



MARGENS DO INDIZÍVEL

Inês de Araujo

imagem operação indicial arte contemporânea

O artigo investiga traços de operações indiciais, que perpassam a produção de imagens, signos e linguagem no conjunto de filmes Histoire(s) du cinéma, de Jean-Luc Godard, e discute algumas de suas consequências políticas e poéticas. A abordagem do projeto de Godard como processo contemporâneo de arte enfatiza relações entre dizível e indizível, visível e invisível, ficção e documento.

Volume de quatro filmes que somam mais de quatro horas de projeção, Histoire(s) du cinéma, de Jean-Luc Godard,¹ realizado ao longo dos anos 80, reúne um conjunto de imagens, textos e sons, que sugere pistas sobre a natureza múltipla das subjetividades e seus discursos em meio às imagens. O projeto consiste numa grande colagem de trechos de filmes, citações literárias, pictóricas, poéticas, filosóficas e so-

MARGINS OF THE INDESCRIBABLE | The article investigates features of indicial operations in the production of images, signs and language in Jean-Luc Godard's Histoire(s) du cinema movies, and discusses their political and poetical consequences. The approach of Godard's project as a contemporary art process emphasizes relationships between the describable and indescribable, visible and invisible, fiction and document. | Image, indicial operation, contemporary art.

noras, entre outras, que, ao deslocar as margens de sentido das imagens, coloca em xeque a recepção passiva do cinema. Após extensa lista de nomes, nos créditos finais dos filmes, a imprecisão das fontes torna-se sugestiva, indica *copyright* para todo mundo. Como objeto ativo no mundo, o cinema investigado por Godard é produtor de mundos. Como um cinema de dupla face, sua condição virtual visa a projeções de imagens como formas adotadas pela materialidade de nossas projeções, e não como perspectivas definitivas. Perpassando relações privilegiadas entre ficção e documento, dizível e indizível, visível e invisível, e entre tudo que passa, o conjunto de filmes ultrapassa a dimensão progressiva da projeção. Orientando a contrapelo a direção do movimento de seu meio, o cineasta torna o cinema *un passé métamorphosé au présent*.²

Diante dos dois episódios de cada um dos quatro filmes reunidos, não podemos simplesmente contemplar a dinâmica de imagens ou deixar-nos guiar pelo condicionamento da sucessão lógica de uma narrativa linear. Deliberadamente somos confrontados com uma avalanche de imagens

Imagem 1, Jean-Luc Godard, montagem de imagens, dimensão variável, 1988/1997, in Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2 1984-1998 Org. Alain Bergala, Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 407

(Imagem 1) que operam como signos e não como representações; seu valor documental depende do desempenho que possam ter como imagens referenciais. Desse cinema despejado, virado ao contrário, enroscado sobre si mesmo, são geradas imagens de sua imagem. Delineando uma imagem antinarrativa, a do material da história e da linguagem em estado bruto, em estado de fluxo, essas imagens-fluxo sublinham seu estado transitório e imanente. Nesses filmes, através do que não cessa de se desviar, captamos formas de continuidade que subtraem conexões entre imagens.

Dos nomes que essa operação de desvio da imagem do cinema pode receber talvez o principal seja montagem. O encadeamento não linear das imagens remete à lógica ideogramática da montagem, que deriva dos conceitos formulados pelas concepções do cinema de vanguarda russa. Para Sergei Eisenstein, o que caracteriza a montagem é a colisão, é o conflito dentro do plano que impele a totalidade do filme para a frente, por meio de transformações imagísticas. Do mesmo modo, nos filmes de Godard, as imagens não se limitam a significar o que nelas aparece. Os materiais utilizados, imagens, textos e sons, suscitam formas de intervenção, fornecem suporte de conflito e instrumentos de ressignificação. As imagens têm natureza mista, permanecem abertas a inúmeras combinações. De acordo com as associações e ressonâncias que a aproximação entre os elementos provoca, de acordo com suas colisões, as imagens se desviam de um desenrolar previsível.

