio ensaístico comum a um conjunto de documentários brasileiros recentes como tendência do “filme-dispositivo”:

Como manobra autoral, acentuar a condição de dispositivo tem como correlato transformar a opacidade em força motriz dos filmes, explicitando o fundamento da linguagem cinematográfica como instância de mediação e de engendramento da realidade (DUCCINI, 2013, p. 104)

Desde as definições mais amplas que foram apresentadas até esta de dispositivo de criação, bem mais específica, o conceito de dispositivo e os derivativos que o orbitam constituem um ponto central para a tese, pois todos eles perpassam *História(s) do cinema* de algum modo. Convergem para o dispositivo vários aspectos do ensaio audiovisual que me parecem fundamentais e que se manifestam de alguma maneira na série de Godard: o dispositivo cinematográfico, o vídeo como catalizador de mudanças nos procedimentos tanto criativos quanto expositivos das artes e do cinema, e o dispositivo de criação como conceito que determina as condições de possibilidade de um filme.

No entanto, embora o nível metadiscursivo que emerge a partir do uso criativo do vídeo a partir da década de 1960 – e do qual todos esses documentários brasileiros recentes são devedores em alguma medida – seja fundamental para uma abordagem do ensaio, é importante considerar que colocar em evidência os dispositivos não é necessariamente explorá-los: como nos lembra Català, a autorreflexividade não é obrigatoriamente ensaística. Desta forma, as modulações do ensaio e a inflexão ensaística presente nestes diferentes filmes brasileiros que vêm sendo chamados de “documentários de dispositivo” variam bastante.

Algo que pode ser observado nos próprios filmes ensaísticos são as claras escolhas dos seus realizadores na relação com o dispositivo: a tentativa de

atravessar o bosque passeando e correndo o risco de perder-se, ao invés de seguir um caminho pré-determinado e seguro já aberto e explorado. Antes de tudo, trata-se de uma decisão que indica o desejo exploratório de pensar por imagens e colocar-se à deriva, de efetivamente investigar. Por fim, ao invés de instituir o ensaio como categoria ou gênero, esboço uma proposta de relação entre dispositivo e ensaio baseada em algumas premissas, que de certo modo sintetizam o que já foi dito até aqui.

- 1) No campo do audiovisual, sobretudo na produção de não-ficção, há um cenário de questionamentos a respeito dos limites da representação do mundo histórico por meio das narrativas e dos modelos genéricos já institucionalizados;
- 2) Este cenário tem gerado uma demanda pela complexificação dos dispositivos de criação no caso das obras não-ficcionais, o que, por sua vez, provoca um uso não-convencional dos meios;
- 3) Considero de teor ensaístico aqueles dispositivos de criação por meio dos quais uma obra trata não apenas do tema que se propõe a abordar, mas também problematiza o cenário descrito acima;
- 4) O dispositivo criativo responde a determinadas demandas e está associado ao que Bergala chama de “forma única” do ensaio fílmico, que é própria de um filme e só vale para ele.
- 5) No caso de Jean-Luc Godard, para ficar no que me interessa especialmente, a principal demanda seria aquela colocada pelo cineasta desde a sua série de palestras em 1979, que constitui o embrião de *História(s) do cinema*: só é possível falar do cinema de forma crítica e reflexiva a partir das suas próprias imagens.

2.5 A ampliação da experiência do cinema

Entre as perspectivas teóricas iniciais de autores como Richter, Astruc e Burch e as contribuições atuais mais específicas a respeito do ensaísmo

audiovisual – Català e Weinrichter – existe todo um horizonte de formulações dedicadas também à reflexão a respeito da imagem fora do domínio único da representação realista e da narratividade e do dispositivo cinematográfico clássico, que busca problematizar as múltiplas experiências oferecidas pelas imagens fronteiriças no contexto dos circuitos midiáticos.

Cada um a sua maneira, diversos autores vêm se ocupando de uma questão que parece inquietá-los: uma certa “crise” da imagem e a valorização de um cinema que se quer impuro, que se vale de todas as demais artes e cujo valor se localiza justamente na forma como processa, de modo metalinguístico, inúmeras referências, enquanto simultaneamente pensa o próprio fazer-cinema.

No Brasil, André Parente (2009) e Arlindo Machado (2002, 2004 e 2007) são alguns dos pesquisadores que vêm pensando a ampliação da experiência do cinema em obras de diversas naturezas que podem ser consideradas ensaísticas e que, embora tenham recebido diferentes rótulos, orbitam todas a ideia de um cinema impuro³⁹ e a problematização da noção de dispositivo cinematográfico segundo Jean-Louis Baudry.

Parente relê o hoje clássico *Expanded cinema*, de Gene Youngblood, e propõe uma atualização do conceito formulado em 1970 para referir-se à associação entre cinema e artes visuais: “o cinema expandido, para nós, caracteriza-se por duas vertentes: as instalações que reinventam a sala de cinema em outros espaços e as instalações que radicalizam processos de hibridização entre diferentes mídias”. (PARENTE, 2009, p. 41). Assim, segundo Parente, se o cinema experimental fica restrito às experimentações com o cinema

³⁹ Conforme formulada originalmente por André Bazin num influente artigo publicado em 1952, “*Por um cinema impuro – Defesa da adaptação*” In: *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991. O autor questiona se o cinema existiria como arte por si, totalmente independente das outras artes; se seria capaz de sobreviver sem as “muletas” da literatura e do teatro, ou estaria prestes a se tornar uma arte subordinada e dependente. O contexto e o lugar de fala de Bazin devem ser tomados em consideração, uma vez que a influência da literatura sobre o cinema a partir da proliferação indiscriminada das adaptações a que o autor se refere diz respeito ao advento do cinema sonoro e, conseqüentemente, ao amplo emprego de obras literárias e teatrais como mote para os filmes. Importante afirmar que o cinema já nasceu impuro, impregnado pelo teatro, e que a consciência disto não inviabiliza a discussão colocada aqui. Em 2011, publiquei o artigo *Cinema impuro: contaminações entre cinema e vídeo a partir de um olhar sobre a série História(s) do Cinema, de Jean-Luc Godard* (Revista Sessões do Imaginário, ano XVI, n. 25, p. 66-71). Neste artigo, apresento uma discussão mais aprofundada a respeito da noção de cinema impuro em André Bazin e uma apropriação do conceito para pensar alguns aspectos da obra de Godard.

e a videoarte se baseia no uso da imagem eletrônica, o cinema expandido seria o cinema ampliado, hibridizado, caracterizado por uma complexa relação entre imagem e espectador.

A premissa geral do autor, expressa num artigo chamado *A forma cinema: variações e rupturas*, é de que as mudanças no dispositivo cinematográfico (o “efeito cinema”) alargam as fronteiras do que chama de “cinema-representação” instituído. Parente (2009, p. 25) mapeia cinco momentos em que experimentações e transformações marcantes puderam ser notadas no cinema (e todas referem-se ao pós-guerra): “cinema do dispositivo, cinema experimental, arte do vídeo, cinema expandido e cinema interativo”. De certo modo, o ensaio audiovisual passeia um pouco por cada uma delas, quando pensado a partir da ideia de que é um discurso que produz o seu próprio dispositivo. Parente explica:

[...] preferimos a ideia de que o dispositivo remete a um conjunto heterogêneo de elementos que, em certos momentos, podem se cristalizar numa formação ou ‘episteme’ dominante, como a do cinema-representativo instituído. No entanto, tratando-se de arte, acreditamos que a crise da representação nasce com o modelo de representação. É justamente no momento em que vemos um determinado modelo se instituir, que percebemos a existência de formas fora do seu campo gravitacional. [...] Os dispositivos acionam variações, transformações e posicionamentos que determinam o horizonte de uma prática em ocorrência, a prática cinematográfica, num feixe de relações entre as quais se podem distinguir algumas esferas: as técnicas utilizadas, desenvolvidas, deslocadas; o contexto epistêmico em que essa prática se constroi, com suas visões de mundo; as ordens dos discursos que produzem ‘inflexões’ e hierarquizações nas ‘leituras’ e ‘recepções’ das obras; as condições de experiências estéticas, inclusive os espaços institucionalizados e as disposições culturais preestabelecidas; e as formas de subjetivação, uma vez que os dispositivos são, antes de tudo, equipamentos coletivos de subjetivação. (PARENTE, 2009, p. 33-34)

Tal perspectiva me parece especialmente útil para a reflexão que proponho, já que abordo um tipo de obra audiovisual situada justamente fora do campo gravitacional do cinema narrativo clássico (e que, por sua vez, interroga o tempo e as formas de representação do mundo histórico por meio das imagens). Todos os cinco tipos de cinema aos quais Parente (2009) se refere sugerem

deslocamentos dos usos e modos de produção normalmente associados ao cinema (registro, realismo, narrativa) e alterações nos tipos pré-definidos de representações visuais do mundo que podem ser geradas a partir do cinema como máquina semiótica.

Subjaz ao discurso de Parente, assim como ao de outros autores trazidos à discussão, que a máquina semiótica que é o cinema não cumpre apenas um projeto que a ela foi atribuído (o projeto industrial do “cinema-representação instituído”), mas também muitos outros, colaborando para o borramento das fronteiras entre as diversas expressões artísticas baseadas na imagem. Assim como Parente, também Dubois (2009) e Machado (2007) vêm dedicando-se à investigação sobre as possibilidades de ampliação da experiência do cinema, seja falando em cinema de museu (todos eles), efeito cinema na arte contemporânea (Dubois) ou artemídia (Machado).

Para Dubois, o “efeito-cinema” vem se revelando há pelo menos vinte anos nos níveis institucional, artístico e teórico. Ao expor obras implicando o cinema, a arte contemporânea colocaria em xeque as identidades de cada uma destas expressões e tornaria habituais as misturas, “semeando a dúvida e a inquietação acerca da questão da ‘natureza’ dos fenômenos que acompanhamos.” (2009, p. 182). Segundo Dubois:

Um dos pontos centrais do problema é este: o que vemos nas exposições (ainda) é ‘cinema’? Foi o cinema que “migrou” (Païni, 2001), como se diz, abandonando suas salas escuras por outras mais luminosas de museu – por que, com que propósito? Ou o cinema foi renegado, deturpado, transformado, metamorfoseado – em quê? Haveria um “para além” ou um “depois” do cinema, como se este não existisse mais? [...] Cinema de exposição? Pós-cinema? Outro Cinema? Terceiro cinema? Pouco importam os rótulos. É evidente que a questão posta é justamente a da identidade ou natureza “do cinema”, uma natureza, portanto, suposta, que se descobre e se revela hipotética (lá onde ela se acreditaria segura de si, sólida em sua particularidade); uma natureza que se sente hoje questionada, relativizada, abalada, transformada, quem sabe traída, para não dizer em via de desaparecimento (o cinema, “vanishing art”?). (DUBOIS, 2009, p. 182-183)

Não está em pauta apenas o questionamento acerca de uma natureza “maculada” do cinema a partir do contato com as artes visuais (e atribuída principalmente à videoarte e ao cinema experimental, os principais responsáveis pela conexão entre os dois universos), mas também o dispositivo cinematográfico e a fruição espectral. Ainda que, num primeiro momento, a abordagem de Dubois se dê por um viés *bourdieuriano*, buscando mostrar que o entrecruzamento entre arte e cinema não se restringe ao plano estético e deve ser considerado também do ponto de vista da legitimação simbólica de cada um dos dois campos, a preocupação central do autor é tentar identificar os pontos-chave deste diálogo e os mecanismos que propiciaram o contato. Dubois (2009, p. 183) questiona: “Nessas transferências e deserções, nessas migrações e nesses cruzamentos, quem do cinema ou da arte contemporânea ganha e quem perde? E quem ganha ou perde o quê?”.

Arlindo Machado, no livro *Arte e mídia* (2007), centra o debate no modo como o uso criativo do vídeo com a videoarte reinventou a maneira de lidar com uma tecnologia. Neste sentido, Jean-Luc Godard pode ser considerado um pioneiro, mesmo que não seja um videoartista em sentido estrito. Ainda que a sua produção videográfica tenha iniciado um pouco mais tarde que a dos artistas do cenário do vídeo experimental nos Estados Unidos, ou mesmo de nomes como Nam June Paik, que produziu sua primeira obra em vídeo em 1961 (RAMOS, 2012, p. 470), Godard está entre os primeiros diretores de cinema que incorporaram o vídeo como meio de expressão já a partir do início da década de 1970, ao lado de Michelangelo Antonioni.

Para Machado, as obras realmente fundantes da *media art* (ou artemídia, como prefere o autor) são aquelas que subvertem o uso primeiro de um meio midiático, que o reinventam e fazem dele um uso não-convencional, fora das probabilidades inicialmente previstas e programadas (um ponto de aproximação possível com o que faz Godard já em *Six fois deux/Sur et sous na communication*, de 1976, e *France/tour/détour/deus/enfant*, de 1978). Machado (2007, p. 14) imbui a artemídia de um potencial político e ideológico, ao afirmar que um dos papéis mais relevantes da arte numa sociedade tecnocrática é a recusa a

submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho, ou ao cumprimento do projeto industrial designado para máquinas semióticas. O autor afirma que:

O desafio atual da artemídia não está, portanto, na mera apologia ingênua das atuais possibilidades de criação: a artemídia deve, pelo contrário, traçar uma diferença nítida entre o que é, de um lado, a produção industrial de estímulos agradáveis para as mídias de massa e, de outro, a busca de uma ética e uma estética para a era eletrônica.” (MACHADO, 2007, p. 16-17)

A artemídia aparece, então, como um dos mais poderosos instrumentos críticos que podem ser utilizados a serviço da reflexão sobre a constituição e a organização das sociedades contemporâneas, justamente por representar uma “metalinguagem da sociedade midiática” e ser produzida no interior dos modelos econômicos vigentes. “A arte sempre foi produzida com os meios do seu tempo”, afirma Machado (2004), e a artemídia possibilitaria o exercício da crítica aos modelos vigentes de normatização e controle sociais no interior da própria mídia, e não apenas nos espaços acadêmicos ou artísticos. Assim, certas experiências dentro da cultura audiovisual contemporânea operariam como metáforas epistemológicas:

Se for possível reduzir a uma palavra o projeto estético e semiótico que está pressuposto em grande parte da produção audiovisual mais recente, podemos dizer que se trata de uma procura sem tréguas dessa multiplicidade que exprime o modo de conhecimento do homem contemporâneo. (MACHADO, 2007, p. 73)

Durante algum tempo, o olhar às poéticas tecnológicas como a videoarte e a *media art* se deu sempre na busca por especificidades e características distintivas dos novos meios, e não pelo diálogo entre os meios ditos tradicionais e aqueles emergentes (volta-se aqui, mais uma vez, à centralidade do dispositivo). Explorar o que fosse único e próprio do vídeo talvez tenha sido, num primeiro momento, um modo de afirmá-lo como forma expressiva legítima e não tão devedora do cinema ou da televisão, mas impediu também de enxergar

zonas de interseção entre linguagens e práticas compartilhadas. Neste sentido, as contribuições recentes dos autores trazidos aqui vêm suprindo esta demanda por uma perspectiva em que os meios e as possibilidades de expressão artística não sejam excludentes entre si. E o movimento permanente de expansão dos “núcleos duros” dos meios, segundo Arlindo Machado, acaba por ampliar também as interseções entre eles no âmbito estético (2007, p. 65).

A discussão a respeito das possibilidades ampliadas do audiovisual coloca o ensaio num lugar de protagonismo. Se toda uma gama de teóricos declina hoje a formulação de uma episteme própria do cinema, da fotografia, do vídeo, etc. e pensa estas expressões artísticas a partir de contaminações, mestiçagens, ausência de fronteiras, impureza ou como se queira chamar, o ensaio aparece como um dos ambientes propícios à manifestação deste entre-lugar.

Estas formulações conceituais compõem um horizonte teórico com o objetivo de mapear e refletir sobre as múltiplas experiências oferecidas pelas imagens fronteiriças no contexto dos circuitos midiáticos e artísticos. Assim, os questionamentos de ordem ontológica e estética colocados pelo trabalho estão diretamente ligados, uma vez que teóricos, artistas e obras trazidos à discussão neste momento pensam um aspecto que é da ordem da experiência estética do cinema e do audiovisual, de modo mais amplo, mas ao mesmo tempo propõem um olhar que traz à tona também uma importante discussão acerca da episteme do meio e do que haveria ainda de intrínseco a ele (embora a questão talvez seja anterior: será que ainda faz sentido pensar nessas manifestações tentando identificar especificidades ou uma ontologia que seja própria de cada meio?)

O próprio Jean-Luc Godard surge como uma figura que ultrapassa a dimensão do cineasta e, desde o início da carreira, assume um papel bem mais amplo de artista, criador e pensador. As posições políticas e a militância expostas através de suas obras ou mesmo de seus discursos como figura pública, bem como a monumentalidade do seu trabalho e o trânsito por diferentes ambientes expositivos (cinema, televisão, galerias e museus), colocaram-no numa posição destacada de artista-intelectual do século XX. Produtor de um conjunto de obras formadoras de um legado relevante, Godard problematiza as questões do seu

tempo, sobretudo a arte, a política, os fascismos e a relação entre estas três instâncias.

O circuito das artes, aliás, tem sido um importante ambiente de circulação e divulgação da obra de Godard (especialmente museus e galerias de arte contemporânea). Não apenas daquilo que foi originalmente pensado para um ambiente expositivo de arte, mas também das suas obras fílmicas. Em 2013, aos 82 anos, Godard lançou no Festival de Cannes seu mais recente filme, *Adieu au Langage*, produzido em 3D. Ao mesmo tempo, teve a exposição *Expo(r) Godard – Viagens em utopia* em cartaz no Rio de Janeiro, entre os meses de maio e julho, no espaço Oi Futuro. A exposição reuniu filmes, fotografias, vídeos, comerciais e objetos produzidos em diferentes momentos da trajetória do artista, e *História(s) do cinema* podia ser vista na íntegra numa sala em que oito televisores exibiam, ao mesmo tempo, cada um dos episódios da série. O que foi pensado em princípio para a televisão e exibido em festivais e salas de cinema ganhou, também, o espaço do museu, e num formato de exibição que alterava a própria experiência da obra audiovisual.

Expo(r) Godard – Viagens em utopia teve curadoria de Anne Marquez e Dominique Païni, colaboradores do Centre Georges Pompidou, em Paris, que haviam participado da organização de outra grande exposição de Godard, da qual a mostra brasileira foi uma espécie de adaptação. *Voyage(s) en utopie, à la recherche d'un théorème perdu* ficou em cartaz no Pompidou de maio a agosto de 2006, reunindo uma vasta criação totalmente baseada em procedimentos de apropriação, com mais de 40 trechos de filmes, fotografias e outras imagens colocadas em relação⁴⁰.

Para além de questões criativas e artísticas, todo este debate se situa também, como afirma Dubois, no nível das instituições, do reconhecimento e da

⁴⁰ Uma descrição de *Voyage(s) en utopie, à la recherche d'un théorème perdu* foi feita por Cezar Migliorin para a revista Cinética e pode ser lida em: <http://www.revistacinetica.com.br/godardcezar.htm>. O relato de Migliorin sugere que os procedimentos adotados para a realização das obras que compõem a exposição dão continuidade aos interesses manifestados por Godard em *História(s) do cinema*: “São imagens do mundo que são tratadas sem nenhuma hierarquia. Clássicos de Hollywood habitam o mesmo espaço de filmes como Don Quixote (inacabado), de Orson Welles ou Arsenal, (1929) de Alexandre Dovjenko e de imagens ao vivo da TV, que vemos em duas grandes telas de plasma deitadas sobre uma mesa. No interior de uma das maquetes, um rascunho de uma animação bastante ingênua está ao lado de um filme pornô exibido em mais um ipod.” (2006).

legitimação dos artistas e do seu capital simbólico. No caso de Godard, os circuitos das artes abrem espaço para aquilo que, por vezes, o cinema e seus ambientes tradicionais de exibição consideram muito experimental, difícil, transgressor, pouco palatável para ser apresentado ao público como “cinematográfico”.

O cinema narrativo, historicamente codificado como convenção e experiência clássica de fruição de filmes, possui suas leis próprias, das quais obras como as de Godard, mesmo os filmes, se afastam bastante. Já os circuitos das artes costumam ser mais abertos ao que é considerado experimental e raro, até pelo fato de que as expectativas depositadas pelo público numa visita a um cinema e a um museu costumam ser muito diferentes.

O cineasta inglês William Raban, considerado um dos pioneiros do cinema expandido, considera a exibição de filmes com algum grau de experimentação mais importante na sala de cinema do que no museu (2013). Para Raban, o público das artes é naturalmente mais aberto a experiências não-convencionais e, principalmente, a se sentir provocado ou chocado por uma determinada obra. Assim, em sua percepção, ao contrário do movimento que pode ser notado nos últimos anos de migração de cineastas e filmes do cinema para os espaços de arte, uma postura realmente subversiva seria alcançada percorrendo o caminho oposto. Para Raban, se trata de levar aos cinemas, onde os espectadores tendem a ser mais convencionais em suas expectativas, obras realmente provocadoras. O artista afirma que nunca foi aceito pelo *establishment* do cinema e nem da arte, e coloca uma interessante questão:

Pelo fato de a minha mídia prioritária ser o filme, prefiro obter algum reconhecimento pelo *establishment* da cinema. Há muitos problemas com o *establishment* da arte dos quais prefiro não fazer parte. Por exemplo, a cena comercial da arte é baseada em noções de raridade, e me parece absurdo que um “cineasta artista” deva vender o seu trabalho a colecionadores em edições limitadas, quando o filme é potencialmente reproduzível de forma ilimitada. (RABAN, 2013)⁴¹

⁴¹ Entrevista realizada por ocasião da vinda de Raban a Porto Alegre, durante o festival Cine Esquema Novo (2013), e publicada na revista Teorema. Referência: RABAN, William. Expandindo o cinema. Entrevista concedida a Gabriela Almeida e Jamer Mello. *Teorema*, n. 23, 2013, p. 47-52).

É no mínimo curioso que o circuito da arte continue privilegiando a noção de raridade quando artes como o cinema e a fotografia são baseadas na reprodução e o procedimento artístico mais característico desde o surgimento da arte moderna, para teóricos como Jean François Chevrier (2012) e Jonathan Lethen (2012), é a apropriação. A fala de Raban denuncia os modos por vezes incoerentes como as instituições fazem uso das práticas artísticas para garantir a qualidade do raro (e, logo, mais valorizado) ao que, por natureza, não poderia ser único.

Na parte II, a seguir, surgirão algumas questões relativas à reprodutibilidade técnica e seus desdobramentos no campo da arte, especialmente o papel determinante exercido pelas possibilidades de reprodução na incorporação da fotografia pelos artistas das vanguardas históricas e também pelos investigadores da história da arte na primeira metade do século XX.

**PARTE II –
MONTAGEM, ESSA BELA
INQUIETAÇÃO**

3 PENSAR COM E POR IMAGENS

Este capítulo explora as noções de pensamento visual e montagem, numa articulação entre a teoria que dá conta destes dois elementos num nível conceitual e o mapeamento de experiências investigativas e artísticas que dão a ver um saber visual baseado em práticas de montagem. Para isto, é apresentada uma discussão inicial sobre o lugar das imagens e do cinema na pesquisa em humanidades e introduzidos alguns aspectos da proposta de abordagem das imagens elaborada por Georges Didi-Huberman e posta em prática num conjunto de livros publicados pelo autor nos últimos vinte anos. Também são convocadas as experiências de Aby Warburg com a elaboração do *Atlas de Imagens Mnemosyne*; a produção teórica de André Malraux em torno do conceito de museu imaginário e também a atividade de curadoria de Henri Langlois à frente da Cinemateca Francesa. Embora bastante distintas entre si, quando associadas elas compõem um bom arcabouço a partir do qual é possível pensar nos procedimentos criativos de Godard em *História(s) do cinema*.

3.1 Pensamento visual: racionalidade e método

Diferentes formas de pensamento visual foram exercitadas ao longo da história da arte e, posteriormente, também do cinema. Desde o colecionismo que é anterior ao museu como espaço codificado; dos *Wunderkabinetten* (Gabinetes de curiosidades⁴²) ao *Atlas de Imagens Mnemosyne* de Aby Warburg e o museu imaginário de André Malraux; de Dziga Vertov e Eisenstein a Jean-Luc Godard, pensar com e por imagens não é uma prática nova, embora tenha sido pouco investigada até o momento pela teoria do cinema, e pouco explorada no campo das humanidades como possibilidade efetiva de produção de saberes.

⁴² Também conhecidos como gabinetes das maravilhas, são considerados os antecessores dos museus. Foram espaços que surgiram na Europa a partir do século XVII, dedicados à exposição de coleções de história natural e também de objetos pertencentes a grandes colecionadores. Os materiais expostos eram normalmente, oriundos de expedições, especialmente ao Novo Mundo e ao Oriente. A este respeito, ver: FIGUEIREDO, Betânia, VIDAL, Diana (orgs.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentum, 2005.

Apesar de ter fundado um paradigma tecno-estético a partir do qual se desenvolveram todas as demais formas de expressão audiovisual posteriores, o cinema acabou se filiando, em sua vertente industrial, a uma certa racionalidade ilustrada, em detrimento do seu potencial humanista e reflexivo. Contudo, venho pleiteando que o ensaio audiovisual é um espaço privilegiado para a exploração deste potencial, que foi ou tem sido exercitado ao longo da história do cinema por cineastas do pós-guerra, como Godard, Chris Marker, Agnès Varda, Jean Rouch, Pier Paolo Pasolini e Roberto Rossellini e, nas duas últimas décadas, tem crescido especialmente em quantidade e alcance. Acredito que se trata de uma discussão plausível e importante para o trabalho, pois o projeto de cinema de Godard guarda um humanismo irrenunciável que se manifesta, em grande parte dos casos, sob a marca do ensaísmo (como em *História(s) do cinema*, mas não exclusivamente na série).

Deste modo, busco neste capítulo estabelecer uma relação entre imagem e pensamento, partindo de algumas discussões recentes sobre a necessária renovação das humanidades, campo que se vê obrigado a repensar suas metodologias depois de algumas décadas tentando construir a sua epistemologia baseado na criação de métodos e padrões analíticos que tivessem rigor semelhante ou comparável ao das chamadas Ciências Puras⁴³.

Este contexto é visto por alguns autores, a exemplo de Chabal (2012) e Català (2014b), como um empobrecimento das Ciências Sociais, que ao longo do século XX se basearam num ideário progressista. Por este motivo, deixaram de promover a sua própria renovação ao construir a sua legitimação tentando “igualar-se” às Ciências Puras, como se um alto grau de cientificidade estivesse vinculado necessariamente a métodos de aplicabilidade universal, que pudessem ser apropriados por estudos que lidam com o social.

Ao mesmo tempo em que, especialmente a partir do século XIX, a ciência produziu um legado de valorização do avanço tecnológico por meio das grandes mudanças em todas as áreas que envolvem a existência do homem, vertentes de pensamento calcadas no humanismo surgem quase como atos de resistência.

⁴³ Uma abordagem específica e aprofundada sobre a questão do método nas Ciências Sociais e a construção do campo da Comunicação: BAL, 2009; BONILLA-CASTRO e SEHK, 2005; LOPES, 2004 e FUENTES-NAVARRO, 1998.

Como afirma Català (2014a, p. 13, tradução nossa), “apenas uma mentalidade humanista aberta prepara a mente humana para assumir os avanços de todo tipo sem se tornar prisioneira da instrumentalidade dos mesmos.”.

Se o contexto urbano e industrial em ebulição no século XIX e a própria modernidade são responsáveis pelo surgimento do cinema, isto não significa que lhe restaria responder apenas a um modelo ou ideal tecnicista no seio do qual o cinema corresponde somente a uma forma de entretenimento de massa (embora não se desconsidere a importância desta função). É necessário levar em conta, porém, as bases fundamentais em torno das quais o cinema foi criado e se desenvolveu, unindo tecnologia e estética na criação de uma visualidade que determinou em grande medida o que seria, posteriormente, a experiência humana ao longo do século XX.

Diferentes acepções de modernidade são correntes e foram formuladas por vários autores, boa parte deles influenciada por Karl Marx. Ben Singer sintetiza alguns dos modos mais comuns de compreensão do termo, com uma explicação que ajuda a compreender como o cinema surge, de certo modo, como uma alegoria da modernidade e ao mesmo tempo um sintoma:

Como um conceito moral e político, a modernidade sugere o ‘desamparo ideológico’ de um mundo pós-sagrado e pós-feudal no qual todas as normas e valores estão sujeitos ao questionamento. Como um conceito cognitivo, a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído. Como um conceito socioeconômico, a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram a forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico perto do século XIX: industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; exploração de uma cultura de consumo de massa e assim por diante. (SINGER, 2004, p. 95)⁴⁴

⁴⁴ A estes três, Singer também acrescenta uma quarta definição, na qual se detém com mais energia, herdeira de Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, que diz respeito aos registros da experiência subjetiva decorrente dos estímulos sensoriais dos ambientes urbanos.

É como se, com a sua própria existência, o cinema oferecesse solução para diversas contradições da modernidade, de modo que deve ser pensado “como um componente vital de uma cultura mais ampla da vida moderna que abrangeu transformações políticas, sociais, econômicas e culturais.” (CHARNEY, SCHWARTZ, 2004, p. 27)⁴⁵. A este “chamado” por repensar o cinema a partir de outros parâmetros que não sejam apenas, por um lado, a herança do romance realista, do folhetim e do teatro e, por outro, a tecnologia, é que respondem em alguma medida os estudos recentes sobre o ensaio audiovisual. Eles vislumbram o cinema como espaço para a criação de novas racionalidades e ao mesmo tempo percebem, no ensaio, uma tentativa de subverter o uso hegemônico de um meio para produzir obras que se distanciam, no manejo da linguagem, do dispositivo e da própria tecnologia, de um determinado modelo que é comum àquele meio.

Leo Charney e Vanessa Schwartz (2004, p. 18) afirmam que o cinema se tornou inevitável na cultura da modernidade, já que seus traços definiram a vida moderna em geral, e que “a modernidade pode ser melhor compreendida como inerentemente cinematográfica”. Fornecem, assim, uma chave para tentar olhar o cinema a partir de um meio-termo que leve em consideração a artisticidade que se estabelece já pouco depois do seu surgimento, a visualidade que ele instaura e ao mesmo tempo a apropriação industrial que vai moldar o estabelecimento de um “padrão” do que é o cinematográfico, e que foi discutido no capítulo anterior. No entanto, o que interessa especificamente é quando Charney e Schwartz mencionam a importância de:

[...] começar a partir do cinema e retornar a ele como um denominador comum unindo os séculos XIX, XX e XXI (potencialmente), a um só tempo um repositório estranho e

⁴⁵ Charney e Schwartz (2004, p. 19) estabelecem uma série de elementos para investigar o que chama de “história cultural da modernidade” e a sua relação com o cinema: “o surgimento de uma cultura urbana metropolitana que levou a novas formas de entretenimento e atividade de lazer; a centralidade correspondente do corpo como o local de visão, atenção e estimulação; o reconhecimento de um público, multidão ou audiência de massa que subordinou a resposta individual à coletividade; o impulso para definir, fixar e representar instantes isolados em face das distrações e sensações da modernidade, um anseio que perpassou o impressionismo e a fotografia e chegou até o cinema; a indistinção cada vez maior da linha entre a realidade e suas representações; e o salto havido na cultura comercial e nos desejos do consumidor que estimulou e produziu novas formas de diversão.”

familiar de tempos passados e um oráculo presciente do porvir.
(CHARNEY, SCHWARTZ, 2004, p. 28)

Esta perspectiva ajuda a enxergar o cinema – e quiçá as imagens, de modo mais amplo – em função de sua vertente social e humanista, uma vez que o toma como produtor de representações, agente da história, espaço de memória e de um imaginário do futuro.

Mais do que o cinema, talvez outros campos, como o das Artes ou o da Antropologia, sejam terrenos propícios para pensar uma relação entre imagem e pensamento, a fim de propor um tipo de saber visual. Esta relação vem sendo investigada pelo francês Georges Didi-Huberman, com forte influência em nível mundial sobre a História da Arte e a Antropologia Visual e, especialmente, sobre o estudo das imagens no Brasil.

Em um artigo que discute o papel da imagem na pesquisa em Ciências Sociais a partir de uma leitura de Didi-Huberman, Etienne Samain (2014, p. 49) repensa algo que, segundo ele, já se fazia presente desde o final dos anos de 1990: a necessidade que algumas áreas, especialmente a História da Arte e a Antropologia, tinham de “redescobrir a natureza e os horizontes de seus próprios começos. Reaprender, senão a conjugar, pelo menos a reconhecer suas singularidades e suas complementariedades”.

Samain (2014) enumera obras de autores como Hans Belting e Alfred Gell que, escritas num período de tempo compreendido entre a segunda metade da década de 1980 e o início dos anos 2000, revelavam um estado de coisas bastante preocupado com a centralidade da imagem na vida humana, os seus desdobramentos para a pesquisa e a própria necessidade de uma renovação nos estudos das Ciências Sociais. Neste contexto, também Didi-Huberman ganha um papel central ao assumir o saber visual como ambiente possível para problematizar a história (tanto da arte quanto do homem), especialmente quando se torna o principal divulgador da desviante iconologia do alemão Aby Warburg. Como veremos em detalhes, a reverência a Didi-Huberman nas últimas décadas se deve, principalmente, à originalidade da sua proposta de abordagem das imagens e ao método que adota em seus escritos, nos quais exercita uma

tentativa de pensar com imagens, assumindo um ofício de investigador que analisa imagens colocando-as em relação.

Assim, desde os ensaios presentes no livro *O que vemos, o que nos olha* (1998)⁴⁶ até o recente *Cascas* (2013b)⁴⁷, o que se vê é um minucioso esforço, ao mesmo tempo intelectual e poético, de tratar as imagens não como objeto, mas como “ato e processo”:

Diante da imagem devemos convocar verbos para dizer o que as imagens fazem e o que elas *nos* fazem (onde elas nos tocam), e não apenas adjetivos e nomes para acreditar ter dito o que elas são (DIDI-HUBERMAN apud SAMAIN, 2014, p 52, grifos do autor)

Ao pensar a imagem como ato e processo, dissociá-la da condição de simples objeto e se negar a confiná-la em conceitos (ou seja, adjetivá-la e defini-la como “coisa”), Didi-Huberman valoriza a experiência de relação de um sujeito com a imagem – o “inquietar-se diante da imagem” – que envolve, para além do “ver”, uma dimensão fenomenológica que obriga a relacionar o sensível e o inteligível: como uma determinada imagem atinge este sujeito. Para o autor, uma imagem a respeito da qual nada se pode dizer é possivelmente uma imagem à qual não dedicamos o tempo necessário, “mas esse tempo é longo, ele demanda coragem, repito – de olhar atentamente. De re-inquietar-se a cada instante.” (DIDI-HUBERMAN, 2006)⁴⁸.

Não se trata, de maneira nenhuma, de uma abordagem da recepção das imagens, mas sim de uma crença no poder que elas guardam de surpreender sempre, “isto é, de suscitar novas maneiras de falar e de pensar” (DIDI-HUBERMAN, 2006). E isto vai ocorrer, para o autor, especialmente quando as

⁴⁶ Referência original: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992. Há uma nova edição brasileira deste livro: *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2013b.

⁴⁷ Publicado originalmente com o título *Écorces* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2011) e no Brasil na revista *Serrote*, nº 3, 2013.

⁴⁸ Entrevista feita por Mathieu Potte-Bonneville & Pierre Zaoui e publicada na revista *Vacarme* (2006, nº 37). Disponível em: <http://www.vacarme.org/article1210.html> (Acesso em 30/12/2014). Traduzida para o português por Vinícius Nicastro Honesko e publicada em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2011/05/inquietar-se-diante-de-cada-imagem.html> (Acesso em 30/12/2014).

imagens são postas em relação umas com as outras e em função do movimento gerado por este gesto. Assim, ao invés de “enquadrar” imagens em conceitos, Didi-Huberman afirma que:

[...] o conceito me ajuda a olhar, depois o olhar me ajuda, reciprocamente, a criticar, a modificar, a fazer bifurcar o conceito. Eu trabalho somente com singularidades (não tenho nada de geral a dizer sobre “a arte”, “a beleza” etc.) na medida em que as singularidades têm essa potência teórica de modificar nossas ideias preconcebidas, portanto, de solicitar o pensamento de uma maneira não axiomática: de uma maneira heurística. (DIDI-HUBERMAN, 2006)

Neste momento, Didi-Huberman surge como referência importante para o trabalho, tanto em função dos temas de que trata – as imagens –, mas especialmente pela forma como trata destes temas. Deste modo, se faz necessário colocar em termos mais claros uma questão de fundo que vem me acompanhando desde os primeiros investimentos que foram feitos, desde o início do doutorado, no sentido de pensar uma metodologia para a tese. A contribuição de Didi-Huberman (não a partir de um texto específico, mas como historiador e filósofo das imagens) e a própria estrutura que foi pensada para a tese permitem enxergar os diferentes níveis em que desafios de fundo metodológico estão presentes, numa espécie de espiral metatextual:

- 1) No nível da pesquisa:
 - a. A metodologia da pesquisa em si.
 - b. O desafio de criar uma metodologia de análise para um objeto empírico como *História(s) do cinema*.

- 2) No nível dos conceitos e da temática abordada:
 - a. A conflituosa relação entre ensaio e método e o possível papel do ensaio audiovisual como produtor de pensamento, como tento afirmar.

- b. A metodologia em Didi-Huberman, derivada de uma apropriação de alguns dos seus intelectuais de referência, como Aby Warburg e Walter Benjamin.
- c. As metodologias associativas e o pensar com imagens em Aby Warburg, André Malraux e Henri Langlois.

3) No nível do objeto empírico:

- a. A metodologia adotada por Godard na construção de *História(s) do cinema* (arqueologia e apropriação – associação e montagem, afinal).

Na seção seguinte, a prática do colecionismo será discutida de forma introdutória à apresentação das experiências de pensamento visual em Waburg, Malraux e Langlois.

3.2 A prática do colecionismo

No seio de variadas práticas artísticas, a ideia de coleção e o ato de colecionar remetem predominantemente (mas não exclusivamente) ao surgimento das instituições museísticas, num âmbito coletivo, e à figura do colecionador, num âmbito individual – embora em alguns momentos as duas se misturem, a exemplo dos inúmeros casos de museus que têm origem em doações de colecionadores particulares, ou mesmo quando uma coleção individual se torna pública ao fazer parte do acervo de um museu.

