

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
DOUTORADO

HENRIQUE MARTINS DA SILVA

**DIANTE DE GODARD: HISTÓRIA, IMAGEM E MULTIPLICIDADE  
TEMPORAL**

Goiânia  
2019

---

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR  
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES  
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:**      Dissertação      Tese

**2. Identificação da Tese ou Dissertação:**

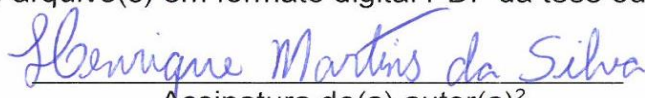
Nome completo do autor: Henrique Martins da Silva

Título do trabalho: DIANTE DE GODARD: HISTÓRIA, IMAGEM E MULTIPLICIDADE TEMPORAL

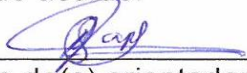
**3. Informações de acesso ao documento:**

Concorda com a liberação total do documento  SIM      NÃO<sup>1</sup>

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

  
Assinatura do(a) autor(a)<sup>2</sup>

Ciente e de acordo:

  
Assinatura do(a) orientador(a)<sup>2</sup>

Data: 28 / 03 / 19

---

<sup>1</sup> Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

<sup>2</sup> A assinatura deve ser escaneada.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
DOUTORADO

HENRIQUE MARTINS DA SILVA

**DIANTE DE GODARD: HISTÓRIA, IMAGEM E MULTIPLICIDADE  
TEMPORAL**

Texto apresentado ao Programa de Pós-graduação em História (PPGH), nível de Doutorado, da Universidade Federal de Goiás (UFG), para submissão ao Exame de Defesa, como requisito para a obtenção do título de Doutor em História, na linha de concentração “Culturas, Fronteiras e Identidades”.

**Linha de Pesquisa:** Fronteiras, interculturalidades e ensino de história.

**Orientadora:** Profa. Dra. Heloísa Selma Fernandes Capel.

Goiânia  
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do  
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

SILVA, HENRIQUE MARTINS DA  
DIANTE DE GODARD [manuscrito]: HISTÓRIA, IMAGEM E  
MULTIPLICIDADE TEMPORAL / HENRIQUE MARTINS DA SILVA. -  
2019.  
xiii, 220 f.

Orientador: Profa. Dra. Heloísa Selma Fernandes Capel.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de  
História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2019.  
Bibliografia.  
Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Tempo. 2. Imagem. 3. História. 4. Cinema. 5. Godard. I. Capel,  
Heloísa Selma Fernandes , orient. II. Título.

CDU 94




**PPGH**  
PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA UFG

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



Ata da Sessão de julgamento da Defesa de Tese de Doutorado de **Henrique Martins da Silva**. Aos 28 (vite e oito) dias do mês de março de dois mil e dezenove (2019), com início às 14h, nas dependências da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, teve lugar a sessão de julgamento da Defesa de Tese de Doutorado de **Henrique Martins da Silva**, cujo título foi **“Diante de Godard: história, imagem e multiplicidade temporal”**. A Banca Examinadora foi composta, conforme Portaria nº010/2019-PPGH, de 21 de março de 2019, pelos seguintes Professores Doutores: **Heloísa Selma Fernandes Capel (Presidente)**, **Paulo Roberto Monteiro de Araújo (UPM)**, **Eduardo Gusmão de Quadros (PUC-GO)**, **Ademir Luiz da Silva (UEG)**, **Elias Nazareno (UFG)** e, como Suplentes, **Rodrigo de Freitas Costa (UFTM)** e **Luciane Munhoz de Omena (UFG)**. Os Examinadores arguiram na ordem acima citada. Às 17:30 horas a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão secreta tendo sido o candidato Henrique Martins da Silva

Prof. Dr. **Paulo Roberto Monteiro de Araújo (UPM)** Ass.: .....

Decisão (... Aprovado .....) 

Prof. Dr. **Eduardo Gusmão de Quadros (PUC-GO)** Ass.: .....

Decisão (... Aprovado .....) 

Prof. Dr. **Ademir Luiz da Silva (UEG)** Ass.: .....

Decisão (... Aprovado .....) 

Prof. Dr. **Elias Nazareno (UFG)** Ass.: .....

Decisão (... Aprovado .....) 

Presidente da Banca Profa. Dra. **Heloísa Selma Fernandes Capel (Presidente)**, Ass.: .....

Decisão (... aprovado .....) 

Reaberta a Sessão Pública, o Presidente da Banca Examinadora proclamou os resultados e encerrou-a, da qual foi lavrada a presente ata que vai assinada por mim, Cintila Alves Garcia, secretária do Programa de Pós-Graduação em História, e pelos membros da Banca Examinadora.

Coordenadora: Fabiana de Souza Fredrigo  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Fabiana de Souza Fredrigo

Secretária: Cintila Alves Garcia  
Cintila Alves Garcia

Preciso de um dia  
para fazer a história  
de um segundo  
preciso  
de uma vida  
para fazer  
a história de uma hora  
preciso de uma eternidade  
para fazer  
a história  
de um dia  
podemos fazer tudo  
excetuando  
a história  
do que fazemos<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> GODARD. *Histoire(s) du cinéma*, volume 4, p. 276. Texto original : “Il me faut une journée/ pour faire/ l’histoire d’une seconde/ il me faut une année/ pour faire l’histoire/ d’une minute/ il me faut/ une vie/ pour faire/ l’histoire d’une heure/ il me faut une éternité/ pour faire/ l’histoire/ d’un jour/ on peut tout faire/ excepté/ l’histoire/ de ce que l’on fait.”

Dedico este trabalho a todos aqueles que  
sentiram e sentirão minha ausência.

## AGRADECIMENTOS

Escrever uma tese de doutorado não é uma tarefa fácil. Nesse percurso, existe todo um processo de construção que envolve pessoas dentro e fora da academia. Essas pessoas contribuem de alguma forma para o êxito do resultado final. E justamente para agradecer-lhes que as busco em minhas memórias e as coloco nesse registro de forma honrosa.

Em face disso, escrevo nesse instante relembro toda a trajetória que realizei na Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás. Lembro-me das dificuldades de cada etapa como graduação, mestrado e agora doutorado. Nessa reta final ainda escuto a seguinte pergunta: valeu a pena? Logo digo que prefiro deixar essa questão para o poeta responder em meu lugar.

(...)

“Valeu a pena? Tudo vale a pena  
Se a alma não é pequena.  
Quem quer passar além do Bojador  
Tem que passar além da dor.  
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,  
Mas nele é que espelhou o céu”.

Fernando Pessoa (Mar Português).

Apesar da minha reclusão, algumas pessoas sempre estiveram comigo, a elas devo mais do que meu muito obrigado!

Aos meus pais, Helena e Oliosmar, aos seus sábios ensinamentos e por terem apoiado esta jornada desde o início e por tudo que fizeram e fazem por mim.

A minha companheira Fernanda, por sua enorme compreensão, dedicação e motivação. Por sempre estar ao meu lado em todos os momentos me contagiando com seu carinho, otimismo e alegria.

Ao meu irmão Luciano, por sempre acreditar e apoiar meu trabalho. Além da sua constante parceria e do compartilhamento de suas experiências.

A minha orientadora Heloísa, por sua enorme competência e por ter aberto uma porta quando todas estavam fechadas e a quem guardo profundo respeito e admiração.

A banca examinadora composta pelos professores Paulo Roberto, Elias Nazareno, Ademir Luiz e Eduardo Gusmão pela gentil participação e contribuição crítica à pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGH-UFG) e seus integrantes desde servidores técnico-administrativos, docentes e coordenação.

Em virtude do atual e catastrófico cenário político e econômico brasileiro e dos enormes cortes no orçamento da educação, esta pesquisa não contou com financiamento de nenhuma agência de fomento. Felizmente a Universidade é pública e de qualidade, o que viabilizou a realização deste doutorado.



Fonte: DUMANS, João. *Sauve qui peut (la vie)*. In: ARAÚJO SILVA, Mateus; PUPPO, Eugênio (org.). *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*. São Paulo: Heco Produções, 2015, p.186.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto a multiplicidade temporal da imagem a partir da produção cinematográfica de Jean-Luc Godard. Trata-se de pensar a multiplicidade temporal da história por meio das imagens fílmicas produzidas pelo cineasta ao seu modo de fazer cinema. Este que inovou em sua época ao dar protagonismo e mostrar que era possível escrever com a câmera. A imagem em movimento, a montagem e o próprio pensar com imagens na obra de Godard nos revelam múltiplas camadas de tempos heterogêneos que elucidam a afirmação do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman que “quando diante da imagem, estamos diante do tempo”. Pensar os múltiplos tempos da imagem, no campo cinematográfico, implica em reconhecer suas discontinuidades e diferentes ritmos à medida que a imagem nos “sobreviverá” pelo motivo de deter mais experiência e expectativa do que o ser que a observa. Assim, os *estratos do tempo* descritos pelo historiador alemão Reinhart Koselleck não se referem apenas ao passado, mas também ao futuro que se abre enquanto possibilidade/projeção. Dessa forma, tanto Didi-Huberman, quanto Koselleck nos ajudam a compreender a complexa montagem-tempo de Godard.