Diferentemente da ideia da representação teatral, a definição ideogramática do princípio de montagem cinematográfica de Sergei Eisenstein

identifica a montagem com a escrita japonesa. A escrita figural japonesa por hieróglifos desenvolve um sistema de signos copulativos. O valor de sua combinação, que não é da ordem da adição mas do produto, tem grau diferente do que o dos hieróglifos separados que a compõem. Enquanto cada elemento corresponde a um objeto, sua combinação corresponde a um conceito. Desse amálgama surge o ideograma. Como mostra o cineasta russo, “o desenho da água e o desenho de um olho significam ‘chorar’; o desenho de uma orelha perto do desenho de uma porta = ‘ouvir’.” e conclui “O conceito é uma fórmula, pura e simples; sua ornamentação (uma expansão devida aos materiais adicionais) transforma a fórmula em imagem – uma forma acabada.”³

Desencadeando-se mediante colisões de imagens contra imagens, os filmes de Godard não permitem recepção distanciada. Implicam seu espectador no devir das imagens. Suas imagens emergem como irrupções por detrás e por todos os lados do fora da tela. Sem oferecer sequências narrativas, que permaneçam circunscritas ao plano projetivo, que se prolonguem além de seu público, suas imagens escapam à circunscrição do processamento sucessivo, mais parecem transbordar simultaneamente. Godard explica: “Eu gostaria de passar para o *interior* da imagem, uma vez que a maior parte dos filmes é feita no *exterior* da imagem.”⁴

Distendendo o intervalo entre imagens, modificando ritmos, cortes, contrastes luminosos, o cineasta caracteriza o filme como movimentos e texturas instáveis. Introduzindo refluxos de imagens, impede que suas sequências se articulem sem deixar rastros, ou que coinci-

dam com qualquer significação plena. Explorando sua dimensão residual, dota as imagens do efeito de textura e espessura, faz com que elas resistam aos efeitos de duplicação, semelhança ou transparência que condicionam a referência direta ao real. Abordagens parciais, incompletas, inscrições de espaços em reserva, de tempos mortos, sem acontecimento, movimentos adversos, interrupções da continuidade entre as imagens oferecem referências diretas de outro modo. Retomadas ao ser relançadas as referências são indicadas por esboços e, em vez de constituir marcas da sucessão temporal, persistem a cada momento, refazendo-se de outro modo.

Aproximar operações do cinema e operações do desenho lembra as reflexões de Benjamin sobre a linha gráfica. Segundo o autor, o desenho se opõe à totalização de uma imagem; se um desenho se completasse e recobrisse inteiramente seu fundo, cessaria de ser um desenho.⁵ Do mesmo modo, as operações indiciais que esse cinema introduz também parecem indicar espaços em reserva, despertar a necessidade de margens. Diferindo da lógica dos resultados, nesses filmes, o trabalho com as imagens aproxima-nos da dimensão processual de uma operação indicial. Ao privilegiar o caráter heterogêneo dos encadeamentos, o cineasta torna as imagens inesgotáveis. O tratamento das sequências recusa o encadeamento lógico e a ligação homogeneizante entre as imagens. As instáveis imagens declinam-se em várias imagens, suscitando a recepção de suas aparições e desaparecimentos.

Em conversa com Youssef Ishaghpour, Godard observa que o uso da montagem assume o va-

lor de procedimento constitutivo de seu método de análise das imagens. Segundo o procedimento da montagem, a base da imagem é sempre dupla – “apresentar de saída duas imagens em vez de uma, essa imagem feita de duas, ou seja, a terceira imagem...”⁶ Se, porém, o uso do procedimento da montagem, por Godard, que o considera a própria condição de possibilidade do cinema, se aproxima das ideias do cinema russo experimental, das concepções de Vertov e de Eisenstein, referências declaradas pelo cineasta, seu emprego de colisões não deixa de repercutir deslocamentos em relação às finalidades políticas e estéticas de seus antecessores.

Quando Vertov ou Eisenstein pensam a montagem como condição de possibilidade do cinema “revolucionário”, se opõem à forma de representação convencional da narrativa teatral do cinema, combatendo-a como condição do sentido da “forma burguesa”. No entanto, essa outra forma de justaposição de imagens, guardando relação de identidade com seu referente, a revolução, submete a sucessão temporal desses filmes à ordem precisa, à ponta de uma seta. Vertov, que se considerava um construtor, ou um “cine-olho”, declarou, em 1923, que criara um homem mais perfeito do que Adão: “De um eu pego os braços, mais fortes e mais destros, de outro eu tomo as pernas, mas bem feitas e mais velozes, do terceiro a cabeça, mais bela e expressiva e, pela montagem, crio um homem novo, um homem perfeito.”⁷ No caso de Godard, a superposição e justaposição de imagens não cessam de empreender uma análise, remetem a imagens de citação, imagens no segundo grau, imagens apropriadas

e manipuladas a partir de outras imagens. O sentido político e estético que suas associações e dissociações entre imagens deflagram não poderia ser menos híbrido e imperfeito.