A figura do colecionador foi descrita por Walter Benjamin em alguns de seus escritos, como num trecho das *Passagens*⁴⁹ chamado *O Colecionador* e também nos textos *Desempacotando a minha biblioteca* e *Escavar e recordar*⁵⁰. Benjamin era ele próprio um colecionador, que se referia com certa frequência à sua coleção de livros de uma maneira que remete sempre a um contexto maior

⁴⁹ Edição brasileira: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

⁵⁰ Ambos publicados na coletânea *Obras escolhidas, vol. II - Rua de mão única* (Ed. Brasiliense, 2012).

que o da sua individualidade. Coleccionar é, para o autor, um ato quase mágico, uma vez que retira um objeto das suas funções utilitárias e lhe confere um outro carácter, que se estabelece no contato com os demais objetos da coleção:

É decisivo na arte de coleccionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta “completude” <?> É uma grandiosa tentativa de superar o carácter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. E para o verdadeiro coleccionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém. (2006, p. 239)

Coleccionar, para Benjamin, diz respeito a recolher objetos que acabam se tornando um registro da própria história do coleccionador, de modo que o ato de coleccionar é mais relevante do que a coleção em si. Há uma relação com algo que não está circunscrito apenas ao objeto, que são os rastros daquilo que ele foi antes de se tornar parte da coleção: “A época, a região, a arte, o dono anterior – para o verdadeiro coleccionador todos esses detalhes se somam para formar uma enciclopédia mágica, cuja quintessência é o destino de seu objeto.” (BENJAMIN, 2012, p. 234).

Ao relatar a sua própria experiência de coleccionador de livros, Benjamin narra alguns passos que percorreu no processo de aquisição de obras – um critério totalmente arbitrário para falar do coleccionismo, ele admite, mas que foi o que o motivou a escrever o que chama de “um discurso sobre o coleccionar” (BENJAMIN, 2012, p. 232-233). Saem das caixas de livros que desempacota e escorrem para o texto as recordações mais pessoais, sobretudo dos lugares que Benjamin associa a cada título (na maioria das vezes, as cidades onde comprou cada livro e as memórias que guarda de cada uma delas).

O autor considera o carácter pessoal do ato de coleccionar tão importante que o fenómeno “perde o seu sentido à medida que perde seu agente” (BENJAMIN, 2014, p. 240). Ou seja, Benjamin reconhece o mérito social e a

utilidade científica das coleções que são compartilhadas, mas atribui uma personalidade indissociável ao ato de colecionar. Para ele, o indivíduo colecionador é uma figura em processo de desaparecimento, na medida em que as coleções são cada vez mais tornadas públicas e, ainda que permaneçam como conjuntos de objetos reunidos a partir de determinados critérios, não garantem a centralidade do papel do colecionador.

É possível pensar no colecionador hoje a partir de outros parâmetros e diferenciá-lo, talvez, do acumulador (especialmente quando se considera que nunca se arquivou tanto). É possível que não se trate mais da figura descrita por Benjamin, que estabelece inclusive uma relação de posse com os objetos que adquire. Boa parte do que se coleciona e arquivava atualmente – inclusive imagens – não é composta apenas por objetos físicos, e provavelmente o que diferencia o acumulador do colecionador é a natureza dos usos que cada um faz daquilo que guarda. Segundo Márcio Seligmann-Silva, a cultura do colecionismo e da acumulação se tornou uma obsessão que remete a uma tendência memorialista do nosso tempo:

Falar hoje de arquivos, de colecionismo, de listagens e de musealização tornou-se quase uma obsessão. Faz parte de nossos atuais rituais acadêmicos recordar esta nossa cultura da memória. É imperativo hoje descrever e tentar entender esta nossa nova paisagem arquivada. É como se de repente todos nós tivéssemos ficado conscientes de que cultura é memória: uma asserção que já era verdade para pensadores como Aby Warburg, Walter Benjamin, Maurice Halbwachs, Freud, entre tantos outros. Mas é claro que falar que cultura é memória não é o mesmo que falar que cultura é arquivo, ou ainda, que cultura é musealização. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 104)

A noção de colecionismo aparece na tese vinculada ao arquivo e também à apropriação. É tratada, portanto, como gesto que perpassa uma parte importante das práticas artísticas do século XX. Se, como afirma Seligmann-Silva (2006, 2008), a arte do presente é mais do que nunca uma arte da memória, que se articula numa associação entre arquivamento e rememoração, é necessário considerar, no caso das imagens, alguns dados de contexto.

Com a ubiquidade dos equipamentos de captação de imagem, nunca se produziu um volume de imagens tão grande quanto no presente. Ao mesmo tempo, também nunca houve uma quantidade tão grande de imagens destinadas a serem “apenas” arquivadas (no sentido de guardadas e nunca mais acessadas; produzidas sem nenhum outro fim que não seja apenas a sua própria captação e arquivamento). Ou seja, não é possível desconsiderar as mudanças tecnológicas que praticamente que nos “condenam” a produzir arquivos, conservar tudo o que for possível e a experimentar uma “museificação da vida”, que ocorre ao mesmo tempo em que novos arquivos são produzidos. Conforme Néstor Fernandez:

[...] as práticas contemporâneas que conduzem a uma proliferação de museus e de objetos museificantes não implicam uma correspondência com a experiência do passado, mas sim se relacionam com a impossibilidade do presente de sentir-se parte do relato histórico, pelo qual produz rastros, marcas que a própria sociedade considera relevante imprimir aos relatos constitutivos e identitários, alcançando seu maior desenvolvimento na contemporaneidade, consumando um tipo de “compulsão arquivista” e uma museificação da vida, através do crescente apogeu de museus consagrados aos mais diversos objetos. (FERNANDEZ, 2010, tradução nossa)

Como veremos, o que diferencia os hábitos de colecionismo Aby Warburg, André Malraux, Henri Langlois e Godard da mera acumulação é justamente a maneira como se apropriam daquilo que lhes serve de matéria-prima – os objetos que colecionam são submetidos a um minucioso escrutínio. E o que os aproxima de Benjamin é a negação de um tratamento historiográfico dos seus motivos, dos seus temas de investigação (respectivamente, a arte e história da arte e o cinema e a história do cinema). No conjunto de intelectuais e artistas abordados, as coleções de imagens da arte e do cinema servem à criação e revelam, em alguma medida, traços do colecionador benjaminiano que se transforma em artista com deslocamentos que, ao desmontar e remontar, descontextualizam as imagens e as colocam em relação de outras maneiras, conferindo-lhes outros sentidos e assim, por consequência, gerando um modo bastante particular de examiná-las.

3.3 Algumas experiências de pensamento visual no século XX

Antes de chegar em Godard, gostaria de transitar por experiências de pensamento visual que o precederam e que guardam alguma relação com o que é feito em *História(s) do cinema*. São formas de pensar por associação, de colocar imagens em relação e extrair delas algo novo que se manifesta no contato, na montagem, no choque. Deste modo, são tecidas a seguir algumas considerações sobre o *Atlas de Imagens Mnemosyne*, de Aby Warburg, o museu imaginário, conceito desenvolvido por André Malraux, e também a sobre atuação de Henri Langlois como programador da Cinemateca Francesa. Vale fazer uma ressalva: há muitos outros exemplos relevantes, na história da arte do século XX, de exercícios de pensamento por montagem e saber visual baseados no colecionismo, e que poderiam ter sido trazidos à discussão, como o projeto do *Atlas* de Gerhard Richter ou as *assemblages* de Christian Boltanski. No entanto, por motivos que serão expostos no texto, optei por trabalhar com as experiências de Warburg, Malraux e Langlois por enxergar nelas aproximações mais específicas com os expedientes colocados em marcha por Godard na criação de *História(s) do cinema*.

3.3.1. Aby Warburg e o *Atlas de Imagens Mnemosyne*

Embora a ligação de Godard com André Malraux e Henri Langlois seja mais óbvia, por motivos cronológicos e pelo fato de Godard ter efetivamente convivido com os dois, numa dimensão conceitual o projeto envolvido na realização de *História(s) do Cinema* possui grande paralelo com o *Atlas de Imagens Mnemosyne* de Aby Warburg: para uma história da arte sem palavras (em Warburg), uma correspondente história do cinema também sem palavras (em Godard). Ambas através das imagens.

É importante observar que nem Godard e nem Warburg *abandonam* a palavra. Refiro-me aqui ao fato de que, tanto em Warburg quanto em Godard, a palavra não é o principal meio através do qual cada respectiva história é contada.

Warburg produz, com o *Atlas*, um enorme quebra-cabeça praticamente desprovido de texto escrito, composto por um conjunto de 63 pranchas que reúnem, cada uma, um grande número de fotografias de obras de arte e reproduções de materiais tão diversos quanto livros, anúncios, recortes de jornais e revistas e mapas (somando cerca de 971 excertos, ao todo)⁵¹. Godard, por sua vez, produz um ensaio audiovisual que também é um grande quebra-cabeça composto por materiais audiovisuais, fotográficos, iconográficos e textuais de diversas procedências, mas com aspecto semelhante a uma “colagem” em vídeo.

Ainda que Aby Warburg tenha nascido em 1866 numa família judia em Hamburgo, Alemanha, e boa parte da sua formação e dos eventos que definiram a sua trajetória intelectual tenham se dado ainda no século XIX⁵², o situo em meio a uma noção de pensamento visual do século XX pois pretendo tratar especificamente do *Atlas*, cuja montagem tem início apenas em 1924 e segue até a sua morte, em 1929 (WARNKE, 2010). Embora, também, tenha influenciado diretamente alguns dos mais proeminentes teóricos da imagem do século XX, com os quais trabalhou diretamente, como Erwin Panofsky e Ernst Gombrich, a obra de Warburg passou muitos anos praticamente ignorada, inclusive na Europa, salvo algumas contribuições pontuais como um texto publicado por Carlo Ginzburg, em 1966⁵³, outro por Giorgio Agamben, em 1975⁵⁴, além de uma biografia escrita por Gombrich e publicada em 1970⁵⁵.

⁵¹ Informação encontrada na apresentação do livro homônimo, que reproduz todas as pranchas. A versão utilizada durante a pesquisa foi a publicada na Espanha: WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Akal, 2010. No entanto, o *Atlas* pode ser consultado integralmente no site Engramma, dedicado ao projeto: <http://www.engramma.it/eOS2/atlante/>.

⁵² Como seus estudos em História e História da Arte em Bonn; temporadas de estudos na Itália, França e Inglaterra; uma viagem aos Estados Unidos (mais especificamente ao Arizona e ao Novo México, onde foi estudar ritos indígenas pagãos) e as publicações dos seus primeiros escritos sobre história da arte. Para dados biográficos mais detalhados, ver a cronologia informada no livro *Aby Warburg e a imagem em movimento*, de Philippe-Alain Michaud (Rio de Janeiro: Contraponto, 2013).

⁵³ Chamado *De A. Warburg a E.H. Gombrich. Nota sobre um problema de método* (referência original: Da A. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di método. *Studi Medievali*, s. 3, 7, 1966).

⁵⁴ Aby Warburg e a ciência sem nome. *Arte&Ensaio*, nº 19, 2009. Disponível em http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_dossie_Cezar-Bartholomeu_Aby-Warburg_Giorgio-Agamben1.pdf. (Acesso em 30/12/2014).

⁵⁵ *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. Londres: The Warburg Institute, 1970. O livro, no entanto, foi bastante criticado por omitir informações referentes aos distúrbios psíquicos de Warburg e suas passagens por instituições psiquiátricas.

De fato, é quando Didi-Huberman recupera Warburg, tornando-se um dos seus principais especialistas e divulgadores a partir dos anos de 1990, e também depois da publicação do livro *Aby Warburg e a imagem em movimento*, de Philippe-Alain Michaud, em 1998, que o trabalho do historiador da arte alemão passa a circular mais, a ser publicado e traduzido em vários idiomas e começa a ganhar visibilidade compatível com seu escopo⁵⁶.

Não pretendo me alongar demais em dados biográficos, mas alguns detalhes pontuais são importantes para a compreensão do método de trabalho desenvolvido por Warburg e do seu pensamento em relação às imagens. Em 1909, ele passa a viver numa casa em Hamburgo, que vai habitar até o fim da vida, e onde será instalada a sua famosa biblioteca, a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (*Biblioteca Warburg de Ciência da Cultura*, que naquele momento, reunia cerca de 9 mil volumes).

Entre 1918 e 1924, em função de distúrbios psíquicos, Warburg passa alguns períodos internados em clínicas e hospitais psiquiátricos, de modo que em 1919 a gestão da biblioteca é assumida pelo também historiador da arte Fritz Saxl, que trabalhava com Warburg e que foi o responsável por transformar o local em um instituto de pesquisa (MICHAUD, 2013, p. 14). Este fato acaba se tornando determinante para o que vai ocorrer com o espaço em 1933, quando Saxl organiza a transferência da biblioteca para Londres, então com mais de 65 mil títulos, em função da crescente perseguição nazista aos judeus na Alemanha⁵⁷. A partir de 1944, a biblioteca muda de nome, passando a se chamar

⁵⁶ No Brasil, há poucos anos até mesmo os livros de Didi-Huberman eram de difícil acesso, pois não havia edições nacionais (com exceção de *O que vemos, o que nos olha*, lançado pela editora 34 em 1998, mas que esteve esgotado durante algum tempo e foi relançado apenas em 2010. Em 2013, um evento chamado *Histórias de Fantasmas para Gente Grande*, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ e pelo Museu de Arte do Rio (MAR), trouxe ao Brasil Didi-Huberman e Michaud para um simpósio, uma série de conferências e uma exposição (*Atlas Suite*, inspirada no *Atlas Mnemosyne* de Warburg). Por ocasião deste evento, foram lançados no Brasil, pela editor Contraponto, três livros fundamentais para a divulgação da obra warburguiana: *A renovação da Antiguidade pagã* (2013, coletânea com todos os textos publicados por Warburg durante a sua vida), *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013), de Didi-Huberman, e o livro de Michaud (2013) já mencionado.

⁵⁷ No endereço original de Hamburgo atualmente funciona a Casa Warburg (Warburg-Haus), vinculada à Universität Hamburg, e que guarda uma coleção de documentos iconográficos e livros, além de sediar eventos e receber pesquisadores. Informações disponíveis no site: <http://www.fbkultur.uni-hamburg.de/de/ks/ueber-das-institut/warburg-haus.html> (Acesso em 30/12/2014).

Warburg Institute e a ser filiada à University of London, condição na qual se encontra até hoje.

A biblioteca e o *Atlas de Imagens Mnemosyne (Bilderatlas Mnemosyne)* são dois projetos aos quais Warburg dedicou muitos esforços, no intuito de propor à história da arte um novo conjunto de procedimentos a partir dos quais ela pudesse se tornar uma verdadeira ciência da arte e da cultura, que passasse não por uma iconografia cronológica apenas, mas sim por uma análise de como migram e se transformam as imagens – como sobrevivem, afinal – ao se deslocar por culturas e períodos históricos distintos: um modo ao qual Agamben (2009, p. 132) se referiu como uma ciência nova e “sem nome”.

A questão de sobrevivência das imagens se tornaria uma chave fundamental do pensamento de Warburg, sob o termo alemão *Nachleben*, que diz respeito a uma sobrevivência no sentido de ressurgências ou reaparições, das passagens ou dos deslocamentos sofridos pela imagem através do tempo que fazem com que ela se torne uma forma em constante mutação, uma espécie de rastro, mais do que um objeto. Isto se dá, pois, como explica Didi-Huberman, Warburg considerava a imagem como:

[...] ‘fenômeno antropológico total’, uma cristalização e uma condensação particularmente significativas do que era uma ‘cultura’ [*Kultur*] num momento de sua história [...] Em suma, a imagem não devia ser dissociada do *agir* global dos membros de uma sociedade. Nem do *saber* próprio de uma época” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 40)

Ao mesmo tempo, o *Atlas* surge como uma espécie de “catalogação” do que Warburg chama de “fórmulas-de-pathos” (*Pathosformeln*): o que é fundamental nas imagens são os gestos representados que nela sobrevivem, transmitidos e transformados desde a Antiguidade: “gestos de amor e gestos de combate, gestos de triunfo e de servidão, de elevação e de queda, de histeria e de melancolia, de graça e de fealdade, de desejo em movimento e de terror petrificado” (DIDI-HUBERMAN, 2013d, p. 22). O homem e seus gestos tornam-se, deste modo, o centro do projeto.

Para entrar mais especificamente nos procedimentos investigativos de Warburg, é possível identificar um traço em comum, bastante definidor, que permeia tanto a biblioteca quanto o *Atlas Mnemosyne* (que não são projetos distintos): Warburg não organiza e nem associa livros, imagens ou obras de arte em função de critérios como similaridade, cronologia ou escolas e movimentos. Neste aspecto reside a particularidade metodológica que será constituinte da obra warburguiana e matriz da sua proposta de ciência da arte:

O que está em jogo no Atlas não é uma tentativa de encontrar e cristalizar o significado e o sentido das figuras simbólicas materializadas nas obras de arte, mas sim ver em cada uma dessas instâncias a manifestação de intensidades e permanências profundas, uma constelação de expressões que se individualizam através dessas características. O Atlas não tem por objetivo mostrar alguma potência escondida no interior das imagens, mas antes tentar apresentar os sinais das diferenças, a exatidão das distâncias entre duas imagens distintas colocadas lado a lado. A finalidade do Atlas é fazer entender a ligação que não é baseada na similaridade. (MELLO, 2012)

Na biblioteca de Hamburgo, Warburg exercitava um pensamento associativo por meio de imagens, dispondo nas estantes grandes pranchas, de um metro e meio por dois, compostas por tábuas de madeira forradas com panos pretos, onde fixava fotografias de quadros e obras de arte, reproduções fotográficas procedentes de livros e jornais e outros materiais gráficos (Figura 1). A partir destas pranchas, organizou o *Atlas Mnemosyne*. Assim, de uma recusa a uma história da arte cronológica e estetizante e de uma concepção de imagem incomum ao seu tempo, Warburg cria um projeto original e à frente do seu tempo, em que o estudo da arte e da cultura se dá por meio de reproduções técnicas de obras. Importante explicar que tão importante para o *Atlas* quanto as próprias pranchas eram as fotografias das pranchas que Warburg fazia ou delegava, o que insere no projeto mais um nível de mediação e denota uma despreocupação com valores bastante importantes para a história da arte até os dias atuais, como originalidade e raridade.

Figura 1 - Sala principal da Biblioteca Warburg, em Hamburgo. Nas paredes, algumas pranchas com imagens permitem visualizar o método de trabalho do historiador da arte.



Fonte: acervo do Warburg Institute⁵⁸

Segundo Didi-Huberman, a organização do *Atlas* teve grande influência de Fritz Saxl na época do retorno de Warburg a Hamburgo, depois dos períodos de internação entre 1818 e 1824. Teria sido de Saxl a ideia de dispor fotografias como uma espécie de “resumo visual” dos temas até então estudados por Warburg, para ajudá-lo a retomar as suas investigações após as internações. A experiência logo se transformou em outro tipo de processo, segundo Didi-Huberman:

[...] tratava-se de dispor um lembrete para que a pesquisa warburguiana pudesse renascer das cinzas, ou melhor, de seu naufrágio na loucura. A ideia de um atlas, no pensamento de Warburg, remontava a 1905. Em 1924, porém, houve algo a mais, algo como um *raptus*: de repente, revelou-se uma forma que, a seu ver, não era apenas um “resumo em imagens”, mas um *pensamento por imagens*. Não apenas um “lembrete”, mas uma *memória no trabalho*. Em outras palavras, a memória como tal, a memória “viva”. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 383, grifos do autor)

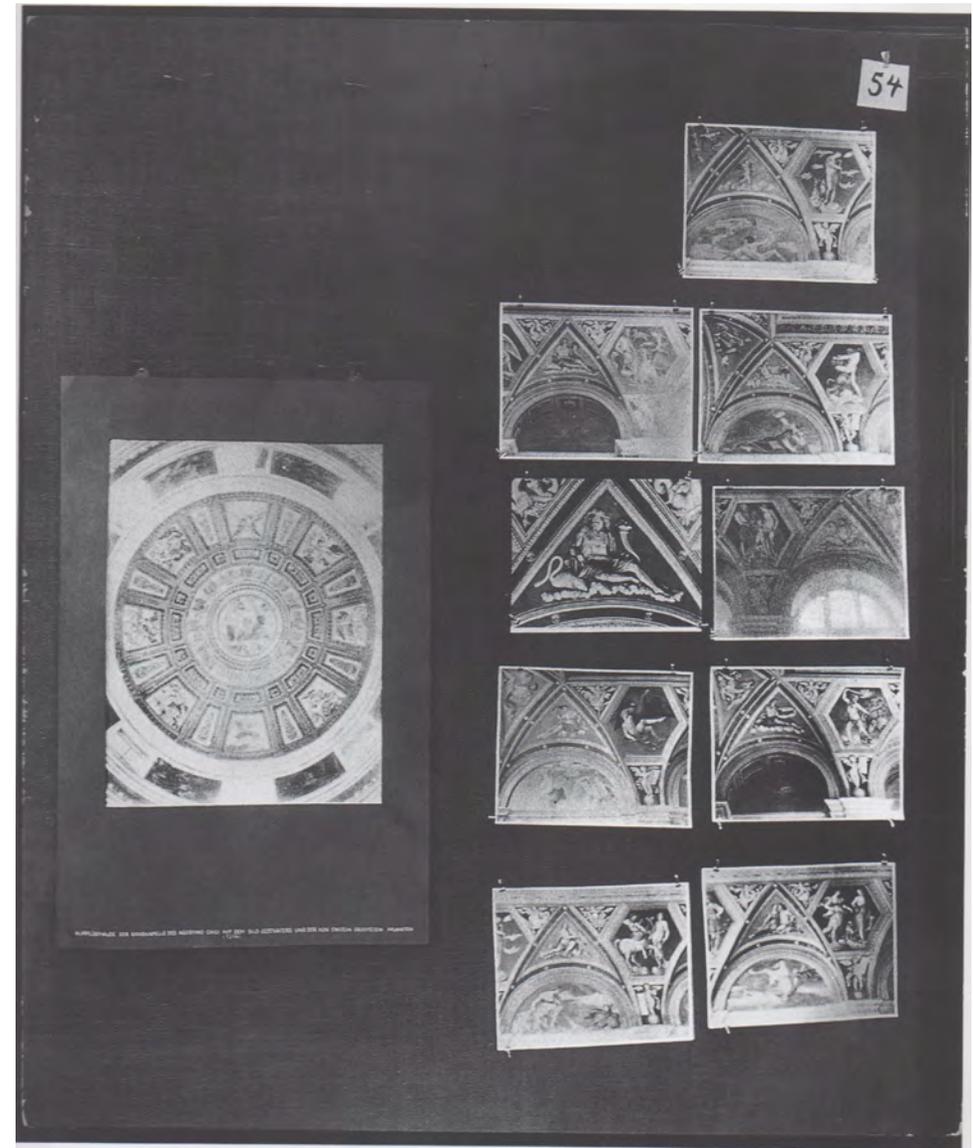
⁵⁸ Foto cedida ao site da Fundação Max Weber e disponível no link: <http://mws.hypotheses.org/16238>. (Acesso em 29.12.2014)

A descrição das operações warburgianas acaba ganhando um tom semelhante a de um processo artístico, e de certo modo a fala de Didi-Huberman contribui para construir uma aura de criação artística em torno da figura de Warburg. Quando usa expressões como “de repente, revelou-se uma forma”, é quase como se o método de Warburg tivesse sido criado a partir de epifanias. Talvez o que Didi-Huberman esteja querendo salientar e que realmente guarda semelhança com a criação artística do século XX, especialmente, é uma ideia de pensamento por montagem que subjaz ao pensamento por imagens e por associação em Warburg.

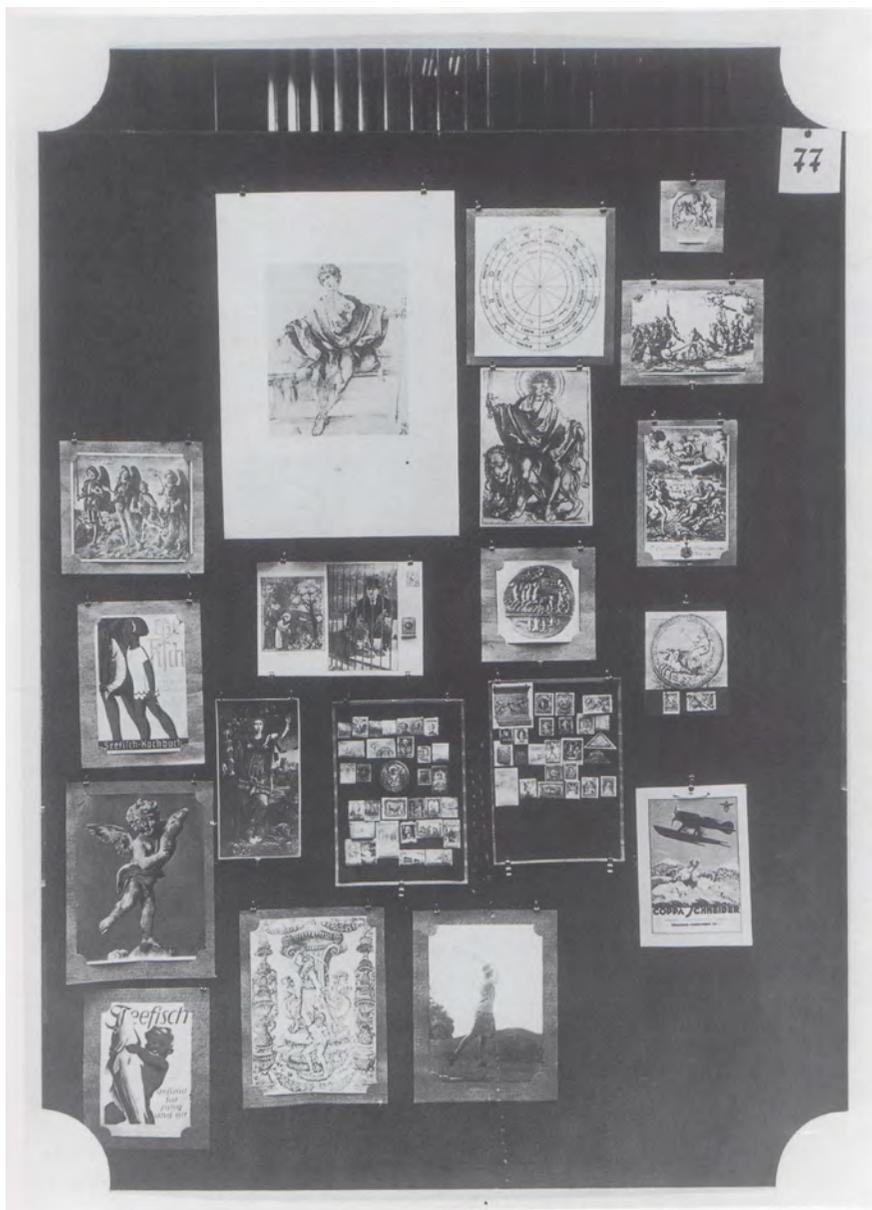
Três diferentes versões do *Atlas* foram produzidas por Warburg em vida e há um certo consenso sobre o caráter laboratorial do material, como se fosse uma fase documentada de um trabalho de investigação, nunca uma obra concluída. A organização das pranchas nas três versões foi feita a partir de um conjunto de cerca de duas mil reproduções, nas quais Warburg trabalhou em contínuas recomposições (ele montava, fotografava e depois se permitia desmontar e remontar, alterando posições, excluindo algumas reproduções e incluindo outras, etc), num estudo das imagens que passava necessariamente por colocá-las nesse movimento. A primeira versão do *Atlas* foi fotografada em maio de 1928 e contava com 43 pranchas. A segunda é de 1929 e contava com 68. A última também é de 1929 e tem 63 pranchas, como informa Warnke (2010, p. VI) na apresentação do livro que reproduz todo o *Atlas*. No entanto, é possível que Warburg tenha planejado a execução de um número maior para esta terceira versão, já que na numeração sequenciada há 79 pranchas, mas há algumas lacunas (faltam, por exemplo, as do intervalo entre 65 e 69, mas existem as do número 70 ao 79). Nas figuras que se seguem (2, 3, 4 e 5)⁵⁹, é possível observar diferenças entre as pranchas de número 54 e 77 na segunda e terceira versões do *Atlas Mnemosyne*.

⁵⁹ As quatro imagens foram digitalizadas por mim diretamente do livro do *Atlas* (por isso não há indicação de fonte na legenda), e não passaram por nenhum tipo de edição ou retoque. As pranchas da segunda versão, mesmo na reprodução do livro, têm esta aparência como que “desbotada”.

Figuras 2 e 3 - Pranchas de número 54 na segunda e terceira versões do *Atlas Mnemosyne*.



Figuras 4 e 5 - Pranchas de número 77 na segunda e terceira versões do *Atlas Mnemosyne*.



Como se nota comparando as pranchas reproduzidas nas figuras, há mudanças não apenas nas imagens, mas também na forma de apresentação das duas versões: na segunda, as imagens foram dispostas num fundo negro, porém com uma espécie de *passepertout* branco, de cantos arredondados. Na terceira não há moldura. No caso da prancha 54, não parece existir correlação direta entre as duas versões e nenhuma das imagens da segunda aparece novamente na terceira versão do *Atlas*. A segunda se debruça sobre o tema dos feitiços e bruxarias (WARNKE, 2010, VI), enquanto a outra parte das fotografias de duas obras com motivos astrológicos que se desdobram em vários fragmentos: a maior delas, exposta à esquerda, corresponde a um mosaico feito na cúpula da capela Chigi, em Roma, que representa o olimpo astrológico cristão⁶⁰. As demais fotografias são todas de detalhes de uma mesma e distinta obra: um afresco no teto da Villa Farnesina, também em Roma, com representações de planetas e seus correspondentes mitológicos⁶¹.

No caso da prancha 77, apenas duas imagens se repetem em ambas as versões: a fotografia da jogadora de golfe e a reprodução de um selo da Casa Real da Inglaterra, de 1662. Nestes exemplos, os materiais utilizados por Warburg são bastante heterogêneos: desde reproduções de pinturas de Delacroix que representam a figura da Medéia, até anúncios publicitários. O que ele pretendia tratar, segundo a descrição da prancha, era a re-emergência da antiguidade na era contemporânea. Este caráter constantemente modificável do *Atlas* é associado por Didi-Huberman à noção de constelação em Walter Benjamin, que se deve à possibilidade de alcançar diferentes configurações a cada vez, devido ao seu caráter permutável:

Se Warburg, por uma *mise en abyme* fotográfica suplementar, havia adquirido o hábito de fotografar cada montagem obtida, antes de desarrumá-la em uma nova transformação, era porque a coerência de seu gesto residia na própria permutabilidade: em suma, no incessante *deslocamento combinatório* das imagens, de

⁶⁰ Uma fotografia atual, em cores e de alta resolução permite ver melhor a obra original: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Roma-santa_maria_del_popolo.jpg (Acesso em 28/12/2014).

⁶¹ Os detalhes sobre as obras reproduzidas nas pranchas foram consultados no livro do *Atlas*, já mencionado, que indica as “fontes” de todos os materiais usados por Warburg e os temas das pranchas.

prancha em prancha, e não num “ponto final” qualquer (que seria o equivalente visual de um saber absoluto). Com todo o rigor, não podemos nos deter num “resultado”, numa interpretação que é sempre modificável por direito, que espera a surpresa de uma nova distribuição e que, portanto, nunca volta a se fechar numa “unidade”, seja qual for. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 389, grifos do autor)

Warburg desenvolve uma espécie de saber-montagem que se dá por meio de relações associativas, e nunca de forma linear, estável ou cronológica. Não resta estranho que alguns autores, como Natali⁶², Michaud (2013) e o próprio Didi-Huberman (2013), enxerguem respingos do método warburgiano no Godard de *História(s) do cinema*, que também pensa por montagem e associação. Em ambos os casos, ultrapassa-se o pensar *com* imagens para chegar num pensar *com* imagens *e por* imagens, o que nos leva de volta à ideia de “história sem palavra”.

Tanto Warburg quanto Godard vislumbraram uma potência da montagem que, ao colocar imagens em relação, explora tanto a questão da sobrevivência das imagens e dos gestos nelas representados quanto um movimento no qual as imagens são necessariamente colocadas. Ainda que o conjunto de materiais dos quais tanto Warburg quanto Godard partem sejam naturalmente limitados, o exercício de montagem, desmontagem e remontagem é praticamente infinito. Isso ocorre pois novas correspondências sempre poderão ser feitas e novos sentidos delas emergirão, já que “inesgotável é todo o *pensamento das relações* que uma montagem inédita será sempre suscetível de manifestar” (DIDI-HUBERMAN, 2013d, p. 14).

3.3.2 André Malraux e o museu imaginário

Mais famoso pela sua trajetória na literatura e na política do que por seus ensaios teóricos, André Malraux tornou-se conhecido após o lançamento de *A*

⁶² No texto *Comment (ne pas) écrire une histoire plastique de las images. De Warburg a Godard, la mise en scène de l'écran*. In: TAMINIAUX, Pierre, MURCIA, Claude (orgs.). *Cinema, art(s) plastique(s)*. Paris: L'Harmattan, 2004.

Condição Humana, em 1933, por sua atuação na resistência francesa durante a Segunda Guerra Mundial⁶³ e pela proximidade com o general Charles de Gaulle, o que lhe rendeu o posto de ministro de Estado na França em duas ocasiões: entre 1945 e 1946 foi Ministro da Informação e entre 1959 e 1969, Ministro da Cultura⁶⁴. Me interessa especialmente, todavia, os seus escritos sobre arte e o conceito de museu imaginário.

O museu imaginário de André Malraux diz respeito principalmente a um lugar mental (AZZI, 2011), um conjunto de obras de arte que os indivíduos podem conhecer e acessar mesmo sem frequentar museus e que chega a eles por meio das reproduções fotográficas e dos livros. No entanto, também ganhou materialidade na forma de algumas obras bibliográficas de autoria do próprio Malraux. Como teórico, propôs e efetivamente praticou um pensamento visual através do estudo da história da arte baseado em fotografias de obras, com algumas aproximações e várias diferenças e particularidades em relação aos procedimentos de Warburg para a elaboração do *Atlas*. Isso se deu, inicialmente, num um texto seminal publicado por Malraux em 1947 (*Le musée imaginaire*) como parte da trilogia *La Psychologie de l'Art*⁶⁵ e, posteriormente, numa obra

⁶³ Há controvérsias sobre a factualidade dos dados biográficos mais divulgados a respeito de Malraux, como a sua viagem para o Camboja na década de 1920, sua atuação anti-fascista durante a Guerra Civil Espanhola e a participação na resistência francesa. Uma biografia lançada em 2001 por Olivier Todd questiona estas informações e afirma que parte da biografia pública de Malraux diz respeito a uma persona que ele pretendeu criar para si e que, assim, há um grande nível de fabulação envolvido na narrativa em torno do personagem escritor, combatente, curador, crítico de arte e ministro. Referência: TODD, Olivier. *André Malraux: une vie*. Paris: Gallimard, 2001. Curiosamente, Paulo Emilio Salles Gomes se refere a este mesmo traço de imaginação numa resenha publicada em 1976 sobre a primeira grande biografia de Malraux, *Une vie dans le siècle*, de Jean Lacouture (1973). O texto de Gomes está disponível em <http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37806/40533>. (Acesso em 04/01/2014). O próprio Malraux inclusive lançou uma autobiografia que leva o sugestivo título de *Antimemoires* (1967).

⁶⁴ Informações obtidas nos sites da Assemblée National e do http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/Andre-Malraux/ministre_et_parlement.asp e do Ministre de la Culture et de la Communication <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ministere/Histoire-du-ministere/Les-ministres/Andre-Malraux>. (Acesso em 02/01/2014).

⁶⁵ Formada também por *La Création Artistique*, de 1948 e *La Monnaie de l'Absolut*, de 1950 (de onde, inclusive, Godard toma emprestado o título de um dos episódios de *História(s) do cinema*). Em 1951, uma nova edição foi lançada, com o título *Le Voix du Silence*, reunindo os três textos originais em versões expandidas, e com o acréscimo de mais um, *Les Metamorphoses d'Apollon*. A versão consultada para a pesquisa foi a de tradução inglesa, na qual o museu imaginário se tornou o "Museu Sem Paredes". Referência: MALRAUX, André. *Museum Without Walls*. In: MALRAUX, André. *The Voices of Silence*. St. Albans: Paladin, 1974.

composta por um conjunto de três volumes produzidos entre 1950 e 1953, os “livros-álbuns” *Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale*⁶⁶.

Nos ensaios de crítica de arte em que buscou aprofundar a noção de museu imaginário e de certa forma dar materialidade ao conceito que tinha formulado, Malraux desempenhou um papel que foi ao mesmo tempo de historiador de arte e “montador”, tal qual é possível perceber nas duas famosas fotografias em que está diante de um enorme conjunto de fotografias, espalhadas pelo chão, com uma lupa na mão (figuras 6 e 7)⁶⁷.

Malraux, em primeiro lugar, problematiza a função dos museus enquanto espaços codificados que permitem o acesso das pessoas a obras de arte que, antes da sua existência, ficavam restritas aos colecionadores, *marchands* ou membros de realezas. Em seguida, percebe – e valoriza – na fotografia um meio através do qual a arte se tornaria acessível a um número infinitamente maior de indivíduos. E estes, a partir do contato com as obras nos museus e também por meio das reproduções, formariam os seus “museus imaginários”. Por último, concebe seus “livros-álbuns”⁶⁸ a partir de uma visão bastante heterodoxa da história da arte, em que não se furta de alterar as obras de que trata ao manipular as fotografias destas obras (por exemplo, em termos de enquadramento ou iluminação).

Assim, além de propor uma comparação entre obras de períodos históricos e locais totalmente distintos, tentando estabelecer relações entre elas, Malraux também agia concretamente sobre as imagens, por exemplo, “transformando” pequenas peças em objetos grandes em função de reenquadramentos, mas também criando textos de forma integrada às imagens, para alcançar uma determinada forma no *layout* dos livros e na disposição gráfica de todo o material.

⁶⁶ Os volumes se chamam *Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale*, *Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale - Des Bas-Reliefs Aux Grottes Sacrées* e *Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale - Le Monde Chrétien* e foram lançados pela editora Gallimard, entre 1952-1954, na coleção La Galerie de la Pleiade, da qual o próprio Malraux era o diretor.