Palavras-Chave: Tempo. Imagem. História. Cinema. Godard.

## **ABSTRACT**

This research has as object the temporal multiplicity of the image from the cinematographic production of Jean-Luc Godard. It is a question of thinking the temporal multiplicity of history through the filmic images produced by the filmmaker to his way of making movies. This one that innovated in its time when giving protagonism and to show that it was possible to write with the camera. The moving image, the assembly and the own thinking with images in the work of Godard reveal to us multiple layers of heterogeneous times that elucidates the affirmation of the philosopher and historian of the art Georges Didi-Huberman that "when before the image, we are before the time" . Thinking about the multiple times of the image in the cinematographic field implies recognizing its discontinuities and different rhythms as the image "will survive" for the sake of holding more experience and expectation than the being who observes it. Thus, the strata of time described by the German historian Reinhart Koselleck refer not only to the past, but also to the future that opens up as a possibility / projection. In this way, both Didi-Huberman and Koselleck help us to understand Godard's complex time-frame.

Keywords: Time. Image. History. Cinema. Godard.

## SUMÁRIO

<b>Resumo</b>	11
<b>Abstract</b>	12
<b>Introdução</b>	16
<b>CAPÍTULO 1: TEMPO E LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA</b>	21
1.1. Conceitos temporais	21
1.2. Incursão à linguagem cinematográfica	30
1.3. As elipses temporais no cinema	47
1.4. O pensar com imagens	52
<b>CAPÍTULO 2: TEMPORALIDADES E ANACRONISMOS DAS IMAGENS</b>	61
2.1. Tempo como estrato em Reinhart Koselleck	61
2.2. Tempo como abertura em Georges Didi-Huberman	68
2.3. Aproximação entre Georges Didi-Huberman e Reinhart Koselleck	76
2.4. Georges Didi-Huberman como expectador de Jean-Luc Godard	99
<b>CAPÍTULO 3: A PERCEPÇÃO DE TEMPO NA OBRA DE JEAN-LUC GODARD</b>	106
3.1. Introdução à vida e obra de Jean-Luc Godard	106
3.2. O fazer cinema em Jean-Luc Godard: a <i>Nouvelle Vague</i>	127
3.3. Escrever com a câmera	136
3.4. O tempo no cinema godardiano	149
<b>CAPÍTULO 4: EM CENA: LA CHINOISE E O HISTORIADOR CINEASTA JEAN-LUC GODARD</b>	167
4.1. <i>La Chinoise</i> : o filme	167

4.1.1. A dimensão política	172
4.1.2. A dimensão temporal	182
4.2. Diante da História: Godard como historiador do cinema	190
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>206</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>210</b>

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Cartaz: “Universidade popular; verão de 68”	118
<b>Figura 2.</b> Cartaz: “Os trabalhadores vão ganhar em seus locais de trabalho”	118
<b>Figura 3.</b> Cartaz: “Informação livre”	118
<b>Figura 4.</b> Cartaz: “Maio de 68; início de uma longa luta”	118
<b>Figura 5.</b> Cartaz: “A policia ataca a Universidade”	118
<b>Figura 6.</b> Cartaz: “Unidade de trabalhadores camponeses”	118
<b>Figura 7.</b> Cartaz: “Pode agitar Cabe a nós mudarmos isso”	119
<b>Figura 8.</b> Cartaz: “A luta continua”	119
<b>Figura 9.</b> Cartaz: “Quebremos as velhas engrenagens”	119
<b>Figura 10.</b> Fotograma: Filme <i>La Chinoise</i> (1967)	167
<b>Figura 11.</b> Fotograma: Filme <i>La Chinoise</i> (1967)	168
<b>Figura 12.</b> Fotograma: Filme <i>La Chinoise</i> (1967)	169
<b>Figura 13.</b> Fotograma: Filme <i>La Chinoise</i> (1967)	171
<b>Figura 14.</b> Fotograma: Filme <i>La Chinoise</i> (1967)	171
<b>Figura 15.</b> Fotograma: Filme <i>La Chinoise</i> (1967)	174
<b>Figura 16.</b> Fotograma: Filme <i>La Chinoise</i> (1967)	174
<b>Figura 17.</b> Fotograma: Filme <i>La Chinoise</i> (1967)	175
<b>Figura 18.</b> Fotograma: Filme <i>La Chinoise</i> (1967)	175
<b>Figura 19.</b> Fotograma: Filme <i>La Chinoise</i> (1967)	178
<b>Figura 20.</b> Fotograma: Filme <i>La Chinoise</i> (1967)	178
<b>Figura 21.</b> Fotograma: Filme <i>La Chinoise</i> (1967)	179
<b>Figura 22.</b> Fotograma: Filme <i>La Chinoise</i> (1967)	179
<b>Figura 23.</b> Fotograma: Filme <i>La Chinoise</i> (1967)	180
<b>Figura 24.</b> Fotograma: Filme <i>La Chinoise</i> (1967)	180
<b>Figura 25.</b> Fotograma: Filme <i>La Chinoise</i> (1967)	183
<b>Figura 26.</b> Fotograma: Filme <i>La Chinoise</i> (1967)	184
<b>Figura 27.</b> Fotograma: Filme <i>La Chinoise</i> (1967)	184
<b>Figura 28.</b> Cena do estúdio de <i>Histoires Parallèles</i>	194
<b>Figura 29.</b> Jean-Luc Godard no programa <i>Histoires Parallèles</i>	195
<b>Figura 30.</b> Jean-Luc Godard no programa <i>Histoires Parallèles</i>	195

## INTRODUÇÃO

Esta tese procura tematizar a multiplicidade temporal da história por meio das imagens, em específico, as imagens de Jean-Luc Godard. O objetivo central é refletir acerca das camadas temporais contidas nas imagens. Trata-se de uma pesquisa teórica acerca da relação entre história e imagem. Em sentido mais amplo, nosso interesse é pensar por meio da imagem e com imagens a multiplicidade temporal da história.

Partimos da premissa fundamental do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (2015, p. 15), que afirma que “quando diante da imagem, estamos diante do tempo”. Essa afirmação corrobora a relação visceral entre história e imagem, uma vez que a história é constituída temporalmente. Além disso, sabemos que as concepções de tempo linear ou circular já não se sustentam mais desde a modernidade de acordo com o historiador Reinhart Koselleck (2006).

Se tomarmos a teoria da história de Koselleck acerca do tempo, podemos dizer que há uma concepção do que é o tempo histórico e como ele se expressa metodologicamente nas categorias de Espaço de Experiência e Horizonte de Expectativa que estão em constante tensão e delimitam o tempo histórico.

É importante ressaltar que não existe um consenso definitivo entre os historiadores do que é o tempo histórico ou os tempos da história. Mas é importante lembrar, que apesar disso, tomando a teoria de Koselleck e Didi-Huberman como base, é possível pensar em múltiplos tempos na relação entre história e imagem. De um lado a semântica dos tempos históricos de Koselleck. Por outro, com Didi-Huberman, as múltiplas camadas temporais da imagem enquanto abertura.

Dessa forma, nosso objeto por definição são os múltiplos tempos da imagem. Com isso, partindo da premissa de Didi-Huberman que estar diante da imagem é estar diante do tempo, chegamos a um paradoxo. Para vislumbrar a multiplicidade temporal da imagem, primeiramente é necessário delimitar a concepção de tempo/concepção de história que circunda a imagem.

Nesse sentido, partimos da seguinte pergunta: Diante da falta de um consenso consolidado e definitivo entre os historiadores do que é o tempo histórico, qual abordagem ou concepção de tempo mais se aproxima da premissa de Didi-Huberman e corrobora para vislumbrar as montagens-tempo nas imagens fílmicas de Godard? É justamente a partir dessa pergunta que chegamos à teoria da multiplicidade temporal da história elaborada por Koselleck.

Essa multiplicidade temporal composta por camadas heterogêneas de tempo, também nos leva a fazer a aproximação entre Koselleck e Didi-Huberman. Ambos os autores apontam para camadas de tempos descontínuos que podem ser evidenciados na obra cinematográfica de Godard.

Com efeito, é importante lembrar que partimos de uma concepção de tempo que prevê uma intersecção entre as dimensões temporais passado e futuro. Ademais, estar diante da imagem e do tempo, também significa estar diante de Jean-Luc Godard. É possível identificar múltiplos tempos heterogêneos nas montagens de Godard. Dessa forma, torna-se viável refletir a multiplicidade temporal das imagens na obra cinematográfica de Godard que muito contribuiu para o cinema francês e, sem dúvida, para o pensar e escrever história com imagens.

Outro motivo que justifica discutir a produção cinematográfica de Godard em relação aos tempos da imagem, está no fato da inovação cinematográfica proposta pelo cineasta com seus movimentos de câmera, sua linguagem e sua escrita. Esta última porque Godard escrevia com a câmera. A sua relação com a montagem nos permite compreender as múltiplas camadas de tempo das imagens. E é justamente a respeito disso que se molda nossa hipótese.