Se o procedimento da montagem, nos filmes do cineasta francês, acentua o caráter ralo e o significado clichê de seu material – imagens, sons e textos, sempre de segunda mão –, esse não remete apenas à forma burguesa. Seu material amplamente ossificado provém de imagens-padrão da sociedade do espetáculo. A colagem de imagens oferece uma alegoria da sociedade contemporânea e de sua indústria cultural. Sem pretender abolir a qualidade de objeto das imagens-clichês que cristalizam signos ideológicos e mundanos, a montagem acentua seu caráter desnaturalizado, artificial e imediato. Apropriando-se de padrões de sentido usados pelos sistemas de informação social, de enquetes, sondagens, fórmulas publicitárias, o procedimento faz funcionarem diálogos e questionamentos entre personagens, deslocando-os, modificando-os, entremeando-os, fazendo-os colidirem com outros signos, ressonâncias e citações. A montagem apropria-se dos artifícios de homem mais perfeito do homem menos perfeito.

A terceira imagem, que resulta da montagem, com suas virtualidades, está voltada para as identificações entre as imagens e o real, para relações que necessariamente se modificam. Da terceira imagem, vetor de colisão entre imagens, resulta a dinâmica política da montagem; explorando a contradição entre as imagens, o cineasta engaja seu combate com as imagens. Se a imagem virtual que as relações de montagem insinuam aponta para a imagem que não se alcança, ainda assim coloca em movimento as imagens. O cineasta se orienta através de contradições; aí parece residir

sua chance. O tremor das imagens deixa transparecer o modo como conduz suas sequências. A operação de montagem, por ele praticada, através de cortes e repetições, inscreve buracos e escreve de outro modo a história, atravessa-a de estórias. Intervalos e brechas não se confundem com uma projeção unívoca de imagens. Multiplicam-se colisões e hesitações, nesse lócus virtual e atual, uma forma deixa de comparecer segundo seu decalque. Dispersar-se, dissolver-se caracteriza a vida de mais vasta extensão, aquela das estórias que não se unificam em uma história com H maiúsculo.

Para o cineasta francês, a questão estética é também política. Opor o movimento a contrapelo das estórias em luta contra a convenção de movimento da história imediatamente diz respeito ao problema da desigualdade entre documento e ficção. Pensar politicamente a forma significa não a busca de formas novas, mas de modificadas relações. Desmontar antigas relações, sejam essas apenas relações formais, envolve lutas e contradições entre imagens, remete às condições sociais de existência, no caso, às condições da divisão entre o testemunho da ficção e do documento. Se o projeto *Histoire(s)* du Cinéma pretende reescrever uma história, sua avalanche de imagens passa pela reinscrição dos múltiplos sujeitos da história. Trata-se de uma história que se conta ao mesmo tempo que se faz, que se compartilha tornando-se múltipla.

No conjunto de filmes as imagens comparecem por todos os lados, são examinadas segundo suas condições de possibilidade, seus modos de produção, seus dispositivos. Das imagens em movimento à produção industrial, passando por todas as formas de distribuição, o signo do cinema, que mobiliza múltiplas vias de significação,

renova-se segundo uma dinâmica polifônica que faz pensar nos termos do dialogismo elaborado por Bakhtin. O linguista estende a noção de diálogo a todos os fatos sociais, considera toda enunciação já como uma resposta, uma forma de comunicação ativa. O processo de conhecimento não restitui fielmente uma significação dada; aponta antes para uma relação ativa, como opor à palavra do interlocutor uma contrapalavra. "O objeto das intenções do autor é a realização do tema em diferentes vozes, a multiplicidade inalienável de vozes e a sua diversidade."⁸