⁶⁷ Ambas extraídas do site da revista *Paris Match*: <http://galerie.parismatch.com/detail.cfm?idpicture=243093490> (Acesso em 26/12/2014).

⁶⁸ Expressão utilizada por Didi-Huberman (e que me parece apropriada) para se referir aos livros numa conferência proferida em Nova York, em 2012, no projeto Frieze Talks. Áudio disponível na íntegra no site <http://friezeprojectsny.org/talks/the-luxury-of-incommensurability/>. (Acesso em 03/01/2014).

Figuras 6 e 7 – André Malraux, em 1953, diante das fotografias que ilustrariam o segundo volume de *Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale*. Fotógrafo: Maurice Jarnoux.



Talvez esta falta de pudor se deva à própria concepção de museu de Malraux. Para ele, a instituição museística em si já é um lugar de “dessacralização” da arte, pois as obras reunidas num museu, mesmo quando organizadas de forma cronológica e didática, foram retiradas de suas funções originais e seus contextos sociais, locais e históricos e “transformadas” em quadros, pinturas e retratos (muitas delas, inclusive, nem foram concebidas originalmente como obras de arte). Num tom jocoso, ele questiona: “De que nos importa quem foram o *Homem com o Capacete* ou o *Homem com a Luva* na vida real? Para nós, seus nomes são Rembrandt e Ticiano” (MALRAUX, 1974, p. 14, tradução nossa).

Para Malraux também é central a consciência de que o museu é sempre um acervo limitado e que, ao apresentar um determinado conjunto de obras de forma necessariamente lacunar, o museu evoca inclusive aquelas que faltam. A este propósito, Christine Azzi afirma:

Assim, é a partir desse confronto que a dimensão da herança cultural e da tensão entre passado e futuro é colocada ao observador, permitindo a este compreender a arte e a cultura como ferramentas para refletir sobre a definição de seu lugar, como ser humano, no mundo e na sociedade. Ao possibilitar que a arte não tenha nenhuma outra função além de ser arte, ainda que existam lacunas deixadas pelas obras de arte ausentes nesse recorte proposto pelo museu, Malraux defende a ideia de que a grandeza do espaço reside justamente na dicotomia entre presença e ausência, pois esta acaba por evocar todas as obras de arte. (AZZI, 2011, p. 234)

Esta lacuna seria justamente aquilo que potencializa a reprodução da obra de arte por meio da fotografia como algo positivo na visão de Malraux, pois produz um novo tipo de relação entre o espectador e as obras. Embora não use o termo montagem para falar do museu, de certa maneira Malraux o concebe como um lugar onde se pensa por montagem, uma vez que o visitante será compelido, observando as obras, a colocá-las em relação e estabelecer conexões:

Há mais de um século a nossa relação com a arte tem se tornado cada vez mais intelectualizada. O museu de arte convida à crítica

de cada uma das expressões que reúne; e a um questionamento sobre o que possuem em comum” (MALRAUX, 1974, p. 14-15, tradução nossa)

A chave da noção de museu imaginário reside, então, na ideia de que o conhecimento dos espectadores compreende um espectro muito mais amplo do que os museus conseguem dar conta, em função das limitações que lhes são próprias. Faltam aos museus tudo aquilo que não pode ser removido de seus locais de origem⁶⁹, que não pode ser exposto ou que o museu não pôde adquirir. Deste modo, a possibilidade de reprodução das obras através da fotografia e das técnicas de impressão contribuiria para a formação do museu imaginário de cada indivíduo, inclusive dos próprios artistas, que criam sempre a partir do que já foi feito (mesmo aquilo com que o artista não teve contato diretamente, mas que habita o seu museu imaginário ainda assim).

Didi-Huberman (2012a) afirma que Malraux foi um dos primeiros leitores do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin. Esta influência é notável tanto para a formulação conceitual do museu imaginário quanto para os três volumes de *Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale*. Os procedimentos de Malraux para a elaboração dos livros-álbum passaram por usar todos os recursos fotográficos de que dispunha, num processo que envolvia ao mesmo tempo um caráter documental e enciclopédico, a procedimentos de montagem e experimentação visual.

As figuras 8, 9 e 10 foram todas extraídas do segundo volume do *Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale (Des Bas-Reliefs Aux Grottes Sacrées)*⁷⁰, mais especificamente de um trecho do livro dedicado à arte indiana. Malraux reproduz parte de uma escultura que integra o conjunto arquitetônico *Grutas de Elephanta*, situado em Mumbai, na Índia. Na figura 8, vemos um perfil que é um detalhe da figura 10, correspondente a uma visão frontal da escultura, mas a figura 10, por sua vez, já é um “recorte” da totalidade da obra. Ao reproduzir a escultura por

⁶⁹ Vale sublinhar que Malraux toma o Museu do Louvre como referência. Ele era bastante sensível ao fato de que grande parte da coleção do Louvre é de obras que foram subtraídas de outros povos e culturas, especialmente orientais, e também à necessidade de olhar a arte a partir de uma perspectiva menos eurocêntrica.

⁷⁰ As imagens foram digitalizadas por mim diretamente do livro, por isso não há indicação de fonte nas legendas. Elas estão reproduzidas na mesma ordem disposta por Malraux.

meio da fotografia, tal qual ela aparece no livro, Malraux deliberadamente exclui diversos outros elementos que pertencem à obra original, como o restante do busto e as duas colunas verticais do seu entorno (que aparecem cortadas)⁷¹.

Já na figura 9, vemos um outro perfil que faz parte da escultura, mas não aparece claramente na figura 10 pois não é um detalhe da mesma (como é o caso da 8). Os dois perfis são apresentados lado a lado no livro, embora na obra eles não estejam dispostos deste modo e nem mesmo seja possível ver o perfil da figura 9 ao olhar a escultura apenas frontalmente. Trata-se de uma fotografia de perfil do motivo central da obra, num ângulo que revela uma nova imagem, que só pode ser vista quando a escultura é observada lateralmente e *in loco*. Ou seja, Malraux fotografa, recorta e remonta uma escultura do século VII de modo que possamos vê-la no livro a partir de três ângulos – fotográficos – diferentes, e nenhum deles pretende oferecer ao leitor uma ideia da totalidade da obra, ou um sentido qualquer de “obra original”. É como se ele, através dos seus procedimentos metodológicos e das escolhas que fez para compor os livros, criasse uma nova obra, distinta da original, embora composta por fragmentos dela.

⁷¹ É possível ver a escultura quase em sua totalidade nesta foto: <https://flic.kr/p/agP5ji>. (Acesso em 05/01/2014). Nesta outra, a presença de turistas diante da obra permite ter noção da sua escala real: <https://flic.kr/p/i8uEcG>. (Acesso em 05/01/2014)

Figura 8 - Detalhe de escultura indiana (visão frontal).



Figura 9 - Perfil de escultura indiana (visão lateral).



Figura 10 - Escultura indiana “recortada” por Malraux em seu livro. A fotografia exclui boa parte da obra original.



Se Malraux já supunha o museu como um espaço de “dessacralização” da arte, passa então, com o museu imaginário, a questionar de que maneira a fotografia obriga a repensar a noção de obra-prima, e vai também colocar em prática nos seus próprios livros aquilo que surge nos seus questionamentos teóricos. A manipulação de quesitos técnicos da fotografia como angulação, foco e luz são determinantes para salientar aspectos que muitas vezes nem mesmo os autores das obras de arte pretenderam destacar, permitindo a criação de vínculos de familiaridade entre as obras que só existem quando elas são fotografadas e dispostas lado a lado, estabelecendo-se um tipo de comparação. A reprodutibilidade técnica é utilizada como um fator de descontextualização, a ponto de Malraux afirmar, numa célebre frase: “nos últimos cem anos (excetuando-se a atividade dos especialistas), a história da arte tem sido a história daquilo que é fotografável” (1974, p. 30, tradução nossa).

Apesar de se referir ao caráter “fictício” da arte na medida em que os seus objetos são sistematicamente alterados em escala, Malraux (1974, p. 24) não enxerga nesta manipulação fotográfica a perda da aura da obra de arte original, para utilizar uma expressão benjaminiana. Para ele, ao mesmo tempo em que, ao serem reproduzidas fotograficamente, as obras perdem quase tudo o que lhes era específico (suas cores, textura, dimensões e volume), elas ganham em familiaridade e estilo comum e o diálogo que se estabelece entre diferentes temporalidades e culturas por meio do contato entre as obras é o fundamental.

Didi-Huberman se refere a este tipo de procedimento de reenquadramento como uma forma de colocar o espectador num contato mais próximo com as obras e relacioná-la com outras. Deste modo, não se trataria da perda da aura, mas sim da restituição da aura a toda e qualquer criação humana, por meio da fotografia (2012a). Não é muito difícil perceber os motivos pelos quais Malraux valoriza tanto a reprodução da arte através da fotografia, já que ela potencializa sobremaneira o museu imaginário de cada um. Como frisa Azzi, o museu imaginário não se opõe ao museu tradicional, mas o complementa:

O que o museu imaginário põe em cena é uma arte sem limites, sem hierarquias e que, nesse sentido, não pertence a um tempo fechado e objetivo. Ele pode sempre ser reinventado,

transformado, sofrer interferências, como um espaço virtual no qual leitores acessem sua própria memória e seu inventário estético: por seu caráter intemporal, o museu imaginário, para Malraux, é o único lugar que não sucumbe à morte. (AZZI, 2011, p. 244).

No caso de Malraux, é como se os livros-álbum fossem o próprio museu imaginário transformado em objetos, com o propósito de afirmar que o estudo da arte só é possível por meio do contraste, da comparação – inclusive e especialmente – estabelecendo relações entre obras que, a princípio, não teriam relação alguma (e tudo isso possibilitado e potencializado em função da fotografia). Nos casos de Warburg e Malraux, a fotografia assume protagonismo ao ser a principal responsável por um estudo da história da arte que se dá através de imagens (fotográficas) das imagens (obras artísticas).

3.3.3 *Henri Langlois e a Cinemateca Francesa*

Henri Langlois aparece aqui como um desvio em relação à linha que vinha sendo traçada com vários pontos em comum entre os procedimentos investigativos de Aby Warburg e André Malraux, mas a sua presença será devidamente justificada. Langlois não ocupa um lugar de teórico da imagem no século XX ou de historiador de arte, mas teve uma produção textual bastante prolífica no campo da crítica cinematográfica. Também desempenhou, como se sabe, um papel fundamental na formação da sensibilidade e do olhar de uma geração de cinéfilos – entre os quais alguns que participariam posteriormente da Nouvelle Vague – devido à sua atuação como programador da Cinemateca Francesa, da qual foi co-fundador, em 1936, e também diretor⁷².

⁷² Não tratarei em pormenores aqui da relação entre Langlois e André Malraux, pois pretendo deter atenção na atividade de Langlois como programador e não nas questões políticas envolvendo os dois. No entanto, vale registrar que em fevereiro de 1968 a demissão de Langlois do cargo de diretor da Cinemateca deu origem ao que ficou conhecido como “*l'affaire Langlois*”. Um significativo grupo de artistas e cineastas, inclusive aqueles ligados à Nouvelle Vague, lançou um movimento de apoio à permanência de Langlois no cargo, mobilizando também a comunidade cinematográfica internacional. O episódio é considerado uma “antecipação” do Maio de 68 na França no meio artístico-cultural. Em 2008, em função dos 40 anos do acontecimento, o jornal *Le Monde* dedicou um caderno especial ao assunto, que pode ser lido no link:

Em abril de 2014, durante o período do doutorado sanduíche que realizei em Barcelona, tive a oportunidade de fazer uma viagem a Paris, onde estava em cartaz, na Cinemateca, uma grande exposição em homenagem aos cem anos de nascimento de Langlois⁷³. Na exposição, com curadoria de Dominique Païni e chamada *Le musée imaginaire d'Henri Langlois*, ele era homenageado com a exibição de um grande conjunto de fotografias, documentos, objetos, quadros, desenhos, vídeos e filmes que permitiam tanto apreender dados biográficos quanto compreender como Langlois concebia a programação de filmes da Cinemateca. A exposição dava a ver, assim, um evidente exercício de pensamento por imagens (nesse caso, cinematográfico). Diante da exposição, ficou claro para mim que a influência de Langlois sobre Godard não se restringia ao acesso aos filmes que a Cinemateca oferecia ao jovem cinéfilo e crítico em formação, mas sim também a uma concepção de cinema de Langlois, da qual Godard passou a partilhar. Notei, também, que as características mais flagrantes que perpassam *História(s) do cinema* (como a montagem, o uso do arquivo, o pensamento associativo e relacional e a própria história do cinema em si) ecoam muito da atividade de Langlois como programador, colecionista, preservador e intelectual. Um dos espaços mais interessantes da mostra era justamente uma pequena sala de cinema onde o visitante era exposto à projeção de mais de um filme simultaneamente, como mostra a figura 11.

A concepção de Langlois do papel de uma cinemateca passava por preservar filmes e criar uma cultura cinematográfica. O modo como ele tentou colocar esta visão em prática desde antes mesmo da fundação oficial do espaço, quando comprou o primeiro conjunto de filmes mudos com os quais criou um cine clube, em 1935, acabou servindo de modelo para a criação de outras cinematecas que surgiram em diversas cidades do mundo⁷⁴.

http://www.letemps.ch/r/Le_Temps/Quotidien/2014/05/22/Zoom/Images/1039224_lm2_langlois.pdf. (Acesso: 04.01.2014).

⁷³ Por ocasião da exposição, foi lançada na França uma compilação dos seus escritos e críticas, publicados em diversas revistas entre 1931 e 1977. O livro se chama *Écrits de cinéma* (Ed. Flammarion).

⁷⁴ Detalhes extraídos do catálogo (Ed. Flammarion, 2014). Uma ficha pedagógica da mostra, bastante detalhada, está disponível no link: <http://www.cinematheque.fr/data/document/fiche-pedagogique-langlois.pdf>. (Acesso em 04.01.2014). Neste documento encontram-se listados todos os filmes e obras de arte que fizeram parte da exposição.

Figura 11 – Exposição *Le musée imaginaire d'Henri Langlois* (2014).



Fonte: site *A Shaded View of Fashion*⁷⁵

No gesto colecionista de Langlois que permitiu a criação da Cinemateca e, posteriormente, do Museu do Cinema, cabia tudo o que dizia respeito ao cinematográfico (de filmes a objetos, cenários, figurinos, cartazes, etc). Independentemente das suas preferências pessoais, ele acreditava que tudo merecia e deveria ser preservado, diante da possibilidade de que algo considerado banal num determinado momento passasse a ser reconhecido como de muito valor com o passar do tempo.

Numa entrevista à *Cahiers du Cinéma*, Langlois se referiu à Cinemateca como “museu de uma arte viva”⁷⁶ e o seu apreço pelo cinema experimental e pelas artes (especialmente pelo período das vanguardas e pelos artistas da vanguarda francesa) talvez explique que ele tenha concebido sempre a

⁷⁵ Crédito da fotografia: Stéphane Dabrowski. Imagem publicada no link <http://ashadedviewoffashion.com/blog/henri-langlois-cinematheque-text-g-bianca-demaria-photos-st%C3%A9phane-dabrowski-%E2%80%93-la-cin%C3%A9math%C3%A8que>. Neste site há outras fotos da exposição disponíveis, onde se pode ver a disposição espacial e alguns detalhes dos materiais expostos.

⁷⁶ A frase é atribuída a Langlois num texto de apresentação da exposição publicado no site: [http://www.culture.fr/Actualites/Cinema-Multimedia/Henri-Langlois-fondateur-de-la-Cinematheque-francaise/\(theme\)/1](http://www.culture.fr/Actualites/Cinema-Multimedia/Henri-Langlois-fondateur-de-la-Cinematheque-francaise/(theme)/1). (Acesso em 04.01.2014)

programação da cinemateca como uma curadoria em que o clássico e o contemporâneo deveriam se misturar. A premissa era de que filmes produzidos em épocas e contextos muito diferentes, e com gêneros e propostas também bastante distintos, pudessem ser exibidos em seguida, cabendo ao espectador fazer as relações entre eles e estabelecer aproximações. Ou seja, tanto a programação quanto a fruição espectral eram concebidos como um tipo de trabalho intelectual de montagem, um pensamento por montagem. Como relata Jacques Rivette, num mesmo dia era possível assistir, em sequência, a filmes tão díspares quanto *Lírio Partido* (*Broken Blossoms*, 1919), de D.W. Griffith, e *Chelsea Girls* (1966), de Andy Warhol:

Eu preciso ver constantemente os filmes de Griffith, preciso ver constantemente os filmes de Eisenstein, os filmes de Murnau, mas também preciso ver os filmes contemporâneos. [...] Fazemos filmes em referência ao que já foi feito pelos grandes cineastas do passado, aqueles que criaram o cinema, e em referência aos que são os nossos contemporâneos, nossos sucessores. [...] O que era fabuloso na Cinemateca, precisamente, era a interação contínua entre o passado e o presente do cinema. Foi isso o que criou o futuro do cinema. (RIVETTE, s/d) ⁷⁷

É como se Langlois propusesse que um *museu imaginário cinematográfico* de cada espectador fosse se formando em função do contato com os filmes, na medida em que, à maneira do museu imaginário de Malraux, cada filme fosse repleto de presenças e ausências e contivesse em si todos os filmes que já foram feitos, além de apontar necessariamente um futuro possível para o cinema. Neste sentido, talvez não existissem as *História(s) do cinema* se Langlois não tivesse existido antes, e se Godard não tivesse sido tão influenciado pela maneira de Langlois de conceber o cinema e por sua ação de programador-montador.

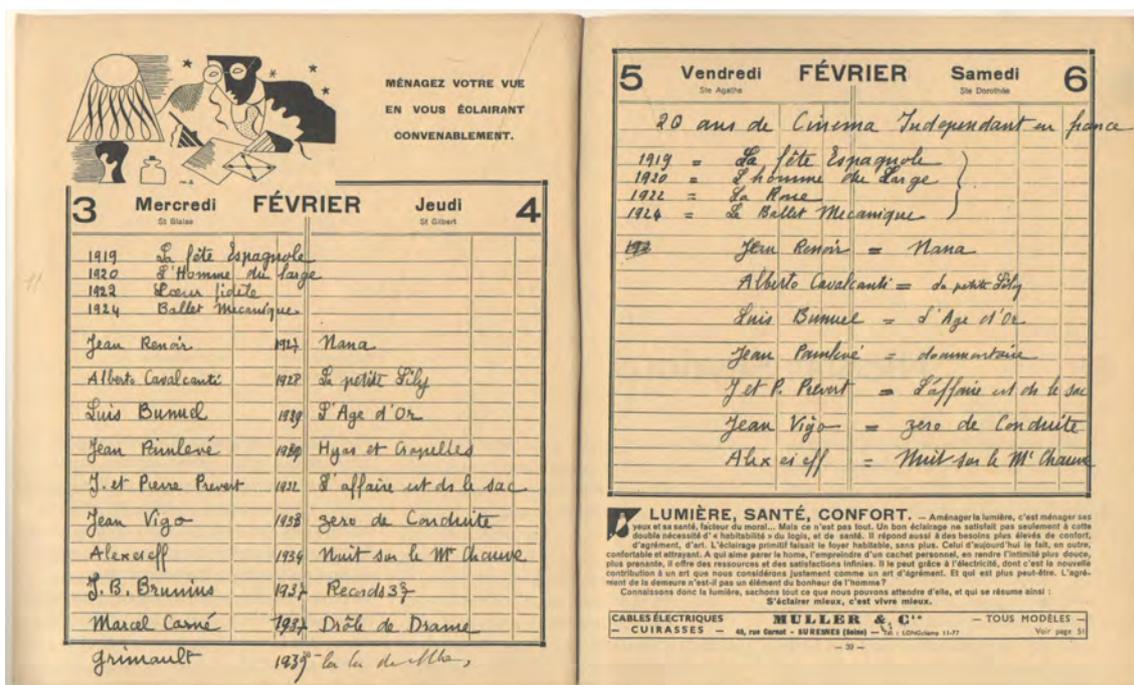
Langlois percebia o cinema como obra de arte e desta visão deriva a sua obsessão pela preservação e pela necessidade de tornar o filme um objeto de exposição (que se dava através da projeção). Assim, valorizava a exibição de filmes heterogêneos, buscando suscitar uma reflexão ao mesmo tempo histórica

⁷⁷ Texto publicado no site da revista de crítica *Spectres du Cinéma*, sem referência de data: <http://www.spectresducinema.org/real/jacques-rivette/>. (Acesso em 04.01.2014).

e estética ao colocar os filmes em relação, como se o filme fosse objeto de museu tal qual uma obra de qualquer outra natureza. Dominique Païni⁷⁸ inclusive compara o ato de Langlois ao programar os filmes ao ato de Duchamp ao enobrecer um objeto industrial pelo efeito metonímico da coleção de arte (por integração e contaminação do objeto com as demais obras de um museu).

Na figura 12 é possível ver um rascunho de 1937, recuperado e publicado no catálogo da exposição na Cinemateca, com anotações dos filmes que Langlois pretendia exhibir numa mostra de 20 anos de cinema independente na França.

Figura 12 – Rascunhos de Henri Langlois (1937).



Fonte: imagem digitalizada do catálogo da exposição pela autora.

Assim como podia exhibir numa mesma mostra *Balé Mecânico* (*Ballet Mécanique*, 1924), de Fernand Léger, e *A Era do Ouro* (*L'Age d'Or*, 1929), de Luis Buñuel, Langlois também chegou a reunir filmes e pinturas em algumas ocasiões, como numa mostra em 1963 em homenagem a Etienne-Jules Marey, quando expôs na Cinemateca quadros de Gino Severini, Marcel Duchamp e Max Ernst que, em sua percepção, guardavam alguma relação com a obra de Marey. Este

⁷⁸ Sem data. Citação presente na ficha pedagógica da exposição, já citada.

exercício associativo visava promover encontros entre as artes que permitissem que, no encontro e no confronto, se pudesse perceber também suas influências mútuas. Numa citação atribuída a Langlois no material didático da exposição, ele diz, a respeito desta mostra de 1963, que é perfeitamente normal associar o futurismo aos estudos do movimento dos cavalos feitos por Marey, de forma que tudo se relaciona, se interliga. Ao situar o cinema no universo da visualidade e das artes, Langlois o percebia como um meio plástico, o que contribuiu para que acabasse transformando a Cinemateca num espaço aberto às formas visuais do século XX de forma mais ampla, não apenas ao cinema.

3.3.4 *Um prelúdio a Godard*

Se há um termo que pode sintetizar as experiências de Warburg, Malraux e Langlois expostas aqui, este termo é deslocamento. Os procedimentos dos quais se valeram estes três personagens da história da cultura no século XX também só foram possíveis em função de um traço bastante europeu e que acaba se tornando importante num estudo sobre o ensaio que toma como objeto de análise a série *História(s) do cinema*, que é o colecionismo. De algum modo, todos eles problematizam as taxonomias que envolvem a história da arte e os museus como lugares instituídos da memória cultural.

Quando se leva em consideração que os europeus criaram os museus e instituíram estes locais como os espaços “oficiais” de armazenamento e exposição de obras de arte e que, mesmo antes disso, o hábito do colecionismo já fazia parte dos costumes de alguns povos do continente (vide a tradição dos gabinetes de curiosidades), torna-se fácil entender o modo como, cada um à sua maneira, Warburg, Malraux e Langlois questionaram a lógica convencional do estudo da arte e das imagens, ao subverter a lógica do panorama histórico sem deixar, no entanto, de visitar a história. Eles foram, antes de tudo, colecionadores com grande capacidade imaginativa e de mobilização dos seus museus imaginários individuais.

Os olhares renovados em relação à arte e ao cinema e as metodologias heterodoxas que surgem a partir destas três experiências também só são possíveis no século XX em função das facilidades proporcionadas pela reprodutibilidade técnica e pelo surgimento de meios que já nascem reprodutíveis no século anterior – a fotografia e o cinema. Estes procedimentos associativos foram perpassados por um flagrante exercício de pensamento com imagens que se dá por meio da montagem e que é bastante próximo do que fez Godard em *História(s) do cinema*. Warburg, Malraux e Langlois forneceram um repertório de experimentação visual e investigação sem o qual, provavelmente, a série de Godard não existiria como é. Não são os únicos fatores que determinam a existência de *História(s) do cinema* e as suas marcas autorais, pois a obra conjuga um outro contexto, o das artes do vídeo, que foi explorado no capítulo anterior. No entanto, no nível da pesquisa sobre as imagens, são experiências que guardam muitas similaridades.

Ao apropriar-se daquilo que compõe as suas coleções e os seus arquivos e exercitar um pensamento visual que se dá por meio da montagem, Warburg, Malraux, Langlois e Godard (como veremos) também revelam aquilo que subjaz como interesse fundamental das suas investigações. No ato de selecionar, que passa necessariamente também por excluir, os seus museus imaginários são postos em movimento dando a ver algo de autobiográfico, como se a relação com os arquivos e objetos colecionados se desse no âmbito de uma “arte da memória pessoal”: aquilo que criaram e produziram opera, ao mesmo tempo, como ferramenta de investigação e inventário dos seus interesses pessoais.

Por que cada um deles escolhe um determinado conjunto de imagens e obras e não outras? O que esta seleção revela sobre cada um? Talvez a resposta resida no fato de serem personagens cuja obra se confunde com a própria vida, e se tornou *projeto* de uma vida inteira. Porém, como ocorre com Benjamin, as experiências dos artistas e intelectuais que são trazidas aqui ultrapassam um nível exclusivamente individual e, embora contenham algo de autobiográfico, apresentam-se também como registros de uma época, num movimento pendular em que o autobiográfico – que incluiria especialmente o selecionar a apropriar-se, para além do colecionar – se oferece não apenas como escrita de si, mas

também se abre ao mundo. E no gesto de selecionar e apropriar-se, há uma intenção de lidar com a memória do mundo através de alguns dos seus fragmentos (neste caso, imagens), e ainda assim lidar também com a memória pessoal de cada um. Não seria esta capacidade de mobilização da memória numa dimensão ao mesmo tempo individual e universal através da exploração de procedimentos investigativos particulares à experiência de cada um o traço que faz de todos eles, afinal, ensaístas?

4 A MONTAGEM COMO VETOR DO ENSAIO

Embora pareça muito claro que se faz necessário abordar a montagem num trabalho de pesquisa sobre *História(s) do cinema*, pode ser um exercício interessante fugir um pouco à noção de montagem que costuma ser comumente associada aos produtos audiovisuais, sob risco de enxergar na obra apenas um dos seus traços mais evidentes e superficiais. O caráter de colagem da série, o uso do vídeo, a metalinguagem, a autorreflexividade e a exploração do dispositivo como forma de criação são bastante evidenciados pela montagem.

No entanto, quando uma das propostas centrais da tese é explorar as possibilidades e limites do pensar por e com imagens, se torna indispensável trazer também outras contribuições que considerem a montagem não apenas como uma etapa da produção da obra ou um dado técnico, mas sim como um vetor do pensamento visual e do ensaio, mais especificamente. Assim, retomo a noção de pensamento por montagem em Didi-Huberman (2010, 2011) para aprofundar a sua abordagem como conceito e, em seguida, trago também algumas contribuições de Eisenstein (2002) para problematizar a montagem no cinema de ensaio. Este capítulo inclui ainda alguns apontamentos sobre a relação entre colagem e montagem nas vanguardas artísticas, que representam a exploração de um pensamento por montagem no campo da arte que é contemporâneo às experiências de Warburg no início do século XX.

4.1 Desmontagem, montagem e remontagem de tempos

Ao discorrer sobre o *Atlas Mnemosyne*, Didi-Huberman tenta explicar o tipo de saber visual que era construído a partir dos procedimentos de Warburg em seu projeto de ciência da cultura, e define um conceito de montagem condizente com o que se coloca em jogo na proposta warburguiana e também com as demais experiências tratadas no capítulo anterior:

A montagem – pelo menos no sentido que nos interessa aqui – não é a criação artificial de uma continuidade temporal a partir

de “planos” descontínuos, dispostos em sequência. Ao contrário, é um modo de expor visualmente as descontinuidades do tempo que atuam em todas as sequências da história. [...] Aqui, portanto, “montar imagens” nunca decorre de um artifício narrativo para unificar fenômenos dispersos, mas, ao contrário, de um utensílio dialético no qual se cinde a aparente unidade das tradições figurativas no Ocidente” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 399-400)

Trata-se de um conceito de montagem bastante distinto daquele que vigora nos estudos cinematográficos de obras de teor fundamentalmente narrativo, em que a montagem opera, ao mesmo tempo, no processo de produção de sentidos da obra num nível cognitivo, emocional e plástico, mas também na construção da narrativa que marca os filmes que se baseiam num modelo de produção e estrutura mais clássicos. A questão do tempo é bastante cara a boa parte do percurso investigativo de Didi-Huberman, especialmente em livros como *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*⁷⁹, *Devant le image*⁸⁰, a série *L'oeil de l'histoire*⁸¹ e o também já citado *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*.

Como afirma Antonio Oviedo, em Didi-Huberman “toda imagem é portadora de uma memória, acomoda uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos que, sem dúvida, se conectam e se interpenetram” (OVIDEDO, 2011, p. 11, tradução nossa). A partir desta premissa, surgem algumas questões que pautam boa parte das investigações de Didi-Huberman: que relação entre história e tempo a imagem nos impõe, e qual a consequência deste processo para a história da arte como disciplina? Se, diante de uma imagem, estamos diante do tempo, de que classe de tempo se fala? E mais: “De que plasticidade e de que fraturas, de que ritmos e de que golpes de tempo se pode tratar nesta abertura da imagem?” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 31, tradução nossa)

⁷⁹ Edição original francesa: Ed. Minuit, 2000. Edição consultada: *Ante el tempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.

⁸⁰ Edição original francesa: Ed. Minuit, 1990. Edição consultada: *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

⁸¹ São eles: *Quand les images prennent position - L'oeil de l'histoire, 1*, Minuit, 2009; *Remontages du temps subi - L'oeil de l'histoire, 2*, Minuit, 2010; *Atlas ou le gai savoir inquiet - L'oeil de l'histoire, 3*, Minuit, 2011 e *Peuples exposés, peuples figurants - L'oeil de l'histoire, 4*, Minuit, 2012. Foram consultados para o trabalho apenas os três primeiros, em diferentes edições. O tomo 1, em edição espanhola (*Cuando las imágenes toman posición - El ojo de la historia, 1*. Madri: A. Machado Livros, 2013); o tomo 2 na edição francesa original e o tomo 3 em edição portuguesa (*Atlas ou a gaia ciência inquieta - O olho da história, 3*. Lisboa: KKYM, 2013).

Como autor, Didi-Huberman costuma dividir com os leitores os percursos investigativos que o fizeram chegar às questões que o norteiam, e que muitas vezes parecem mais relevantes para ele do que as possíveis respostas a que pode chegar ao tentar respondê-las. Assim, é possível acompanhar num livro como *Devant le temps* a experiência pessoal que o levou, em sua proposta de matriz benjaminiana de romper a linearidade do relato histórico e de insurgência contra a narração excessivamente ordenada e cronológica – superação de um “tempo pacificado” – a uma outra questão de fundo bastante fundamental: em que condições um objeto ou um questionamento histórico novo podem emergir de um contexto já excessivamente conhecido e documentado? Neste caso específico, trata-se do relato memorialístico da sua experiência, cerca de quinze anos antes da publicação do texto⁸², diante do afresco *Madona das sombras*, uma representação da Conversa Sagrada pintada por Fra Angelico por volta de 1440 numa parede do convento de São Marcos, em Florença.

Volto a um momento do capítulo anterior em que cito um trecho de uma entrevista com Didi-Huberman em que ele afirma que uma imagem a respeito da qual não se pode dizer nada é uma imagem para a qual não dedicamos tempo suficiente e coragem de re-inquietarmos. É que, para ele, por mais antiga que seja uma imagem, diante dela o presente e o passado não param de se reconfigurar, e o que resta é pensá-la como uma construção da memória. Outra questão é posta, então: “Como estar à altura de todos os tempos que esta imagem, diante de nós, conjuga sobre tantos planos? E, primeiro, como dar conta do presente desta experiência, da memória que ela convoca e do futuro que carrega?” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p, 32, tradução nossa).

Ou seja, algo que chamou a atenção de Didi-Huberman ao olhar um afresco de Fra Angelico transformou-se num verdadeiro problema epistemológico para o qual a solução por ele apontada é o exercício de uma arqueologia crítica da história da arte que passa, inclusive, por questionar até mesmo o objeto de estudo da disciplina:

⁸² O autor já tinha dedicado um outro livro integralmente a Fra Angelico, no qual aborda os afrescos de São Marcos. Referência: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. Paris, Flammarion, 1990.

E, de rebote, fazer surgir a exigência de uma semiologia não *iconológica* – no sentido “científico” e atual, tomado de Panofsky – , uma semiologia que não fosse nem positivista (a representação como espelho das coisas) e nem mesmo estruturalista (a representação como sistema de signos). Era a representação mesma que deveria ser questionada diante da parede [de Fra Angelico]. [...] Deter-se diante da parede não é somente interrogar o objeto de nosso olhar. É deter-se também *diante do tempo*. É interrogar a história da arte, a historicidade mesma. Tal é a aposta do presente trabalho: iniciar uma arqueologia crítica dos modelos de tempo, dos valores de uso do tempo na disciplina histórica que pretendeu fazer das imagens o seu objeto de estudo. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 35, tradução nossa)

As interpretações mais comuns das obras artísticas buscarão nos fatos históricos e no próprio legado da história da arte dados contextuais que permitam uma melhor compreensão das imagens, sejam elas um afresco de Fra Angelico ou uma outra obra qualquer. No entanto, o que Didi-Huberman afirma é que esse tipo de leitura será sempre limitada por não reconhecer a existência e mesmo a necessidade de um anacronismo que existe em toda imagem e, conseqüentemente, em toda atividade de interpretação de uma imagem. E como o autor trabalha sempre a partir de uma perspectiva de abertura da imagem à percepção do anacronismo e dos tempos pelos quais ela é entrecortada, no exemplo do afresco de Fra Angelico ele vai oferecer uma interpretação bastante rica de como ao menos três tempos heterogêneos se põem uns em relação aos outros nesta obra.

Antes, porém, é necessário compreender o que exatamente chamou a atenção de Didi-Huberman na imagem em questão. Para isso, reproduzo abaixo cinco imagens⁸³ que correspondem, respectivamente: ao corredor do convento onde o afresco foi pintado, fornecendo uma visão geral da escala e da disposição

⁸³ Todas elas foram extraídas de um perfil do *Flickr* onde estão publicadas reproduções e fotografias de obras de arte em boa qualidade: <https://www.flickr.com/photos/11368013@N03/with/1217045018/> (Acesso em 16/01/20014). A autenticidade das imagens foi conferida comparando as reproduções deste link com outras fontes. Devo registrar, no entanto, que localizei apenas duas fotografias do corredor do convento que permitissem ter uma ideia da obra em sua totalidade. A grande maioria das menções à *Madona das sombras* restringe-se à parte superior do afresco, onde está a representação figurativa da virgem, como se o canto inferior, praticamente ignorado, não fizesse parte da obra.

dos elementos da obra (figura 13); à parte superior do afresco, onde se situa a porção figurativa da imagem (a representação da virgem, na figura 14); à parte inferior da obra, onde foram pintados quatro retângulos verticais, não-figurativos, em tons de vermelho, laranja, marrom e verde, que se assemelham a “quadros” pendurados na parede, como um rodapé (figura 15) e, por último, detalhes de dois dos “quadros”, o que permite perceber de forma mais detalhada nuances da pintura, como cores, técnica e textura (figuras 16 e 17).

Figura 13 - Visão geral do afresco *Madona das sombras* (1440), de Fra Angelico. Corredor do convento de San Marco (Florença, Itália).



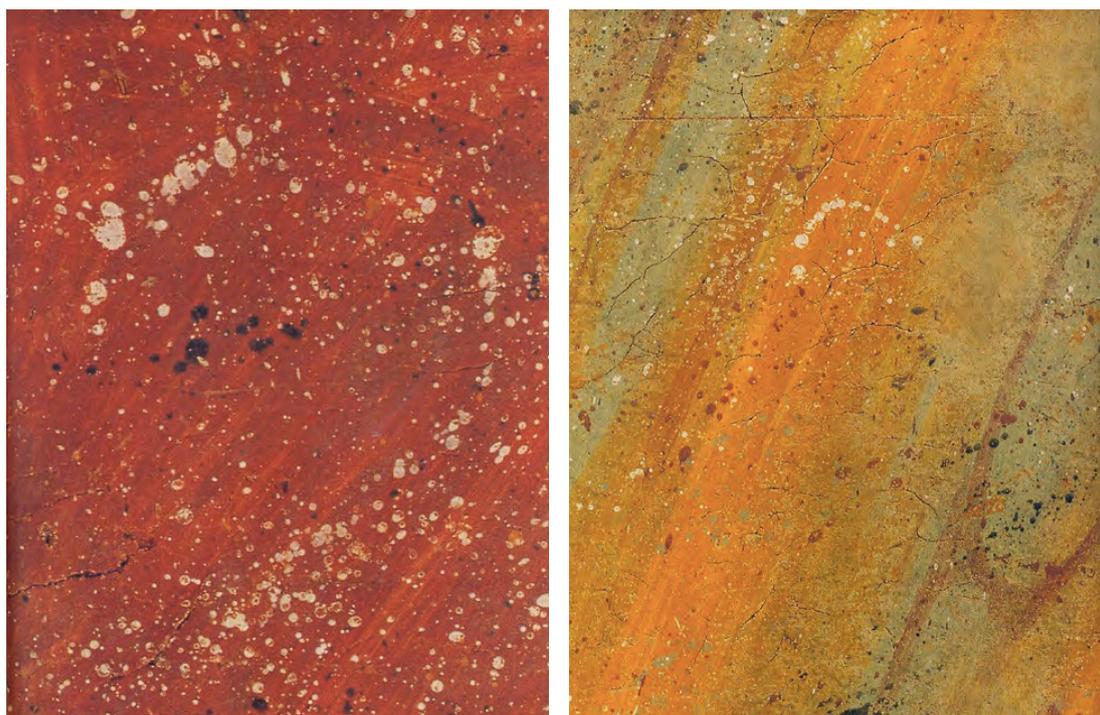
Figura 14 - Parte superior do afresco *Madona das sombras* (1440), de Fra Angelico. Convento de San Marco (Florença, Itália).