A hipótese central consiste na ideia de que a multiplicidade temporal da história, as camadas temporais ou estratos de tempo, como também denominado por Koselleck, constituem a base da crítica que Didi-Huberman faz ao interpelar visões tradicionais da história acerca do eucronismo das imagens e da história da arte como disciplina anacrônica.

Em face disso, a hipótese se desdobra na afirmação de que as múltiplas camadas temporais da imagem colocadas por Didi-Huberman estão dispostas, no caso do cinema, em montagens heterogêneas de tempo, ou seja, imagens-tempo. E é justamente isso que

Godard faz no seu cinema: imagens-tempo. Portanto, nesse aspecto, a relação entre história e imagem também é uma relação entre tempo e cinema, sem desconsiderar as outras formas de arte, que também apresentam suas camadas temporais, como é o caso da pintura.

Para tanto, a metodologia empregada nesta pesquisa está dividida em duas frentes. A primeira frente procura compreender o que é o tempo, em específico, o tempo histórico. Procuramos entender o tempo, de forma geral, como uma construção cultural mediada pela unidade temporal entre passado, presente e futuro. E como sabemos que não há um tempo, mas múltiplos tempos, de acordo com os autores, Koselleck e Didi-Huberman, utilizamos o conceito de multiplicidade temporal para denominar de forma mais abrangente a concepção de tempo na história. No entanto, imagem-tempo, estratos de tempo/camadas temporais e tempo histórico são noções e conceitos temporalizantes que apontam para a chamada multiplicidade temporal.

Portanto, essa primeira frente metodológica apresenta os conceitos temporais, bem como a concepção de tempo que será difundida ao longo da pesquisa com base no arcabouço teórico de Koselleck e Didi-Huberman. Já a segunda frente metodológica consiste na articulação entre história e imagem e, por conseguinte, entre tempo e cinema. Em outras palavras, a segunda frente metodológica estrutura a tese de que é possível pensar a multiplicidade temporal da história por meio das imagens, em específico as montagens-tempo realizadas por Godard. Trata-se, portanto, nas duas frentes metodológicas de um processo comparativo e interpretativo, isto é, o procedimento metodológico central é hermenêutico.

Por se tratar de uma pesquisa predominantemente de cunho teórico, as fontes consultadas são de origem bibliográfica e textual. Também trabalhamos alguns aspectos da filmografia de Godard, em específico, analisamos o filme *La Chinoise* com o intuito de analisar visualmente em determinadas cenas elementos constituintes da montagem como linguagem cinematográfica, tempo e história. Não obstante, procuramos ao longo da tese trazer a luz da discussão teórica sobre tempo e imagem o cinema de Godard em virtude da sua prática de montagem e relação com a história.

Podemos dizer, então, que nossa tese reside no esforço de argumentação acerca da relação visceral entre tempo, história e imagem. Tanto Didi-Huberman, quanto Koselleck apontam para uma variante temporal múltipla e diversa constituída

culturalmente e que se apresenta em camadas ou estratos de tempo, rompendo com uma ideia linear de tempo, seja na história ou no cinema.

Com efeito, queremos demonstrar que estar diante de Godard também é estar diante da história, da imagem e da multiplicidade temporal. É importante ressaltar que o cineasta e sua concepção de tempo, embora não seja nosso objeto, constitui importância capital para o desenvolvimento dessa pesquisa em virtude da sua metodologia que muito se aproxima de um “historiador do cinema”. O fazer cinema em Godard é um exercício de reflexão político, social e histórico.

É importante ressaltar que a história não é somente escrita, mas também pode ser narrada por imagens. Analisar a multiplicidade de tempos por meio da imagem também é uma forma de pensar novas possibilidades de pesquisa. As imagens também podem nos servir como fontes de pesquisa. Dessa forma, pensar com imagens também é pensar historicamente. As imagens são testemunhos do passado e, por isso, carregam em si memórias e tempos descontínuos.

O cinema tornou-se mais um objeto de investigação da história. Nesse sentido, cabe ao historiador refletir acerca da relação entre história e imagem. Pois é justamente dessa relação que podemos enxergar novas possibilidades e perspectivas em relação à experiência do tempo.

Para tanto, dividimos a tese em quatro capítulos. Em síntese, o primeiro capítulo intitulado: “Tempo e Linguagem Cinematográfica” tem o propósito de discorrer sobre os conceitos temporais em relação à própria linguagem cinematográfica. A proposta é pensar a relação entre a linguagem, a imagem e o tempo no cinema. Como pretendemos compreender os tempos da imagem em Godard, torna-se necessário uma introdução aos conceitos temporais e a própria linguagem cinematográfica.

O segundo capítulo: “Temporalidades e Anacronismos das Imagens”, destina-se ao estudo das dimensões temporais contidas na imagem. Partimos da relação direta entre tempo e imagem, o que nos possibilita vislumbrar o tempo em duas perspectivas teóricas. Entre elas, o tempo como estrato para Koselleck, e o tempo como abertura para Didi-Huberman. Ambas as interpretações conduzem para uma multiplicidade de tempos que estão dispostas nas imagens em estratos, ou montagens-tempo no caso das imagens

fílmicas de Godard. Dessa forma, queremos mostrar, assim como coloca Georges Didi-Huberman (2015) que “quando diante da imagem, estamos diante do tempo”.

O terceiro capítulo: “A percepção de Tempo na Obra de Jean-Luc Godard”, procura apresentar a percepção de tempo em relação à escrita cinematográfica de Jean-Luc Godard. Para isso, levantamos alguns dados biográficos da vida e obra do cineasta como meio de compreender, entre outras coisas, o seu contexto de formação e trajetória de produção em face de seus interlocutores e críticos. É uma maneira de apresentar “o fazer cinema” em Godard diante do processo de constituição de seu pensamento em relação às imagens.

Por fim, o quarto capítulo denominado: “Em cena: *La Chinoise* e o historiador cineasta Jean-Luc Godard” consiste na análise visual da multiplicidade temporal e dimensão política contida no filme *La Chinoise* de Jean-Luc Godard. Trata-se de pensar as imagens do filme por meio da multiplicidade temporal da história. Dessa forma, desenvolvemos nesse capítulo uma análise que procura identificar como Godard pensa historicamente e trabalha com a multiplicidade temporal da mesma forma ou ao menos semelhante ao que os historiadores fazem.

A escolha desse filme em específico se deve em virtude do contexto histórico de seu lançamento e, por ventura, dos eventos revolucionários que eclodiram posteriormente em maio de 1968 na França. Além disso, podemos vislumbrar um pouco do fazer cinema em Godard, em outras palavras, do escrever com a câmera e da relação entre tempo, história e imagem.

**CAPÍTULO 1:**  
**TEMPO E LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA**

**1.1 CONCEITOS TEMPORAIS**

Os registros do passado, desde a filosofia antiga até a contemporaneidade apontam para um esforço de definição do que é o tempo. Em termos gerais, o tempo sempre foi uma incógnita e, por isso, objeto de estudo e indagação na história do pensamento humano. A maioria das pesquisas sobre o tempo ainda se concentram no campo da filosofia e perpassam distintas formas de percepção e compreensão diante da fenomenologia e metafísica, embora não haja um consenso definitivo sobre o assunto. Neste subtópico, nos ateremos às concepções modernas sobre o tempo com a finalidade de caracterizar os conceitos temporais.

Para tanto, nos apoiaremos nas concepções de tempo de Reinhart Koselleck e Georges Didi-Huberman. Trata-se de pensar o tempo no âmbito da história em relação à imagem, mais especificamente, o(s) tempo(s) da imagem. É a partir de tal fato, que tomamos a premissa fundamental de Didi-Huberman, pela qual delimitamos metodologicamente esta pesquisa: “Quando diante da imagem, estamos diante do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15). Essa afirmação sugere uma relação visceral entre tempo e imagem. Mas que tipo de tempo está contido na imagem?

A respeito dessa indagação, o historiador Reinhart Koselleck, define o tempo como uma construção cultural que, em distintos momentos e lugares, determina um modo específico de relacionamento entre a experiência do passado e as projeções de futuro. Dessa forma, não se trata de pensar um único tempo e sim uma multiplicidade temporal que se apresenta em camadas ou nos termos de Koselleck, como estratos temporais. De antemão, essa multiplicidade de tempos só é possível, segundo o autor, em virtude da tensão entre duas categorias histórias: espaço de experiência e horizonte de expectativa<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Essas duas categorias foram elaboradas sobre forte influência das ideias dos filósofos alemães Hans-Georg Gadamer (1900-2002) e Martin Heidegger (1889-1976).