As experimentações com a linguagem do cinema, a reinvenção crítica do meio da série de filmes *Histoire(s) du cinéma*, valem como réplica à própria ilusão do cinema. Opor-se ao cinema, ocupar o lugar de sua contrapalavra, de sua con-

traimagem, rebate o contracampo do cinema para o lado de fora da cena projetada na tela, supõe esse outro lugar como lugar do outro. Como se o contracampo do cinema se projetasse para o lado da estória que continua se transformando com o espectador. Nesse modo não linear de fazer cinema, de pôr em diálogo elementos e aspectos heterogêneos de seu dispositivo, o próprio cinema torna-se apenas uma entre as diferentes vozes. Para citar uma das fórmulas conhecidas de Godard, essa forma dialógica de engajamento não procurava criar "uma imagem justa mas justo uma imagem" (imagem 2). O projeto desse outro modo de fazer cinema sem criar novas unidades narrativas, sem fornecer fechamento às imagens, compromete o espectador com a atribuição de sentido ao filme. Aquele que

CE N'EST PAS UNE
IMAGE JUSTE, C'EST
JUSTE UNE IMAGE

Imagem 2, Jean-Luc Godard, bilhete, in Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome I 1950-1984. Org. Alain Bergala, Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 348

agora ocupa a posição do contracampo do cinema, o espectador, situa-se do lado de fora da projeção. Ali onde o filme termina um novo horizonte se abre. A transformação do conteúdo que sua retomada das imagens suscita reflete novos usos para o cinema. Suas respostas estão voltadas para o lado das histórias que continuam, o lado de fora oferece novas possibilidades de destinação ao filme, para além do cinema.

Um dos aspectos marcantes de *Histoire(s)* du cinéma é a apropriação de qualquer elemento da linguagem cinematográfica como material de produção de imagem. Qualquer material pode ser investido de valor significativo, desencadear o circuito do sentido. *Histoire(s)* du cinéma questiona a passagem da imagem para a história. Explora a instância na qual persiste a vida das imagens, suas aparências e suas histórias. Como diz o título do conjunto de quatro filmes, o intuito do cineasta é tratar da história através das histórias, sem transformar o múltiplo em representação exemplar, sem dotar o múltiplo de uma forma transcendente. A condição de visibilidade atribuída por Godard a qualquer aspecto do cinema responde a esta intenção precisa, essencial: reverter a captura de imagens em imagem única. No entanto, sob aparente impressão de desordem, de memória e de esquecimento, a qual as imagens conduzem, pode-se retratar o século 20. De sua fisionomia destacam-se especialmente os rastros de três cicatrizes emblemáticas, a revolução russa, o nazismo e o próprio cinema, particularmente o advento de Hollywood.

Nesses fragmentos de histórias que o cineasta faz colidirem, a matéria ilusória do cinema

ganha nova textura. Declinando imagens da Imagem, essas histórias se tornam duplamente imateriais; nada mais poderoso do que a Imagem que não podemos ver através das imagens, no entanto, ocultando-se através de imagens, pode-se distinguir o inominável. Desnaturalizados, opacos, deslocados de seus referentes, os fragmentos de imagens que o cineasta agencia podem ainda nos atravessar como a interminável, subterrânea, fantasmática e ruidosa Imagem de um século sem rosto. Refratária, qualquer imagem das sequências que se articulam nos quatro episódios é como uma imagem qualquer, perecível, decomponível, configurada por planos aleatórios e precários. Uma sequência do filme nada comunica em especial; obedece a lógicas binárias, opostas; determina formas heterogêneas, partidas; não representa o que apresenta, mas diz uma coisa por outra, desperta significações transversais e fantasmas. Uma vez que esses filmes buscam extrair histórias da história agenciando formas de reunir sem unificar, mantendo seu conteúdo múltiplo em tensão, traduzem a linguagem do cinema suscitando outra forma de recepção.

Em suas reflexões sobre a tradução, Benjamin afirma que a tradução deve encontrar sua lei na forma do original, e o que define a forma de uma obra original, sua significação, não é a comunicação, sua destinação a um público, mas aquilo que se coloca como o que não pode ser alcançado pela linguagem, o que envolve o devir da língua. Uma palavra, uma imagem, não é a palavra ou a imagem justa, que esgota as significações de seu referente, mas justo uma imagem, justo uma palavra.