Figura 15 - Parte inferior do afresco *Madona das sombras* (1440), de Fra Angelico. Espécie de “rodapé” da obra. Convento de San Marco (Florença, Itália).



Figuras 16 e 17 – Detalhes da parte inferior do afresco *Madona das sombras* (1440), de Fra Angelico. Convento de San Marco (Florença, Itália).



Didi-Huberman percebeu o entrelaçamento de vários tempos heterogêneos e anacrônicos no afresco, ao analisá-lo a partir das imagens não-figurativas situadas na parte inferior da obra (que chamei de “rodapé” e o autor chama de “parede manchada”). O primeiro seria um “mimetismo ‘moderno’” e uma noção albertiana da perspectiva, característica do século XV na Florença do primeiro Renascimento (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 39, tradução nossa). Isso quer dizer que Fra Angelico pode ter trabalhado sob alguma influência das contribuições iniciais de Leon Battista Alberti e Filippo Brunelleschi. Mas também, segundo o historiador, as cores utilizadas remetem a uma noção de “figura” originária dos séculos XIII e XIV, relacionada com a exegese da Escritura bíblica, o que seria então um segundo tempo (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 39, tradução nossa). Um terceiro tempo diria respeito à dessemelhança presente nas quatro pinturas da porção inferior do afresco, que remetem a uma antiga tradição bizantina que chegou à Itália através de arte gótica e do trabalho de Giotto, que é o uso ritual de pedras preciosas coloridas. Tudo isso estaria relacionado ainda, para Didi-Huberman, à temporalidade da própria cena

representada na totalidade do afresco, que é a encarnação de Cristo (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 39, tradução nossa).

Há ainda uma série de detalhes e nuances que o autor vai acrescentando à sua análise, para confrontar uma possível visão de que a parte inferior do afresco seria apenas uma “base” para a cena da Conversa Sagrada que é representada e, por isso, seria menos importante do que o restante da obra. Um exemplo é a alusão à unção que Didi-Huberman enxerga, que poderia ser pensada em função da escolha de Fra Angelico por “jogar” os pigmentos na parede (visível nas figuras 15, 16 e 17). Por outro lado, a observação da técnica adotada pelo artista a partir de um olhar atual remete inevitavelmente o historiador da arte, ou mesmo qualquer apreciador que tenha alguma familiaridade com a arte do século XX, à *action painting* e aos *drippings* de Jackson Pollock. E, embora não seja possível fazer nenhum tipo de associação direta entre os dois artistas e muito menos afirmar que Fra Angelico seria uma espécie de antecessor de Pollock, o próprio fato de a analogia existir e saltar aos olhos do observador revela um “mal-estar do método”, um anacronismo calcado numa bizarra intrusão de uma época em outra, que diz muito sobre a importância da dimensão subjetiva no trabalho do historiador da arte. Como afirma Didi-Huberman, “a emergência do *objeto histórico* como tal não teria sido fruto de um *transcurso histórico* padrão – factual, contextual, ucrônico – mas sim de um momento anacrônico quase aberrante [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 44, tradução nossa).

Mais do que o conteúdo em si da interpretação feita pelo autor, três aspectos da análise de Didi-Huberman interessam a esta tese particularmente: a metodologia empregada; a materialização do pensamento por montagem exposto na interpretação de uma imagem e a atenção detida no fragmento, no detalhe, no parcial. É possível que a partir deste exemplo concreto fique mais clara a influência sobre Didi-Huberman de Aby Warburg e Walter Benjamin, uma vez que ambos situam a imagem no centro da sua prática investigativa, lidam com o fragmento e também lidam com o tempo a partir de uma noção operatória de anacronismo.

As imagens carregam uma temporalidade muito complexa e nela, “se chocam e se esparramam todos os tempos com os quais está feita a história.” (OVIEDO, 2011, p. 21, tradução nossa). Deste modo, o seu estudo não pode se restringir apenas a uma história dos conteúdos presentes na imagem ou a uma história dos seus aspectos formais. Mesmo que o historiador busque a concordância de tempos ao analisar uma imagem, o que resta, para Didi-Huberman, não é o tempo do passado, mas sim o da memória que é convocada e interpelada pelo ato de estar diante da imagem. Se a imagem guarda diversos tempos anacrônicos e convoca necessariamente a história, o conhecimento por montagem passa por desmontar, montar e remontar estas temporalidades, desconstruindo um curso contínuo e valorizando os desvios, bifurcações e descontinuidades que se fazem presentes no ato de estar diante de uma imagem e conseguir enxergar nela muitas camadas de tempos (como Didi-Huberman conseguiu fazer quando teve a sua atenção fisgada pela “parede manchada” de Fra Angelico).

Didi-Huberman (2011, p. 175) refere-se a Benjamin como “historiador-filósofo dos ‘trapos’” que se valia de uma miríade de documentos muito singulares, incluindo em grande parte aquilo que é considerado pequeno ou menor, que os grandes discursos históricos não costumam tomar como objetos. Os procedimentos de montagem e remontagem seriam uma forma de restituir a estes trapos ou refugos uma legibilidade (ou seja, um valor de uso capaz de perceber estes diferentes tempos e ultrapassar a mera visibilidade⁸⁴).

É importante levar em consideração que o conhecimento por montagem de que fala Didi-Huberman não corresponde a um método a ser reproduzido, e menos ainda o autor sugere ou incentiva que se impute aos seus procedimentos qualquer universalidade num sentido metodológico estrito. Não se trata de uma fórmula a ser seguida num novo caminho da história da arte como disciplina, mas sim de uma postura, uma visão (ou revisão de conceitos e processos) e uma proposta de abordagem das imagens que não passa por constituir um conjunto de regras ou um *modus operandi* a partir do qual as imagens devem ser

⁸⁴ Visibilidade e legibilidade são conceitos que serão explorados na parte III.

analisadas⁸⁵. Assim como não existe esta universalidade em Waburg ou tampouco em Benjamin (para citar dois intelectuais que também exercitaram formas de pensamento por montagem que estão na base de Didi-Huberman), ou mesmo no museu imaginário de André Malraux, na atividade de Langlois como programador ou no Godard autor de *História(s) do cinema*.

Aqui todos eles se encontram mais uma vez, num flagrante paradoxo: ao mesmo tempo em que suas criações, sejam elas artísticas ou teóricas, expõem um tipo muito específico e destacado de *modo de fazer* que coloca o método no centro das atenções, conscientemente recusam qualquer propensão universalizante, inviabilizando que a sua prática, em si, se constitua como modelo a ser copiado ou aplicado em outros contextos ou circunstâncias de investigação. Esta constatação remonta à definição de ensaio em Adorno, para quem ensaiar é uma forma de se rebelar esteticamente contra o método:

O ensaio, porém, não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório. A sua fraqueza testemunha a própria não-identidade, que ele deve expressar; testemunha o excesso de intenção sobre a coisa e, com isso, aquela utopia bloqueada pela divisão do mundo entre o eterno e o transitório. No ensaio enfático, o pensamento se desembaraça da ideia tradicional de verdade. Deste modo, o ensaio suspende ao mesmo tempo o conceito tradicional de método. O pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa. O ensaio lida com esse critério de maneira polêmica, manejando assuntos que, segundo as regras do jogo, seriam considerados dedutíveis, mas sem buscar a sua dedução definitiva. Ele unifica livremente pelo pensamento o que se encontra unido nos objetos de sua livre escolha. (ADORNO, 2003, p. 27)

⁸⁵ A este respeito dos questionamentos sobre os limites de uma atividade analítica tão baseada na subjetividade do historiador da arte, Vera Pugliese explica: “A abertura, a montagem e o anacronismo pressupõem a subjetividade do olhar, mas isso seria possível sem se perder em um mero comentário pessoal? A construção do olhar se dá a partir de um paradigma epistemológico que se vê como crítica ao paradigma anterior. Essa interrogação faz parte da problematização da imagem e do olhar que integra a proposta de Didi-Huberman de construir uma história da arte em diferentes bases, que seja uma história da arte crítica, que reveja constantemente seus próprios fundamentos.” (PUGLIESE, 2005, p. 478-479).

Ainda que Adorno não fale em pensamento por montagem e nem Didi-Huberman associe o pensamento por montagem apenas ao ensaio, há algo que os torna muito próximos, que é a insubmissão a um ideal de certeza e a valorização do parcial diante do total. É possível afirmar que o ensaio é um tipo de pensamento por montagem e que, cada um à sua maneira, Warburg, Malraux, Langlois e Godard são colecionistas-ensaístas que exercitaram um modo de investigar imagens desmontando e remontando fragmentos carregados de historicidade, com a consciência e mesmo a assunção de um anacronismo que é por eles valorizado e transformado em potência de criação de conhecimento. Não se furtam de assumir as diferentes temporalidades das imagens, tanto no âmbito da montagem de tempos a que se refere Didi-Huberman, quanto no âmbito da montagem como gesto de colocar imagens em relação e produzir choque.

A discussão sobre a montagem é aprofundada, em seguida, com ênfase nas referências ao papel central da fotografia e da colagem em meio às práticas artísticas das vanguardas históricas.

4.2 Colagem e montagem nas vanguardas artísticas: o cruzamento entre a arte e a comunicação de massa

Falar em montagem no contexto em que esta pesquisa se inscreve remete necessariamente ao colecionismo e à apropriação e, assim, a procedimentos artísticos muito característicos do século XX, que floresceram e se difundiram amplamente a partir das vanguardas artísticas. O mais típico deles é possivelmente a colagem, definida por Jonathan Lethem (2012, p. 121) como condição do ato criativo que permeia todos os gêneros e formas no campo da produção cultural e que se consolidou como forma de arte por excelência dos séculos XX e XXI.

A referência mais evidente à colagem no seio das vanguardas está situada no movimento Dadaísta de Berlim, em função da atuação de artistas como John Heartfield, Georges Grosz e Hannah Höch e da ampla circulação dos seus

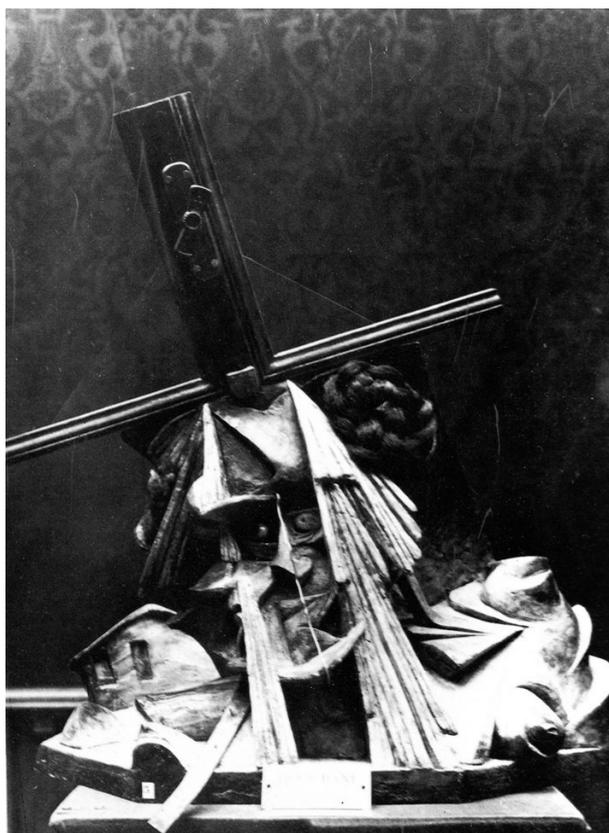
trabalhos, especialmente em revistas de sátira política da época. No entanto, segundo Annateresa Fabris (2011, p. 123), o gesto essencial de introdução de materiais heterogêneos e ao mesmo tempo de negação das matérias-primas típicas da arte (especialmente da pintura) pode ser verificado alguns anos antes, em obras como *Fusão de cabeça e janela* (1912), de Umberto Boccioni (figura 18), e *Natureza-morta com cadeira de palhinha* (1912), de Pablo Picasso (figura 19). A obra de Boccioni é composta por uma cabeça de gesso, um pedaço de abertura de janela, madeira, crina de cavalo (imitando cabelo humano) e olhos de vidro (SCHNECKENBURGER, 2012, p. 433). No célebre *Manifesto Técnico da Escultura Futurista*⁸⁶, que publicou também em 1912, o artista postulava um conjunto de “regras” que deveriam reger a produção de esculturas. Uma delas rezava que era necessário destruir a falsa nobreza do mármore e do bronze e abandonar o uso de um único material:

O escultor pode usar vinte diferentes materiais, ou até mais, num único trabalho, visto que a emoção plástica requer isto. Aqui está uma modesta amostragem destes materiais: vidro, madeira, papelão, cimento, ferro, crina de cavalo, couro, pano, espelhos, luzes elétricas, etc (BOCCIONI, 1911)

No caso da obra de Picasso, trata-se de um quadro em que o artista aplicou lona e corda para imitar o assento de uma cadeira. No mesmo ano em que Boccioni e Picasso produziram estas obras, é atribuída a Georges Braque a inauguração da técnica de *papier collé*, com o quadro *Fruteira e copo*. Estas primeiras experiências sinalizam a tensão entre “mundo real” e “mundo imitado” criada com a introdução de objetos do contexto cotidiano, o que culminou num questionamento dos fundamentos da pintura e que remete também aos *readymades* de Duchamp, especialmente a *Roda de bicicleta*, de 1913, e a *Fonte*, de 1917.

⁸⁶ Disponível no link: http://www.uiowa.edu/~interart/teaching/syllabi_readers/fall_2008_readings/intermedia_readings/Futurism/Technical%20Manifesto%20of%20Futurist%20Sculpture.doc (Acesso em 18/01/2015)

Figura 18 - *Fusão de cabeça e janela* (Umberto Boccioni, 1912).



Fonte: Imagem digitalizada do livro *Art of the 20th century*⁸⁷

Figura 19 - *Natureza-morta com cadeira de palhinha* (Pablo Picasso, 1912).



Fonte: Warburg banco comparativo de imagens (UNICAMP)⁸⁸

⁸⁷ Referência: WALTHER, Ingo (org.). *Art of the 20th century*. Colônia: Taschen, 2013 (p. 434).

Para além do desejo de rompimento com o cânone, havia uma efetiva proposição de usar a colagem para questionar as convenções da representação. Segundo Fabris:

ao confrontar o artista com a possibilidade de renunciar à imitação graças a uma estratégia de caráter dialético: a obra está ao mesmo tempo sob o signo da referência a uma realidade exterior e da negação dessa possibilidade em virtude da integração do fragmento real numa estrutura compositiva” (FABRIS, p. 124-125).

É importante considerar ainda que as práticas de colagem que vão se tornar mais disseminadas especialmente com os artistas do Dadaísmo é devedora da disseminação da comunicação de massa no início do século XX, responsável por criar uma tensão entre arte e cultura massiva que determinou em grande parte os rumos da arte pós-vanguardas, criando as condições que permitiram o surgimento de movimentos posteriores, entre os quais o mais lembrado é a Pop Art. O que ocorre com os Dadaístas é a ampliação da colagem, tanto em termos de materiais utilizados quanto das obras resultantes das experimentações. Artistas como Heartfield, Grosz e Höch dedicam especial atenção à fotografia e passam a utilizá-la como matéria prima, produzindo fotomontagens. E ao invés de quadros ou esculturas, sua obra é composta prioritariamente por cartazes, revistas e objetos que só existem em função do contexto de popularização da comunicação de massa e da reprodução fotográfica, especialmente após a Primeira Guerra Mundial.

Norval Baitello Jr. (1993, p. 14) explica que os principais elementos que compõem o percurso específico dos dadaístas de Berlim são o posicionamento contrário à República de Weimar; um uso atípico dos veículos de comunicação de massa (ao mesmo tempo em que publicam suas obras em jornais, revistas ou panfletos, tentam promover uma apropriação política desses meios para além da simples publicação dos materiais); a utilização da ação como obra artística e do próprio artista e sua imagem como obras (a desmontagem do suporte durável e a

⁸⁸ Link: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/8-78.jpg> (Acesso em 16/01/2015)

desmitificação da imagem do artista como gênio criador); uma certa “infantilidade” e a oralidade como constantes.

Segundo Fabris (FABRIS, 2011, p. 135-148), o momento é especialmente frutífero para a imprensa alemã, sobretudo a localizada em Berlim. Em 1927, a cidade tinha 147 jornais e em 1928 chegou a 2.633 publicações, entre jornais diários e revistas. Também nos anos de 1920, somente a revista *Berliner Illustriert Zeitung* possuía uma tiragem de dois milhões de exemplares, o que significava a maior tiragem da Europa, e contava com a colaboração de grandes fotojornalistas da época, como André Kértersz e Alfred Eisensteadt.

A produção dos Dadaístas é marcada por um forte teor político, que se acentua especialmente a partir da segunda metade da década de 1920, com a ascensão do nazismo⁸⁹. A inclinação dos artistas à esquerda, a grande tiragem das revistas e o conseqüente alcance daquilo que era publicado nelas acaba incentivando Heartfield⁹⁰, especialmente, a produzir obras de verdadeira militância comunista e antifascista, como *Adolf, o Super-Homem - traga ouro e fala disparates* (figura 20) e *A velha máxima do Novo Império: sangue e ferro* (figura 21), ambas estampadas em capas da revista *AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung)*, em julho de 1932 e março de 1934, respectivamente⁹¹.

⁸⁹ A tomada do poder pelos nazistas, em 1933, e o crescente clima de hostilidade em relação ao trabalho dos artistas, acaba por obrigá-los a sair da Alemanha.

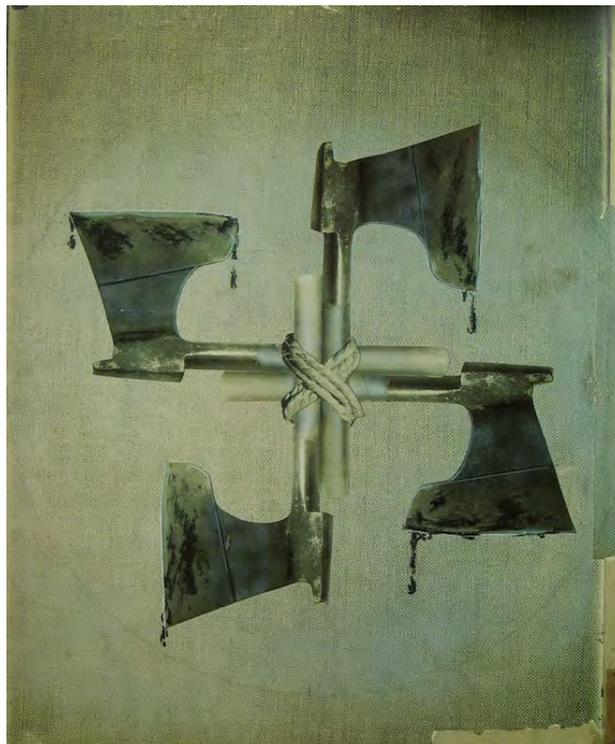
⁹⁰ O artista se tornou integrante do Partido Comunista Alemão já na sua fundação, em 1918, junto com George Grosz e o diretor teatral Erwin Piscator (BARBOSA, 2010, p. 35).

⁹¹ Extraídas do site oficial do artista, que é mantido pela sua família: <http://www.johnheartfield.com> (Acesso em 19/01/2015). As datas de publicação das imagens também foram obtidas no site oficial.

Figura 20 - Fotomontagem de John Heartfield: *Adolf, o Super-Homem - traga ouro e fala disparates* (1932).



Figura 21 - Fotomontagem de John Heartfield: *A velha máxima do Novo Império: sangue e ferro* (1934).



Fabris afirma que o trabalho de Heartfield propõe uma observação crítica não apenas da própria realidade, mas principalmente dos mecanismos de conhecimento da realidade através dos meios de comunicação. Assim, ciente do caráter político da imagem técnica, o artista testa em suas montagens o poder de persuasão da fotografia:

A transfiguração perseguida por ele, longe de confirmar o discurso dominante, fornece elementos para detectar o processo ideológico de construção da notícia e, para tanto, não dispensa a associação da imagem a um texto, cuja função é a de reforçar a contranotícia que se configura a partir da montagem fotográfica. (FABRIS, 2011, p. 152)

A militância política de Heartfield acaba sendo exposta também pelo caráter reflexivo que suas obras apresentam ao colocar em questão determinadas noções de representação e de realismo, dois conceitos caros à arte e também à fotografia. É interessante perceber estes questionamentos materializados no seu trabalho, que valoriza fragmentos e recortes e utiliza a fotografia como um material entre muitos outros, numa prática associativa e apropriativa em que a imagem fotográfica é interrogada em sua suposta natureza de “tradução do real”.

A obra de Heartfield buscava explicar visualmente as tensões e problemas do seu tempo. Para Fabris, isso passava por alcançar um bom contato com o público, através de uma comunicação direta, produzindo peças que conjugassem “numa mesma composição o caráter ficcional da imagem recriada com efeitos realistas, que não só remetiam ao momento político, como tinham a função de conferir credibilidade à mensagem.” (FABRIS, 2011, p. 170).

Apesar de ser a faceta mais lembrada de Heartfield, a sua atuação não se restringe às fotomontagens e publicações em revistas ilustradas. Numa parceria com Erwin Piscator, o artista produziu na década de 1920 cenários para espetáculos teatrais que misturavam diversas linguagens, como fotografia, filme, recortes de jornais e revistas, desenho e pintura. O principal recurso utilizado era a projeção de fotografias e trechos de filmes, que passa a ocorrer a partir de 1924 e afeta as concepções teatrais de Bertold Brecht, que dedica à obra de

Piscator um ensaio no qual se refere à força do uso de um “fundo real” (formado pela fotografia e pelo cinema) no teatro (FABRIS, 2011, p. 141-142).

O movimento de confluência entre diferentes formas artísticas que se verifica nas vanguardas históricas, especialmente no Dadaísmo berlinense, torna central a noção de montagem: trata-se, afinal, do princípio em torno do qual as obras produzidas pelos artistas se baseava, especialmente as colagens. A realização da primeira exposição de arte russa em Berlim, em 1922 (ALBERA, 2011, p. 165), aproxima artistas da Alemanha e da Rússia e influencia alguns nomes associados ao construtivismo, como Aleksandr Rodtchenko, Gustav Klutssis e El Lissitzky, além de Sergei Eisenstein.

No terreno das aspirações e funções políticas atribuídas à arte, há paralelos entre a visão dos dadaístas e de alguns artistas russos, que podem ser notados especialmente no que respeita à arte como instrumento de transformação social. Segundo François Albera (2011, p. 169), existia entre os construtivistas – ao menos entre uma parte do enorme e heterogêneo grupo que acabou sendo chamado assim⁹² – uma crença no papel da arte como reconstrução de um modo de vida, da “revolucionarização” da consciência do povo, de modo que deveria ser extinta toda a arte “de cavalete” (ou seja, burguesa), fosse ela pintura, música, poesia, teatro, cinema, ou de qualquer outra natureza.

Esse ímpeto se traduzia, por exemplo, na produção de fotomontagens por Klutssis e Lissitzky, filiados à vertente construtivista que considerava dever da arte expressar ideias das massas e criar objetos considerados “úteis” (por isso, também, a negação da pintura de cavalete). Klutssis, além de artista, se dedicou ainda à pesquisa formal, e conhecia as experiências alemãs a ponto de afirmar que a verdadeira fotomontagem militante e política era criação da União Soviética (FABRIS, 2011, p 172). Crentes de que a arte poderia ser propaganda e conscientes de que a propaganda podia estar a serviço da política (tanto no âmbito partidário quanto na divulgação de ideais), Klutssis e Lissitzky passaram a produzir fotomontagens que, mesmo que não fossem encomendadas pelo

⁹² Sobre isso, ver: ALBERA, François. O que é o construtivismo?. In: ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo** – A dramaturgia da forma em “Stuttgart”. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

regime, acabavam sendo utilizadas como publicidade pelo Partido Comunista no contexto pós-Revolução de 1917 (figuras 22 e 23).

Figura 22 – Fotomontagem soviética: *A eletrificação de todo o país* (Gustav Klutssis, 1920).



Figura 23 – Fotomontagem soviética: *Constituição stalinista, povo soviético feliz*, de El Lissitzky e Sophie Lissitzky (1937).



Os protagonistas da Revolução Russa aparecem frequentemente em obras tanto de Klutsky quanto de Lissitzky. A figura 22 apresenta a fotomontagem *A eletrificação de todo o país*⁹³. Segundo Victoria Bonnell (1999, p. 144), a obra foi produzida por ocasião da apresentação do plano de eletrificação da União Soviética num congresso dos soviets e do aniversário de cinquenta anos de Lênin. Na imagem, um Lênin fotografado ganha aparência de gigante em relação aos demais elementos, e “carrega” algo que se assemelha a uma torre de uma estação de energia, pisando num desenho feito pelo próprio artista, composto por formas geométricas que representam algo que pode ser uma cidade. Na interpretação de Fabris (2005), o predomínio de formas geométricas desenhadas associadas à fotografia, bem como as temáticas que remetem ao progresso (energia, usinas, fábricas, etc), remetem à ideia de construção de um novo mundo graças ao socialismo.

Já a figura 23 apresenta uma fotomontagem produzida em 1937 por El Lissitzky e Sophie Lissitzky (sua esposa) e carregada de um teor propagandista talvez ainda mais forte: *Constituição stalinista, povo soviético feliz*⁹⁴. Na imagem, vê-se em primeiro plano mulheres carregando bebês e, ao fundo, crianças empunhando buquês de flores e atletas com bandeiras. No centro, informa Fabris, um emblema estatal com os mesmos dizeres do título da obra. A peça dirigia-se não apenas aos próprios soviéticos, mas também a um público formado por habitantes dos demais países nos quais circulava a revista em que a fotomontagem foi publicada, a *SSSR na stroike* (FABRIS, 2005). O objetivo era vender uma imagem positiva da União Soviética e especialmente de satisfação do seu povo com o regime comunista no final dos anos de 1930, auge da ascensão do nazismo antes do início da Segunda Guerra Mundial⁹⁵. Fabris lembra que Adorno escreveu sobre a experiência do choque na utilização da montagem:

⁹³ Extraída do link <http://sthartessays.tumblr.com/> (Acesso em 20/01/2014).

⁹⁴ Esta imagem foi digitalizada do livro de Fabris citado no texto (2011, p. 206).

⁹⁵ Devido às limitações deste trabalho, não posso afirmar com certeza que há uma relação entre as propagandas soviética e nazista da década de 1930, ou se houve alguma influência mútua. No entanto, a composição, o tema, o título e o objetivo da fotomontagem de El Lissitzky e Sophie Lissitzky remetem a momentos do filme *O Triunfo da Vontade*, de Leni Riefenstahl (filmado em 1933 e lançado em 1935), especialmente aqueles em que a população alemã saúda Hitler nas ruas. Ambas as obras tentam mostrar a saudação popular supostamente espontânea a um líder

A negação da unidade, da síntese e, logo, do princípio configurador coloca em xeque a aparência de reconciliação entre o homem e a natureza que estava na base da concepção orgânica anterior ao cubismo. Ao admitir em seu interior as "ruínas literais" do mundo empírico, a arte, a partir das colagens cubistas, dá início ao processo contra a obra como "nexo lógico", infligindo "vistas cicatrizes" ao sentido, que acaba sendo negado no momento em que a unidade é questionada pelo uso de elementos díspares. Adorno encontra uma explicação política para o uso maciço das técnicas de montagem que reporta à consciência da "impotência" da arte diante da totalidade do capitalismo tardio e à vontade de abolir essa dimensão graças à negação da aparência de um *continuum*. (FABRIS, 2011, p. 172)

Esta ação dos artistas contra a unidade orgânica da obra a que se referem Fabris e Adorno parece fazer especial sentido quando se considera o uso da fotomontagem na Rússia como instrumento de propaganda no período posterior à Revolução. Desde as obras mais acentuadamente políticas dos dadaístas de Berlim, mas especialmente na produção soviética, é criada uma síntese entre a crença no potencial revolucionário da arte e as novas linguagens surgidas e popularizadas com a cultura de massa; entre militância política e uma visualidade muito particular, baseada em parte no caráter referencial da fotografia associada ao uso de elementos gráficos, desenhos e colagens de materiais advindos de diversas fontes (como jornais, revistas, livros e panfletos da época).

Muito em voga nos círculos artísticos das vanguardas, a proposta de superação da pintura figurativa e da "arte de cavalete" pressupunha a necessidade de lidar com meios técnicos e modernos que estabelecessem um diálogo com o futuro. E não apenas isso: no exemplo russo, deve-se levar em consideração que os artistas preocupavam-se em se fazer inteligíveis a um público massivo pouco educado e letrado, em grande parte analfabeto. A fotografia era vista por eles como uma linguagem de fácil assimilação, o que era fundamental para uma proposta de arte revolucionária e popular.

e um regime por meio da representação de "pessoas comuns", ou seja, de agentes que a princípio não estariam diretamente envolvidos com as questões políticas da época, como mulheres e crianças. Esta pode ser uma estratégia compartilhada, tanto pelos soviéticos quanto pelos nazistas, de produção de legitimidade e de crença num apoio popular genuíno.

As experiências com a fotomontagem dos dadaístas alemães e dos construtivistas russos contribuí para uma mudança importante nos estatutos da obra de arte, do artista e das suas práticas, que modificam-se, abrindo espaço sobretudo para a inserção definitiva da fotografia no campo da arte. Neste momento, é possível retomar alguns pontos do capítulo anterior para discutir a centralidade da fotografia e da reprodução técnica das imagens tanto para os processos artísticos quanto para a reflexão sobre a arte na primeira metade do século XX.

Se, como vimos, em Aby Warburg, André Malraux e Walter Benjamin a fotografia se torna vetor e motivo das suas investigações, tem-se entre os artistas das vanguardas dadaísta e soviética um uso político da fotografia e da reprodução, por meio de práticas de colagem e montagem. Para além do gesto de montagem mais óbvio presente nas obras mencionadas dos vanguardistas (cortar, colar, produzir choque), há um evidente exercício de pensamento visual por montagem e um modo de conceber a comunicação de massa como o espaço vital das lutas simbólicas fundamentais para a época, em detrimento dos locais tradicionais de exposição da arte (como os museus e galerias). Este contexto de questionamentos a respeito das tradições artísticas da pintura e da escultura tornou a arte do século XX fortemente marcada por um traço autorreflexivo que, segundo Català, se traduz numa perda de inocência da estética e num impulso de exaltação do conceitual que atinge todas as linguagens artísticas.

4.3 O papel da montagem no ensaio audiovisual

A visão da montagem como associação de planos para conferir inteligibilidade às narrativas fílmicas e valorizar a decupagem ganha força no cinema especialmente com D.W. Griffith e a montagem paralela. No entanto, houve desde muito cedo uma cisão que acabou constituindo, de um lado, um modelo de cinema com contornos bastante definidos que se tornou sinônimo de experiência cinematográfica hegemônica (o cinema narrativo industrial) e, do outro, um campo em que se misturam experiências diversas, narrativas ou não,

que investiam de forma mais acentuada na investigação com a linguagem e, especialmente, com a montagem. Como afirma Vicente Sánchez-Biosca:

Uma vez que o cinematógrafo, atravessado pela técnica, surge na história dos modelos de representação em um momento crítico para a escritura artística clássica, assim como a fotografia o fez às margens do realismo novecentista, cabe reconhecer uma bifurcação de caminhos em seu primeiro devir: por um lado, o itinerário que conduz da atração de feira aos começos da narratividade; da outra, a elaboração mais consciente de uma prática e uma teoria do cinema baseadas na montagem. (SANCHÉZ-BIOSCA, 2010, p. 61, tradução nossa)

Quando Albera discorre sobre a transição de Eisenstein do teatro para o cinema, ele menciona a influência exercida por artistas como George Grosz e Aleksandr Rodtchenko e afirma que, para o cineasta, a montagem funciona em relação à atração do mesmo modo que a língua em relação à palavra (ALBERA, 2011, p. 240). Eisenstein considera que a palavra está para o plano como a sentença está para a “frase de montagem” (EISENSTEIN, 2002, p. 206), ou seja, a montagem surge como aquilo que dá vida, cria sentidos e coloca algo em movimento produzindo determinados sentidos.

Considerada um elemento central para a função expressiva do cinema ao longo de sua história, a montagem ganha protagonismo na teoria do cinema no decorrer das décadas, sob influência das contribuições de Eisenstein que acabam sendo sempre retomadas em alguma medida. A partir das proposições do cineasta russo – desde a concepção da montagem de atrações em 1923⁹⁶, até o refinamento conceitual dos seus escritos posteriores e a sua tipologia da montagem⁹⁷ – é possível identificar a relação entre as noções de montagem para as artes e para o cinema, tanto num nível conceitual quanto em termos procedimentais.

⁹⁶ Elaborada ainda durante a fase teatral de Eisenstein e divulgada num manifesto chamado “Montagem de atrações”, publicado na revista LEF. O texto integra a coletânea *A experiência do cinema*, organizada por Ismail Xavier (2003, p. 187-198).

⁹⁷ Reunidos no livro *A forma do filme* (Rio de Janeiro: Zahar, 2002).

É interessante que Eisenstein, em seu texto dedicado à relação entre Charles Dickens e D.W. Griffith⁹⁸, afirme a obra deste autor como uma literatura altamente cinematográfica justamente em função da montagem. O cineasta russo enxerga um devir-cinema em *Oliver Twist*, tanto pela temática quanto pelo modo de narrar. Uma literatura que trata do urbano e que, segundo Eisenstein, aborda de forma pioneira questões relativas à modernidade (fábricas, máquinas e estradas de ferro e seu impacto). Mas o principal motivo pelo qual é atribuída à obra de Dickens um caráter cinematográfico se deve, segundo o autor, ao ritmo vertiginoso com o qual Dickens “delineia a cidade na forma de um quadro dinâmico (montagem); e esta montagem, com seus ritmos, transmite a sensação dos limites da velocidade da época (1938)” (EISENSTEIN, 2002, p. 191-192).

Logo em seguida, Eisenstein reproduz um trecho do livro e aponta semelhanças com *Berlim: sinfonia de uma metrópole* (Walter Ruttmann, 1927). No entanto, a comparação poderia valer também em relação a outros filmes, produzidos num intervalo de tempo mais ou menos comum e de acordo com uma proposta modernista, que também guardavam esta característica de sintetizar, no conteúdo e na forma, o ritmo do seu tempo e local, como *O homem com uma câmera* (Dziga Vertov, 1929), *Douro, Faina Fluvial* (Manoel de Oliveira, 1931) ou *Tempos Modernos* (Charles Chaplin, 1936). Em todos estes casos, esta sensação de síntese de um momento histórico se deve em grande medida a uma maneira de produzir determinadas associações ou contrastes através da montagem, com o intuito de problematizar a relação entre homem e máquina, questão especialmente cara à época.

Apesar de reconhecer a importância da contribuição de Griffith à história do cinema, Eisenstein procura dissociar as práticas de montagem do cinema soviético daquela desenvolvida pelo cineasta norte-americano (a montagem paralela). Faz isso partindo da ideia de que todo é maior do que a soma das partes e de que, enquanto no cinema dos Estados Unidos a associação de planos permanece no nível da representação e da objetividade, o cinema soviético busca, por meio da justaposição, “expressar *sentido e imagem*” (EISENSTEIN, 2002, p. 209, grifo do autor).

⁹⁸ Intitulado *Dickens, Griffith e nós* e publicado no livro *A forma do filme*.

Em contextos distintos de realização, como o cinema soviético, as vanguardas históricas⁹⁹ e, posteriormente, o cinema experimental, algumas ramificações do documentário e mesmo o ensaio audiovisual, a potência da montagem situa-se na força disjuntiva que ela exerce para produzir outros tipos de discursos e efeitos que não estão relacionados apenas à organização da narrativa ou à produção da sensação de harmonia e equilíbrio no tratamento dos materiais fílmicos.

Numa obra como a série *História(s) do cinema*, por exemplo, a montagem opera nos diversos níveis já tratados aqui: como procedimento investigativo que dá a ver uma arqueologia crítica das imagens, praticada a partir do colecionismo e de gestos de desmontagem, montagem e remontagem de tempos; como colagem à moda das vanguardas, e também na forma da montagem de planos que compõe a linguagem audiovisual (estes níveis, embora tenham sido abordados separadamente, evidentemente não são excludentes entre si).

No entanto, na medida em que *História(s) do cinema* se organiza em torno de um vasto material de arquivo e não necessariamente das unidades comuns à linguagem cinematográfica (plano, cena, sequência, *mise-en-scène*, roteiro, atores, etc), mudam-se os parâmetros que devem ser utilizados em sua análise e, naturalmente, uma atenção especial à montagem se torna necessária. Isso ocorre uma vez que a montagem exerce um papel paradoxal que varia entre a associação de planos e o choque; atua como elemento de articulação discursiva e ao mesmo tempo de aparente disjunção formal. Alcança, assim, aquilo a que Eisenstein se refere como a capacidade de extrair resultados sintéticos dos fenômenos históricos e “encontrar na *justaposição dos planos o estabelecimento de um elemento qualitativo novo, uma nova imagem, um novo conceito*” (EISENSTEIN, 2002, p. 212, grifos do autor).

⁹⁹ Os filmes produzidos pelos artistas ligados às vanguardas históricas não chegaram a ser mencionados na sessão anterior, mas são bastante numerosos (e não se restringem aos dadaístas e soviéticos). A este respeito, ver: ALBERA, François. *Modernidade e vanguarda do cinema*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012, e SANCHÉZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós, 2004.

**PARTE III -
NEM ARTE, NEM TÉCNICA:
UM MISTÉRIO**

5 POR UMA ARQUEOLOGIA CRÍTICA DAS IMAGENS: UM EXERCÍCIO DE ANÁLISE DE *HISTÓRIA(S) DO CINEMA*

Esta parte final se concentra na análise de *História(s) do cinema*, numa tentativa de fazer convergir os conceitos e questões teóricas expostos ao longo do trabalho, conforme a proposta sintetizada na introdução do trabalho, no quadro 1. A análise retoma e coloca em operação as noções de pensamento visual, colecionismo e montagem de tempos e se sustenta, também, em outros dois conceitos novos, que serão apresentados a seguir: visibilidade e legibilidade.