Ademais, abordando o tempo como uma construção cultural, lançamos luz sobre a obra de Georges Didi-Huberman com o esforço de apreender os tempos da imagem. Esse autor se aproxima da teoria de Koselleck sobre o tempo, na medida em que propõe que existem montagens de tempo nas imagens. Isso significa inserir o tempo no centro do pensamento sobre a imagem. O tempo, por conseguinte, se abre em sua montagem apresentando diferentes ritmos heterogêneos que, por sua vez, produzem anacronismos<sup>3</sup>. Esses anacronismos produzem temporalidades que, por conseguinte, colocam as imagens no centro do pensamento sobre o tempo.

Com efeito, para Didi-Huberman (2015, p. 16), a imagem nos sobreviverá, pois somos diante dela o elemento de passagem, enquanto ela é diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração. Diante da imagem, nosso presente é capturado e revelado na experiência do olhar, ao passo que passado e presente nunca cessam de se reconfigurar diante da imagem, ainda que esta seja antiga ou recente. Pautado neste princípio, o autor quer evidenciar que a imagem tem mais memória e mais futuro do que o próprio ser que a aprecia.

Pautado neste princípio, se faz necessário ressaltar que Koselleck parte de uma História dos Conceitos para produzir sua teoria acerca da semântica dos tempos históricos. Nesse sentido, procura definir especificamente o que é o tempo histórico, de tal modo que nos apresenta uma multiplicidade de tempos que estão justapostos em camadas ou estratos. No entanto, os respectivos tempos sofrem mudanças e ressignificação conceitual em diferentes momentos históricos, ou seja, os conceitos são “temporalizantes”.

Didi-Huberman, propõe por meio da História da Arte inserir a imagem no centro da discussão sobre o tempo. Nesse percurso, o autor tece uma crítica às perspectivas tradicionais da história no que se refere ao trato com as imagens, dado que é a partir do anacronismo das imagens que o autor propõe a reflexão e visão crítica em torno da relação entre Tempo e Imagem. Nas palavras de Heloisa Capel:

---

<sup>3</sup> Para Clara Abreu: “Didi-Huberman questiona a “regra de ouro” do tradicional historiador da arte: a recusa ao anacronismo, o esforço em não projetar nas obras de arte do passado uma visão do presente. O autor desestabiliza o maior ideal do historiador, o de “interpretar o passado com as categorias do passado”, e assim, apresenta ao historiador da arte, familiarizado com procedimentos tradicionalmente canônicos de análise da imagem – representados para ele, principalmente, pela iconologia de Panofsky – outro modo de se colocar diante da história e da imagem, de se colocar diante do tempo complexo e impuro da obra de arte” (ABREU, 2017, p. 493).

O autor reúne críticas ao eucronismo do historiador, sua ambição de correspondência e significação que fazem explicar os fatos em seu próprio tempo, tratada pelas convenções controladas da disciplina com status de legitimidade epistêmica (CAPEL, 2013, p. 30).

Para Didi-Huberman, a imagem é composta por uma montagem de diferentes tempos heterogêneos que produzem anacronismos à medida que se analisa para além de certa plasticidade, dada muitas vezes, pela centralidade do estilo ou época. Nesse sentido, a busca do historiador por uma concordância dos tempos, é na verdade uma busca pela consonância eucrônica.

Com efeito, percebemos certa soberania do anacronismo, pois a imagem é altamente sobredeterminada em face do tempo. Nas palavras de Didi-Huberman: “O anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitui um obstáculo à sua compreensão” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 25). Deste modo, o autor quer dizer que o anacronismo é soberano frente à tentativa de conceber um único passado eucrônico ou único *Zeitgeist* na análise das imagens, o que seria um ato falho do historiador em relação à constituição de sentido sobre a experiência do passado. Em suas palavras:

É preciso, eu ousaria dizer, um estranhamento a mais para se confirmar a paradoxal fecundidade do anacronismo. Para se chegar aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às longas durações do mais-que-passado mnésico, é preciso o mais-que-presente de um ato reminescente: um choque, um rasgar de véu, uma irrupção ou aparição do tempo, tudo o que Proust e Benjamim disseram tão bem sobre a “memória involuntária” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 26).

Esse “rasgar de véu” descrito por Didi-Huberman na busca pela multiplicidade temporal se relaciona ao pensamento do historiador Reinhart Koselleck, que propõe uma multiplicidade de tempos, apresentado em camadas ou estratos temporais. Nesse sentido voltamos novamente à centralidade do tempo no estudo das imagens.

E como forma de pensar essa centralidade do tempo nos estudos sobre imagens, se faz necessário, primeiramente, possuir uma concepção de tempo enquanto constructo teórico para nosso trabalho. Dessa forma, voltaremos nossos olhares à teoria de Koselleck, que nos ajuda a pensar o tempo histórico e também os diferentes ritmos, daquilo que chamaremos de imagem-movimento/imagem-tempo.

Com efeito, o tempo discutido por Koselleck em sua obra *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos* (2006), não é natural e está dado, ao contrário, é uma construção cultural que, em momentos específicos e distintos, determina uma relação muito importante entre a experiência do passado e as expectativas de futuro, ou seja, entre o espaço de experiência e o horizonte de expectativa. Nas palavras de Koselleck:

Entre a Revolução Inglesa passada e a Revolução Francesa futura foi possível descobrir e experimentar uma relação temporal que ia além da mera cronologia. A história concreta amadurece em meio a determinadas experiências e determinadas expectativas. (...) A novidade era a seguinte: as expectativas para o futuro se desvincularam de tudo quanto às antigas experiências haviam sido capazes de oferecer. E as experiências novas, (...) já não eram suficientes para servir de base a novas expectativas para o futuro. A partir de então o espaço de experiência deixou de estar limitado pelo horizonte de expectativa. Os limites de um e de outro se separaram (KOSELLECK, 2006, p. 309).

A saber, para Koselleck o próprio conceito de Revolução aclama por mudanças, que por sua vez, articulam experiências e expectativas. Nesse sentido, as revoluções Inglesa e Francesa experimentaram uma relação temporal para além de uma simples cronologia. Consoante a isso, se faz necessário compreender que a concepção de tempo histórico, requer a reflexão no campo da teoria da história, haja vista que as fontes do passado nos contam sobre fatos, ideias, costumes, acontecimentos, entretanto, não tratam do tempo histórico em si. Dessa forma, os testemunhos da tradição e do passado são insuficientes. E a datação, por sua vez, nos ajuda a organizar e narrar uma determinada série de eventos, entretanto, não pode ser entendida como um tipo de tempo histórico.

Mais especificamente, o tempo histórico aqui se refere às consequências das ações dos homens no meio social e político, nas suas instituições e organizações. Tanto os homens, quanto suas instituições possuem formas de ação que garantem uma escala temporal própria. Por isso, não há um único tempo histórico e sim múltiplos tempos históricos, sobrepostos uns aos outros nos processos históricos. Ademais, o pensamento de Koselleck nos orienta a pensar que a experiência temporal se manifesta à superfície da linguagem de maneira implícita ou explícita, isto é, a relação entre certo passado e certo futuro (KOSELLECK, 2006, p. 14-15).

Consoante a isso, Koselleck (2006) apresenta a tese de em cada época histórica, distintas culturas, estabeleceram diferenças entre campo de experiência e horizonte de expectativa. Deste modo, podemos pensar em múltiplos tempos históricos. E a tarefa do historiador seria, justamente, buscar a relação entre essas duas categorias históricas com a finalidade de decifrar o tempo próprio da História. Koselleck, deste modo, promove reflexões acerca das atualizações do passado e futuro, nesse sentido seria perfeitamente possível pensar que o que se altera, significativamente, desde os *Annales* até o campo de estudo contemporâneo, é a inclusão do futuro atualizado.

Os inúmeros testemunhos políticos, filosóficos, teólogos, artísticos, manuscritos de autoria desconhecida, dentre outros, assinalam como a experiência do passado foi constituída solidamente à medida que expectativas, esperanças, ambições e prognósticos foram assentados à superfície da linguagem. Dessa forma, procurou-se entender como em “um tempo presente”, a dimensão temporal do passado articula a relação de reciprocidade com a dimensão temporal do futuro.

Koselleck parte das análises semânticas sem a pretensão de apresentar um estudo de caráter linguístico-histórico, mas sim de constituição linguística das experiências temporais. Por conseguinte, apresenta a finalidade de ampliar as análises que podem esclarecer o contexto histórico-social, além de acompanhar a orientação linguístico-pragmática ou linguístico-política dos autores e oradores, como meio de fazer deduções. Deste modo, a partir da História dos Conceitos, temos uma dimensão histórica e antropológica inerente a toda conceitualidade e a todo ato de linguagem. Nesse sentido Koselleck considera que:

Um período moderno foi distinguido de modernidade em um sentido estrito, o que corresponde ao uso francês de *moderne histoire contemporaine* e *histoire*, respectivamente. De acordo com sua tradição política, o francês localiza a cesura entre estes dois períodos na época da Revolução Francesa; Enquanto na Rússia, o ano de 1917 (em vez de 1789) foi considerada a data de separação para dividir a história recente do mais recente, ou melhor, a história contemporânea. Na Alemanha, o termo *Zeitgeschichte* (história contemporânea) tem vindo a tematizar vagamente a época do nacional-socialismo e tudo o que tem seguido desde então. Obviamente, tais datas derivadas de histórias nacionais são pouco adequadas para servir como censuras em tentativas de estruturação aplicável à história universal e formou-se ao

longo de vários séculos (KOSELLECK, 2002, p. 155, tradução do autor)<sup>4</sup>.