No entanto, a abordagem parece paradoxal. Como dizer a mesma coisa que se diz num original já que ele próprio se reporta ao que não pode ser dito? Como restituir o significado de um original se ele se funda no caráter a cada vez limitado da língua, se ele se funda na impossibilidade de comunicar o devir da língua? Ainda que todos os aspectos singulares das línguas, palavras, frases, enunciados sejam distintos, diferenciem identidades comunicáveis, ainda que se excluam entre si, individualmente cada aspecto não coincide com aquilo a que visa. As palavras participam da vida das línguas; uma vez submetidas a suas constantes mutações e usos diferenciais, permanecem inacabadas, imprecisas, parciais e secretas em seus sentidos provisórios. Mas a vida à qual se referem todos os elementos da linguagem que participam dos discursos, para além da vida orgânica e sensível, abrange essa vida mais vasta que é a história das múltiplas estórias, que é uma vida voltada para a sobrevivência das línguas.⁹

A tarefa do tradutor vai além de encontrar significados por semelhança; os ecos da língua estrangeira deveriam despertar na língua para a qual se traduz o que há de estrangeiro em sua própria língua. Os ecos da língua estrangeira deveriam despertar a língua para a alteridade que lhe é própria. Ecos que fazem com que sua própria língua reparta daí. Em vez de estender e circunscrever significados estabilizados na própria língua, a língua estrangeira desperta para o inacabamento da palavra, alerta para o impulso do sentido no que ainda não tem palavra. É capaz de relançar o devir da língua ao rebater significados cristalizados pelo senso comum.

A cada momento, dá impressão de que cada episódio, cada fragmento do conjunto de filmes oferece a possibilidade de perceber outra montagem de todas as estórias. A sucessão se parece com uma avalanche de imagens, na qual o labirinto do tempo não cessa de desmoronar. O que se explicita particularmente no “como”, nas formas de pensamento do cinema, nas suas expressões de revolta não dá forma ao cinema, nem conteúdo. Nenhuma imagem mostra-se completamente de frente, nem oblíqua ou subterraneamente; nenhuma imagem deixa de ser filtrada por seus bastidores. Através da insurgência de toda uma miscelânea de modos de ver, de aspectos exilados, imagens, textos, gestos, sons remontam à superfície como uma só coisa, como a falta de limites do campo visual.

As imagens nos filmes de Godard são imagens apropriadas e recombinações de outros filmes; como cine-palavras inventam novos sentidos para as imagens, parecem recobrir uma imagem que está sempre escapando. Suas cine-palavras inventam outros modos de dizer e de fazer falarem palavras/imagens ao fazer tremerem e esmaecerem os contornos conhecidos de seus signos. O que na imagem traz à tona a superfície da palavra releva mais de um modo de visar do que de um referente real, o diálogo de múltiplas fisionomias, o horizonte dos significados intersubjetivos negociados entre múltiplas estórias. E se a imagem, repetida, interrompida, hesita, quem determina seu significado? E se ele só se pode prolongar à medida que continuar hesitando, a quem pertence o lugar da réplica, da nova atualização do sentido, senão ao horizonte do inconsciente óptico¹⁰ que o fil-



*Imagem 3, Inês de Araujo
... menos perfeita do que o homem, foto desenho, 2012*

me compartilha com o espectador? O filme, que não termina na tela, quanto mais atravessado de histórias, mais experimenta outras possibilidades de contar sua própria história. O filme não se prolonga através da recuperação do sentido que suas imagens possam conter, mas junto com a vida daquele que com ele colide.

Estamos falando exatamente dos filmes de Godard? *Redes-cobrimdo* palavras? Tentando mostrar alguma coisa dessa *massa* informe, desse vulnerável invisível. Ou mais uma vez evocando as ideias de Benjamin, “nas dobras majestosas das línguas”,¹¹ na intenção que não se esgota nas palavras? Reteremos menos do que a tonalidade indiscernível das histórias lastreadas nesses filmes em ondas em chamadas em sombras. Não alcançaremos o que se desloca à flor da pele, ou subterraneamente, em conta-gotas, em segundos, na intensidade do aqui e agora. Ou poderemos alcançar o que reveremos do estranho, do recuo, da parábola, do imponderável, do sopro, da recusa das grandes distinções, das notações para a memória.