Deste modo, a última parte da tese se estrutura assim: num primeiro momento, é exposta uma contextualização do conceito de gesto, baseado em Giorgio Agamben, com o objetivo de esclarecer e justificar a operacionalização do conceito para os fins propostos aqui. Em seguida, é feita uma breve descrição dos gestos arqueológico e apropriativo em *História(s) do cinema*, de caráter introdutório à análise. Num terceiro momento, a série é apresentada de forma detalhada em suas marcas gerais, para que seja possível ao leitor perceber como se constitui como obra audiovisual, em termos de expedientes formativos, linguagem, e demais características internas. Num quarto momento, procedo a uma análise de trechos da série baseada nas noções de visibilidade e legibilidade, conforme Didi-Huberman, com o intuito de compreender como Godard problematiza a representação de fatos históricos do século XX nas narrativas imagéticas (especialmente o cinema).

5.1 Os procedimentos de análise

O objeto empírico desta pesquisa, como se sabe, é a série *História(s) do cinema*. No entanto, diante das limitações naturais à natureza do trabalho e da impossibilidade de discorrer de forma pormenorizada sobre a obra em sua integralidade – sob risco de incorrer em generalizações e numa observação pouco detida – foi feita a opção por uma leitura transversalizada em que alguns trechos são utilizados para exemplificar os principais aspectos da discussão teórica desenvolvida ao longo da tese.

Busquei, para isso, momentos de *História(s) do cinema* que permitissem aproximar o objeto empírico da pesquisa das provocações teórico-conceituais que busquei introduzir até aqui: o pensar por e com imagens; as experiências de pensamento visual desenvolvidas por Aby Warburg, André Malraux e Henri Langlois que dialogam com a proposta de Godard (e, no caso de Malraux e Langlois, chegam a ser referidas na série); a montagem tanto como gesto artístico quanto como procedimento investigativo possível ao estudo das imagens e, por fim, o modo como a articulação entre estes elementos dialoga com a noção de ensaio fílmico discutida no início do trabalho.

A abordagem de *História(s) do cinema* que proponho não se baseia em métodos de análise fílmica ou na formulação de categorias analíticas fechadas. Também não se trata de uma tentativa de analisar individualmente cada um dos episódios, ou de escolher algumas temáticas que aparecem de forma recorrente, mas sim de um esforço de aproximação da série aos conceitos e práticas mapeados ao longo da tese.

É importante esclarecer que, embora Didi-Huberman seja um autor referencial em todo o trabalho e grande parte das questões de fundo dos seus escritos seja de teor metodológico, e que Warburg e Malraux, especialmente, também tragam à superfície aspectos metodológicos relevantes, não se trata tampouco de transformar seus procedimentos em metodologia e tentar aplicá-los à análise de *História(s) do cinema*¹⁰⁰.

No capítulo 3, me referi a Didi-Huberman como um autor que tenta produzir um pensamento com imagens sob influência de Warburg, com uma intenção declarada de repensar os parâmetros que regem o estudo das imagens e da história da arte. Em seguida, expus as experiências de Warburg, Malraux e Langlois como tentativas de pensamento visual que se exercitam nos procedimentos adotados por cada um para refletir sobre as imagens e os modos

¹⁰⁰ Faço esta ressalva inclusive para esclarecer o cuidado que tive, ao longo do texto, de preferir a palavra “procedimento”, ao invés de “método”, para me referir ao que fizeram Warburg, Malraux e Langlois. No momento, não acredito na possibilidade de transformação dos procedimentos adotados por eles em método, por considerar que não possuem nenhuma universalidade e que sua potência se localiza justamente em seu caráter específico e muito pontual. Foram experiências que produziram um legado para o estudo das imagens que, creio, se dá mais como influência na sensibilidade de uma época, do que de como possibilidade efetiva de transformação em método para aplicação posterior.

de colocá-las em relação. O que proponho é incluir Godard também como um investigador que produz um pensamento por imagens que se materializa ao mesmo tempo como obra artística (um ensaio audiovisual) e como uma espécie de arqueologia crítica das imagens.

Aproprio-me, assim, do conceito de arqueologia crítica da história da arte formulado por Didi-Huberman, por perceber uma estreita relação com os procedimentos adotados por Godard em *História(s) do cinema*. Enxergo aproximações entre Godard e artistas e autores citados num nível que é metodológico, porém sem tentar transformar os seus procedimentos numa metodologia a ser aplicada por mim no trabalho.

Esta análise também não pretende esgotar a pluralidade semântica da série tentando fornecer a seu respeito uma interpretação totalizante, mas sim busca compreender, a partir de um fragmento, como se faz presente na obra um questionamento de fundo sobre o que podem as imagens quando, no século XX, elas se tornam testemunhas e mesmo agentes de grandes acontecimentos históricos.

O pensamento exercitado por Godard – que chamo de investigação – se dá em torno de alguns grandes temas, como a dimensão humana do Holocausto; a morte do cinema a partir de um balanço dos seus então 100 anos; o fracasso das grandes utopias do século e a tensão entre a História e as histórias presentes nos relatos cinematográficos. No entanto, nunca é possível dissociar a abordagem destes assuntos dos aspectos estilísticos e formais que compõem *História(s) do cinema*: o uso do dispositivo, a montagem e a sua prática arqueológica e apropriativa. Godard produz um grande ensaio sobre a história do cinema e do século, e há algo que surge como pano de fundo, que é a grande investigação produzida por ele: os limites da representação do mundo histórico por meio das imagens e a construção do olhar que o cinema falhou em produzir, na visão do cineasta.

Por estes motivos, seria difícil – porque excessivamente limitador – analisar *História(s) do cinema* por meio de algum método de análise fílmica que tentasse desconstruir a série a partir exclusivamente da sintaxe audiovisual, considerando isoladamente os elementos constitutivos da linguagem ou as suas

estruturas de produção de sentido. Pela diversidade e heterogeneidade de materiais, pela impossibilidade de identificá-los em sua totalidade e pelo fato de aparecerem bastante misturados ao longo dos episódios, parece produtivo observá-los sempre em função das relações que estabelecem entre si. Para isso, recorro à noção de *gesto* como ferramenta analítica, desdobrada em duas operações facilmente observáveis em *História(s) do cinema*: gesto arqueológico e gesto apropriativo. A metodologia de análise consiste, assim, em perceber como os gestos arqueológico e apropriativo praticados por Godard constituem, por um lado, uma arqueologia crítica do cinema e, por outro, um pensamento ensaístico com e por imagens que ganha legibilidade¹⁰¹ por meio da montagem.

Parto do pressuposto de que os gestos arqueológico e apropriativo fundam *História(s) do cinema* como ensaio audiovisual, de modo que o trabalho tomará estes gestos como uma ferramenta a partir da qual será possível abordar os trechos selecionados. O gesto arqueológico, como será discutido em pormenores adiante, é tratado aqui como o ato de escavar e perscrutar arquivos e “imagens-ruína” (Didi-Huberman, 2013). Já o gesto apropriativo é tratado como o ato de Godard de tomar para si o que foi produzido em contextos e tempos distintos, colocando em relação diferentes imagens e materiais, para fazer ver algo novo por meio da montagem.

É importante mencionar que algumas pesquisas anteriores (AUMONT, 1999; BADIOU, 2004; SCEMAMA, 2006; GERVAISEAU, 2012) me auxiliam sobremaneira na identificação das fontes dos materiais de arquivo aos quais Godard recorre em seu gesto arqueológico e fornecem pistas valiosas para a análise aqui proposta. Além do processo de assistir à série e estudá-la buscando responder aos objetivos colocados pela tese, recorro também à decupagem da obra feita por Céline Scemama¹⁰² sempre que necessário (quando surgem, por exemplo, dúvidas sobre a origem de uma imagem, uma citação literária ou uma

¹⁰¹ Conceito que será explorado logo adiante.

¹⁰² Mencionada na introdução da tese. Scemama estudou a série em seu doutorado, do qual resultou o livro *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard: la force faible d'un art*. Paris: L'Harmattan, 2006. Este livro contém, ao final, uma lista completa com todas as referências filmicas, pictóricas, escultóricas, literárias, filosóficas e musicais contidas em *História(s) do cinema*. Somadas, elas chegam a quase mil obras (ver SCEMAMA, 2006, 225-245).

música) e a dois livros em especial: *Histoire(s) du cinema*¹⁰³ e *Historia(s) del cine*¹⁰⁴.

A publicação francesa foi lançada pela editora Gallimard em parceria com a Gaumont, empresa distribuidora da série, e funciona como uma espécie de “reprodução” de *História(s) do cinema* em formato livro, com todas as limitações decorrentes do processo de transpor a um livro impresso uma obra audiovisual. Este produto ganha relevância, no entanto, por fazer parte do projeto *História(s) do cinema* (não sendo, assim, um mero complemento) e ter sido elaborado diretamente por Godard em parceria com Jacques Maillot, então diretor artístico da Gallimard, num processo autoral que inclusive guarda semelhanças com a elaboração dos livros do museu imaginário por André Malraux.

Ao longo de cerca de mil páginas, o texto integral da série (correspondente aos enunciados narrados pelo próprio Godard¹⁰⁵), é disposto em conjunto com mil e quinhentas imagens, impressas em papel *couché* de alta gramatura, todas extraídas de *História(s) do cinema* e reproduzidas no livro na exata ordem em que aparecem nos episódios. Segundo Gervaiseau (2012, p. 316), foi o próprio Godard quem escolheu a composição das páginas, a diagramação, a transposição dos *frames* e a inserção dos textos (determinando inclusive a pontuação e o uso ou não de letras maiúsculas, sempre com o objetivo de transpor ao livro o ritmo da peça audiovisual).

Já a publicação argentina, bem mais modesta, reproduz apenas o texto da série, em língua espanhola, sem a adição de imagens ou qualquer outro recurso, e pode ser lido como uma grande poesia. Ambos os livros auxiliam no processo de análise, pois é possível consultá-los para ter acesso ao texto/comentário que acompanha cada trecho escolhido do *corpus*, evitando um trabalho adicional de transcrição que precisaria ser feito caso as publicações não existissem.

¹⁰³ Referência: GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinema*. Paris: Gallimard-Gaumont, 1998.

¹⁰⁴ Referência: GODARD, Jean-Luc. *Historia(s) del cine*. Buenos Aires: Caja Negra, 2007.

¹⁰⁵ Ficam de fora, portanto, os textos que aparecem inscritos nas imagens e os trechos de diálogos de filmes reproduzidos.

5.2 Sobre a noção de gesto e seu uso como ferramenta analítica

O conceito de gesto à qual o trabalho se filia remonta às contribuições do filósofo italiano Giorgio Agamben em dois de seus ensaios: *Notas sobre o gesto* (2008) e *O autor como gesto* (2012). Depois de observar, entre a bibliografia que foi levantada para a pesquisa, que alguns autores partem do “gesto” como algo dado, considere fundamental tensionar teoricamente esta noção, com o objetivo de desnaturalizá-la a tratá-la como conceito. Numa busca por material bibliográfico sobre o assunto, foram localizados predominantemente estudos que abordam o gesto do ponto de vista da gestualidade, do gesto físico, o que não é o caso aqui¹⁰⁶.

Agamben, em *O autor como gesto*, faz uma releitura das proposições de Michel Foucault na conferência *O que é um autor*, proferida em 1969 e depois publicada no livro *Ditos e Escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Em várias passagens do texto, Agamben relembra a aparente contradição da indiferença de Foucault em relação ao autor, uma vez que, se há um “alguém”, há uma noção implícita de sujeito: “O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade.” (AGAMBEN, 2012, p. 55). Daí Agamben afirmar:

Disso nascem as diferentes características da função-autor no nosso tempo: um regime particular de apropriação, que sanciona o direito de autor e, ao mesmo tempo, a possibilidade de autenticar os textos, constituindo-os em cânone ou, pelo contrário, a possibilidade de certificar o seu caráter apócrifo; a dispersão da função enunciativa simultaneamente em mais sujeitos que ocupam lugares diferentes; e, por fim, a possibilidade de construir uma função transdiscursiva, que constitui o autor,

¹⁰⁶ Como por exemplo: PIRES, Julie, RIBEIRO, Marcelo. Um gesto ampliado na criação contemporânea. *Anais do XV Congresso de la Sociedad Iberoamericana de Gráfica Digital*. Disponível em http://cumincades.scix.net/data/works/att/sigradi2011_200.content.pdf. (Acesso em 12/05/2013); NETO, Francisco Gaspar. O gesto entre dois universos: a noção de gestus no teatro de Bertolt Brecht e no cinema dos corpos de Gilles Deleuze. *Revista científica FAP*, v.4, n.1 p.1-15, jan./jun. 2009. Disponível em http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Pesquisa/Rev_cientifica4/artigo_Francisco_de_Assis.pdf. (Acesso em 12/05/2013).

para além de sua obra, como 'instaurador de discursividade' [...]. (AGAMBEN, 2012, p. 56)

Sabe-se que, para Foucault, a importância do autor se localiza em sua função social. Esta função-autor, diferente do autor como sujeito, "caracteriza um modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade." (AGAMBEN, 2012, p. 56), e um "processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo *corpus* de textos" (AGAMBEN, 2012, p. 57). Se quisermos trazer à discussão a contribuição original de Foucault, um outro modo de problematizar uma obra como *História(s) do cinema* pode emergir.

Foucault afirma que "O autor é, sem dúvida, aquele a quem se pode atribuir o que foi dito ou escrito, mas a atribuição – mesmo quando se trata de um autor conhecido – é o resultado de operações críticas complexas e raramente justificadas" (2009, p. 265). Que tipos de atribuições podem ser pensadas no caso de Godard? Um caminho possível, que esta análise trilha, é investigar como o artista alcança um caráter de originalidade e possibilidade de atribuição mesmo construindo a sua obra quase que inteiramente em cima do que já existia e que foi necessariamente produzido por autores outros (boa parte deles, por sua vez, também devidamente cancelados).

O gesto seria, na mesma medida, a marca de uma presença e de uma ausência e o autor está presente no texto apenas no gesto que possibilita a expressão. O autor, na interpretação de Agamben às proposições de Foucault, seria (assim como o sujeito) o resultado da relação com os dispositivos com os quais se pôs em jogo: "Isso porque também a escritura [...] é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais do que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram – antes de qualquer outro, a linguagem." (AGAMBEN, 2012, p. 63).

Em *Notas sobre o gesto*, Agamben se dedica novamente a discorrer sobre o gesto e afirma que, ao longo do tempo, o homem moderno foi expropriado dos seus gestos que, de tão disciplinados e funcionais, se tornaram operações. O cinema seria o ambiente em que a sociedade que perdeu seus gestos procura se

reapropriar deles e, ao mesmo tempo, registrar a sua perda. Aqui a noção de gesto aparece vinculada ao movimento e à automatização: “Uma época que perdeu seus gestos é, por isso mesmo, obcecada por estes; para homens, dos quais toda natureza foi subtraída, cada gesto torna-se um destino.” (AGAMBEN, 2012, p. 11) . O gesto está inscrito na esfera da ação, mas não se restringe ao agir ou ao fazer:

O que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta. Isto é, o gesto abre a esfera do *ethos* como esfera mais própria do homem. O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal. Este faz aparecer o ser-num-meio do homem e, deste modo, abre para ele a dimensão ética. Assim como, num filme pornográfico, uma pessoa é apreendida no ato de cumprir um gesto que é simplesmente um meio dirigido ao fim de procurar dar prazer aos outros (ou a si mesma), pelo único fato de ser fotografada e exibida na sua própria medialidade, é suspensa desta e pode tornar-se, para os espectadores, meio de um novo prazer (que seria de outro modo incompreensível) [...] assim, no gesto, é a esfera não de um fim em si, mas de uma medialidade pura e sem fim que se comunica aos homens. (AGAMBEN, 2012, p. 13)

A arte, para Agamben, não pertence exclusivamente nem à técnica e nem à moral, e encontra-se associada à política. Propondo uma aproximação entre a noção de gesto segundo o autor e esta pesquisa, é possível afirmar que a arte moderna inicia um processo de transferência do valor da obra para o gesto, e a arte contemporânea perpetua uma visão semelhante. Este movimento, iniciado provavelmente com Marcel Duchamp e o deslocamento do urinol à sala de exposição, ecoa desde as vanguardas históricas até o tempo presente, inclusive no cinema¹⁰⁷. Com Duchamp, o ato de eleger basta para fundar a operação artística, e a valorização da figura do artista se desloca da visão romântica do gênio criador para a percepção deste artista como um articulador de diversas possibilidades de significação, sem que isso passe necessariamente pela produção de um “objeto original”.

¹⁰⁷ Conforme Mariz Tereza Cruz: “Como bem compreendeu W. Benjamin, a reprodutibilidade técnica da obra de arte não vinha apenas, nem sequer primordialmente, afectar o lugar da mão no processo de constituição da obra, mas sim instâncias bem mais incorporais como a ‘genialidade’ a ‘criatividade’ e o culto esteticista a elas prestado.” (1999)

É possível dizer que, na produção audiovisual de cunho ensaístico (tomada, volto a afirmar, como um discurso que cria a si mesmo e também os seus dispositivos), o próprio *gesto* do fazer cinema é colocado em xeque. Se formas mais tradicionais de arte, como o teatro, a literatura e a pintura, foram obrigadas a se reinventar como gesto a partir da modernidade e da reprodutibilidade técnica, é como se o cinema se visse também compelido a se reinventar como gesto a partir da criação de dispositivos criativos cada vez mais complexos. São os modos através dos quais a arte, segundo Maria Tereza Cruz (1999), cria maneiras de “procurar novas formas de envolvimento com o mundo e de aquisição de um valor social e político”.

Mais do que exercício de autorreflexão ou metalinguagem, é como se o cinema se reinventasse como gesto com o ensaísmo e com os dispositivos de criação propostos pelos realizadores de não-ficção, alguns dos quais abandonam inclusive o próprio gesto de filmar. É o caso de Godard em *História(s) do cinema*, em que os atos fundamentais passam a ser o de selecionar imagens no interior da sua própria coleção, desmontar e remontar, valendo-se de uma prática arqueológica de busca por um infundável universo de referências imagéticas e sonoras e de uma prática apropriativa de “violação” destas referências em benefício da criação de um discurso autônomo.

5.2.1 *Os gestos arqueológico e apropriativo em História(s) do cinema*

Em entrevista ao jornal brasileiro *O Globo*, em março de 2013, por ocasião do anúncio da vinda ao Rio de Janeiro da exposição *Atlas: como carregar o mundo nas costas?*, Georges Didi-Huberman afirmou: “Analisar imagens antigas é como andar por uma ruína. Quase tudo está destruído, mas resta algo. O importante é como nosso olhar põe esse algo em movimento. Quem não sabe olhar atravessa a ruína sem entender.”

A elaboração do autor que associa a imagem de arquivo à ruína constitui uma chave de leitura valiosa para a compreensão do gesto arqueológico posto em prática por Godard em *História(s) do cinema*. Como vimos, Didi-Huberman

toma para si a arqueologia visual como procedimento investigativo, propondo a criação de uma “arqueologia crítica da história da arte” (2011, p. 35) e afirma que estão implicados nesta prática uma tomada de posição política, uma ética do olhar e um posicionar-se no presente. No caso de Godard, é possível acrescentar também o desejo de expor um pensamento por montagem não apenas ao recuperar imagens-ruínas, mas ao colocá-las em confronto com outras imagens e discursos em contextos distintos daqueles dos quais foram extraídas.

Desde a conferência proferida em Montreal em 1978, que deu origem ao livro *Introdução a uma verdadeira história do cinema* e posteriormente à série, Godard afirma a impossibilidade de contar a história do cinema por um outro meio que não as próprias imagens. E quando passa à ação, vai justamente buscar uma escritura que seja audiovisual em essência, um tipo de discurso em que nenhum elemento constitutivo pode ser levado em consideração se não for em associação com os demais: imagens, sons e textos estão totalmente imbricados.

Godard se vale de um monumental arquivo de imagens, sons e textos para exercitar um gesto apropriativo em que não resta uma imagem alheia sem a sua chancela. Sobreimpressões, fusões, variações de velocidade, montagem paralela, textos falados e escritos, citações, intertítulos e sons misturados fazem parte do enorme repertório de recursos por meio dos quais o cineasta ressignifica as imagens que utiliza, retirando-as dos seus contextos originais e atribuindo-lhes sentidos diversos, que gravitam em torno de alguns temas recorrentes em sua reflexão metalinguística. Segundo David Oubiña (2005, p. 14), para quem Godard alcança com a série uma síntese entre o seu ofício de crítico e o seu trabalho como cineasta, são eles: “O cinema como arte e como indústria, o cinema em relação com os demais discursos estéticos e sociais, o cinema como testemunho do século.”

O gesto apropriativo de Godard, ao meu ver, estaria próximo do que Agamben chama de “profanação”: [...] um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado (2012, p. 66). Para Agamben, a profanação não devolve ao objeto subtraído ao uso do homem o seu uso “original” (aquele do qual era dotado antes de ser sacralizado), e no máximo o que se pode fazer é um novo uso.

Uma vez que pouco há de registro imagético e sonoro produzido pelo cineasta especificamente para a série, cuja matéria-prima são as imagens de arquivo, o que subjaz é o registro dos gestos arqueológico e apropriativo, de um expediente que consiste em articular num conjunto dotado de unidade uma massa audiovisual caótica, que se apresenta ao mesmo tempo desconexa mas bastante coerente, uma “forma que pensa” decorrente do potencial das imagens de falarem umas das outras ao serem confrontadas (é da ordem do confronto e da violência o tipo de relação em que as imagens são postas).

5.3 O lugar da obra em meio à trajetória televisiva do autor

Lembrada com frequência como o mais importante trabalho de Godard produzido para a TV (ou mesmo como obra máxima de toda a carreira do cineasta), *História(s) do cinema* não foi a sua primeira produção televisiva. Na década de 1970, por meio da produtora que mantinha em parceria com Anne-Marie Miéville, a Sonimage, Godard lançou duas obras em coprodução com o Institut National de l'Audiovisuel (INA) da França: *Six fois deux/Sur et sous la communication*, série dividida em seis trechos (identificados nos intertítulos como “movimentos”) e exibida pela TV francesa em 1976, e *France/tour/détour/deus/exfants*, série de oito episódios que foi ao ar em 1978 (STERRITT, 1999, p. 251-256). Alguns anos antes, Godard havia produzido, junto com integrantes do grupo Dziga Vertov, quatro filmes comissionados por emissoras de televisão da Inglaterra e Alemanha: *British sounds* (1969), *Pravda* (1969), *Luttes in Italie* (1970), *Vladimir et Rosa* (1970), obras tidas entre as mais radicais de uma fase de destacada militância política na carreira do cineasta¹⁰⁸.

Já em *Six fois deux/Sur et sous la communication* e *France/tour/détour/deus/exfants*, Godard revela o teor da sua aproximação com a televisão. Muito mais do que incorporar os modos de produção e a linguagem

¹⁰⁸ Segundo Pucci Jr. (2010, p. 445), estes quatro filmes não chegaram a ser exibidos porque, quando ficaram prontos, foram recusados pelas emissoras que comissionaram a produção. “Na verdade, eram trabalhos com uma proposição estética e ideológica inviável para a televisão da época”, diz o autor. Colin McCabe (2003, p. 221 e 231) também se refere ao fato de estes filmes terem sido comissionados pela televisão, porém, diferente de Pucci Jr., não informa que as obras teriam sido recusadas.

da TV à sua obra, ou inserir-se no meio televisivo buscando um novo nicho de atuação, Godard adota uma postura que aparecerá novamente em *História(s) do cinema*: criar produtos audiovisuais que pensem os seus meios de produção e circulação, e que abordem e as suas próprias imagens de forma crítica e reflexiva.

De algum modo, *História(s) do Cinema* é um marco que sintetiza os interesses que Jean-Luc Godard expressou ao longo da sua vasta obra, dos filmes narrativos do início da carreira aos ensaios em vídeo da década de 1970, passando pela atuação à frente do grupo Dziga Vertov. Na forma e no discurso, parece mais radical do que foram seus filmes anteriores – chega a ser agressiva, até, nos sentidos produzidos por certas associações promovidas pela montagem. Ao mesmo tempo, é nela que uma preocupação fundamental do cineasta, a de fazer o cinema pensar, parece atingir o seu ápice.

Este convite à reflexão acompanha os filmes de Godard desde os primórdios da sua trajetória – basta lembrar que já em *Acossado (À bout de souffle, 1960)* algumas regras do cinema narrativo foram questionadas e que, a partir da década de 1970, ele começou a produzir em vídeo, de modo pioneiro, ensaios audiovisuais que já prenunciavam muitas das inquietações apresentadas em *História(s) do Cinema* (como em *Aqui e acolá, 1974; Numero dois, 1975, e Comment ça va, 1976*).

Em *História(s) do Cinema*, a reflexão deixa de ser sugestão e passa a ser a experiência audiovisual em si¹⁰⁹. Segundo Oubiña, trata-se de uma obra que obriga a redefinir o que é um cineasta:

[...] essa figura abandonou os traços de um ‘fazedor de filmes’ (um *filmmaker*) para assumir-se como um humanista que encontra no cinema uma dimensão utópica onde convergem o mundo, o pensamento e a criação. (OUBIÑA, 2005, p. 14)

Godard remexe e remonta arquivos de imagens de diversas naturezas e origens, mas não só isso. Busca também referências literárias, musicais e artísticas no sentido mais lato para criar uma obra a partir de tudo que é alheio.

¹⁰⁹ A ponto de alguns autores compararem a série ao igualmente monumental *Finnegans Wake*, de James Joyce (ROSENBAUN, 1997; OUBIÑA, 2005; GARDNIER, s/d).

O sentido de originalidade advém do modo como Godard opta por olhar para a história tanto do cinema quanto do século: ambas aparecem indissociáveis, e as imagens do cinema, da fotografia e da pintura que ajudaram a criar as narrativas por meio das quais conhecemos a história do século XX, tornam-se não apenas testemunhos de horrores, atrocidades, guerras e destruição, mas também cúmplices, e passam a ser problematizadas em sua própria natureza. Os ininterruptos processos de desconstrução e reconstrução a que as imagens de arquivo são submetidas a todo momento são a principal marca enunciativa da série, responsável pela impressão de história particular que Godard propõe ao exercitar um método que é ao mesmo tempo histórico e estético.

5.4 Marcas gerais do processo de criação da série

Apesar do que sugere o título da série, não se trata propriamente de uma historiografia do cinema, embora uma parte significativa da história do cinema esteja de fato contemplada na obra. Trata-se mais propriamente de um grande ensaio produzido por meios audiovisuais em que convergem a história do século XX e uma memória do cinema tão pessoal e afetiva quanto permite a coleção de materiais da qual Godard partiu.

É possível tomar *História(s) do cinema* mais propriamente como história de uma memória, ao pensar no lugar ocupado pelo seu autor na história do cinema. Num longo diálogo entre Godard e o crítico de cinema Serge Daney, no episódio 2A, a questão geracional é apontada como um fator fundamental para que Godard seja, ao fim do primeiro século do cinema e em meio a prenúncios da morte da sétima arte, o agente autorizado a narra a sua história. Tem-se, assim, a assunção de uma centralidade do cineasta no contexto não apenas da prática cinematográfica, mas especialmente da sua reflexão.

Considerando-se que, no caso de Godard, esta reflexão foi produzida sempre em dois níveis – o do fazedor de filmes e da *persona* (intelectual que questiona o estatuto do cinema e sua inserção no mundo histórico) – tem-se alguém cuja trajetória é fortemente marcada pela experiência da vida na Europa

do pós-guerra, que inicia sua inserção no campo do cinema como um dos mais destacados expoentes da Nouvelle Vague e que, desde o seu primeiro filme, atesta um desejo de produzir um trabalho intelectual essencialmente audiovisual. Ainda que se trate de um dos trabalhos relativamente recente de Godard, *História(s) do cinema* funciona como uma espécie de sintoma de questões do seu tempo. Como afirma Gervaiseau:

A série foi produzida ao longo de um período marcado pelo desaparecimento das grandes utopias emancipadoras e socialistas do século XX, pela ressurgência, no Ocidente, de uma corrente de opinião que nega o Holocausto e pela súbita irrupção, nos países do leste da Europa, de uma série de novos massacres sobre um fundo de guerra étnica. Foi também o período do refluxo do cinema moderno e da consolidação da hegemonia planetária do sistema televisivo. Nesse contexto, tratava-se, para Godard, de promover o encontro de um conteúdo semântico com uma forma poética para exaltar a força central do cinema como lugar redentor de memória, capaz de esclarecer desafios do tempo presente. (GERVAISEAU, 2012, p. 308-309)

Como preâmbulo à análise, apresento algumas marcas gerais do processo de criação de *História(s) do cinema* e elenco alguns materiais nela contidos. Em linhas muito gerais (um desdobramento detalhado virá a seguir), seu extrato visual é composto basicamente por: a) imagens estáticas pré-existentes; b) imagens em movimento pré-existentes ou gravadas especificamente para a série e c) inscrições textuais na tela (que aparecem em cartelas de fundo preto ou como intervenções gráficas sobre as imagens). O extrato sonoro, por sua vez, é composto por a) músicas; b) sons diversos (como barulhos de explosões, tiros, gritos, uma intermitente máquina de escrever e efeitos de eco); c) comentários do próprio Godard; d) comentários em voz *over* emitidos por fontes extradiegéticas desconhecidas; e) diálogos gravados para a série e f) diálogos extraídos de filmes.

Esta é, no entanto, uma lista extremamente simplificadora, que serve aqui apenas como uma primeira apresentação. Elencar o que compõe os extratos visuais e sonoros é uma tarefa bastante complexa e árdua que foi empreendida por Scémama e Gervaiseau – um dos motivos pelo quais seus trabalhos foram

tomados como referência, conforme explicação anterior. Gervaiseau informa, partindo de uma tipologia criada por Jean Douchet, que podem figurar no extrato visual de *História(s) do cinema*:

1) imagens extraídas: dos mais diversos filmes de ficção, de documentários, de noticiários, de filmes de família, de filmes pornográficos; 2) reproduções de fotografias e quadros célebres e anônimos; 3) atores e atrizes especialmente convidados pelo cineasta, que dizem trechos de diversos textos selecionados e algumas vezes, mais simplesmente, meditam ou andam no intervalo entre duas leituras; 4) imagens do próprio cineasta, apoiado às prateleiras de sua biblioteca, retirando livros, dos quais consulta as capas e folheia as páginas, ou trabalhando à mesa de montagem ou, ainda, mais simplesmente, sentado e pensativo, charuto à boca; 5) além disso, podem coexistir, sobre essa mesma faixa, diversas imagens através de efeitos de mixagem e de sobreimpressão, assim como inscrições verbais: títulos de filmes, de romances, trocadilhos, notas musicais, palavras de ordem, expressões consagradas, palavras atrofiadas, trechos de críticas cinematográficas etc. (GERVAISEAU, 2012, p. 312)

Além dos materiais de arquivo – e imbricada neles – ganha destaque a presença física do próprio Godard, que é visto ora à mesa de montagem, ora à máquina de escrever, ora recitando textos ou mesmo em antigas fotografias. Apesar de articular a série de um modo que quase sempre omite os autores das obras das quais se vale, o cineasta se faz presente como montador que ordena o discurso e utiliza a sua própria imagem diante da máquina de escrever como uma espécie de metáfora visual que afirma sua condição de autor. A máquina de escrever se apresenta como um curioso paradoxo em *História(s) do cinema*, como se Godard dissesse: “olha, quem escreve esta(s) história(s) sou eu”. Mas ao mesmo tempo, na prática, não é através do texto e muito menos na máquina que esta escrita se dá, e sim por meio de uma obra audiovisual que mistura imagem, palavras e sons.

Também participam da série os atores Alain Cuny, Juliette Binoche, Sabine Azéma e Julie Delpy, além do crítico francês Serge Daney, com quem o cineasta trava um diálogo no episódio 2A. Segundo Aumont (1999, p. 12), as cenas filmadas com a participação dos atores foram produzidas em diferentes

momentos, ao longo de vários anos. Os trechos que têm a participação de Juliette Binoche e Julie Delpi, por exemplo, foram gravados em 1986 durante as filmagens de *King Lear* (filme de Godard lançado em 1987), às margens do lago Léman, na Suíça. Já os momentos em que aparece Alain Cuny foram registrados em intervalos de gravações de outro filme de Godard, *Detetive (Déetective)*, lançado em 1985.

Para auxiliar nesta caracterização inicial, reproduzo abaixo alguns *frames* extraídos de episódios variados, que ajudam a visualizar traços compositivos da série¹¹⁰. Ciente da limitação inerente à reprodução de imagens estáticas de *História(s) do cinema* num texto, ainda assim creio que, a título de ilustração, a reprodução auxilia na compreensão da obra nesta etapa de apresentação e análise. Os *frames* não foram selecionados segundo qualquer critério temático ou analítico, e sim com o intuito de exemplificar alguns dos tipos de materiais e recursos que são utilizados.

¹¹⁰ Todas os *frames* reproduzidos neste capítulo foram extraídos da edição portuguesa de *História(s) do cinema*, lançada pela Midas Filmes.

Figura 24 – Godard à máquina de escrever, com parte da sua biblioteca ao fundo e inscrição gráfica na forma de texto sobre a imagem. Episódio 1A.



Figura 25 – Sobreimpressão de duas imagens em movimento: moviola em operação e trecho do filme *While the City Sleeps*, de Fritz Lang (1956). Episódio 1A.



Figura 26 – Sobreimpressão de duas imagens em movimento: Godard fumando um charuto à máquina de escrever e trecho do filme *Roma, Cidade Aberta*, de Roberto Rossellini (1945). Episódio 2B.



Figura 27 – Reprodução de trecho do filme *Paisá* (1946), de Roberto Rossellini, com intervenção gráfica na forma de texto. Episódio 3A.



Figura 28 – Reprodução de uma parte da pintura *El incendio de noche*, de Francisco de Goya (1793), com cores alteradas. Episódio 3A.



Figura 29 – Intervenção gráfica: cartela com texto. Episódio 3A.



Além dos recursos visuais e gráficos, há também o extrato sonoro de *História(s) do cinema*, igualmente fundamental. Afora os ruídos que são reproduzidos, como já mencionado (vozes, tiros, explosões, máquina de escrever, etc), há também músicas, desde algumas canções populares de artistas como Leonard Cohen ou Otis Redding até música sinfônica de compositores como Ludwig van Beethoven, Igor Stravinsky e Johann Sebastian Bach, entre muitos outros. É importante destacar que, embora Godard utilize muitos trechos de filmes que são sonorizados, em seu gesto de apropriação as imagens e os sons nunca são montados respeitando uma possível sincronização do material original. A organização audiovisual de *História(s) do cinema* não obedece a critérios deste tipo, e a administração dos ruídos e músicas por Godard varia muito de acordo com as temáticas abordadas e imagens utilizadas em cada trecho.

É possível, por exemplo, reconhecer canções populares como *Bella Ciao*¹¹¹ e *Lili Marlene* no final do episódio 1A, quando, num dos mais bonitos momentos da sua obra, Godard aborda o Holocausto. Neste caso, há uma coerência entre as músicas e o tema. O emaranhado de imagens e sons traz também referências diretas do filme *Lili Marlene* (*Lili Marleen*, 1981), do cineasta alemão Reiner Werner Fassbinder: alguns trechos do longa são usados por Godard e a versão da canção que se ouve na série é a mesma do filme de Fassbinder (interpretada pela atriz protagonista, Hanna Schygulla).

No entanto, nem sempre há como identificar uma relação direta entre o uso da música pelo cineasta e as imagens correspondentes – inclusive porque, em muitos momentos, a música está associada a um conjunto de outros elementos sonoros e visuais, o que torna difícil identificá-la e percebê-la individualmente. Como o caráter associativo é a marca de composição mais forte de *História(s) do cinema*, talvez se possa pensar que, de modo geral, o uso da

¹¹¹ Canção popular italiana, de origem desconhecida, que se tornou uma espécie de hino da resistência italiana durante a Segunda Guerra Mundial. Mais informações: <http://zonacurva.com.br/varias-versoes-da-musica-bella-ciao/>. Posteriormente, foi apropriada como sinônimo de música que remete à liberdade e até os dias atuais é tocada em algumas situações. Recentemente, em janeiro de 2015, foi uma das trilhas sonoras da comemoração, nas ruas de Atenas, da vitória do partido de esquerda Syriza nas eleições da Grécia. Fonte: http://internacional.elpais.com/internacional/2015/01/26/actualidad/1422231652_647194.html

música está engendrado na massa audiovisual que compõe a série mais com o objetivo de produzir determinados efeitos sensíveis no espectador do que para ser percebida num nível estritamente intelectual ou cognitivo – salvo exceções, como é o caso do exemplo citado.

Gervaiseau elenca ainda um terceiro elemento constitutivo, que chama de “faixa das palavras” (2012, p. 313). Trata-se de um desdobramento dos extratos sonoro e visual, uma vez que diz respeito àquilo que é falado por Godard e pelos atores, bem como por vozes identificadas ou não que leem trechos de poemas, romances, contos, obras de filosofia, peças de teatro, artigos e ensaios de crítica cinematográfica e estudos das mais diversas áreas (Sociologia, História, Literatura, História da Arte). Vale acrescentar, todavia, que também pertencem à “faixa das palavras” – não as ditas, mas as escritas – as inscrições textuais que aparecem tanto na forma de cartelas com textos, como na figura 29, quanto na forma de intervenções textuais sobre as imagens, como mostram as figuras 24 a 26.

Assim como a faixa das palavras não deve ser dissociada do extrato sonoro da obra, as inscrições textuais também não devem ser dissociadas do seu extrato visual. As palavras existem em *História(s) do cinema* para serem lidas, mas também para serem vistas¹¹². As associações de ideias produzidas na montagem dependem de um conjunto de elementos que inclui as imagens, os sons, as palavras faladas e, em grande parte, também as escritas, como exemplificam as sequências de *frames* reproduzidas abaixo (figuras 30 e 31 e figuras 32 a 35).

¹¹² Se pensarmos em outros filmes muito anteriores de Godard, como *Tempo de Guerra* (*Les Carabiniers*, 1963), *O Demônio das Onze Horas* (*Pierrot le Fou*, 1965) ou *A Chinesa* (*La Chinoise*, 1967), veremos que a filmografia do cineasta apresenta um modo muito particular de associar a palavra escrita nos filmes.

Figuras 30 e 31 – Reproduções de fotografias de Godard com intervenções gráficas na forma de texto. Episódio 2A.



Figuras 32 a 35 – Associação entre palavras, imagem estática da estatueta do Oscar e pintura (Autorretrato, Joshua Reynolds, 1780). Episódio 2A.