Sob esse ponto de vista, Koselleck (2006) considera que, há uma temporalização da História em um processo de aparente aceleração, fato que caracteriza a nossa modernidade. Para o estudo do início dos tempos modernos, o autor se limita a uma perspectiva que ilustra, a partir de um futuro já concebido por nossos antepassados, o que ele chama de Futuro Passado. Em suas palavras:

Separação consciente entre espaço de experiência e horizonte de expectativa é o indicador de temporalidade que está contido na tensão, antropológicamente preexistente, entre experiência e expectativa proporciona um parâmetro que permite ver nos conceitos constitucionais o nascimento da Modernidade (KOSELLECK, 2006, p. 324).

No mesmo sentido, assinala que, por exemplo, a batalha na qual o Império Persa deveria sucumbir não foi qualquer conflito e sim um dos raros eventos situados entre o começo e o fim do mundo, que também prenunciava o declínio do Sacro Império Romano, assim como a história da cristandade, até o século XVI, está repleta de expectativas que refletem uma escatologia do final dos tempos e também pode ser vista como uma história dos adiamentos desse mesmo fim, ainda que a data desse fim permanecesse oculta.

A despeito desse caráter temporal entre um evento e outro que prenunciam o fim do mundo, Koselleck assinala que para Lutero, precursor da Reforma, a abreviação do tempo citada no Apocalipse de João é um sinal da vontade divina de permitir o Juízo final. Já para Robespierre, frente ao seu discurso sobre a constituição revolucionária em maio de 1793, a aceleração do tempo é um dever do homem, introduzindo os tempos de liberdade e felicidade, o chamado futuro dourado. Assim, a partir dessas colocações e do fato que a Revolução surgiu da Reforma, temos o início e o fim de um determinado período de tempo (KOSELLECK, 2006).

---

<sup>4</sup> Texto original: “An early modern period has been distinguished from modernity in a strict sense, corresponding to the French usage of *histoire moderne* and *histoire contemporaine*, respectively. According to their political tradition, the French locate the caesura between these two periods at the time of the French Revolution; While in Russia, the year 1917 (instead of 1789) was considered the separating date to divide recent history from the most recent, or rather, contemporary history. In Germany, the term *Zeitgeschichte* (contemporary history) has come to vaguely thematize the era of National Socialism and everything that has followed since then. Obviously, such dates derived from national histories are poorly suited to serve as caesuras in attempts at structuration applicable to universal history and graduated over several centuries” (KOSELLECK, 2002, p. 155).

Ademais, Koselleck (2006) afirma ainda que a Igreja se colocou temporalmente, enquanto Instituição integradora. Haja vista que a mesma é, por si própria, escatológica. Deste modo, tanto a Igreja quanto o Império não podiam ser ameaçados, pois eram a garantia de ordem até o fim do mundo. Essa expectativa do fim integrou a própria Igreja, estabilizando-a sob a possível tragédia e ao mesmo tempo sob a esperança de redenção pregada pelo cristianismo. Deste modo, o futuro do mundo e o seu fim foram incorporados à própria história da Igreja, considerando heresias e quaisquer outras novas ou velhas profecias. Nesse sentido, se faz necessário ressaltar que para Koselleck, o fim do mundo só pode ser um fator de integração da Igreja enquanto permanecer indeterminável, no quadro histórico e político.

Nesse caso, o futuro foi integrado ao tempo como elemento constitutivo da Igreja e configuração de um possível fim do mundo. Esse futuro não está situado no fim dos tempos linearmente, pois esse fim só pode ser experimentado porque sempre esteve em estado de suspensão pela própria Igreja. Sob esse ponto de vista, existe uma tensão escatológica, que transformou a história da Igreja na própria história da Salvação. Entretanto, as potências religiosas consumiram-se em batalha aberta, o que facilitou serem coagidas politicamente ou até mesmo neutralizadas. A partir deste pressuposto, temos uma abertura para o futuro planeável. De acordo com Koselleck<sup>5</sup>:

A última grande profecia papal, de 1595, atribuída a São Malaquias, triplicava a lista até então tradicional de papas, de modo que o fim dos tempos, que deveria suceder a duração média dos pontificados então previstos, não aconteceria antes de 1992 (KOSELLECK, 2006, p. 28).

De acordo com Koselleck (2006), a astrologia exerceu grande influência profética em seu ápice durante a Renascença. Até mesmo Newton indicou em 1700 que o papado acabaria no ano 2000. Não podemos esquecer-nos de Nostradamus e sua profecia tradicional do fim do mundo, que é bastante conhecida, assim como o calendário Maia que profetizava o fim dos tempos em 2012.

Entretanto, essas previsões do fim perderam muita notoriedade devido à separação da história sacra, humana e natural, o que desestabilizou a função

---

<sup>5</sup> “Melanchthon calculava que o mundo duraria ainda quatrocentos anos, pois: *“Seil Deus abbreviabit dies propter electos; dan die weit eileit davon, quia per hoc decenniutn fere uovutn saeculutu fuit”* [Mas Deus abrevia esses dias por causa dos eleitos; pois o mundo se apressa, porque ao longo desta década foi quase um novo século], Cf. também meu ensaio “Gibt es eine Beschleunigung. in der Geschichte?” (BÖCKENFÖRDE, 1973, p. 636).

escatológica do Sacro Império Romano-Germânico. Dessa forma, o fim dos tempos passou a ser um problema astronômico e matemático, uma data determinável pelo cosmos e não mais pela escatologia, que fora transformada em História Natural.

Para Koselleck, houve uma considerável transformação de profecias e previsões dos cristãos em ação política, desde 1650. Ao passo em que se promoveu uma tentativa de manipulação do futuro pelo Estado na medida em que profecias apocalípticas foram reprimidas, em decorrência de tal fato: “Foi inaugurado um novo tempo, no curso das coisas do homem, em vez do fim do mundo previsto” (KOSELLECK, 2006, p. 29-30). Koselleck criou, deste modo, uma metodologia de determinação do tempo histórico fundamentada em duas categorias históricas, sendo elas: espaço de experiência e horizonte de expectativa.

Ademais, procuramos neste trabalho, partir da concepção de tempo de Koselleck na busca pela compreensão da crítica e análise de Didi-Huberman acerca do anacronismo das imagens, bem como, fomentar uma noção de tempo que sirva de orientação para análise das imagens e, por conseguinte, a constituição de um campo epistemológico que trate os conceitos temporais em diversas representações das imagens, sejam elas pinturas, fotografias ou fílmicas.

Em linhas gerais, Koselleck é considerado o pai da história dos conceitos, ou *Begriffsgeschichte* em alemão. Que está intimamente ligada à formulação da teoria sobre a semântica dos tempos históricos, sendo este um trabalho iniciado ainda no começo da década de 1960. Atualmente existe uma coleção denominada *Geschichtliche Grundbegriffe* (GG), que representa o pensamento social e político alemão moderno.

A respectiva coleção possui oito volumes e foi escrita por três historiadores: Reinhart Koselleck, Otto Brunner<sup>6</sup> e Werner Conze<sup>7</sup>. O GG abrange cerca de 120

---

<sup>6</sup> “Otto Brunner foi um historiador austríaco que viveu entre 1898 e 1982. É um medievalista eminente que tem sido considerado um precursor da nova história social da Alemanha pós-guerra. Sua obra (...) ocupa um lugar central no panorama atual na história legal e institucional, que se desviaram da característica paradigma positivista-estatista da historiografia do século XIX grande parte do século XX” (DE DRIOLLET, 2011, p. 155)

<sup>7</sup> De acordo com Robert Moeller (2003), Werner Conze (1910-1986) foi um historiador alemão na Alemanha nazista e no pós-Segunda Guerra Mundial na Alemanha. Era membro da comissão Scheider. Foi estudante de doutorado de Hans Rothfels em Königsberg sob os nazistas, onde afirmou que os alemães tiveram um papel positivo no desenvolvimento da Europa oriental (MOELLER, 2003).

conceitos em mais de sete mil páginas. Busca estabelecer uma relação entre os conceitos políticos e sociais a partir das continuidades e descontinuidades das estruturas políticas, sociais e econômicas. Para abranger todos esses conceitos bem como a sua prática, utiliza a *Begriffsgeschichte* e a História social estrutural. Com a finalidade de articular o estudo das linguagens para discutir estado, sociedade e economia<sup>8</sup>.

Durante a formação desse dicionário histórico, Koselleck apresenta o conceito de *Sattelzeit* (“tempo liminar”) (KOSELLECK, 2006, p. 314), com a finalidade de explicar as continuidades e descontinuidades da Era Moderna. Na sua concepção, as transformações e rupturas ocorridas na Europa com o advento da modernidade são tão significativas que configuram o conceito mestre e orientador de *Sattelzeit*, que está presente no cerne de seu pensamento. Especialmente no que tange a relação entre História e Tempo, a partir da *Neuzeit* e dentro da esfera política e social desse novo mundo que se abre para a História.