Ao longo da série de filmes, a arbitrariedade da morte, através de três ou quatro imagens repetitivas e reincidentes, se superpõe e se justapõe pontualmente em vários episódios. Fotos de mortos, de cadáveres, figuras descartadas de uma única anônima guerra ancestral, fusionam com outras imagens e seus inúmeros outros detalhes e vestígios, deslocam a centralidade dos closes de celebridades e estrelas do cinema. A brusca associação de duas imagens, ambas majestosas e recobertas da mesma precariedade, revela ruídos secretos. Não sabemos qual a intenção de tantos gestos partidos ao

meio, antes de eles completarem a ação na qual estão engajados. Só laços precários se tecem entre os personagens que despertam a memória do cinema, que deixam de fazer durar o sonho dourado do cinema, aspirados pela montagem que os transforma em cintilantes fragmentos. O passado de imagens-fragmentos – como a fórmula ideográfica da montagem, duas imagens são vetores do produto e não da soma de uma terceira ausente – ilumina sequências de takes, alterna múltiplas memórias.

Sejam elas feitas de um trem, da grama, da água, da chave, do vento, da pausa ou ainda do filme do próprio filme em montagem. Sejam elas feitas do tempo que o próprio tempo leva a passar sem que nada aconteça, embora a tudo modifique por esquecimento, por perda de contraste, de importância. Sejam elas feitas do silêncio no silêncio, dos atos de indecisão nas próprias decisões, dos atos de violência, sejam esses apenas reduzidos aos sobressaltos de um gesto irreduzível responsável pela totalidade das coisas sem fôlego. Elevados ao anonimato, os vestígios arbitrários do passado do cinema impõem-se ao cinema como uma nova função. Nem tanto à frente, nem tanto atrás, nem tanto diante dos olhos, a projeção corre pelos lados, pelas margens. Nunca dá tempo de ver tudo, nem de qualquer jeito, e sempre estamos nos esquecendo de alguma coisa que havíamos entendido melhor antes, ou de que ainda nem tomamos conhecimento. Irreconhecível, não fosse sua efemeridade, não fosse sua aptidão a recolar-se, a agarrar-se como uma nova força de definição, como uma máquina, como uma garra, menos pronta, mais provisória, menos perfeita do que o homem imaginado pelo cine-olho/Vertov, e que

ainda vai ao homem e carrega o que resta do homem com ela (imagem 3). Ao interrogar, porém, os restos do século 20, Histoire(s) du cinéma devolve homens menos perfeitos ao cinema. Dividido em quatro filmes com duas partes cada um, Histoire(s) du cinéma compreende os seguintes intertítulos: *Toutes les histories 1A, Une histoire seule 1B, Seul le cinéma 2A, Fatale beauté 2B, La monnaie de l'absolu 3A, Une vague nouvelle 3B, Le contrôle de l'univers 4A, Les signes parmi nous 4B*.

De maneira geral, os episódios dos filmes são intercalados por listas, títulos, aforismos, frases de livros, barulhos insuportáveis, fotos, cenas de cinema de todo o mundo de todas as épocas, closes, cortes bruscos, reproduções de pinturas, quadros vivos, cenas de sexo, de violência, inúmeros detalhes insignificantes, letreiros, carros, ruas, flores, objetos, livros, o preço das coisas, emblemáticos rastros autobiográficos e seus laços de afinidade com o cinema, uma economia de estórias, diálogos, guerras, assombrações, poemas, doenças, diversões, e uma série de outras sequências de filmes picotados que se desencadeiam sem chegar exatamente a se desenrolar. Os desfigurados registros, partidos ao meio, hibridizando as relações entre ficção e documento, copulam entre si, geram novos conceitos de imagem. Fornecendo metaimagens, as estórias desfiam corpos correndo, citações sussurradas, referências ao próprio cinema, invernos, extermínios, a tortura, a tortura, a tortura, o espetáculo, a pornografia, indústrias dos sonhos, o oeste, o Oriente, cenas de Hollywood, o cinema russo, o cinema italiano, signos igualitários, clichês, trechos musicais, manipulações gráficas, metafóricas, rumores, massa de vozes, acusando

uma escrita da imagem, uma textura do texto. Heidegger, Coltrane, Manet, Hitler, Janis Joplin, Bartok, Kafka, Hannah Arendt, Cuba, África, Palestina, Orson Welles, Glauber, pessoas desconhecidas, vestígios do tempo, *Ici et Ailleurs*, imagens-fótons, nomes-células, lutas entre fatos, eventos se obscurecendo simultaneamente com outras imagens em movimento... A dança.