Ambos os trechos foram extraídos do início do episódio 2A, e na série sucedem-se um logo após o outro. No primeiro exemplo, os textos inscritos sobre as fotografias do próprio Godard ajudam a compreender, de forma muito sutil, a proposta geral de *História(s) do cinema*. As imagens aparecem acompanhadas, respectivamente, das frases “Fazer uma descrição precisa” e “Do que nunca teve lugar é a tarefa do historiador”¹¹³. Embora a passagem não seja explicativa em si

¹¹³ Repito aqui a tradução presente na legenda do DVD.

mesma, os relatos histórico e cinematográfico e o papel do historiador são questionamentos que subjazem a todo o projeto, em função do próprio papel de enunciador assumido por Godard na série. Ao aplicar estes textos sobre a sua própria imagem, é como se o cineasta estivesse mais uma vez assumindo que, com sua obra, pretende desempenhar este papel.

No segundo exemplo, por meio da montagem em fusão e da inscrição de texto na tela, tem-se uma associação entre estatueta do Oscar (principal instância de consagração e reconhecimento do cinema industrial norte-americano, amplamente problematizada por Godard em boa parte das suas obras, inclusive *História(s) do cinema*) com uma pintura (*Autorretrato*, de Joshua Reynolds¹¹⁴) e o nome do escritor Oscar Wilde.

Ocorre que, segundo Leutrat (2006, p. 221), a frase “Do que nunca teve lugar é a tarefa do historiador” é uma citação feita por Godard ao texto *O Crítico Como Artista*, escrito por Oscar Wilde em 1890, em que ele diz: “Descrever de forma precisa o que nunca ocorreu não é apenas a ocupação principal do historiador, mas o privilégio inalienável dos homens cultos e talentosos” (WILDE, 1890)¹¹⁵. Percebe-se, assim, a intrincada teia de referências presente num breve extrato de menos de três minutos de um dos episódios: apesar de, num primeiro olhar, destacar-se o aspecto visual da associação entre o prêmio Oscar e Oscar Wilde através da montagem e das palavras, o escritor irlandês aparece reverenciado de forma mais aprofundada nas entrelinhas e no subtexto do que na superfície, na camada mais visível. Ademais, o título do texto de Wilde ao qual é feita referência também é bastante revelador da sua própria condição de autor de *História(s) do cinema*: Godard é, também ele, um crítico-artista.

Como afirma Gervaiseau (2012, p. 306), ao colocar em prática o projeto idealizado na época das conferências em Montreal, Godard havia tornado muito mais complexa a ideia da confrontação de imagens e sua proposta de história feita de imagens e sons a partir da coleta de uma infinidade de materiais:

¹¹⁴ Informação da origem da pintura extraída da decupagem de Céline Scemama.

¹¹⁵ Tradução livre feita por mim a partir da versão integral do livro que está disponível em pdf no site Domínio Público: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu000887.pdf>

Ao longo dos anos, Jean-Luc Godard constituiu então um importante *corpus*, progressivamente inventariado, composto de uma grande diversidade de fontes: filmes de ficção, documentários, noticiários, filmes amadores, programas de televisão, canções, fotografias célebres e anônimas, reproduções de obras de destaque da história da pintura etc. Paralelamente a esta tarefa de coleta e de classificação de arquivos audiovisuais, o cineasta procedeu a um segundo trabalho de classificação e seleção de trechos de procedência heterogênea: romances, poemas, ensaios, estudos tanto da História da Arte quanto da História do Cinema, da Literatura, das História Social ou das Ciências... (GERVAISEAU, 2012, p. 306)

Diante do quadro teórico e conceitual que foi pensado para a análise de *História(s) do cinema* nesta tese, tomo como colecionismo e gesto arqueológico aquilo a que Gervaiseau refere-se como a constituição de um *corpus*. Veremos adiante, então, de que modo Godard põe em movimento este gesto arqueológico e como, concomitantemente, executa o gesto apropriativo que coloca em relação imagens e outros materiais que a princípio não possuem relação alguma, e que possivelmente nunca haviam sido postos em relação até então. Este princípio fundamental é o que aproxima a experiência do cineasta em *História(s) do cinema* das formas de pensamento visual que foram descritas no capítulo 3, de Aby Warburg, André Malraux e Henri Langlois.

5.5 Visibilidade e legibilidade através da montagem: a representação fílmica dos fatos históricos problematizada em *História(s) do cinema*

Nesta seção, procuro me deter num aspecto que surge em diferentes momentos da série como um espectro, uma espécie de fantasma que sopra nos ouvidos de Godard uma preocupação permanente, e parece constituir a obra de maneira tão formativa quanto a própria ideia de uma(s) “história(s)” do cinema: uma certa noção do que seja “mostrar para fazer compreender” – expressão de Godard à qual Didi-Huberman (2012) se refere algumas vezes. Para o cineasta, assim como não se pode pensar numa história do cinema sem imagens, feita apenas de palavras, também não se pode desconsiderar que mesmo as imagens

não foram capazes de representar devidamente determinados acontecimentos do mundo histórico.

Se o século XX é o século do cinema e “a grande história é a história do cinema, maior do que todas as outras porque ela se projeta” (como afirma Godard no episódio 2A), para ele também é imprescindível refletir sobre a ausência do cinema, por exemplo, na representação do Holocausto. Não é que Godard desconheça tudo o que foi produzido de imagens e representações acerca da dimensão humana do genocídio praticado pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. É justamente por conhecê-las que o cineasta considera que a existência de uma infinidade de discursos de diversas naturezas não significa que um episódio como o Holocausto tenha sido devidamente mostrado e, conseqüentemente, compreendido. Didi-Huberman inclusive reproduz em seu livro *Imagens apesar de tudo* (2012b) um trecho de uma entrevista feita por Marguerite Duras com Godard, em que o cineasta comenta o assunto, de forma provocadora:

Jean-Luc Godard - Não queremos ver. Preferimos dizer mal. Tomo sempre como exemplo os campos de concentração: preferimos dizer “nunca mais” em vez de mostrar. [...] Preferimos escrever livros para dizer que isso nunca existiu, aos quais responderão outros livros que dirão que isso existiu. Mas basta mostrar, a visão ainda existe. [...] *Marguerite Duras* - Shoah mostrou: as estradas, as fossas profundas, os sobreviventes... *Jean-Luc Godard* - Não mostrou nada. (apud DIDI-HUBERMAN, 2012b, p. 180)

Didi-Huberman também se interessa pela questão e dedica dois de seus livros ao assunto: além de *Imagens apesar de tudo*, também o já mencionado *Remontages du temps subi - L'oeil de l'histoire, 2* (2010). Em ambas as obras, o autor discute a posição ética e política de Godard em relação ao problema da representação das catástrofes em *História(s) do cinema*, e também analisa como se dá a construção da representação/problematização do Holocausto e suas imagens produzida pelo cineasta.

No livro *Remontages du temps subi - L'oeil de l'histoire, 2*, há uma grande questão de fundo em torno da qual Didi-Huberman trabalha: como dar

legibilidade a imagens de violência que são paralisantes, imagens diante das quais muitas vezes não conseguimos nem mesmo repousar os olhos. Existe, para o autor, uma diferença entre visibilidade e legibilidade – que surge, inclusive na fala de Godard transcrita acima. Ela corresponderia, numa explicação muito breve, à distinção entre o “mostrar” e o “mostrar para fazer compreender”. A partir de uma interpretação do conceito de “epifania negativa” formulado por Susan Sontag em *Sobre a fotografia*, Didi-Huberman afirma que “é preciso olhar duas vezes para elas [as imagens] para extrair uma legibilidade histórica dessa visibilidade tão difícil de sustentar” (2010, p. 19, tradução nossa).

Sontag nos conta, em seu livro, que sua vida se divide entre antes e depois de ver, por acaso, fotografias do campo de concentração de Bergen-Belsen e Dachau, quando tinha apenas 12 anos e folheava um livro numa livraria em Santa Monica, Califórnia, em 1945. Ainda que não tenha compreendido imediatamente do que as fotos tratavam, contemplar imagens de sofrimento extremo – ou do que chama de “inventário fotográfico do horror supremo” (2004, p. 30) – tiveram o efeito de dividir a sua vida entre antes e depois de vê-las. A autora questiona:

Que bem me fez ver essas fotos? – Eram apenas fotos de um evento do qual eu pouco ouvira falar e no qual não podia interferir, fotos de um sofrimento que eu mal conseguia imaginar e que eu não podia aliviar de maneira alguma. Quando olhei para essas fotos, algo se partiu. Algum limite foi atingido, e não só do horror; senti-me irremediavelmente aflita, ferida, mas uma parte de meus sentimentos começou a se retesar; algo morreu; algo ainda está chorando.

Sofrer é uma coisa; outra coisa é viver com imagens fotográficas do sofrimento, o que não reforça necessariamente a consciência e a capacidade de ser compassivo. Também pode corrompê-las. Depois de ver tais imagens, a pessoa tem aberto a sua frente o caminho para ver mais – e cada vez mais. As imagens paralisam. As imagens anestesiaram. (SONTAG, 2004, p. 30)

Quando Didi-Huberman fala de legibilidade e visibilidade, não é necessariamente para colocá-las em oposição. A noção de legibilidade é tomada emprestada de Benjamin e diz respeito a “ler o que nunca foi escrito”, numa crítica à noção de legibilidade que supõe uma primazia do linguístico em relação à imagem:

Quando era jovem, critiquei a noção de legibilidade que supunha um privilégio do linguístico em detrimento da imagem. Se reduzo uma obra-prima como a Gioconda a algumas frases que pretensamente a decifram, entro numa legibilidade que não me interessa. Mas mais tarde descobri a noção benjaminiana de legibilidade e o que é, para ele, “ler o que nunca foi escrito”. Para Benjamin, são as imagens dialécticas, como ele lhes chama, que fazem com que o tempo da história se torne legível. E a sua noção de imagem dialéctica está tanto do lado do que é para ser visto como do que é para ser lido. (DIDI-HUBERMAN, 2014)

Assim, se as imagens de campos de concentração são capazes de paralisar em sua visibilidade, ao olhar para elas nos dias de hoje nos vemos presos a outro aspecto, que é a sua inerente falta de legibilidade, a dificuldade que temos de compreendê-las “como ‘imagens dialécticas’, como imagens capazes de implementar o seu próprio ‘ponto crítico’ e o seu campo de ‘cognoscibilidade’” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 19, tradução nossa).

Esta legibilidade a que se refere ao autor advém da montagem, considerada como forma e como ensaio, a saber: “uma forma pacientemente elaborada, mas não encerrada em sua certeza (a certeza intelectual, ‘isto é a verdade’, a certeza estética, ‘isto é a beleza’, ou a certeza moral, ‘isto é o bem’)” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 96). Ao questionar a legibilidade das imagens da libertação dos campos de concentração produzidas pelos soviéticos como material de propaganda, Didi-Huberman nos convoca a olhá-las mais uma vez, exercitando um trabalho arqueológico que passe, entre outras coisas, por sermos capaz de nos surpreendermos a cada vez que olharmos aquelas imagens novamente fazendo relações com outros elementos, como os depoimentos dos sobreviventes:

Construir uma legibilidade para essas imagens será não se contentar com as legendas que a elas se agrega, com sua voz, o comentador autorizado pelo exército libertador. Será restituir, recontextualizar essas imagens numa montagem de outro gênero, com um outro gênero de textos, por exemplo, as narrações dos próprios sobreviventes quando contam o que, para eles, significou a abertura do campo. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 26, tradução nossa)

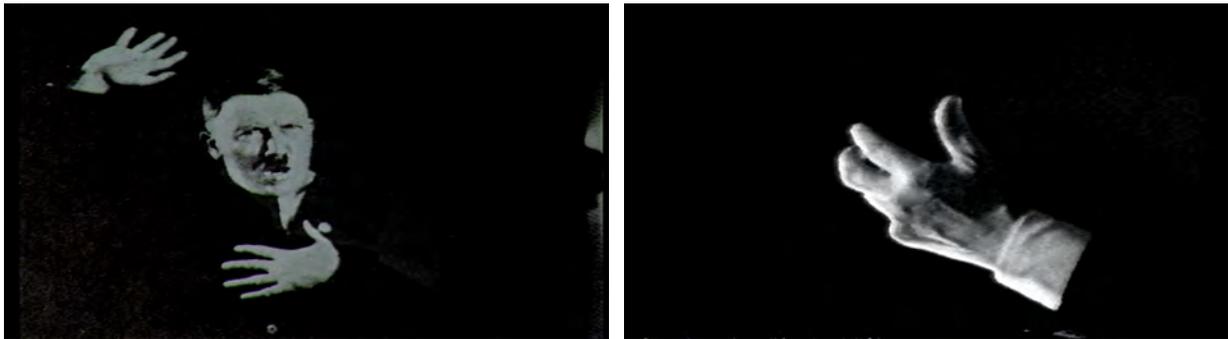
Não é disso que nos fala Godard, afinal, em toda a segunda metade do episódio 1A, dedicada ao Holocausto? A partir de alguns exemplos extraídos deste episódio, é possível aprofundar uma discussão sobre visibilidade e legibilidade, memória e esquecimento, mostrar e fazer compreender, representar e provocar reflexão. É interessante notar que, enquanto Didi-Huberman busca em Benjamin uma noção de legibilidade que envolve ler o que nunca foi escrito, Godard insiste, ao longo do episódio, em falar de “todas as histórias dos filmes que nunca foram feitos”, ou dizer que “são esses filmes que nunca foram feitos o fundo das coisas, o cu”. É como se o cineasta buscasse a legibilidade justamente nas representações que ainda não existem, e não formas de visibilidades mais banais e difundidas.

Num trecho que tem início em torno de 30 minutos decorridos do episódio, o cineasta associa, numa montagem de cortes bastante rápidos, uma fotografia de Adolf Hitler (em que o ditador aparece num gestual de ares teatrais) a uma imagem em movimento de uma mão não identificada, que pode ou não ser de Hitler. Elas aparecem submetidas ao seguinte comentário, que é ouvido acompanhado de um efeito de eco que lhe confere contornos fantasmagóricos¹¹⁶:

história do cinema
atualidade da história
história das atualidades
histórias do cinema
com s
com SS
trinta e nove quarenta
quarenta e um
(GODARD, 1998, 80-83)

¹¹⁶ Todas as reproduções de enunciados ditos de Godard foram inseridas no texto respeitando a métrica e a grafia utilizadas pelo próprio cineasta no livro *Histoire(s) du cinéma*, que tomei como referência e já foi mencionado anteriormente.

Figuras 36 e 37 – Fotografia de Adolf Hitler associada a imagem em movimento de uma mão não identificada. Episódio 1A.



Num trecho posterior, a relação do cinema com o real é trazida novamente. Num dado ponto, ouvem-se sons de tiros e explosões enquanto Godard promove um encadeamento de ideias que se dá através da inscrição de três frases que aparecem dispostas na tela, em sequência, conforme reproduzidas nas figuras 38, 39 e 40 (“A GUERRA ESTÁ AÍ/A FICÇÃO/CONTRA O REAL”):

Figuras 38, 39 e 40 – Exploração da relação entre o cinema e o real nas representações da guerra. Episódio 1A.



No exato instante em que surge na tela o *frame* da pintura de uma cena festiva, sobre a qual está grafada a inscrição “LA FICTION”, Godard diz: “A náusea”. Não por acaso, no *frame* seguinte, o enunciado escrito é apresentado sobre uma cartela preta: a guerra está aí e, em contraposição à nauseante ficção, ao real não caberá representação alguma, já que não há representação suficiente. Salvo alguns momentos, como o Neo-realismo italiano, não há, para o cineasta, uma forma de visibilidade que tenha conferido a legibilidade necessária a este real que brota para além do dizível e do imaginável.

Segue-se a este trecho um pedaço especialmente marcante da narração, em que Godard diz: “as massas amam o mito e o cinema se dirige às massas”. O

mito ao qual ele se refere é Hitler, e enquanto imagens do ditador aparecem na tela associadas a imagens de pessoas ovacionando a sua passagem ou acenando para ele num comício, o cineasta discorre sobre a construção do mito. Conforme Gervaiseau, o que subjaz expresso no pensamento audiovisual de Godard é o seguinte:

[...] uma vez que, inicialmente, as massas amam o mito e o cinema dirige-se às massas, o cinema se organiza para criá-los, retomá-los ou mesmo atualizá-los; em segundo lugar, o mito tem um percurso, e este pode desembocar numa tragédia; em terceiro lugar, há uma abertura entre o enunciado do mito e sua interpretação (GERVAISEAU, 2012, p. 325)

Em outra associação que problematiza a relação do cinema com o real, Godard associa algumas imagens do filme *Lili Marlene* (uma cena em que a cantora protagonista sobe as escadas de um prédio do governo nazista para dirigir-se a um encontro com o alto escalão do Reich), a uma fotografia em preto e branco de um cadáver estendido no chão, conforme reproduzidas nas figuras 41 e 42. O trecho é acompanhado pelo comentário abaixo:

quarenta
quarenta e um
mesmo riscado de morte
um simples retângulo
de trinta e cinco
milímetros
salva a honra
de todo o real
(GODARD, 1998, p. 88)

Figuras 41 e 42 – Cena do filme *Lili Marlene* associada a fotografia de um cadáver estendido no chão.



No choque da contraposição entre a ficção e o real, entre Lili Marlene e o cadáver em estado de decomposição, Godard nos obriga novamente a pensar sobre a representação das catástrofes e as imagens do horror, opondo à ficção esse “simples retângulo de trinta e cinco milímetros que salva a honra de todo o real”. É possível questionar, afinal, que tipo de pedagogia do olhar Godard pretende construir nesse seu ímpeto de fazer revelações por meio de um processo semelhante ao que Didi-Huberman caracteriza como desmontagem, montagem e remontagem de tempos e que, no caso de *História(s) do cinema*, é operacionalizado através dos gestos arqueológico e apropriativo.

Na dialética entre visibilidade e legibilidade, a preocupação de Godard parece situar-se na desnaturalização da banalidade da exposição das imagens das catástrofes, restituindo-lhes a sua inerente carga histórica. Ou, para ficarmos com Didi-Huberman, restituindo a estas imagens as suas diferentes temporalidades, através da montagem.

Susan Sontag afirma, a respeito da fotografia, que:

Os atributos e os intuitos específicos das fotos tendem a ser engolidos pelo *páthos* generalizado do tempo pretérito. A distância estética parece inserir-se na própria experiência de olhar fotos, quando não de forma imediata, certamente com o correr do tempo. No fim, o tempo termina por situar a maioria das fotos, mesmo as mais amadoras, no nível da arte. (SONTAG, 2004, p. 31)

Há, em Sontag como em Godard, um apelo humanista inevitável que diz respeito a tomar posições diante daquilo que se vê, para não correr o risco de se deixar engolir pelo *páthos* do passado, especialmente no caso de uma forma expressiva como a fotografia, em que a condição de documento costuma direcionar – ou mesmo condicionar – o olhar, para que se enxergue na imagem um acontecimento: diante da imagem fotográfica confundem-se, assim, experiência estética e experiência informacional.

A riqueza da leitura de Sontag situa-se em sua abordagem da fotografia como processo sociocultural em que a tomada de posição que a imagem demanda do espectador importa tanto quanto a sua fenomenologia. Enquanto

isso, Godard parece também, por meio de seus gestos arqueológico e apropriativo, nos provocar a exercitar aquele “olhar de criança”, aquela capacidade de que fala Didi-Huberman de nos surpreendermos ao nos colocarmos em relação com uma imagem do Holocausto, por exemplo. O autor afirma que:

Para saber é preciso tomar posição. [...] Tomar posição é desejar, é exigir algo, é situar-se no presente e aspirar a um futuro. Mas tudo existe apenas sob uma temporalidade que nos precede, nos engloba, apela a nossa memória até em nossas tentativas de esquecimento, de ruptura, de novidade absoluta. (DIDI-HUBERMAN, 2013e, p. 9)

Num trecho da longa reflexão, que se estende até o final do episódio, sobre a relação entre o cinema e o real a partir das representações das catástrofes, Godard promove um notável exercício de desmontagem, montagem e remontagem de tempos que se dá a partir do uso da narração e das relações estabelecidas entre texto falado, texto inscrito na tela e imagens. O cineasta abre verdadeiramente um caminho por meio do qual é possível pensar nas imagens do horror e em como o cinema ao mesmo tempo antecipou o nazismo e o Holocausto e depois se furtou de representá-lo.

Por conter uma reflexão que é relevante para a análise proposta aqui e para proporcionar clareza à exposição da argumentação, o texto do comentário (narração) será reproduzido abaixo, acompanhado em seguida de algumas das suas imagens correspondentes, expostas na mesma ordem em que são exibidas no episódio. Depois, então, uma interpretação é apresentada.

eis a lição das atualidades
do nascimento de uma nação
de a esperança
de Roma, cidade aberta
o cinematógrafo nunca quis criar
um acontecimento
mas, logo, uma visão
porque a tela não é assim

é a mesma tela branca
da camisa do samaritano

o que as câmeras leves
inventadas por Arnold e Richter fixarão
para não serem tomadas
pelos pesadelos e o sonho
será apresentado não sobre uma tela
mas sobre um sudário

e se a morte
de Puig e de Négus
a morte
do capitão de Boïeldieu
a morte
do coelhinho
foram inaudíveis
é porque a vida nunca
devolveu aos filmes
aquilo que lhes roubara

e porque o esquecimento
do extermínio
faz parte
do extermínio

histórias do cinema
histórias sem palavra
histórias da noite

há portanto quase 50 anos
que na escuridão
o povo das salas escuras
queima imaginário
para aquecer
o real
este vingá-se agora
e quer lágrimas verdadeiras
e sangue verdadeiro

mas de Viena a Madri
de Siodmak a Capra
de Paris a Los Angeles e Moscou
de Renoir a Malraux e Dovjenko
os grandes realizadores de ficção
não foram capazes
de controlar a vingança
que haviam encenado vinte vezes

(GODARD, 1998, p. 104-115)

Figura 43 - Reprodução de trecho do documentário *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, com intervenção gráfica na forma de texto. Episódio 1A.



Figura 44 - Logo da empresa cinematográfica norte-americana 20th Century Fox com inscrição gráfica na forma de texto. Episódio 1A.



Figura 45 - Reprodução da pintura *Saturno devorando seu filho* (1820-1823), de Francisco de Goya, com inscrição textual. Episódio 1A.



Figura 46 - Reprodução da pintura *3 de Maio de 1808 em Madri* (1814), de Francisco de Goya. Episódio 1A.



Figura 47 - Fotografia de André Malraux com inscrição textual: A ESPERANÇA (nome do livro e do filme de Malraux aos quais Godard faz referência no trecho). Episódio 1A.



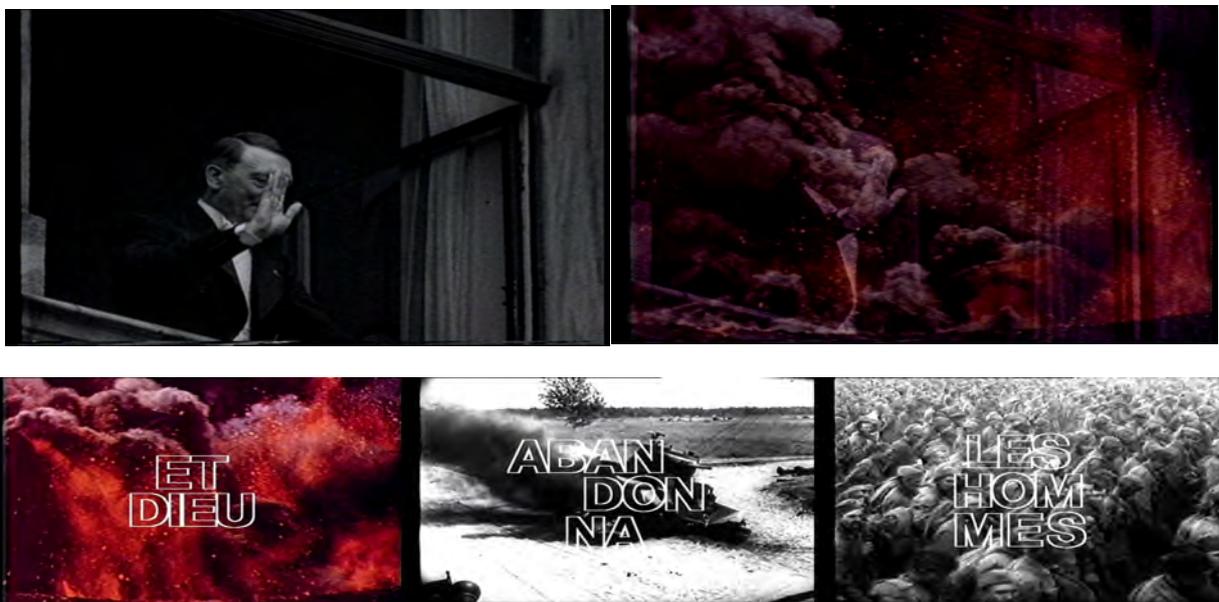
Figura 48 - Imagem em movimento de gaviotas voando sob céu nublado. Episódio 1A.



Figura 49 – Imagem fixa do rosto de Ingrid Bergman em plano próximo, extraída do filme *Joana D'Arc de Rossellini* (1954), de Roberto Rossellini. A montagem associa, num rápido vai-e-vem, a fotografia de Malraux (figura 47), às gaivotas (figura 48) e o rosto da atriz. Episódio 1A.



Figuras 50 a 54 – Imagem de Adolf Hitler acenando numa janela, associada a uma erupção de vulcão, a um tanque em chamas e a uma marcha de prisioneiros de guerra. Episódio 1A.



Figuras 55 e 56 – Cartela com inscrição textual associada a reprodução de imagem documental do filme *Noite e Neblina* (1955), de Alain Resnais. Episódio 1A.



Tem-se, num trecho de apenas quatro minutos e meio, um conjunto enorme de referências à história do cinema e à sua incapacidade de representar a catástrofe, de modo que a arqueologia crítica de Godard pode suscitar distintas leituras. As imagens do documentário *Shoah*, de Claude Lanzmann, utilizadas por Godard neste trecho do episódio 1A (figura 43) correspondem a um momento em que o polonês Henryk Gawkowski é filmado guiando um trem que chega no local onde funcionara o campo de extermínio de Treblinka, como numa tentativa de restituir um acontecimento de um tempo passado naquele tempo do presente da realização do filme (e, de certo modo, também transportando o espectador para lá, independentemente do tempo em que o documentário seja visto). Durante a Segunda Guerra, Gawkowski foi um dos maquinistas responsáveis pelo transporte de presos ao campo e estima-se que tenha conduzido cerca de 18 mil judeus a Treblinka¹¹⁷. O polonês é apenas uma das dezenas de testemunhas entrevistadas por Lanzmann para o filme, lançado em 1985, que lhe consumiu mais de dez anos de pesquisas e filmagens e deu origem a outras obras posteriores, todas documentais, produzidas a partir do mesmo material bruto¹¹⁸.

Ao reproduzir um dos trechos mais lembrados de *Shoah*, Godard toma parte na disputa simbólica e discursiva acirrada por Lanzmann, cineasta francês de origem judia. Por decisão ética, estética e política do realizador, não há em *Shoah* imagens de arquivo, sejam fotográficas ou fílmicas, das vítimas ou dos campos de concentração ou extermínio. Nenhum “inventário fotográfico do horror supremo”, como diz Sontag (2004).

Didi-Huberman dedica inteiramente o livro *Imagens apesar de tudo* à problematização das representações possíveis do Holocausto, e convoca as posições opostas de Godard e Lanzmann. Inicialmente, o autor analisa quatro fotografias que são as únicas imagens conhecidas até o momento feitas por

¹¹⁷ Fonte: Steven Spielberg Film and Video Archive (United States Holocaust Memorial Museum): http://www.ushmm.org/online/film/display/detail.php?file_num=5271&clip_id=E7DCE4A8-F3A1-41BE-9FA5-F35219178679. (Acesso em 06/02/2015).

¹¹⁸ A exemplo de *O Último dos Injustos*, lançado em 2013, totalmente centrado numa entrevista realizada em 1975 por Lanzmann com Benjamin Murmelstein, que vivia então em Roma. Murmelstein era rabino de Viena em 1938, quando a Áustria foi anexada pelo Reich. Algum tempo depois, foi encerrado no gueto de Theresienstadt, onde trabalhou na administração do local que era apresentado como “gueto modelo”. O envolvimento de um judeu no funcionamento de um gueto é motivo de grande inquietação para o cineasta e é em torno das questões éticas e das acusações de colaboracionismo que Murmelstein sofre após a guerra que a entrevista se dá.

judeus de dentro de câmaras de gás, em campos de extermínio. Os registros, feitos de forma clandestina em Birkenau por membros do *Sonderkommando* (grupo de judeus prisioneiros que auxiliava os nazistas na operação das câmaras), resistem hoje como relato não apenas do que efetivamente mostram – até porque numa delas, quase abstrata, não é possível ver mais do que alguns galhos de árvores –, mas principalmente daquilo que não mostram e que ao mesmo tempo é possivelmente o que há nelas de mais revelador: as circunstâncias da tomada.

Partindo das fotografias, Didi-Huberman amplia a discussão e questiona os modos como os cineastas optaram por lidar com o arquivo de imagens do horror, e centraliza o debate em *Shoah* e *História(s) do cinema*. Lanzmann opta por não mostrar os campos à época da guerra ou na abertura, nem pilhas de corpos ou pessoas mortas. Totalmente baseado na construção de uma memória que se dá por meio do testemunho, o cineasta volta aos locais que abrigaram campos de extermínio e trabalhos forçados cerca de 35 anos depois do fim da guerra, acompanhado de alguns sobreviventes que aceitaram compartilhar as suas histórias. Também entrevista pessoas que tiveram envolvimento mais ou menos pronunciado no genocídio de judeus, como grupos de moradores de regiões no entorno dos campos e o maquinista que conduzia aos campos os trens cheios de pessoas destinadas à morte.

Enquanto Lanzmann crê que nenhuma imagem de arquivo do Holocausto é capaz de representar algo que é da ordem do irrepresentável, Godard acredita que, depois da Segunda Guerra, “todas as imagens, doravante, não nos falam senão disso” (GODARD apud DIDI-HUBERMAN, 2012b, p. 161). Godard parte, assim, para uma arqueologia em que uma memória visual mais explícita do Holocausto se faz recorrente, especialmente no episódio 1A, construindo asserções como estas apresentadas no trecho do comentário reproduzido acima. Nós, espectadores, somos obrigados a confrontar imagens do horror que, junto com o comentário e a manipulação do som, transformam em discurso audiovisual aquilo que Lanzmann considera inimaginável.

Uma urgência por tomar posição é imposta pelas imagens do Holocausto a quem as olha. Didi-Huberman defende, então, que é necessário mostrá-las e olhá-

las, “apesar de tudo, apesar dos riscos, apesar de sermos incapazes de olhar para elas hoje. [...] A imagem fotográfica surge na dobra do desaparecimento próximo da testemunha e da irrepresentabilidade do testemunho” (2012b). É possível que o posicionamento de Didi-Huberman nesta disputa decorra justamente do modo como Godard foi capaz de fazer uso destas imagens: ao contrário do que faz o historiador que busca explicar o mundo histórico por meio de uma progressão linear, Godard respeita as descontinuidades e os anacronismos. Conforme Oviedo (2011), os fatos do passado não são coisas inertes que se podem encontrar e relatar distraidamente. O autor nos lembra que, para Benjamin, a revolução é “passar do ponto de vista do passado como fato objetivo ao de passado como fato de memória, ou seja, como fato dotado de movimento” (OVIEDO, 2011, p. 19-20, tradução nossa).

É necessário esclarecer, também, que para Didi-Huberman as imagens documentais do Holocausto não constroem legibilidade sozinhas, e sim quando “estabelecem ressonâncias ou diferenças com outras fontes, imagens ou testemunhos” (2012b, p. 155). O autor afirma que:

O valor de conhecimento nunca seria intrínseco a uma única imagem, tal como a imaginação não consiste em imiscuir-se passivamente numa só imagem. Trata-se, ao contrário, de pôr o múltiplo em movimento, de não isolar nada, de fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobredeterminações em jogo nas imagens. (DIDI-HUBERMAN, 2012b, p. 155)

Na recusa a qualquer uso excessivamente didático, ilustrativo ou descuidado das imagens que as reduza à pura visibilidade, Didi-Huberman afirma que “a montagem só é válida quando não se apressa a concluir ou a enclausurar: quando abre e complexifica a nossa apreensão da história, e não quando a esquematiza abusivamente” (2012b, p. 156). Ao olhar as fotografias feitas pelos membros do *Sonderkommando* que mostram cadáveres empilhados prestes a serem queimados num bosque ao lado da câmara de gás, estamos diante de um paradoxo cuja dimensão ética é incalculável: as fotografias, feitas por judeus para que fossem levadas para fora do campo e divulgadas ao mundo,

mostram em ato aquilo que se tentava apagar, resgatam a memória e colocam na história o que os nazistas pretendiam esconder, aquilo de que não deveria haver registro. É justamente porque “o esquecimento do extermínio faz parte do extermínio”, como diz Godard no comentário, que é necessário voltar a estas imagens. O cineasta é radical ao afirmar o modo como, em sua visão, o cinema se calou diante do horror, e uma de suas falas nos ajuda a compreender o tipo de “dívida” que ele tenta pagar ao acionar o Holocausto como tema de maneira tão premente em *História(s) do cinema*:

Ingenuamente, acreditamos que a Nouvelle Vague seria um início, uma revolução. Mas já era demasiado tarde. Tudo já tinha acabado. Isso aconteceu quando não se filmaram os campos de concentração. Nesse instante, o cinema faltou completamente ao seu dever. Seis milhões de pessoas mortas ou gaseadas, principalmente judeus, e o cinema não esteve lá. No entanto, do Ditador à Regra do Jogo, ele tinha anunciado todos estes dramas. Ao não ter filmado os campos de concentração, o cinema demitiu-se completamente. É como a parábola do bom servidor que morreu por não ter sido utilizado. O cinema é um meio de expressão cuja expressão desapareceu. Ficou o meio. (GODARD apud DIDI-HUBERMAN, 2012b, p. 179) ¹¹⁹

Ainda neste trecho, porém num momento posterior, Godard cita no comentário filmes de D.W. Griffith (*O nascimento de uma nação*). André Malraux (*A esperança*) e Roberto Rossellini (*Roma, cidade aberta*). A menção a *O nascimento de uma nação* é acompanhada da imagem do logo da empresa 20th Century Fox com a inscrição textual “A GUERRA ESTÁ AÍ” (figura 44).

Logo em seguida, há uma referência no comentário aos personagens Puig e Négus, além do capitão Boïeldieu. Ainda que o enunciado da narração guarde um tom bastante enigmático (como, aliás, boa parte do texto falado que compõe a série), é possível depreender algumas coisas. Godard insiste na relação do cinema com as atualidades em distintos momentos de *História(s) do cinema*, referindo-se possivelmente a dois aspectos complementares: o primeiro, o

¹¹⁹ Trecho extraído do livro *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome I (1950-1984) et II (1984-1998)*, organizado por Alain Bergala. Didi-Huberman reproduziu a citação em seu *Imagens apesar de tudo*, e preferi usar esta referência em função da tradução para o português.

cinema como atualidade da sua época; e o segundo, os filmes de atualidades que registraram, entre outros fatos históricos, o funcionamento dos campos de concentração e a sua libertação num nível de visibilidade que é criticado por Godard e também por Didi-Huberman. Aos 43 minutos do episódio 1A, logo após este trecho que foi reproduzido, o cineasta afirma: “O que há de cinema nas atualidades de guerra não diz nada, não julga”.

A menção a filmes do Neo-realismo italiano retorna em outros momentos do mesmo episódio, especialmente no trecho final (que será abordado adiante), e renderá um episódio com uma grande homenagem ao cinema da Itália (3A). A informação extratextual da influência geracional do Neo-realismo italiano sobre os realizadores da Nouvelle Vague, e especialmente de Rossellini sobre Godard, ajuda a compreender a reverência constante. Porém, outros dois filmes, menos conhecidos do que *Roma, cidade aberta*, são trazidos à tona por Godard: *A Esperança (L'espoir, 1938)*, de Malraux, e *A Grande Ilusão (La grande illusion, 1937)* de Jean Renoir.

No caso de *A Esperança*, trata-se do único filme dirigido por André Malraux¹²⁰, em 1938, poucos meses após o lançamento de um livro homônimo (não se trata, no entanto, uma adaptação. O livro é a referência a partir da qual o roteiro do filme foi escrito). Embora, como foi explicado no capítulo 3, a biografia de Malraux seja um tanto nebulosa no que respeita ao seu envolvimento na Guerra Civil Espanhola e na Resistência francesa durante a Segunda Guerra Mundial, sabe-se que *A Esperança* foi um livro escrito na França, entre o final de 1937 e início de 1938, logo após o período que o autor passou na Espanha¹²¹, quando fez parte de uma esquadrilha republicana que atuava na resistência à expansão do franquismo.

O filme, por sua vez, foi produzido na Espanha, com elenco local e falado em língua espanhola, e apresenta imagens documentais da destruição provocada

¹²⁰ Em alguns países, inclusive a Espanha (onde foi filmada), a obra ganhou o subtítulo *Sierra de Taruel*.

¹²¹ As informações sobre o livro foram obtidas da tese de doutorado *A condição crítica de André Malraux no Brasil e na Espanha: recepção crítica das obras La condicion humaine, L'espoir e Antimémoires*, escrita por Clarissa Laus Pereira Oliveira, e defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. 2006. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/7605/000549562.pdf?sequence=1> (Acesso em 05/02/2015)

pela guerra civil. No enredo, um grupo de aviadores com pouquíssimos recursos luta contra o exército de Franco, e já no livro os anarquistas, protagonistas históricos da resistência durante a guerra civil, ganham espaço e importância na pele dos personagens Puig e Négus¹²² (que nos levam de volta a *História(s) do cinema*). Vale registrar, como informa Clarissa Oliveira (2006, p. 91-92), que o filme de Malraux foi exibido uma única vez na França, em 1939, e só voltou a ter a sua exibição liberada novamente após o fim da Segunda Guerra, em 1945. Já na Espanha, onde a ditadura franquista se estendeu de 1939 até 1976, *A Esperança* permaneceu proibido até 1977.