Segundo Koselleck, o período entre 1750 e 1850 foi delineado por inúmeras transformações representativas e significativas, que acabou por ocasionar uma tensão entre espaço de experiência e horizonte de expectativa. Tendo como consequência uma dinâmica de transformação de sentido dos conceitos e na forma como os homens se relacionam consigo mesmo, com o tempo e com o mundo. Pautado neste princípio, os conceitos passaram por transformações semânticas profundas em suas estruturas, através de sua temporalização, democratização, ideologização e politização.

Com efeito, essas mudanças representam o que Koselleck chama de *Sattelzeit*, e está, intimamente, relacionado à aceleração de tempo produzida pela modernidade. Sendo, portanto, expresso pelos conceitos. Pautado neste princípio, a dimensão futuro se inclui nas discussões, já que o futuro passa a exercer pressão sobre a experiência do passado e tenta extrapolá-la mediante as expectativas e projeções. Os conceitos incorporam temporalidades, pois são ressignificados com vistas ao futuro, sob uma estrutura de tempos em movimento. Isto é, os conceitos representam tempos em movimento, “tempos modernos”<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Vide: JASMIN, Marcelo G.; JÚNIOR, João Feres, *História dos conceitos*. Rio de Janeiro: PUC/Loyola, 2006, p. 9-38.

<sup>9</sup> A expressão “tempos modernos” encontra-se entre aspas, pois não faz parte do léxico utilizado por Koselleck; representa uma analogia desenvolvida por esta pesquisa com o intuito de aproximarmos da ideia de movimento e de aceleração do tempo atrelado à modernidade.

O futuro é o passado atual, trata-se de se uma atualização de futuro que os conceitos carregam e incorporam nessa transição para a modernidade no mundo europeu. Esse conceito é fundamental para entendermos a semântica dos tempos históricos em Koselleck, bem como as atualizações de futuro por meio da *prognose* ou prognóstico racional, que será desenvolvido no terceiro capítulo deste trabalho. O futuro torna-se uma categoria de análise elementar para a História Conceitual de Koselleck, aliado ao passado, isto é, a tensão entre experiência e expectativa funda genuinamente o tempo histórico (KOSELLECK, 2006, p. 314-315).

No entanto, nosso intuito não é expor e argumentar a respeito da *Geschichtliche Grundbegriffe* em específico, e sim como surge a formulação dos tempos históricos e a ideia de futuro a partir da *Begriffsgeschichte* ou História dos Conceitos de Koselleck. Trata-se, em especial, de fundamentar a concepção temporal e as dimensões passado e futuro a partir da matriz de pensamento koselleckiana, pois sem ela não é possível pensar a multiplicidade temporal descrita por ele a partir da modernidade e dos conceitos em movimento. A História está para os conceitos assim como os conceitos estão para o movimento.

## 1.2 INCURSÃO À LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA<sup>10</sup>

(...) analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo, mais ainda, examiná-lo tecnicamente. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto-filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for

---

<sup>10</sup> A respeito do início dos estudos sobre a linguagem no cinema: “Durante muito tempo, o cinema dos primeiros 20 anos foi considerado de pouco interesse para a história do cinema, como apenas um conjunto de desajeitadas tentativas de chegar a uma forma de narrativa intrínseca ao meio, que se estabeleceria depois. Nesse período, por estar misturado a outras formas de cultura, como o teatro, a lanterna mágica, o vaudeville e as atrações de feira, o cinema se encontraria num estágio preliminar de linguagem. Os filmes teriam aos poucos superados suas limitações iniciais e se transformado em arte ao encontrar os princípios específicos de sua linguagem, ligados ao manejo da montagem como elemento fundamental da narrativa. Historiadores como Georges Sadoul, Lewis Jacobs e Jean Mitry, apesar da elevada erudição e do detalhamento de suas análises, privilegiaram esse ponto de vista evolutivo, entendendo os trabalhos dos ‘pioneiros’ do cinema como experimentações que os levariam aos ‘verdadeiros’ princípios da linguagem cinematográfica” (MASCARELLO, 2006, p.22).

realmente rico, usufruí-lo-melhor (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 2)

Marcel Martin (1990), em sua obra *A linguagem cinematográfica*, almeja examinar inúmeras teorias no que diz respeito ao cinema e a sua linguagem, bem como os elementos que a compõe. Para tanto, salienta que a natureza do cinema<sup>11</sup> fornece inúmeras armas contra si, que acabam por destoar o seu desenvolvimento estético. Para tanto, utiliza-se de três termos para fundamentar a sua afirmação, sendo eles: *fragilidade*, *futilidade* e *facilidade*. Sob sua perspectiva, o primeiro termo, está intimamente ligado a um suporte material excepcionalmente delicado, fato que culmina em sua degradação em virtude do constante uso.

Já o segundo termo, é empregado para justificar o fato de que o cinema é a mais jovem dentre todas as artes. Deste modo, adverte que é a única arte sobre a qual a concordância crítica é complexa de se atingir, haja vista que todos os indivíduos se julgam autorizados a fazê-la. E por último, caracteriza o cinema enquanto facilidade, dado que em sua grande maioria, apresenta-se enquanto um dispositivo de “embrutecimento” nas mãos das potências econômicas que o dominam. Sendo que o grande inconveniente para o cinema é, sobretudo, o seu caráter comercial, de modo a considerar que a relevância dos investimentos sobre o qual carece, o torna tributário das forças econômicas (MARTIN, 1990).

A partir de tais argumentos, Martin (1990), almeja fornecer uma análise normativa e sistemática dos processos de expressão da linguagem cinematográfica. A vista que, defende desde os primórdios o cinema se traduz enquanto arte. De modo que, gradativamente, tornou-se uma linguagem, que se traduz sob a técnica de conduzir uma narrativa e traduzir ideias. Na concepção de Walter Benjamin (1992), para que a arte seja reconhecida como tal, se faz necessário considerá-la enquanto linguagem e, assim,

---

<sup>11</sup> O que chamamos de ‘o cinema’ não é apenas a linguagem cinematográfica em si, são também as mil significações sociais ou humanas forjadas em outros lugares da cultura, mas que aparecem também nos filmes. Além disso ‘o cinema’ é também cada filme considerado como todo singular, com seus significantes e seus significados distintos dos da linguagem cinematográfica. (...) E se ‘o cinema’ enquanto totalidade dá numa primeira abordagem a impressão de constituir um conjunto desprovido de qualquer organização estrita, é em grande parte por ser o cruzamento de sistemas significantes muito numerosos, todos dotados de autonomia relativa e oriundos de todos os cantos da cultura: a linguagem cinematográfica propriamente dita não é senão um deles; o que não é linguagem cinematográfica não é informe, simplesmente foi formado em outro lugar (METZ, 1972, p.92-93).

procurar a conexão dela com as linguagens da natureza e da sociedade. Assim, a linguagem é essencial para se compreender os fundamentos do cinema.

Para tanto, o cinema tornou-se uma linguagem em virtude de uma escrita própria, que se materializa sob a forma de um estilo, transformando-se, deste modo, em um meio de informação, comunicação e propaganda. Entretanto, Martin (1990) adverte que não devemos confundir linguagem com meio de expressão, em suas palavras:

Porque o homem sempre teve diversos meios de se exprimir, nem que fosse com gestos... Mas a música, a poesia e a pintura são linguagens: não me parece que tenham sido inventadas ontem, nem que se possa jamais inventar outras. A linguagem nasceu com o homem (MARTIN, 1990, p. 23).

Sob a perspectiva de Christian Metz (1980), o que diferencia a linguagem cinematográfica da língua é justamente o seu aspecto pouco sistemático, haja vista que, de acordo com o referido autor, as distintas unidades significativas minimais não possuem um significado estável e universal, fato que possibilita classificar o cinema enquanto outros “conjuntos-significantes”. Em suas palavras:

O cinema é inconcebível sem um pouco de montagem, a qual se insere por sua vez num conjunto mais amplo de fenômenos de linguagem. A analogia pura e a quase fusão do significante com o significado não definem todo o filme, mas tão-só uma de suas instâncias, o material fotográfico, que não é senão um ponto de partida. Um filme é composto por várias imagens que adquirem suas significações umas em contato com as outras, através de um jogo complexo de implicações recíprocas, símbolos, elipses. Aqui o significante e o significado distanciam-se, mas, há de fato uma ‘linguagem cinematográfica’ (METZ, 1980, p. 59).

Para tanto, o cinema detém como peculiaridade, a presença primordial de uma linguagem que transmite ao espectador uma relação entre o espetáculo ou a sequência de imagens e a representação do real. Assim posto, o cinema é uma linguagem da arte, e esta em nenhuma circunstância aparecerá por si só, entretanto, estará associada em todos os sentidos a diversos sistemas de significações, que podem ser sociais, culturais, estilísticos e perceptivos. Portanto, se faz necessário ressaltar a relação estabelecida com o espectador, o qual é fator indispensável no desenvolvimento do cinema, e, por conseguinte dos fatores que também integram a linguagem cinematográfica, como os sistemas de significações.