Aproximando Histoire(s) du cinéma, de Godard, das pranchas do atlas de imagens com o qual Aby Warburg materializava a história da arte, Philippe-Alain Michaud, relembra que Godard descreve seu trabalho como uma fórmula mallarmeana, como “uma saturação de signos magníficos que se banham na luz de sua ausência de explicação”.¹² Para o historiador, o que há em comum entre Godard e Warburg (historiador de sobrevivências, Warburg considerava a imagem uma necessidade biológica) é menos da ordem da representação do que da ordem do princípio de montagem, desse acordo tácito, do que atua por revelação recíproca, ou diferença.

Densas e emergentes são essas relações que fazem os signos renascerem da saturação de todas as suas relações. À espreita do assalto, os atomizados abrigos da memória persistem – “*le vrai cinéma c'était celui qui ne peut se voir*”.¹³ O que parece ser verdadeiro igualmente para a imagem figurada do monólogo sobre a beleza do episódio *Fatale beauté 2B*, que mostra uma atriz sentada na mesma posição com um cigarro na mão, lendo uma poesia, produzindo menos movimento ou mais efeito de imobilidade do que normalmente se poderia vislumbrar numa

cena tão parada e contida. O curso corrosivo de camada sobre camada do mesmo gesto, solidificando o ritmo do tempo monótono da estranha recitação, pesa à margem, adensa a extremidade da imagem.

No penúltimo episódio, *Le contrôle de l'univers 4A*, mais uma vez, o pronunciamento de uma voz masculina ocupa invisível o lugar do protagonista da cena. Cita um longo trecho de um livro de Denis de Rougemont, *L'amour et L'Occident*.¹⁴ O narrador fala sobre a inquietude dos povos que nasce da morte das amizades. O texto descreve os gestos dos homens, os gestos ao alcance das mãos e considera a perda da amizade nossa maior ameaça, "*dépouillé par les brigands, police, propagande, Etat: voilà la main, voilà le nom de dieu tyran que l'orgueilleuse raison des hommes a su créer à son image*".

Inês de Araujo é artista e doutora em *Linguagens Visuais*, PPGAV/EBA/UFRJ. O artigo retoma um trecho da dissertação de doutorado *Riscos e desvios: linhas de ficção, apresentada em maio de 2012, sob orientação dos artistas e professores doutores Milton Machado e Livia Flores*.

NOTAS

1 Histoire(s) du Cinéma. (1) *Toutes les histoires. Une histoire seule*. (2) *Seul le cinéma. Fatale beauté*. (3) *La monnaie de l'absolu. Une vague nouvelle*. (4) *Le contrôle de l'univers. Les signes parmi nous*. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Goumont, 2007. 4 DVDs.

2 Godard, Jean-Luc e Ishaghpour, Youssef. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Tours: Ed. Ferrago, 2000.

3 Eisenstein, Sergei. O princípio cinematográfico e o ideograma, in *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*, org. Haroldo de Campos, São Paulo: Edusp, 2000: 151.

4 Godard, Jean-Luc. *Godard para Godard, des années Mao aux années 80*. Paris: Flammarion, 1991: 48.

5 Ver Benjamin, Walter. Sobre a pintura ou Signo e mancha, in *Escritos sobre mito e linguagem*, org. Jeanne Marie Gagnebin, trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011.

6 Godard; Ishaghpour, op. cit.

7 Vertov, Dziga. Resolução do conselho de três, in *A experiência do cinema*, org. Ismail Xavier. São Paulo: Editora Graal, 2008.

8 Ver Bakhtin, Mikhail, *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

9 Benjamin, op. cit.

10 A expressão é evocada por Benjamin em seu célebre ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. Ver Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet, 7 ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.

11 Ver Benjamin, A tarefa do tradutor, in *Escritos sobre mito e linguagem*, op. cit.

12 Michaud, Philippe-Alain. *Sketches, histoire de l'art, cinema*. Paris: Kargo, 2006.

13 Episódio *Une vague nouvelle 3B*.

14 O livro é citado no episódio *Le contrôle de l'univers 4A*, quarto DVD de *Histoire(s) du cinéma*, op. cit.