Pouco depois das referências a Puig e Négus, Godard faz uma menção mais direta a Malraux ao exibir algumas vezes uma fotografia bastante conhecida e difundida do escritor (figura 47), acrescida de uma inscrição textual sobre a foto, com o nome do livro e do filme. Esta fotografia é associada a uma imagem de gaivotas voando sob um céu nublado e outra do rosto da atriz Ingrid Bergman em plano próximo (figuras 48 e 49), numa montagem que cria um movimento de vai-e-vem ritmado, em função das repetições. Neste momento, ouve-se na faixa sonora do episódio uma voz masculina que recita o seguinte texto:

Vocês, os anarquistas, por razões diferentes, querem ser alguma coisa. É o drama de todas as revoluções como esta. Os mitos sobre os quais vivemos são contraditórios. Devemos ordená-los, transformar o nosso apocalipse em exército, ou rebentar. É tudo.

Vai se construindo no episódio, assim, uma teia de associações que procura problematizar a relação entre o cinema e aquilo que lhe é contemporâneo a partir de alguns filmes em que toda utopia foi assassinada, literal ou metaforicamente. Num primeiro olhar, a fotografia de Malraux pode parecer deslocada no contexto em que é inserida, ou pode sugerir que Godard esteja referindo-se apenas ao envolvimento de Malraux com a Resistência francesa. No entanto, um exame mais minucioso revela o desejo de Godard de criar relações bem mais profundas entre todos os elementos e materiais que

¹²² No livro, Négus faz parte da Federação Anarquista Ibérica e do Sindicato dos Transportes, além de distribuir armamentos entre outros anarquistas e pessoas dispostas a participar da resistência armada. Já Puig é um personagem que tenta ocupar um hotel em Barcelona e morre numa barricada.

utiliza como matéria-prima, indo muito além da mera referencialidade ou citação. Este exercício de análise que é empreendido aqui, ainda que pontual, aponta uma característica muito marcante do trabalho de Godard como um todo: a enorme demanda de fruição espectral que é imposta ao apreciador, que passa principalmente pela quantidade de informação extratextual necessária a uma leitura atenta da sua obra.

Se as mortes de Puig e Négus foram inaudíveis antes do Holocausto (assim como a do capitão Boïeldieu, personagem de *A grande ilusão*), o que Godard sugere é que esse silêncio abriu espaço para a tragédia posterior. E se existia um devir-catástrofe que não se fez ouvir no filme de Renoir, em Chaplin ou Malraux, Godard efetivamente responsabiliza os “grandes realizadores de ficção que não foram capazes de controlar a vingança que haviam encenado vinte vezes”.

Em seguida, num outro trecho de muita força visual e semântica (figuras 50 a 54), vê-se Adolf Hitler acenando numa janela, numa imagem que é logo fundida com outra de um vulcão em erupção. A imagem do vulcão, por sua vez, é associada a outras duas (um tanque de guerra em chamas e uma multidão de homens em marcha, numa circunstância que sugere que sejam prisioneiros de guerra). O sentido se constrói, mais uma vez, pela montagem que relaciona todo o conjunto de elementos que são acionados: imagens, comentário e inscrições textuais que aparecem sobre as imagens e postulam: “E DEUS/ABANDONA/OS HOMENS”. Ouve-se, neste momento, Godard dizer: “histórias do cinema, histórias sem palavra, histórias da noite” e, logo depois, que “o povo das salas escuras que durante 50 anos queimou imaginário para aquecer o real agora quer lágrimas e sangue verdadeiros”. Gervaiseau refere-se a este trecho do comentário como um enunciado de ordem mitológica:

Notemos que esse enunciado parte da constatação de um fato histórico inegável: pela força de seus meios de expressão, o cinema, durante meio século, transportou os espectadores para um alhures ficcional e sedutor que modificou sua visão e percepção do mundo.

Através desse enunciado mitológico, que afirma o desejo dramático do real de ver as tragédias da ficção se encarnarem na História, pode-se tentar, talvez, descobrir uma ideia central que,

segundo nos parece, deve ser guardada: a da necessidade de o historiador considerar os elos recursivos existentes entre o domínio da ficção e o do real na história do cinema. (GERVAISEAU, 2012, p. 327)

Nessa mistura entre balanço e “culpabilização” do cinema, Godard em seguida ativa uma bruta relação, apta a afetar tanto o espectador que conhece os filmes que estão sendo citados quanto aqueles que não conhecem mas são capazes de se compadecer diante de uma imagem de um ser humano moribundo associada a um texto, que diz “A vida não é maravilhosa?¹²³”? (figuras 55 e 56). A inscrição textual refere-se ao filme *Isn't life wonderful?*, de 1924, produzido por Griffith e filmado em locações reais na Alemanha, como uma cartela apresentada no início do filme faz questão de advertir. O enredo aborda a vida de uma empobrecida família de refugiados poloneses que, logo após o armistício que garantiu o cessar-fogo que pôs fim à Primeira Guerra Mundial, em 1918, se instala na Alemanha para tentar sobreviver.

É significativo que seja referenciada neste momento esta obra de Griffith, uma ficção que busca o tempo todo ancorar-se no real: também no início do filme, o autor nos avisa, por meio de cartelas, que a história se passa na Alemanha porque as condições no país eram mais favoráveis para mostrar o “triunfo do amor sobre a dificuldade”. Além disso, as imagens documentais de Berlim ajudam a construir o vínculo entre o filme e o período histórico que Griffith buscava representar – sem imaginar, no entanto, que não apenas a Alemanha não seria o local onde o amor triunfaria sobre a guerra, como também que os poloneses (especialmente os judeus) seriam uma das principais vítimas da catástrofe vindoura.

O choque e a brutalidade produzidos por Godard na montagem advêm da associação entre o título do filme e outra imagem, bastante explícita e cuja referência é mais facilmente reconhecível: um homem muito magro, em condições precárias e aparentemente à beira da morte, que encontra-se deitado num leito. Além do plano em que o vemos, conforme a reprodução da figura 56,

¹²³ Optei por fazer uma tradução literal, já que o filme não tem título no Brasil. No entanto, na versão em DVD consultada para a pesquisa, da Midas Filmes, a legenda para esta cartela é: “Como a vida é bela” (título do filme em Portugal).

neste trecho o homem também tem o seu rosto mostrado, em imagens que foram extraídas do documentário *Noite e Neblina*, de Alain Resnais, considerado até os dias atuais um dos mais contundentes registros do genocídio perpetrado pelos nazistas¹²⁴).

Nesse jogo metalinguístico e intertextual em que há sempre muitos enigmas a serem decifrados e camadas a serem descobertas, os gestos arqueológico e apropriativo operam como uma maneira de Godard se construir como uma grande consciência do cinema, uma espécie de grilo falante que surge para lembrar que a montagem é que dá a ver a realidade do mundo histórico, porque a memória é sempre lacunar e incompleta (do cinema, da história, do sujeito que a conta e do sujeito espectador). É como se os buracos presentes nesta história do cinema não-historiográfica funcionassem como uma “metáfora de montagem” elaborada por um Godard ciente das limitações do relato histórico e, especialmente, das limitações do relato histórico elaborado pelo cinema; alguém que sabe que a compreensão total de qualquer fato histórico é impossível. Como afirma Gervaiseau, para Godard:

O sangue e as lágrimas devem ser lavados de toda suspeita de ficção, já que o papel do pobre cinema de atualidades encontra-se justamente aqui: registrar os traços do acontecimento, despojado de todo artifício representativo, para que ele possa se inscrever em nossa memória – para que o sangue e as lágrimas possam ser nomeados – ainda que já seja muito tarde, e, por ser “re-presentado”, já fará parte do passado. (GERVAISEAU, 2012, p. 328)

Se, na série, a história do século XX e do cinema aparecem indissociáveis, já no livro *Introdução a uma verdadeira história do cinema* Godard se referia à impossibilidade assistir a um filme sem considerar os principais fatos históricos do seu tempo. Para o cineasta, esta será sempre uma chave de leitura fundamental, tanto para a compreensão dos filmes quanto para localizá-los como

¹²⁴ Lançado em 1955, o filme de Renais é provavelmente o primeiro a problematizar o Holocausto nos moldes que cobra Godard, e não por acaso foi objeto de extensa polêmica ao ser exibido no Festival de Cannes, em 1956 (a delegação alemã abandonou o evento naquele ano, por considerar o filme muito ofensivo). Um estudo sobre o impacto, a recepção e as implicações políticas e históricas de *Noite e Neblina* foi feito por Sylvie Lindeperg no livro *Nuit et brouillard, un film dans l'histoire*. Paris: Odile Jacob, 2007.

representação do mundo. Naquele exercício praticado nas conferências em Montreal, de associar os seus próprios filmes com outros que lhe eram referenciais e formativos, ele afirmou:

Penso que, em relação a *Le Petit Soldat*, é interessante rever *M*, porque me faço certas perguntas: Como abordar o fascismo pessoal, impessoal?; e esse filme, que se fez numa certa época na Alemanha, deve ter correspondido para Fritz Lang a algo que aconteceu comigo, embora eu não pensasse nisso. [...] Deve ser a maldição... deve ser o fascismo, o período turbulento; e, com efeito, isso me ajuda, ao rever *Le Petit Soldat*, a pensar num filme, noutro filme que foi feito em época muito turbulenta; de resto, eu não saberia dizer em que ano foi feito – e, quando se apresentam filmes, efetivamente, seria preciso pelo menos especificar a data histórica e lembrar alguns dos principais fatos históricos que se deram naqueles anos. (GODARD, 1989, p. 31)

O movimento de complexificação da proposta original das conferências passou, entre outras coisas, por não ter mais como premissa a obrigatoriedade de partir dos seus filmes e também por abarcar um conjunto mais amplo de materiais, que abrangesse outras artes além do cinema e outras expressões externas ao domínio da arte (como a filosofia e a literatura). Godard também busca subsídios na pintura, reflexo de um interesse manifesto em praticamente toda a sua filmografia.

As obras fílmicas e os cineastas que foram mencionados até o momento surgem como referência primeira na associação entre as imagens, o comentário e a temática abordada (o Holocausto), especialmente porque Godard está falando do próprio cinema. Porém, a faixa visual do trecho contém inúmeros outros materiais que ainda não foram mencionados aqui até o momento. Neste sentido, destaco as figuras 45 e 46, em que aparecem dois quadros de Francisco Goya que são reproduzidos por Godard no episódio 1A. Não por acaso, Goya é o pintor com mais obras expostas em *História(s) do cinema*¹²⁵: além de *Saturno devorando seu filho* e *3 de maio de 1808 em Madri*, também são utilizadas em diferentes episódios reproduções das séries de gravuras *Desastres da guerra* e *Disparates*,

¹²⁵ Segundo a lista de obras citadas na série elaborada por Celine Scemama e publicada ao final do seu livro, já citado, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard: la force faible d'un art*.

da série de estampas *Caprichos* e de outros quadros do chamado período das pinturas negras do artista, compreendido entre 1819 e 1823 (como *Judit e Holofernes*).

O interesse de Godard por Goya (e, de forma mais abrangente, pelo cânone da pintura que tematiza a história), se mostrou presente em obras anteriores do cineasta, a exemplo de *Passion* – embora seja possível encontrar referências à pintura em toda a sua obra, desde o seu primeiro filme, *Acossado*. Como afirma Philippe Dubois:

Na obra de Godard, cinema e pintura travam uma relação de mão dupla, que se desenha com relativa clareza no percurso de seus filmes. Podemos dizer que, nos filmes dos anos 60, é a pintura que se mostra no cinema, ao passo que, nos dos anos 80, é o cinema que brinca de pintura. Entre os dois, no período “político” e no período “vídeo”, um duplo movimento de passagem de imagens estabelece a articulação: de um lado, a pintura rumo à colagem; de outro, o vídeo rumo ao cinema. Colagem e vídeo são assim os instrumentos da inflexão da relação entre cinema e pintura. (DUBOIS, 2004, p. 251)

Em *Passion* (1982), Godard encena pinturas de Goya e também de outros artistas, como Delacroix, Rembrandt e El Greco, criando *tableaux vivants* que são a matéria-prima da qual, na diegese, um cineasta pretende realizar um filme. *3 de maio de 1808 em Madri* passa por uma decupagem cinematográfica, num experimento em que os atores estão sempre imóveis na cena e Godard passeia por ela procurando construir enquadramentos de detalhes, de elementos como os canos das armas, os rostos dos atiradores, o camponês vestido de branco de braços abertos no centro do quadro e outro caído no chão¹²⁶.

Em *História(s) do cinema*, além do episódio 1A, *Saturno devorando seu filho* retorna no 3A, num outro momento da série em que a relação entre o cinema e o Holocausto é questionada pelo cineasta. Além desse especial interesse por Goya, nota-se o gosto particular de Godard por uma iconografia do sofrimento, algo que, nos trechos da série dedicados ao nazismo e à Segunda

¹²⁶ Ver reprodução da cena e comentário no Apêndice B.

Guerra, é bastante compreensível. Se o cinema se fez ausente da construção de legibilidade na representação do Holocausto, ele busca na história da pintura uma iconografia possível para representar o sofrimento humano diante da catástrofe.

Neste sentido, a arqueologia crítica de Godard traz à tona em certos momentos uma iconografia que o aproxima do interesse de Aby Warburg pelo *pathos* trágico. Em Warburg, este interesse se manifestou, por exemplo, em suas investigações sobre a figura de *Laocoonte*, a quem dedicou uma prancha do *Atlas Mnemosyne* (41a), e na elaboração da prancha 42, dedicada à expressão do sofrimento, lamentação fúnebre e morte (a partir de representações de Jesus Cristo na cruz)¹²⁷. Em Godard, o sofrimento perpassa não apenas o Holocausto como fato histórico, mas se faz presente quando relações de submissão são denunciadas pelo cineasta, como a dominação de Hollywood sobre o mundo (tanto no nível simbólico da máquina de sonhos que constrói imaginários, quanto comercial/financeiro), ou a dominação colonialista europeia (em menções às colônias francesas, especialmente à Argélia).

A exploração dessa iconologia do sofrimento se dá, ainda no episódio 1A, numa nova aparição de obras de Goya misturadas a imagens do cinema, em meio a uma reflexão sobre os registros fílmicos da abertura dos campos de concentração e outras ações empreendidas por cineastas norte-americanos que filmaram a guerra – a que Godard refere-se como “martírio e ressurreição do documentário”. Como é possível visualizar na sequência das figuras 57 a 62, um detalhe da estampa *Buen Viaje* (1797-1799), de Goya¹²⁸, é associado a uma imagem de um vagão de trem onde jazem empilhados alguns cadáveres e as imagens em preto e branco da atriz Elizabeth Taylor. Conforme Scemama (2014, p. 108), no caso das imagens documentais do trem e dos mortos, trata-se das filmagens feitas em 29 de abril de 1945, por George Stevens, num comboio que se deslocava entre os campos de concentração de Buchenwald e Dachau, e que

¹²⁷ Ver reprodução das pranchas 41a e 42 do *Atlas Mnemosyne* nos Apêndices C e D.

¹²⁸ Segundo informações do site do Museo del Prado, responsável pelo armazenamento e exposição de muitas obras do artista, trata-se da peça de número 64 da série *Caprichos*. Fonte: <https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/buen-viaje/>. (Acesso em 03/02/2015).

provavelmente Godard coloriu de vermelho. Estas imagens, são acompanhadas pelo seguinte comentário:

se George Stevens
não tivesse utilizado o primeiro
o primeiro filme de 16mm em cores
em Auschwitz e Ravensbrück
jamais, sem dúvida,
a felicidade
de Elizabeth Taylor
teria encontrado
um lugar ao sol

(GODARD, 1998, p. 134)

Figuras 57 a 62 – Desenhos de Goya associados a imagens documentais feitas por George Stevens e ao filme ficcional *Um lugar ao sol* (1951), também de Stevens.



Uma das referências é o filme *Um Lugar ao Sol (A Place in the Sun)*, de Stevens, protagonizado por Taylor em 1951. Durante a Segunda Guerra Mundial, Stevens, então um cineasta já consagrado em Hollywood, se alistou ao exército e integrou uma unidade da Divisão de Comunicação responsável por filmar combates¹²⁹. Filmou a Normandia, a libertação de Paris e de campos de concentração, e algumas das suas imagens foram utilizadas como documentos nos julgamentos dos oficiais e lideranças nazistas em Nuremberg, entre novembro 1945 e outubro de 1946 (Didi-Huberman nos lembra, inclusive, que o tribunal de Nuremberg foi o primeiro a utilizar a projeção para exibir evidências dos crimes de guerra e do genocídio). O filme de Stevens aparece posto em relação com as imagens documentais, de modo que o espectador é provocado por uma incômoda sensação de choque no contraste entre a poeticidade da experiência estética oferecida pelo trecho e os sentidos sugeridos pelas associações: a beleza de Elizabeth Taylor e o horror da máquina de morte à qual o cinema está, para Godard, intrinsecamente ligado.

Alguns autores, como Scemama, afirmam que Stevens não filmou Auschwitz e Ravensbrück, mas, sim, Auschwitz e Daschau; o detalhe, porém, me parece menos importante do que as preocupações expressas por Godard em suas associações entre o cinema e o Holocausto. O cineasta conhece as imagens que foram feitas por Stevens e outros cineastas nos campos de concentração, e também aquelas feitas pelos próprios nazistas. Também conhece *Noite e neblina*, de Resnais, do qual retira várias imagens que são apropriadas em *História(s) do cinema*.

No entanto, o que Godard quer abandonar é a pedagogia do horror que produz uma visibilidade esvaziada e não uma legibilidade que respeite a dimensão dos próprios eventos: “captar imagens não basta para fazer cinema. Porque, segundo Godard, ninguém soube *montar* – ou seja, *mostrar* para

¹²⁹ Parte do material registrado por Stevens pode ser assistida no site do Steven Spielberg Film and Video Archive, do United States Holocaust Memorial Museum. Entre algumas das imagens coloridas da libertação dos campos de Dachau e Buchenwald a que Godard se refere, estão disponíveis no site as que foram feitas também por outros cineastas, como o norte-americano de origem judia Norman Krasna. Um dos aspectos mais chocantes das imagens de Krasna, para além do registro documental em si, é a encenação bastante didática de punições, castigos e formas de extermínios a que os presos estavam submetidos a partir do momento em que adentravam os campos. Num dos trechos, por exemplo, é possível ver uma simulação de um enforcamento. Material disponível em: http://www.ushmm.org/online/film/display/detail.php?file_num=5270. (Acesso em 03/02/2015).

compreender – as imagens captadas existentes, os documentos de história” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 180).

Ao buscar uma videoescrita que se dá inteiramente a partir da manipulação de imagens e de sons por meio da montagem, o ensaísmo em *História(s) do Cinema* se exercita no âmbito do discurso e, principalmente, da forma, privilegiando um estatuto da imagem e do pensamento que é necessariamente associativo e relacional. No caso de Godard, “O cinema não está necessariamente condenado àquilo que recebe do mundo, também consiste no que faz com aquilo que recebe do mundo.” (OUBIÑA, 2005, p. 20).

Godard promove, deste modo, um uso crítico do dispositivo que o transforma na ferramenta por meio da qual é possível construir uma arqueologia crítica das imagens e um pensamento audiovisual. Sobre este processo, Philippe Dubois (2004, p. 289) afirma que, nos ensaios em vídeo de Godard (e não se refere somente a *História(s) do cinema*), “o vídeo pensa aquilo que o cinema cria”, e que há no cineasta “uma grande consciência receptiva [...] uma caixa de ressonância de todas as imagens do mundo. Já não se trata mais tanto de escrever e inventar, como de inscrever e repercutir”. (DUBOIS, 2004, p. 288).

Nesse jogo de manipulação do material de arquivo e de apropriação, Godard explora a consolidação de um olhar muito singular a respeito das imagens do século XX e relação delas com a história do período, e ao mesmo tempo se afirma como instância autoral criadora de um novo texto que guarda alguma autonomia, ainda que se baseie quase que integralmente naquilo que não foi produzido pelo próprio cineasta. Essa autonomia reside no tensionamento promovido pelas novas articulações a que os materiais são submetidos, através da recomposição de signos, mexendo em significações construídas pelas obras anteriores e colocando outros sentidos em articulação.

Talvez este seja apenas uma das características aparentemente paradoxais desta obra, que, como já foi exposto, é uma série de televisão, produzida em vídeo, dedicada à história do cinema e exibida em um grande circuito que varia desde a TV até os ambientes expositivos da arte contemporânea (ou seja, é reconhecida como obra possível em vários campos distintos). Uma obra que, aliás, também materializa o grande paradoxo que

carrega o conceito de ensaio fílmico: como universalizar aquilo que é sempre particular? Ao mesmo tempo em que estamos diante de uma espécie de pensamento íntimo que é tornado público com importante presença inclusive física do seu autor, também estamos diante de uma obra que, por seus traços muito particulares, não é propensa a universalizações.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As inquietações que motivaram a realização desta pesquisa se manifestam a cada nova leitura da bibliografia a respeito do ensaísmo no cinema a que tenho acesso, bem como a cada nova experiência de assistir à série *História(s) do cinema*. Isto denuncia, ao mesmo tempo, a polissemia do objeto empírico escolhido, que está muito longe de se esgotar com uma análise tão pontual; as limitações naturais da tese e, ainda, o próprio fato de que ela se insere um campo de estudos em construção, que vem se consolidando, e ao qual pretendo oferecer alguma contribuição.

A revisão de textos das teorias do cinema em que se buscou localizar referências ao seu potencial ensaístico e às possibilidades de exercício de um pensamento audiovisual revelou que não se trata de uma manifestação exclusiva de nosso tempo, mas sim de um movimento que se inicia com o cinema moderno e que ganha força nos últimos anos como traço ou tendência da produção não-ficcional.

Por outro lado, a consulta à produção teórica recente a respeito do cinema de ensaio e o andamento da investigação me conduziram a uma espécie de choque epistemológico do qual, em grande medida, a maneira como a tese está estruturada é decorrente: ao perceber que levava muito tempo tentando decifrar o “enigma ensaio”, fui notando que a tarefa não seria realizável enquanto perseguisse a formulação de um conceito muito fechado. No entanto, como foi discutido no capítulo 2, essa interdição de uma episteme do ensaio fílmico também não significa falta de rigor teórico ou a aceitação de que cabe no guarda-chuva do ensaio qualquer obra audiovisual que pareça afastada das convenções de gênero.

Deste modo, os passos da pesquisa foram sendo traçados buscando respeitar o caráter muito particular do fenômeno abarcado e, principalmente, do objeto empírico. Surgiu, então, uma noção de ensaio fílmico que serve à tese e se baseia na exploração crítica do dispositivo e no exercício de pensamento por montagem. A ideia de pensamento por montagem, por sua vez, conduziu a três

caminhos, simultaneamente: o primeiro deles foi a necessidade de explorar a noção de montagem, tanto como conceito quanto no seio de algumas práticas artísticas. O segundo foi o mapeamento de algumas experiências de pensamento visual que antecederam *História(s) do cinema* e que guardam com a série algum paralelo, como o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, o museu imaginário de André Malraux e a sua materialização nos livros-álbum publicados pelo autor, além da atuação de Henri Langlois à frente da curadoria da Cinemateca Francesa. O terceiro, imbricado nos demais, foi o encontro com Georges Didi-Huberman, que acabou se tornando o principal autor de referência para o trabalho, devido a uma confluência de vários fatores que foram explicitados ao longo do texto.

A percepção do caráter singular do ensaio também conduziu a estruturação da tese, a partir do momento em que a própria noção de montagem e os três desdobramentos mencionados acima surgiram em função de uma demanda de análise do objeto empírico. O conceito que foi convocado e transformado em ferramenta analítica (o gesto, desdobrado em gesto arqueológico e gesto apropriativo), e também o desenho da pesquisa, serviram a um olhar a respeito de um aspecto bastante específico de um objeto também específico que é *História(s) do cinema*, de modo que há aqui uma inerente restrição de alcance e universalidade.

Assumo, assim, a possibilidade de exercício de um pensamento com e por imagens que elabora um saber ensaístico a respeito de determinados assuntos. No caso da série abordada, se trata um ensaio metadiscursivo a respeito das imagens do século XX e das suas limitações na representação dos fatos do seu tempo, especialmente das catástrofes, transformando o cinema em agente e cúmplice da história na mesma medida.

Creio também que os gestos arqueológico e apropriativo de Godard acionam uma espécie de arqueologia crítica das imagens, quando o cineasta se vale de um vasto material de arquivo e de parte do cânone da pintura, do cinema, da literatura e da música para problematizar os próprios dispositivos, meios de registro e discursos produzidos pelas imagens.

É como se *História(s) do cinema* fosse, no seu conteúdo e na sua forma, uma obra de síntese: foi produzida ao fim do primeiro século do cinema por um

agente que participou ativamente, até então, de meio século da sua história; funciona como um balanço destes cem anos do cinema e da história dos filmes; e apresenta um tipo de inventário das imagens técnicas, problematizando-as desde a sua fenomenologia, inclusive de um ponto de vista ético. Ao ser construída como série para veiculação televisiva, mas exibida em cinemas – inclusive em festivais – e apropriada pelo circuito das artes (que, como vimos, a exhibe até hoje) *Histórias(s) do cinema* é também uma história das sensibilidades de uma época, um farol em meio ao contexto de fluxos entre diferentes processos artísticos baseados na produção de imagens, como foi exposto na parte inicial da tese.

Há alguns percursos futuros que podem ser seguidos a partir das discussões que foram levantadas, especialmente no que concerne ao aprofundamento dos estudos a respeito do ensaísmo no cinema. As particularidades do conceito e o estágio atual do seu estado-da-arte no Brasil indicam que há um vasto campo a ser ainda explorado.

Também cabem outras interpretações que auxiliem no exame e compreensão do que está posto em *História(s) do cinema* com tanta complexidade: a análise da série a partir das contribuições teóricas que foram buscadas em Didi-Huberman indicam que é bem-vindo todo exame crítico das imagens, de forma mais ampla, independente do seu suporte de produção e meio de circulação, especialmente num momento em que nunca se produziram tantas imagens, e ao mesmo tempo elas também nunca significaram tão pouco, foram tão banalizadas.

Como faz sentido, hoje, o questionamento do cineasta a respeito das diferenças entre *mostrar* e *mostrar para fazer compreender*? E, principalmente, de que maneira o cinema vem enfrentando as grandes questões do seu tempo, inclusive as catástrofes? Estas não foram questões às quais a tese pretendeu responder, mas indicam a atualidade de *História(s) do cinema* e alguns possíveis desdobramentos para estudos posteriores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. **O Ensaio como Forma**. São Paulo: Editora 34, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. **Revista Arte&Ensaio**, n. 19, 2009, p. 132-143.
- AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 65-79.
- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, n. 4, 2008, p. 9-14.
- AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 55-64.
- ALBERA, François. **La vanguardia en el cine**. Buenos Aires: Manantial, 2009.
- ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo** – A dramaturgia da forma em “Stuttgart”. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- ALMEIDA, Gabriela M. R. Cinema impuro: contaminações entre cinema e vídeo a partir de um olhar sobre a série História(s) do Cinema , de Jean-Luc Godard. **Sessões do Imaginário** (Online), n. 25, 2011, p. 66-71.
- ARTHUR, Paul. Essay questions: from Alain Resnais to Michael Moore. **Film Comment** 39, n. 1, 2003, p. 58-62. Disponível em: <<http://writingwithvideo.net/oldWWVwebsite/readingsReferences/essayQuestions.pdf>> Acesso em 24 set. 2010.
- ASTRUC, Alexandre. Nacimiento de una nueva vanguardia: la “Caméra-stylo”. In: RAMIÓ, Joaquim, THEVENET, Homero (orgs.). **Textos y Manifiestos del Cine: Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010, p. 220-224.
- AUMONT, Jacques. **Annésies**. Fictions du cinema d’après Jean-Luc Godard. Paris: P.O.L. Éditeur, 1999.
- AZZI, Christine. Museus reais e imaginários: a metamorfose da arte na obra de André Malraux. **Lettres Françaises**, v. 2, 2011, p. 231-251. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/view/5312/4294>. (Acesso em 03/01/2014)
- BADIOU, Alain. Sobre Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. In: YOEL, Geraro. **Pensar el cine 2: cuerpos, temporalidad y nuevas tecnologías**. Buenos Aires: Manantial, 2004, p. 263-274.
- BAITELLO JR, Norval. **Dadá-Berlim: des/montagem**. São Paulo: Annablume, 1993.

BAL, Mieke, **Conceptos viajeros en las humanidades**. Una guía de viaje. Murcia: CENDEAC, 2009.

BARBOSA, Maria Aparecida. Dada: blefe e verdade afrontam a República de Weimar. **Fragmentos**, n. 39, 2010, p. 35-43.

BAUDRY, Jean-Louis. Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité. **Communications**, n. 23, 1975, p. 56-72. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1348. (Acesso em 20.11.2014).

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: Foto, cinema, vídeo. Campinas: Papirus, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**, vol. II - Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGALA, Alain (org.). **Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard**. Tome I (1950-1984) et II (1984-1998). Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.

BOCCIONI, Umberto. **Technical Manifesto of Futurist Sculpture**. 1912. Disponível em: http://www.uiowa.edu/~interart/teaching/syllabi_readers/fall_2008_readings/intermedia_readings/Futurism/Technical%20Manifesto%20of%20Futurist%20Sculpture.doc (Acesso em 18/01/2015)

BONILLA-CASTRO, Elssy, SEHK, Penélope. **Más allá del dilema de los métodos**: la investigación en ciencias sociales. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2005.

BONNELL, Victoria. **Iconography of Power**: Soviet Political Posters Under Lenin and Stalin. Berkeley: University of California Press, 1999.

BURCH, Noel. **Práxis do Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CARVALHO, Victa. **O Dispositivo na Arte Contemporânea**: relações entre cinema, vídeo e mídias digitais. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM-UFRJ). 2008. Disponível em: <http://www.laboratoriodefotografia.eco.ufrj.br/sites/default/files/0%20dispositivo%20na%20Arte%20congtempor%C3%A2nea.pdf>. (Acesso em 27/12/2014)

CATALÀ, Josep. Film-ensayo y vanguardia. In: TORREIRO, Casimiro, Cerdán, Josetxo (orgs.). **Documental y vanguardia**. Madrid: Ediciones Catédra, 2005.

CATALÀ, Josep Maria. A estética como ato político. Entrevista a Gabriela Almeida e Jamer Mello. **Em Questão** (UFRGS, Online), v. 18, 2012, p. 15-24.

CATALÀ, Josep. Prólogo. In: CATALÀ, Josep (org.). **El cine de pensamiento: formas de la imaginación tecno-estética**. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I; Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Pompeu Fabra; València: Universitat de València, 2014a.

CATALÀ, Josep. El cine y la hermenéutica del movimiento: retórica y tecnología. In: CATALÀ, Josep (org.). **El cine de pensamiento: formas de la imaginación tecno-estética**. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I; Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Pompeu Fabra; València: Universitat de València, 2014b.

CATALÀ, Josep. **Estética del ensayo: la forma ensayo, de Montaigne a Godard**. València: Universitat de València, 2014c.

CHABAL, Patrick. **The end of conceit: Western Rationality after Postcolonialism**. Londres: Zed Books, 2012.

CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa. Introdução. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 17-29.

CHEVRIER, Jean-François. F de fotografia. **Serrote**, n. 12, nov. 2012, p. 148-153.

CHIGNOLA, Sandro. Sobre o dispositivo. Foucault, Agamben, Deleuze. **Cadernos IHU Ideias**, n. 214, v. 12, 2014, p. 3-24. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/images/stories/cadernos/ideias/214cadernosihuidias.pdf>. (Acesso em 17/12/2014)

CORRIGAN, Timothy. **The essay film: from Montaigne, after Marker**. New York: Oxford University Press, 2011.

CRUZ, Maria Tereza. A arte, o gesto e a máquina. **Catálogo de Pedro Portugal**, Anchio son' pittore. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 2009. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/cruz-teresa-arte-gesto.pdf>. (Acesso em 12/05/2013).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. S'inquiéter devant chaque image (Entrevista concedida a Mathieu Potte-Bonneville e Pierre Zaoui). **Vacarme**, n. 37, 2006. Disponível em: <http://www.vacarme.org/article1210.html> (Acesso em 30/12/2014). Traduzida para o português por Vinícius Nicastro Honesko e publicada em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2011/05/inquietar-se-diante-de-cada-imagem.html> (Acesso em 30/12/2014).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontages du temps subi** - L'oeil de l'histoire, 2. Paris: Minuit, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Mapping the World of Art**: André Malraux and his 'Musée Imaginaire' (Conferência). Nova York: 2012a. Áudio disponível em: <http://friezeprojectsny.org/talks/the-luxury-of-incommensurability/>. (Acesso em 03/01/2014).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012b.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. **Serrote**, n. 13, mar. 2013b, p. 99-133.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Prefácio. In: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013c, p. 17-28.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou a gaia ciência**. Lisboa: KKYM, 2013d.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes toman posición**. Madri: Antonio Machado Libros, 2013e.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Sentir o tempo e ver a História nas imagens. (Entrevista concedida a António Guerreiro). **Cultura Ipsilon**, 2014. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/sentir-o-tempo-e-ver-a-historia-nas-imagens-332932>. (Acesso em 30/01/2015).

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBOIS, Philippe. Um "efeito cinema" na arte contemporânea. In: COSTA, Luiz Cláudio (org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 179-216.

DUCCINI, Mariana. **Ponto de vista a(u)torizado**: composições da autoria no documentário brasileiro contemporâneo. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo (PPGCOM-USP). 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-23082013-094442/publico/MarianaDuccini.pdf>. (Acesso em 27/12/2014)

DUGUET, Anne-Marie. Dispositifs. **Communications**, n. 48, 1988, p. 221-242. Disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1728. (Acesso em 18/12/2014)

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

FABRIS, Annateresa. Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47142005000100004&script=sci_arttext (Acesso em 20/01/2015)

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar**: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. Vol 1. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FELDMAN, Ilana. Na contramão do confessional: o ensaísmo em Santiago, Jogo de cena e Pan-Cinema Permanente. In: MIGLIORIN, Cezar. **Ensaaios no real**: O documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 149-167.

FELDMAN, Ilana. **Jogos de cena**: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Tese de doutorado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo (PPGCOM-USP). 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-22052013-110822/publico/lanaFeldmanMarzochi.pdf> (Acesso em 20/02/2015).

FERNANDEZ, Néstor. Coleccionismo y museo imaginario. Historia y claves para una teoría de la recepción en la Filosofía argentina. **Anales del III Seminario Internacional Políticas de la Memória: Recordando a Walter Benjamin – Justicia, História y Verdad**. Escrituras de la Memória. Buenos Aires, 2010. Disponível em : http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-18/fernandez_mesa_18.pdf (Acesso em 12/01/2014)

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2009.

FUENTES-NAVARRO, Raúl. **La emergencia de un campo académico**. Continuidad utópica y estructuración científica de la investigación de la comunicación en México. Guadalajara: ITESO-CUCDH de la Universidad de Guadalajara, 1998. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11117/202> (Acesso em 27/12/2014).

GARDNIER, Ruy. **Godard Anos 90 Nove Zero**: do cinema das histórias às história(s) do cinema. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/01-10/godardanos90.html>. (Acesso em 30/01/11).

GERVAISEAU, Henri. **O abrigo do tempo**: abordagens cinematográficas da passagem do tempo. São Paulo: Alameda, 2012.

GODARD, Jean-Luc. **Histoire(s) du cinéma**. Paris: Gallimard, 1998.

GODARD, Jean-Luc. **História(s) del cine**. Buenos Aires: Caja Negra, 2007.

GODARD, Jean-Luc. **Introdução a uma verdadeira história do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

HISSA, Cássio, MELO, Adriana. Sobre o ensaio. In: HISSA, Cássio (org.). **Conversações: de artes e de ciências**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

LETHEM, Jonathan. O êxtase da influência: um plágio. **Serrote**, n. 12, 2012, p. 117- 147.

LEUTRAT, Jean-Louis. Le dyptique de Sigfried Kracauer. In: DEPOIX, Philippe; SCHÖTTLER, Peter. **Sigfried Kracauer – Penser de l’histoire**. Quebec: La Presse de l’Université Laval, 2006.

LIANDRAT-GUIGUES, Sandra, GAGNEBIN, Murielle (orgs.). **L’essai et le cinéma**. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2004, p. 25-40.

LINDEPERG, Sylvie. **Un film dans l’histoire**. Paris: Odile. Jacob, 2007.

LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia. Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo (1999-2007). In: BAPTISTA, Mauro, MASCARELLO, Fernando. **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008, p. 157-175.

LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LOPATE, Phillip. In Search of the Centaur: The Essay Film. In: WARREN, Charles. **Beyond Document: Essays on Nonfiction Film**. Middletown: Wesleyan University Press, 1996. Disponível em: <http://www.onierafilms.com/readings/lopate.pdf> (Acesso em 23/09/2012).

LOPES, Maria Immacolata. Pesquisa de comunicação: questões epistemológicas, teóricas e metodológicas. **Intercom** - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, 27, jun/2012. Disponível em: <http://200.144.189.84/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/1056/957>. Acesso em 28/12/2014.

LUKÁCS, Georg. **Soul and Form**. Cambridge: MIT Press, 1974.

LUNDEMO, Trond. The index and erasure: Godard's approach to film history. In: TEMPLE, Michael et al (orgs.). **For ever Godard**. Londres: Black Dog Publishing, 2007.

MACCABE, Colin. **Godard: A Portrait of the Artist at 70**. Nova York: Faber and Faber, 2005.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e Pós-cinemas**. São Paulo: Papirus, 2002.

MACHADO, Arlindo. O Filme-Ensaio. **Concinnitas**. Rio de Janeiro: UERJ, ano 4, nº 5, 2003, p. 63-75.

MACHADO, Arlindo. Arte e mídia: aproximações e distinções. **E-compós**, n. 1, 2004. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/15/16> (Acesso em 15/03/12).

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

MALRAUX, André. **Le musée imaginaire de la sculpture mondiale**. Des bas-reliefs aux grottes sacrées. Paris: Gallimard/Galerie de la Pleiade, 1954.

MALRAUX, André. Museum Without Walls. In: MALRAUX, André. **The Voices of Silence**. St. Albans: Paladin, 1974, p. 13-128.

MARTIN, Adrian. Turn the Page: From Mise en scène to Dispositif. **Screening the Past**, n. 31, 2011. Disponível em <http://www.screeningthepast.com/2011/07/turn-the-page-from-mise-en-scene-to-dispositif/>. (Acesso em 13/12/2014).