Para Marcel Martin (1990), o que difere o cinema dos demais meios de produção cultural é: “(...) o poder excepcional que advém do fato de sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade” (MARTIN, 1990, p. 24), pois são as próprias coisas e seres que aparecem e falam por si. De tal modo que a representação no tratamento fílmico é a todo o momento “mediatizada” (METZ, 1980), dado que o cinema se traduz enquanto linguagem porque opera com a imagem do objeto e não com o objeto em si.

Assim, para Metz (1972), o cinema é uma obra de arte que possui sua própria linguagem<sup>12</sup>. De modo que, busca analisá-lo por intermédio dos efeitos potenciais que a linguagem cinematográfica causaria nos espectadores e conseqüentemente na sociedade. Para Martin (1990), a imagem se traduz, portanto, enquanto o fio condutor da representação, uma vez que constitui a matéria-prima fílmica e, respetivamente, uma realidade essencialmente complexa.

Todavia, é assinalada por uma ambivalência profunda, na medida em que representa o produto da atividade automática de um aparelho técnico hábil para reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, ao passo de que esta atividade é conduzida no sentido desejado pelo realizador. A imagem obtida é, portanto, um elemento cuja existência se coloca de forma concomitante aos distintos níveis da realidade. Em suas palavras:

Esta ambiguidade de relação entre o real objectivo e a sua imagem fílmica é uma das características fundamentais da expressão cinematográfica e determina em grande parte a relação do expectador com o filme, relação que vai desde a crença ingênua na realidade do real apresentado a percepção intuitiva ou intelectual dos *signos* implícitos como elementos de uma *linguagem* (MARTIN, 1990, p. 25).

---

<sup>12</sup> “O cinema, sem dúvida nenhuma, não é uma língua, contrariamente ao que muitos teóricos do cinema mudo afirmaram ou sugeriram (temas da ‘cine-língua’, do ‘esperanto visual’ etc.), mas pode ser considerado como uma linguagem, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, diferentes daquelas praticadas pelos nossos idiomas, e que tampouco decalcam os conjuntos perceptivos oferecidos pela realidade (esta última não conta estórias contínuas). A manipulação fílmica transforma num discurso o que poderia não ter sido senão o decalque visual da realidade. Partindo de uma significação puramente analógica e contínua - a fotografia animada, o cinematógrafo -, o cinema elaborou aos poucos, no decorrer de seu amadurecimento diacrônico, alguns elementos de uma semiótica própria, que ficam dispersos e fragmentários no meio das camadas amorfas da simples duplicação visual” (METZ, 1972, p. 126-127).

Destarte, o cinema, através dos filmes, sempre terá uma mensagem a ser transmitida. E para que nós possamos entendê-la, foi necessário que ele criasse sua própria forma de expressão. Forma esta que se traduz enquanto linguagem cinematográfica. E a imagem, por sua vez, se configura enquanto o fio condutor desta linguagem, dado que se compõe de modo simultâneo enquanto matéria-prima fílmica e uma realidade particularmente complexa. A imagem, desta forma, se posiciona simultaneamente nos mais distintos níveis de realidade.

De acordo com Christian Metz (1980), o cinema representa uma linguagem da arte com características imagéticas, ou seja, se constitui como a linguagem da imagem, sobre a qual o significante é a imagem e o significado é o que representa essa imagem. Contudo, o fato que o difere dos demais meios de expressão cultural é, justamente, o poder excepcional que lhe advém pelo fato de a sua linguagem funcionar por meio da reprodução fotográfica da realidade. De acordo com essa concepção, o cinema, que decorre da máquina, seria o reprodutor da realidade por meio da imagem, de forma inquestionável, uma vez que são as próprias coisas e os próprios seres que aparecem e se expressam, dirigem-se aos sentidos e falam à imaginação.

Com efeito, em um primeiro enfoque parece que qualquer representação, - o significante - condiz de modo exato e unívoco com a informação conceitual que propaga - o significado. O respectivo discurso, passou a ser discutido como a “ideologia do real” (AUMONT, 2004). No entanto, Martin almeja refutar essa ideologia e busca em Christian Metz um pensamento crucial no que diz respeito a representação e a linguagem fílmica, que considera que a representação é a todo momento “*mediatizada*” pelo tratamento fílmico. Nas palavras de Metz:

(...) se o cinema é linguagem, é porque ele opera com a imagem dos objetos, não com os objetos em si. A duplicação fotográfica (...) arranca ao mutismo do mundo um fragmento de quase-realidade para dele fazer o elemento de um discurso. Dispostas de forma diferente do que surgem na vida, transformadas e reestruturadas no decurso de uma intervenção narrativa, as efígies do mundo tornam-se elementos de um enunciado (METZ apud MARTIN, 1990, p. 24).

Para tanto, Marcel Martin (1990), ressalta que há, na imagem fornecida, uma necessidade em se produzir sentido, para que se possa haver um entendimento por parte do espectador. Fato que ocorre de forma mais complexa a partir do desenvolvimento da linguagem. Assim, pode-se evidenciar a relação entre a linguagem, à produção de

sentidos do filme para o espectador e o estilo do realizador, na maneira como ele constrói a representação fílmica.

Destarte, tal fato denota que a realidade que aparece na tela em nenhuma circunstância é totalmente *neutra*, haja vista que a câmara detém o papel de criadora da narrativa, ao passo que “(...) torna-se móvel como o olho humano, como o olho do espectador ou do herói do filme. A partir de então, a filmadora é uma criatura móvel, ativa, uma personagem do drama” (MARTIN, 1990, p. 31). Diante do presente contexto, a câmara para além de observar as características dos seres e das coisas, assume a posição de protagonista ao criar a narrativa a ser transmitida ao espectador, tendo em vista que permite a seleção do que será visto ou não na cena.

Assim, refletir sobre a semiologia<sup>13</sup> do fato fílmico, compreende analisar os planos<sup>14</sup> e as suas sequências, ou seja, a imagem e as combinações destas imagens, fato que sob sua perspectiva, permite construir a sintagmática do filme, isto é, realizar o estudo dos planos e dos discursos fotográficos. Assim, Metz ao proferir que “(...) passar de uma imagem a duas imagens, é passar da imagem à linguagem” (METZ, 1972, p. 63), almeja relacionar o filme à linguagem, na medida em que o compreende enquanto discurso cinematográfico e, sobretudo, enquanto discurso imagético.

Para tanto, Martin (1990), descreve que a imagem fílmica é *a priori* realista, uma vez que comporta as mais distintas aparências da realidade, de modo a suscitar no espectador um sentimento de veracidade perante aos elementos que aparecem na tela. E descreve que, a imagem se concebe enquanto mecanismo de reprodução objetiva do real por intermédio de duas características primordiais. Em suas palavras:

Em primeiro lugar, ela é uma *representação unívoca*: pelo facto de seu realismo instintivo, ela não extrai senão aspectos precisos e determinados, únicos no espaço e no tempo, da realidade (...). Convém falar aqui das relações da imagem com a palavra, à qual foi frequentemente assimilada. Ora, esta comparação torna-se

---

<sup>13</sup> “(...) a Semiologia é uma parte essencial da sociologia (...) (a vida social não é concebível sem a existência de signos comunicativos)” (JAKOBSON, 1970, p. 15).

<sup>14</sup> De acordo com Isabel Machado: “Plano de câmara é o nome dado a uma imagem capturada por uma câmara de cinema ou vídeo, que enquadre algo, geralmente um ser humano, de uma forma previamente definida. O primeiro cineasta a nomear e padronizar estes enquadramentos foi o norte-americano David Griffith e, por esta razão, ele é considerado por algumas escolas de cinema o pai da linguagem cinematográfica. (...) Criada em uma época em que o cinema ainda era mudo, a linguagem de planos e movimentos tem o importante papel de desenvolver uma narrativa visual compreensível a todos” (MACHADO, 2015, p. 78-79).

evidentemente falsa se imaginarmos que a palavra, tal como o conceito que a designa, é uma noção geral e genérica, enquanto a imagem tem um significado preciso e limitado: o cinema nunca nos mostra <<a casa>> ou a <<arvore>>, mas <<esta casa>> particular ou <<esta arvore>> determinada (MARTIN, 1990, p. 28-19).

Nesse sentido, Martin considera que existe um significativo desnível entre a palavra e a imagem, e advoga que qualquer imagem cinematográfica é, de certo modo, simbólica. No entanto, alerta que a sua generalização incide na consciência do espectador, fato que se denomina, para o referido autor, enquanto montagem ideológica.