MELLO, Jamer. Sobrevivência das imagens: contribuições do pensamento de Aby Warburg aos gestos de apropriação. **Anales del Tercer Congreso Internacional Artes en Cruce**, 2013, Buenos Aires – Argentina.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MIGLIORIN, Cezar. As mil faces de Godard: exposição/installação. **Cinética**, 2006. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/godardcezar.htm>. (Acesso em 13/09/2013).

MOURE, Jose. Essai de définition de l'essai au cinéma. In: LIANDRAT-GUIGUES, Sandra, GAGNEBIN, Murielle (orgs.). **Le essai et le cinéma**. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2004, p. 25-40.

NATALI, Maurizia. Comment (ne pas) écrire une histoire plastique de las images. De Warburg a Godard, la mise en scène de l'écran. In: TAMINIAUX, Pierre, MURCIA, Claude (orgs.). **Cinema, art(s) plastique(s)**. Paris: L'Harmattan, 2004.

NETO, Francisco Gaspar. O gesto entre dois universos: a noção de gestus no teatro de Bertolt Brecht e no cinema dos corpos de Gilles Deleuze. **Revista científica FAP**, v.4, n.1 p.1-15, jan./jun. 2009. Disponível em http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Pesquisa/Rev_cientific_a4/artigo_Francisco_de_Assis.pdf. (Acesso em 12/05/2013).

NICHOLS, Bill. **Representing reality: issues and concepts in documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005a.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, volume II: Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005b, p. 47-67.

OLIVEIRA, Clarissa Laus Pereira. **A condição crítica de André Malraux no Brasil e na Espanha: recepção crítica das obras La condicion humaine, L'espoir e Antimémoires**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos de Literatura Comparada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPG/Letras). 2006. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/7605/000549562.pdf?sequence=1> (Acesso em 05/02/2015).

OUBIÑA, David. Introducción. In: OUBIÑA, David (org.). **Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine**. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 13-24.

OVIEDO, Antonio. Nota preliminar. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.

PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Kátia (org.). **Transcineas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 23-47.

PIRES, Julie, RIBEIRO, Marcelo. Um gesto ampliado na criação contemporânea. **Anais do XV Congresso de la Sociedad Iberoamericana de Gráfica Digital**. Disponível em http://cumincades.scix.net/data/works/att/sigradi2011_200.content.pdf. (Acesso em 12/05/2013).

PUCCI JR., Renato. História(s) do cinema vista(s) pela televisão. In: FABRIS, Mariarosaria et al. **Estudos de cinema e audiovisual Socine**. São Paulo: Socine, 2010.

PUGLIESE, Vera. A proposta de revisão epistemológica da historiografia da arte na obra de Didi-Huberman. **Anais do I Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP**. 2005. Disponível em <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2004/PUGLIESE,%20Vera%20-%20IEHA.pdf> (Acesso em 18.01.2015)

RABAN, William. Expandindo o cinema. Entrevista concedida a Gabriela Almeida e Jamer Mello. **Teorema**, n. 23, 2013, p. 47-52.

RAMOS, Guiomar. Vídeo, Super 8 e performance: momentos de criação. In: MACHADO JR., Rubens et al. **Estudos de cinema e audiovisual Socine**. São Paulo: Socine, 2012, p. 470-480. Disponível em http://www.socine.org.br/livro/VIII_ESTUDOS_CINEMA_SOCINE.pdf. (Acesso em 21/01/2013).

RASCAROLLI, Laura. The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments. **Framework**: The Journal of Cinema and Media, vol. 49, n. 2, 2008, p. 24-47. Disponível em http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/framework_the_journal_of_cinema_and_media/v049/49.2.rascaroli.pdf (Acesso em 23/09/12).

RASCAROLLI, Laura. **The Personal Camera**: subjective cinema and the essay film. London: Wallflower Press, 2009.

REBELLO, Patrícia. **O documentário sob o risco do ensaio**: subjetividade, liberdade e montagem. Tese de doutorado apresentada ao Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM/UFRJ). 2012. Disponível em http://www.pos.eco.ufrj.br/publicacoes/doutorado/tese_pdasilva_2012.zip (Acesso em 18/01/2013).

RENOV, Michael. Investigando o sujeito: uma introdução. In: LABAKI, Amir, MOURÃO, Maria Dora (orgs.). **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 234-257.

RICHTER, Hans. El ensayo filmico. Una nueva forma de la película documental. In: WEINRICHTER, Antonio (org.). **La forma que piensa**. Tentativas en torno al cine-ensayo. Pamplona: Gobierno de Navarra, colección Punto de Vista, 2007.

ROSENBAUM, Jonathan. Trailer for Godard's Histoire(s) du Cinéma. **Trafic**, n. 21, 1997. Disponível em <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=15760> (Acesso em 20/01/2012).

SAMAIN, Etienne. Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de culturas e ampulheta de memórias. In: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012a, p. 51-80.

SAMAIN, Etienne. Antropologia, imagens e arte. Um percurso reflexivo a partir de Georges Didi-Huberman. **Cadernos de Arte e Antropologia**, vol. 3, n° 2, 2014, p. 47-55.

SANCHÉZ-BIOSCA, Vicente. **El montaje cinematográfico**. Teoría y análisis. Barcelona: Paidós, 2010.

SCEMAMA, Céline. **Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard**: la force faible d'un art. Paris: L'Harmattan, 2006.

SCEMAMA, Celine. Jean-Luc Godard's Histoire(s) du cinéma Brings the Dead Back to the Screen. In: MORREY, Douglas, STOJANOVA, Christina, CÔTÉ, Nicole. **The legacies of Jean-Luc Godard**. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2014, p. 99-125.

SCHNECKENBURGER, Manfred. Sculpture. In: WALTHER, Ingo. **Art of the 20th Century**. Colônia: TASCHEN, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. **Remate de Males**, Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL, UNICAMP, v. 26, n. 1, 2006, p. 31-45. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3282>. (Acesso em 10/01/2015).

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Deletar arquivos, apagar o passado: ars oblivionalis, entre a necessidade e a resistência. **Cadernos AEL: Anistia e direitos humanos**, UNICAMP/IFCH/AEL, v.13, n. 24/25, pp. 97-117, 2008. Disponível em: http://segall.ifch.unicamp.br/publicacoes_ael/index.php/cadernos_ael/article/viewFile/39/46. (Acesso em 10/01/2015).

SERAFIM, José F. (org.). **Godard, imagens e memórias: reflexões sobre História(s) do cinema**. Salvador: EDUFBA, 2011.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 95-123.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STERRITT, David. **The Films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madri: Akal, 2010.

WARNKE, Martin. Advertencia editorial. In: WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madri: Akal, 2010.

WEINRICHTER, Antonio (org.). **La forma que piensa**. Tentativas en torno al cine-ensayo. Gob. de Navarra, colecc. Punto de Vista, Pamplona, 2007.

WEINRICHTER, Antonio. Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción. In: TORREIRO, Casimiro, CERDÁN, Josetxo (orgs.). **Documental y vanguardia**. Madrid: Ediciones Catédra, 2005.

WEINRICHTER, Antonio. Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. In: WEINRICHTER, Antonio (org.). **La forma que piensa**. Tentativas en torno al cine-ensayo. Gob. de Navarra, colecc. Punto de Vista, Pamplona, 2007.

YOUNGBLOOG, Gene. **Expanded cinema**. Nova Yorque: P. Dutton & Co., 1970.

XAVIER, Ismail. A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo. **Revista Aniki**, v. 1, n. 1, 2014, p. 33-48. Disponível em: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/52/html>. (Acesso em 12/12/2014).

REFERÊNCIAS DE FILMES E OBRAS AUDIOVISUAIS

- A Chinesa (La Chinoise*, França, 1967, 96')
- A esperança (L'espoir*, André Malraux, Espanha, França, 1938, 78')
- A grande Ilusão (La Grande Illusion*, Jean Renoir, França, 1937, 114')
- A idade do ouro (L'âge d'or*, Luis Buñuel e Salvador Dalí, França, 1930, 63')
- A paixão de Joana D'Arc (La passion de Jeanne d'Arc*, Carl Dreyer, França, 1928, 114')
- A regra do jogo (La règle du jeu*, Jean Renoir, França, 1939, 110')
- Acidente* (Pablo Lobato e Cao Guimarães, Brasil, 2006, 72')
- Acossado (À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, França, 1960, 90')
- Allemagne 90 neuf zéro* (Jean-Luc Godard, França, 1990, 62')
- Aqui e acolá (Ici et ailleurs*, Jean Luc-Godard e Anne-Marie Miéville, França, 1974, 53')
- As estátuas também morrem (Les statues meurent aussi*, Alain Resnais e Chris Marker, França, 1953, 30')
- As I was Moving Ahead, Occasionally I saw Brief Glimpses of Beauty* (Jonas Mekas, EUA, 2000, 320')
- British sounds* (Jean-Luc Godard e Jean-Henri Roger, Reino Unido, 1969, 50')
- Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, Brasil, 1984, 119')
- Carmen Jones* (Otto Preminger, EUA, 1954, 105')
- Carta da Sibéria (Lettre de Sibérie*, Chris Marker, França, 1975, 62')
- Comment ça va* (Jean Luc-Godard, França, 1976, 78')
- Congo* (Arthur Omar, Brasil, 1972, 12')
- Crônica de um verão (Chronique d'un été*, Jean Rouch e Edgar Morin, França, 1961, 85')
- Detetive (Déetective*, Jean-Luc Godard, França, 1985, 95')
- Doméstica* (Gabriel Mascaro, Brasil, 2012, 76')
- Douro, Faina Fluvial* (Manoel de Oliveira, Portugal, 1931, 20')
- France/tour/détour/deus/exfants* (Jean-Luc Godard, França, 1978, 26')

História(s) do cinema (Histoire(s) du cinéma, Jean-Luc Godard, França, 1988-1998, 268’).

Hotel dos inválidos (Hôtel des invalides, Georges Franju, França, 1952, 22’)

Images of the world and the inscription of war (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, Harun Farocki, Alemanha, 1989, 75’)

Isn't life wonderful? (D.W. Griffith, EUA, 1924, 115’)

Jogo de cena (Eduardo Coutinho, Brasil, 2006, 100’)

King Lear (Jean-Luc Godard, França, EUA, 1987, 90’)

La Jetée (Chris Marker, França, 1962, 28’)

La region centrale (Michael Snow, Canadá, 1971, 180’)

Le Joli mai (Chris Marker, França, 1962, 165’)

Lili Marlene (Lili Marleen, Reiner Werner Fassbinder, Alemanha, 1981, 111’)

Lost, Lost, Lost, (Jonas Mekas, EUA, 1976, 178’)

Luttes in Italie (Grupo Dziga Vertov, Itália, França, 1970, 59’)

Mediterranée (Jean-Daniel Pollet e Volker Schlöndorff, França, 1963, 44’)

Nana (Jean Renoir, França, 1926, 150’)

Noite e neblina (Nuit et brouillard, Alain Resnais, França, 1955, 32’)

Número dois (Numéro deux, Jean Luc-Godard, França, 1975, 88’)

O demônio das onze horas (Pierrot le fou, Jean-Luc Godard, França, Itália, 1965, 110’)

O encouraçado Potemkim (Bronenosets Potemkin, Sergei Eisenstein, Rússia, 1925, 65’)

O fundo do ar é vermelho (Le fond de l'air est rouge, Chris Marker, 1977, 240’)

O galante Mr. Deeds (Mr. Deeds Goes to Town (Frank Capra, EUA, 1936, 115’)

O grande ditador (The Great Dictator, Charles Chaplin, EUA, 1940, 125’)

O homem com uma câmera (Chelovek s kino-apparatom, Dziga Vertov, Rússia, 1929, 68’)

O mistério de Picasso (Le Mystère Picasso, Henri-Georges Clouzot, França, 1955, 78’)

O nascimento de uma nação (Birth of a nation, D.W. Griffith, EUA, 1915, 165’)

O sangue das bestas (Le sang des bêtes, Georges Franju, França, 1949, 20’)

O vampiro (*Vampyr*, Carl Dreyer, Alemanha, França, 1932, 75')

Os catadores e eu (*Les Glaneurs et la Glaneuse*, Agnès Varda, França, 2000, 82')

Os mestres loucos (*Les maitres fous*, Jean Rouch, França, 1955, 36')

Ouro e maldição (*Greed*, Erich Von Stroheim, EUA, 1924, 120')

Pacific (Marcelo Pedroso, Brasil, 2010, 73')

Paisà (Roberto Rossellini, Itália, 1946, 120')

Parallel I-IV (Harun Farocki, , Alemanha, 2012/2014, 43')

Pravda (Jean-Luc Godard e Jean-Henri Roger, Tchecoslováquia, 1969, 58')

Roma, cidade aberta (*Roma città aperta*, Roberto Rossellini, 1945, 103')

Rua de mão dupla (Cao Guimarães, Brasil, 2002, 75')

Santiago (João Moreira Salles, Brasil, 2006, 80')

Saudações, Cubanos! (*Salut les Cubains*, Agnès Varda, França, Cuba, 1963, 30')

Serious Games (Harun Farocki, Alemanha, 2009/2010)

Shoah (Claude Lanzmann, França, 1985, 566')

Six fois deux/Sur et sous la communication (Jean-Luc Godard, França, 1976, 100')

Tempo de guerra (*Les carabiniers*, Jean-Luc Godard, França, Itália, 1963, 80')

Tempos modernos (*Modern times*, Charles Chaplin, EUA, 1936, 87')

Toda a memória do mundo (*Tout la memoire du monde*, Alain Resnais, França, 1956, 21')

Um lugar ao sol (*A Place in the Sun*, George Stevens, EUA, 1951, 122')

Uma viagem com Martin Scorsese através do cinema americano (*A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*, Martin Scorsese, EUA, Reino Unido, França, 1995)

Vento do Leste (*Vent d'Est*, Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, Itália, França, Alemanha, 1970, 89')

Viagem à Itália (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, Itália, França, 1954. 97')

Videogramas de uma revolução (*Videogramme einer Revolution*, Harun Farocki, Alemanha, Romênia, 1992. 106')

Viver a vida (*Vivre Sa Vie*, Jean-Luc Godard, França, 1962, 85')

Vladimir et Rosa (Grupo Dziga Vertov, França, EUA, Alemanha, 1970, 92')

Zooprismas (Arthur Omar, Brasil, 2006)

APÊNDICE A - Estado-da-arte

Durante a etapa de levantamento bibliográfico para a tese, alguns trabalhos que guardam relação com a nossa proposta foram localizados. Parte deste material foi citada ao longo da tese, mas aparece novamente aqui, já que se trata de uma seção específica de estado-da-arte. Seguem abaixo as principais contribuições encontradas, entre teses, dissertações e artigos publicados em livros, periódicos e anais de eventos.

Teses e dissertações

A partir de uma busca em dois depositórios de trabalhos científicos, a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações do Instituto Brasileiro de Informação em Ciências e Tecnologia (BDBTD/IBICT)¹³⁰ e o Banco de Teses da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior)¹³¹, além do Google Acadêmico¹³², foram localizadas cinco teses de doutorado e duas dissertações de mestrado que abordam o ensaio fílmico, defendidas em programas de pós-graduação nas áreas de Comunicação, Psicologia e História.

No campo da Comunicação, as abordagens mais comuns se dão no sentido de compreender as práticas ensaísticas no documentário, como é o caso das teses *Documentário: ensaio e experimentação*, de Cristina Fonseca Silva Rennó¹³³; *O documentário sob o risco do ensaio: subjetividade, liberdade e montagem*, de

¹³⁰ Endereço: <http://bdtd.ibict.br/>

¹³¹ Endereço: <http://capesdw.capes.gov.br/capesdw/>

¹³² Endereço: <http://scholar.google.com.br/>. Tanto no banco da Capes quanto do IBICT e no Google Acadêmico, foram feitas buscas com as seguintes palavra-chave: “ensaio fílmico”, “filme ensaio”, “ensaio audiovisual”, “ensaio documentário”, “Jean-Luc Godard” e “História(s) do cinema”. No caso do Banco de Teses da Capes, a busca compreende trabalhos de mestrado e doutorado defendidos no Brasil a partir de 1987.

¹³³ Referência: RENNÓ, Cristina Fonseca Silva. **Documentário: ensaio e experimentação**. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2005. Texto não disponível na íntegra. Informações extraídas do site da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações do Instituto Brasileiro de Informação em Ciências e Tecnologia (BDBTD/IBICT): <http://bdtd.ibict.br/>.

Patrícia Rebello¹³⁴; e *Jogos de cena: Ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, de Ilana Feldman¹³⁵. No caso dos trabalhos em nível de mestrado, localizamos as dissertações *O ensaio e as travessias do cinema documentário*, de Marília Rocha¹³⁶; e *Documentário-ensaio: a produção de um discurso audiovisual em documentários brasileiros contemporâneos*, de Ananda Carvalho¹³⁷.

Foram buscados também trabalhos específicos sobre Jean-Luc Godard e sobre *História(s) do cinema*, entre os quais listamos um total de nove dissertações. Entre as pesquisas sobre Godard que foram localizadas, nenhuma aborda especificamente o ensaísmo na obra do cineasta. Dois outros estudos tangenciam o nosso foco de interesse ao analisarem uma fase da trajetória de Godard marcada pela produção de obras de teor ensaístico, mas não se detêm neste aspecto. São as dissertações *A influência do Grupo Dziga Vertov no cinema de Jean-Luc Godard*, de João Paulo Miranda Maia¹³⁸; e *O mundo dos monstros. Estudo sobre France/tour/détour/deux/enfants, de Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville*, de Wagner Perez Morales Júnior¹³⁹.

¹³⁴ Referência: REBELLO, Patrícia. **O documentário sob o risco do ensaio**: subjetividade, liberdade e montagem. Tese de doutorado defendida no Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2012. Disponível em http://www.pos.eco.ufrj.br/publicacoes/doutorado/tese_pdasilva_2012.zip (Acesso em 18/01/2013).

¹³⁵ Referência: FELDMAN, Ilana. **Jogos de cena**: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo. 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-22052013-110822/publico/IlanaFeldmanMarzochi.pdf> (Acesso em 20/02/2015).

¹³⁶ Referência: ROCHA, Marília. **O ensaio e as travessias do cinema documentário**. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. 2006. Disponível em http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/VCSA-6WLHMK/mariliarochoa_dissertacao.pdf?sequence=1 (Acesso em 19/01/2013).

¹³⁷ Referência: ARVALHO, Ananda. **Documentário-ensaio**: a produção de um discurso audiovisual em documentários brasileiros contemporâneos. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2008. Disponível em: http://www.sapientia.pucsp.br//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=7749 (Acesso em 19/01/2013).

¹³⁸ Referência: MAIA, João Paulo Miranda. **A influência do Grupo Dziga Vertov no cinema de Jean-Luc Godard**. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas. 2010. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000778313>. (Acesso em 19/01/2013).

¹³⁹ Referência: MORALES JR., Wagner Perez. **O mundo dos monstros**. Estudo sobre France/tour/détour/deux/enfants, de Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville. Dissertação de

Artigos sobre o cinema de ensaio publicados em livros e periódicos acadêmicos

Um exame da produção teórica brasileira a respeito do ensaísmo no cinema revela um interesse crescente pelo assunto por parte dos pesquisadores da área da Comunicação e, especificamente, do campo do Cinema. No cenário brasileiro, um reflexo desse interesse é a criação do Seminário Temático “Subjetividade, ensaio, apropriação, encenação: tendências do documentário”, no principal evento nacional dedicado à pesquisa em cinema e audiovisual, o encontro anual da SOCINE.

Arlindo Machado foi pioneiro no país na publicação de um artigo sobre o tema, *O Filme-Ensaio*, de 2003¹⁴⁰. Entre as principais contribuições que podem ser elencadas, destaca-se o contínuo trabalho de Consuelo Lins em torno do ensaio no documentário. Autora de mais de uma dezena de artigos sobre o tema, publicados em livros e periódicos acadêmicos desde 2006, Lins tem se ocupado nos últimos anos da investigação acerca dos dispositivos de criação postos à serviço da produção ensaística no documentário, e de questões conceituais como a subjetividade no cinema documental contemporâneo e a manipulação do material de arquivo.

É possível mencionar artigos como *O documentário entre a carta e o ensaio fílmico* (2006), em que Lins apresenta uma análise do filme *Dear Doc*, de Robert Kramer, tomando a obra como um híbrido entre vídeo e cinema, autobiografia e ensaio¹⁴¹; *O ensaio no documentário e a questão da narração em off* (2007), no qual analisa mudanças no uso da narração em *off* no documentário a partir do trabalho de Chris Marker e Agnes Varda¹⁴², e *A noção de documento e*

mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo. Texto completo disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-22032012-093509/pt-br.php> (Acesso em 19/01/2013).

¹⁴⁰ Referência: MACHADO, Arlindo. *O Filme-Ensaio. Concinnitas*. Rio de Janeiro: UERJ, ano 4, nº 5, 2003, p. 63-75.

¹⁴¹ Referência: LINS, Consuelo. *O documentário entre a carta e o ensaio fílmico. Devires*, v. 3, 2006, p. 47-57.

¹⁴² Referência: LINS, Consuelo. *O ensaio no documentário e a questão da narração em off*. In: FREIRE FILHO, João, HERSCHMANN, Micael. *Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências*. Rio de Janeiro, Mauad, 2007, p. 143-157.

a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo (2011), em parceria com Luiz Rezende Filho e Andrea França¹⁴³. Este último se propõe, partindo da noção de documento, a aproximar dos historiadores da nova história alguns cineastas-ensaístas como Harun Farocki, Susana de Sousa Dias e Eryk Rocha. Em um dos seus livros, *Filmar o real* (2008), escrito em parceria com Cláudia Mesquita, Lins também dedica um capítulo ao assunto (*Documentário subjetivo e ensaio fílmico*)¹⁴⁴.

Foram mapeados ainda alguns livros publicados recentemente no país que tratam diretamente do ensaio fílmico ou levantam questões tangenciais ao que se pretende abordar nesta pesquisa: *Ensaio no real* (2010), organizado por Cezar Migliorin¹⁴⁵, e *Imagem contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...* (2009)¹⁴⁶, obra organizada por Beatriz Furtado e dividida em dois volumes que reúnem, juntos, 30 artigos. Os textos fornecem um mapa do estado-da-arte das pesquisas realizadas nos últimos anos envolvendo a imagem em suas diferentes vertentes e formas expressivas.

Fazem parte do livro organizado por Beatriz Furtado os artigos *A voz, o ensaio, o outro*, de autoria de Consuelo Lins e Luiz Rezende Filho, sobre o gesto cada vez mais comum no documentário de retomar imagens de arquivo (apropriação)¹⁴⁷, e *O ensaio, pensamento ao vivo*, em que André Brasil aborda as possibilidades de escritura de um pensamento audiovisual em duas obras: o filme *Videogramas de uma revolução* (1992), de Harun Farocki, e a série *História(s) do cinema*, de Godard¹⁴⁸.

¹⁴³ Referência: LINS, Consuelo, REZENDE, Luiz, FRANÇA, Andrea. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Galáxia*, v. 11, 2011, p. 54-67.

¹⁴⁴ Referência: LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

¹⁴⁵ Referência: MIGLIORIN, Cezar. **Ensaio no real**: O documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

¹⁴⁶ Referência: FURTADO, Beatriz. **Imagem Contemporânea**: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games... Vol. I e II. São Paulo: Hedra, 2009

¹⁴⁷ Referência: LINS, Consuelo, REZENDE, Luiz. O ensaio, a voz, o outro. In: FURTADO, Beatriz. **Imagem Contemporânea**: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games... Vol. I. São Paulo: Hedra, 2009, p. 107-119.

¹⁴⁸ Referência: BRASIL, André. Ensaio de uma imagem só. In: MIGLIORIN, Cezar. **Ensaio no real**: O documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 169-179.

Brasil é autor também do artigo *Ensaaios de uma imagem só*, publicado, por sua vez, no referido livro organizado por Cezar Migliorin (2010)¹⁴⁹. Neste artigo, analisa que tipo de pensamento ensaístico podem esboçar alguns filmes que contam com apenas um plano-sequência (ou que possuem “uma imagem só”, como se refere o autor). A abordagem se dá a partir de uma interessante perspectiva: ao invés de enquadrar na categoria do ensaio fílmico as quatro obras (*Filme de horror*, 2003, Wagner Morales; *Man.Road.River*, 2004, Marcellvs L.; *Herança*, 2007, Tiago Rocha Pitta e *Flatland*, 2003, Rafael Lain e Ângela Detanico), Brasil afirma que elas ensaiam um espaço discursivo próprio e problemático por se abrigarem no intervalo da zona de indiscernibilidade entre documentário, vídeo experimental, cinema, artes plásticas e produção midiática (2009. p. 171), marcados sempre por um forte teor conceitual.

Do livro organizado por Cezar Migliorin faz parte outra contribuição ao estudo do ensaio como traço da produção documental contemporânea, o artigo *Na contramão do confessional: O ensaísmo em Santiago, Jogo de Cena e Pan-Cinema Permanente*, de Ilana Feldman¹⁵⁰. Uma das preocupações centrais do texto é problematizar o ensaio em função principalmente das metodologias escolhidas por cada cineasta para a construção das narrativas.

Ainda que todos os trabalhos mencionados indiquem um esforço de pesquisadores brasileiros no sentido de compreender como o ensaísmo se manifesta no audiovisual, é importante sublinhar que não há, até o momento, nenhum livro inteiramente dedicado ao tema escrito por autor brasileiro, ou que tenha sido publicado no exterior e traduzido para o português com lançamento no Brasil.

¹⁴⁹ Referência: BRASIL, André. O ensaio, pensamento “ao vivo”. In: FURTADO, Beatriz. **Imagem Contemporânea**: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games... Vol. I. São Paulo: Hedra, 2009, p. 19-32.

¹⁵⁰ Referência: FELDMAN, Ilana. Na contramão do confessional: o ensaísmo em Santiago, Jogo de cena e Pan-Cinema Permanente. In: MIGLIORIN, Cezar. **Ensaaios no real**: O documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 149-167.

Artigos e livros sobre a série *História(s) do Cinema* publicados no Brasil

Embora não seja difícil localizar bibliografia em português a respeito de Jean-Luc Godard, principalmente quando se trata da Nouvelle Vague, há poucas obras que abordam especificamente *História(s) do cinema*. O único livro integralmente dedicado à série identificado foi *Godard, imagens e memórias: reflexões sobre História(s) do cinema*, do qual participei como autora de um dos capítulos, conforme mencionado ao longo do texto¹⁵¹. O livro reúne sete artigos sobre a série escritos por diversos autores brasileiros e estrangeiros, em torno de recortes temáticos como autoria, autorreferência, montagem e enunciação textual.

Em 2012 foi lançado o também citado *O abrigo do tempo: abordagens cinematográficas da passagem do tempo*, de Henri Gervaiseau, uma adaptação da sua tese de doutorado¹⁵². O autor apresenta uma extensa discussão sobre o cinema documentário como experiência do tempo. Numa abordagem histórica que vai dos Irmãos Lumière a Godard, Gervaiseau dedica o último capítulo do livro – e o mais extenso, com mais de 120 páginas – a *História(s) do cinema*.

Também é conhecido o trabalho de Mário Alves Coutinho, cuja tese de doutorado foi transformada no livro *Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard (2010)*¹⁵³. Embora não trate diretamente de *História(s) do cinema* ou do ensaio no audiovisual, o trabalho de Coutinho encontra paralelo à proposta aqui colocada, uma vez que busca aproximar cinema e literatura na obra do cineasta.

Em periódicos acadêmicos, foram localizados três artigos sobre *História(s) do cinema*. No primeiro deles, *Limiares: Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard*¹⁵⁴, Henri Gervaiseau apresenta a série e propõe uma análise de dois

¹⁵¹ Referência: SERAFIM, José F. (org.). **Godard, imagens e memórias: reflexões sobre História(s) do cinema**. Salvador: EDUFBA, 2011.

¹⁵² Referência: GERVAISEAU, Henri. **O abrigo do tempo: abordagens cinematográficas da passagem do tempo**. São Paulo: Alameda, 2012.

¹⁵³ Referência: COUTINHO, Mário Alves. **Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard**. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

¹⁵⁴ Referência: GERVAISEAU, Henri. *Limiares: Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard*. **Significação**, v. 26, 2006, p. 43-86.

episódios (1A: *Todas as histórias* e 1B: *Uma história só*). No segundo, *Todas as histórias: cinema, literatura e pensamento em Godard*¹⁵⁵, Roberto Said relaciona literatura, cinema e história a partir de uma leitura da série e do modo como Godard articula uma arqueologia do cinema e da história do século XX. Por fim, no artigo *Jean-Luc(s)*¹⁵⁶, Luiz Felipe Soares propõe uma abordagem de *História(s) do cinema* numa comparação com um ensaio literário, *Être singulier pluriel*, de Jean-Luc Nancy, valendo-se tanto da obra audiovisual de Godard quanto da literária (o texto escrito pelo cineasta e publicado na forma de livro homônimo).

Artigos publicados em anais de congressos: Compós, Socine e Intercom

Foram buscados também artigos publicados em anais de eventos acadêmicos da área de Comunicação sobre o objeto de estudo, o objeto empírico e o cineasta que compõem este projeto de pesquisa. Nos anais do Encontro Anual da Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação)¹⁵⁷, foi localizado apenas um trabalho sobre o ensaísmo no cinema, *Documento, arquivo, ensaio fílmico: a apropriação de imagens na produção audiovisual contemporânea*, de autoria de Consuelo Lins e Luiz Rezende, apresentado em 2011¹⁵⁸. Sobre Jean-Luc Godard foram encontrados dois trabalhos, apresentados em 2007 e 2008, mas nenhum deles trata do ensaísmo na obra do cineasta ou da série *História(s) do cinema*.

Buscou-se também referências nos livros da Socine, que reúnem artigos selecionados entre os trabalhos apresentados em cada edição do encontro anual da entidade. Nenhum artigo específico sobre o ensaio fílmico foi localizado, e

¹⁵⁵ Referência: SAID, Roberto. *Todas as histórias: cinema, literatura e pensamento em Godard*. **Recorte** - Revista de linguagem, cultura e discurso, ano 4, n. 6, 2007.

¹⁵⁶ Referência: SOARES, Luiz Felipe. *Jean-Luc(s)*. **Crítica Cultural**, v. 4, n. 1, 2009, p. 127-150.

¹⁵⁷ No site da instituição está disponível para consulta uma biblioteca com todos os trabalhos apresentados no evento desde o ano 2000: <http://www.compos.org.br/>.

¹⁵⁸ Referência: LINS, Consuelo, REZENDE, Luiz. *Documento, arquivo, ensaio fílmico: a apropriação de imagens na produção audiovisual contemporânea*. **Anais do X Encontro Nacional da Compós** (Porto Alegre, 2011). Disponível em http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1666.doc (Acesso em 20/01/2013).

somente cinco textos sobre Jean-Luc Godard fizeram parte dos quinze livros da Socine disponíveis para consulta¹⁵⁹.

Destes cinco artigos que abordam a obra de Godard a partir de diferentes pontos de vista, apenas um deles trata da série que compõe o *corpus* empírico da nossa proposta: *História(s) do cinema, vista(s) pela televisão*, de Renato Pucci Jr¹⁶⁰. O trabalho de Pucci resgata a contribuição de diversos autores que se propuseram a investigar os motivos pelos quais Godard teria produzido toda a série em vídeo, encontrando respostas que vão desde motivos econômicos (é mais barato do que produzir em película) até a visão mais disseminada, propalada por Philippe Dubois e outros estudiosos, de que há na produção videográfica de Godard não só a expressão de um pensamento, mas que esse pensamento efetivamente se constrói usando o vídeo como meio expressivo. Em seguida, Pucci busca analisar *História(s) do cinema* considerando o meio para o qual a série foi produzida, a televisão.

Nos anais dos encontros da Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação)¹⁶¹ foram localizados dois trabalhos apresentados no mesmo ano e Grupo de Trabalho: *O Filme-Ensaio*, de Arlindo Machado¹⁶², e *Quando o vídeo é chamado a pensar as História(s) do cinema*¹⁶³, de Oswaldo Teixeira, ambos apresentados em 2003 no GT de Comunicação Audiovisual.

O mapeamento aqui apresentado indica que, se o estudo do ensaísmo no cinema vem atraindo pesquisadores do campo da Comunicação no país (especialmente nos últimos 10 anos), Jean-Luc Godard permanece um cineasta quase ignorado pela academia no Brasil, inclusive no âmbito das pesquisas em

¹⁵⁹ Os livros referem-se a todos os encontros realizados anualmente entre 1998 e 2012, com exceção de 2000. Todo o material está disponível no endereço <http://www.socine.org.br/livros.asp>.

¹⁶⁰ Referência: PUCCI JR., Renato. *História(s) do cinema vista(s) pela televisão*. In: FABRIS, Mariarosaria et al. **Estudos de cinema e audiovisual Socine**. São Paulo: Socine, 2010.

¹⁶¹ Disponíveis para consulta no site com a totalidade dos trabalhos aceitos a partir de 2000: http://www.portalintercom.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1081&Itemid=134.

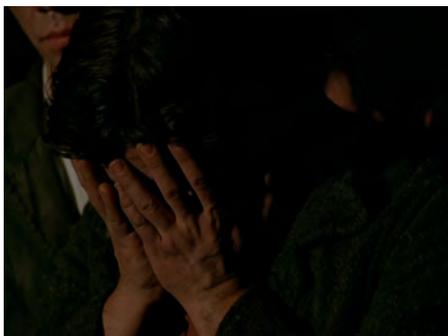
¹⁶² Trata-se do mesmo texto citado acima.

¹⁶³ Referência: TEIXEIRA, Oswaldo. *Quando o vídeo é chamado a pensar as História(s) do cinema*. **Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** (Belo Horizonte, 2003). Disponível em http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP07_teixeira_oswaldo.pdf (Acesso em 20/01/2013).

cinema. No caso dos eventos nacionais da Intercom e Compós, apenas três artigos sobre temas afins a este projeto foram localizados em 14 anos de anais pesquisados, e na Socine foram cinco apenas os trabalhos publicados em livro entre 1998 e 2012.

APÊNDICE B - Sobre a encenação em *tableau vivant* do quadro *3 de maio de 1808 em Madri*, de Francisco de Goya, no filme *Passion*, de Jean-Luc Godard.

Figuras 63 a 70 - Reprodução de fotogramas do filme *Passion*.



Optei por reproduzir os fotogramas da sequência em que em que o quadro de Goya é encenado não apenas por tratar-se de uma referência a uma mesma pintura que se repete em *Passion* e em *História(s) do cinema*, ou apenas para sublinhar o interesse de Godard pelo pintor espanhol. O que considero relevante é a forma como esta encenação corresponde a uma apropriação que denuncia um modo de enxergar a arte e a autoria em Godard.

A cena que é pintada originalmente por Goya nunca é mostrada em plano geral por Godard (ou seja, nunca a vemos, no filme, por um ponto de vista semelhante àquele do quadro). Godard apresenta em *Passion* uma espécie de decupagem filmada em estúdio da cena original, bem como de outros quadros cujo diretor do filme dentro do filme, Jerzy, pretende reproduzir.

Vemos a cena “recortada” em vários planos compostos por enquadramentos fechados que mostram detalhes como os rostos de alguns personagens com suas expressões de sofrimento, um face-a-face com os atiradores (a quem o espectador é obrigado a encarar de frente) ou o corpo caído do camponês que foi atingido por um tiro. Os atores estão sempre parados e é a câmera que se move, muito lentamente. Como bem sintetiza Carlos Alberto Mattos, o esforço de Jerzy é “constantemente sabotado pelas dificuldades da produção cinematográfica, a luta de classes e as políticas do amor”¹⁶⁴. A sequência é acompanhada pelo seguinte diálogo, entre Jerzy e uma integrante da sua equipe, Sophie, num momento em que o diretor desiste de filmar o quadro e profere algumas teses:

- Tudo bem, é o bastante. Acabamos!
- O que está acontecendo agora?
- Não está acontecendo nada, só a iluminação que está toda errada.
- O que há de errado? É o estúdio mais moderno e mais caro da Europa.
- Mas ela não está boa. Não está indo a lugar nenhum e não está vindo de lugar nenhum. Vamos parar. Tentaremos novamente amanhã.
- Parece que ficou feliz com isso.
- Eu não sou nada, minha querida Sophie. Eu não sou quase nada.
- Não é verdade, senhor
- Eu observo, eu transformo, eu transfiro, dou polimento aos excessos. Apenas isso.
- Não há regras que você deve observar quando está observando.

¹⁶⁴ Comentário publicado no site <http://criticos.com.br/?p=550&cat=3> (Acesso em 10/02/2015).

- Não há regras. Não há regras para fazer cinema, minha querida Sophie. Por isso é que as pessoas ainda gostam do cinema.
- Isso não é verdade. Há regras: você precisa seguir a história. Essa é a regra, o senhor Laszlo está certo.
- Senhor Coutard, há alguma regra na criação de filmes?
- Não, senhor, não há regras!
- Está vendo? Vamos embrulhar isso. Acabamos.

APÊNDICE C – Reprodução da prancha 41a do *Atlas Mnenosyne*.

Figura 71 – Prancha 41a do *Atlas*.



Fonte: imagem digitalizada do livro do *Atlas*.

APÊNDICE D – Reprodução da prancha 42 do *Atlas Mnemosyne*

Figura 72 – Prancha 42 do *Atlas*.



Fonte: imagem digitalizada do livro do *Atlas*.

ANEXO - Ficha técnica das versões de *História(s) do cinema* em DVD e livro¹⁶⁵

DVD:

Título original: Histoire(s) du cinema
Título traduzido: História(s) do cinema
Direção, roteiro e montagem: Jean-Luc Godard
Distribuidora: Midas Filmes
Duração: 268 minutos
Idioma: francês
Legendas: português
Ano de lançamento: 2007
Cor: Preto e branco / colorido
Disco 1:
1A- Todas as histórias
1B - Uma história só
2A - Só o cinema
2B - Fatal beleza

Disco 2:

3A - A moeda do absoluto
3B - Uma vaga nova
4A - O controlo do universo
4B - Os signos entre nós

LIVRO:

Título: Histoire(s) du cinéma
Autor: Jean-Luc Godard
Editora: Gallimard
Ano de lançamento: 1998
Número de páginas: 976

¹⁶⁵ As informações referem-se às versões consultadas para a realização do trabalho.