Em segundo lugar, considera que a imagem se encontra sempre no presente. E enquanto fragmento da realidade exterior, se oferece ao presente da nossa percepção e associa-se no presente da nossa consciência. A saber, o desnível temporal somente é sentido pela intervenção da apreciação, apta a inserir os fatos no passado no que se refere a nós ou de produzir distintos planos temporais na ação do filme. Em suas palavras: “Qualquer imagem fílmica está, (...) no presente: o passado perfeito, o imperfeito, eventualmente o futuro, não são senão o produto de nossa apreciação colocada perante os meios de expressão fílmica cujo significado aprendemos a ler” (MARTIN, 1990, p. 30).

Com efeito, para Martin (1990), a realidade que é apontada na imagem, nada mais é do que o resultado de uma percepção subjetiva do mundo, ou seja, a percepção do realizador. Para tanto, elucida que o cinema se apresenta enquanto uma imagem artística “não realista” e “reconstruída” conforme o que o realizador pretende exprimir, de tal modo que detêm uma admirável perspectiva de densidade do real, sendo este o grande segredo do encanto que exerce. Martin se reporta a Henri Agel para elucidar que:

(...) o cinema é *intensidade*, *intimidade* e *ubiquidade*: intensidade porque a imagem fílmica, particularmente o grande plano, tem uma força quase mágica porque dá uma visão absolutamente específica do real e porque a música, pelo seu papel ao mesmo tempo sensorial e lírico, reforça o poder de penetração da imagem, intimamente porque a imagem (...) faz-nos literalmente penetrar nos seres (...) e nas coisas; ubiquidade porque o cinema transporta-nos livremente através do tempo e do espaço, porque densifica o tempo (tudo parece mais longo na tela) e sobretudo porque recria a própria duração, permitindo ao filme aderir, sem choque, à nossa corrente de consciência pessoal (MARTIN, 1990, p. 31).

Assim, o cineasta detém a possibilidade de construir o conteúdo da imagem, com a finalidade de conduzir, paulatinamente, a percepção do expectador. De tal modo que o cinema provê uma imagem subjetiva e apaixonada da realidade onde “(...) o público chora perante espetáculos que, ao natural, mal o tocariam” (MARTIN, 1990, p. 32). A imagem em um primeiro momento reproduz o real, em seguida afeta os sentimentos do expectador e a *posteriori* detém uma significação ideológica e moral. Pautado neste princípio, Martin (1990), nos chama a atenção para o fato de que o cinema compreende uma linguagem sobre a qual se faz necessário decifrá-la, no entanto, inúmeros expectadores não conseguem “digerir os sentidos das imagens”.

Em contrapartida, o respectivo posicionamento não se traduz enquanto uma atitude estética<sup>15</sup>, haja vista que esta pressupõe a plena consciência do poder de convicção afetiva da imagem. Dado que, para que haja a atitude estética, se faz necessário que o expectador mantenha certo distanciamento em relação a imagem, de maneira que: “(...) não acredite na realidade material e objectiva daquilo que aparece na tela, que saiba conscientemente que está diante de uma imagem, de um reflexo, de um espectáculo” (MARTIN, 1990, p. 35-36).

A saber, ainda que a imagem seja capaz de reproduzir fielmente os eventos filmados pela câmara, esta não é capaz de fornecer por si própria qualquer indício no que diz respeito à significação profunda destes acontecimentos. Deste modo, ainda que a imagem seja capaz de afirmar unicamente a materialidade do fato bruto que reproduz, ela não nos concede a sua significação. Conforme Martin (1990), a imagem, por si mesma, mostra e não demonstra, já que está permeada de ambiguidade no que concerne o seu sentido, de polivalência significativa.

Para além da definição dos caracteres gerais da imagem, já explanados acima, se faz necessário observar algumas modalidades da sua criação, isto é, o papel da câmara na sua função de responsável ativa no que diz respeito ao registro da realidade material e de concepção da realidade fílmica. Dessa maneira, serão explorados alguns conceitos primordiais para o referido trabalho. Dentre eles, merecem destaque: plano, enquadramento, *travelling* e a narração.

---

<sup>15</sup> “Sob a perspectiva de Edgar Morin (1970): “(...) o cinema, ao mesmo tempo que é mágico, é estético e, ao mesmo tempo que é estético, é afectivo”. (...) Assim a “(...) atitude estética define-se exactamente pela conjugação ao saber racional e da participação subjectiva... O irreal mágico-afectivo é absorvido na própria realidade perceptiva irrealizada na visão estética” (MORIN, 1970, p. 161-162).

Martin se reporta a Alexandre Astruc para ilustrar que: “A história da técnica cinematográfica pode ser considerada no seu conjunto como a história da libertação da câmara” (ASTRUC, 1947, nº. 101). Dado que a emancipação da câmara<sup>16</sup> retratada por Astruc (1947) é de basilar importância para a história do cinema, uma vez que por um longo período, a câmara se manteve de modo fixo, tendo como pressuposto uma imobilidade que correspondia ao ponto de vista do espectador (MARTIN, 1990). Em suas palavras:

(...) <Smith>, escreveu Sadoul, completou uma evolução decisiva no cinema. Superou a óptica de Edison, que é a do zootrópio ou do teatro de marionetas, a de Lumière, que é a do fotógrafo amador animado uma das suas provas, a de Méliés, que é a do espectador da plateia. A câmara tornou-se móvel como o olho humano, como o olho do espectador ou como o olho do herói do filme. A câmara é então uma criatura em movimento, activa, uma personagem do drama. O realizador impõe os diversos pontos de vista a espectador (MARTIN, 1990, p. 38).

A partir do respectivo momento, a câmara passou a se conceber como um aparelho flexível de registro, haja vista que deixou de ser unicamente um mecanismo de registro objetivo dos acontecimentos e passou a se configurar, paulatinamente, como sua testemunha ativa e intérprete.

Esta câmara -actor que é considerada como sendo <eu>, para mim, é, com efeito, <o outro>: mais precisamente, eu não me apercebo do que se passa na tela como sendo eu essa câmara -testemunha, mas apercebo como um dado objetivo aquilo que se supõe ser a percepção da câmara. Não sou eu que recebo o murro dirigido a câmara: apercebo-me apenas da imagem que me é dada pelo realizador como correspondendo à sensação da câmara-actor nesse momento. (...) O efeito subjectivo pretendido pelo cineasta não é, portanto, atingido: *recuso-me a crer que sou câmara -actor* (MARTIN, 1990, p. 42-43).

A saber, o movimento da câmara pode representar um substituto para o próprio movimento e percepção do sujeito, a partir de um plano subjetivo, por exemplo. De forma a induzir o espectador a aproximar-se ou afastar-se dos objetos ou ainda permitir categorias de percepção impraticáveis para o ser humano, como um movimento de

---

<sup>16</sup> “A emancipação da câmara, de fato, teve uma extrema importância na história do cinema. Seu nascimento enquanto arte data do dia em que os diretores tiveram a ideia de deslocar o aparelho de filmagem ao longo de uma mesma cena: as mudanças de planos, de que os movimentos de câmara constituem apenas um caso particular (percebe-se, aliás, que na base de toda mudança de plano há um movimento de câmara, efetivo ou virtual), estavam inventadas, e com isso a montagem, fundamento da arte cinematográfica” (MARTIN, 1990, p. 35).

deslocamento em direção ou por intermédio de alturas elevadas, bem como no interior de objetos (NOGUEIRA, 2010).

Assim, a representação perante a câmera, requer atenção, dado que existem inúmeros fatores que criam e condicionam a expressividade da própria imagem. Dentre os quais: o enquadramento, os tipos de planos, os ângulos de filmagem e os movimentos da câmera, conforme já mencionado.

Sobre o enquadramento, Martin, denota que este corresponde a composição do conteúdo da imagem, isto é, a forma pela qual o realizador estabelece o fragmento de realidade que apresenta à objetiva e que obterá de forma similar na tela. De tal modo que, constitui-se como o aspecto elementar da atuação criadora da câmara no registro que se utiliza da realidade exterior para transformá-la em matéria artística. Trata-se, portanto, da constituição do conteúdo da imagem, ou seja, da forma como o realizador projeta e, por ventura, institui o fragmento da realidade que expõe à objetiva, e que de fato se reencontrará de maneira idêntica na tela (MARTIN, 1990).

Dessa forma, o enquadramento compreende o estágio: “(...) elementar do trabalho criador do cinema” (MARTIN, 1990, p. 44), haja vista que detém um notável valor dramático atribuído à imagem fílmica. Trata-se, portanto, da composição da imagem, como os sujeitos e objetos estão dispostos diante a câmera, de forma a construir um determinado significado. Tal fato decorrerá do modo como o idealizador do filme buscará organizar tais componentes na objetiva e a maneira sobre a qual serão observados na tela (MELLO; ARAÚJO NETO, 2017).

No que concerne aos planos<sup>17</sup> Martin (1990), advoga que a grandeza do plano é demarcada pela extensão entre a câmera e o assunto, bem como pela distância focal da objetiva utilizada. E dentre suas classificações, podemos destacar o primeiro plano e o plano geral ou grande plano, por disporem em maior parte de um significado psicológico impescindível.

---

<sup>17</sup> Sob a perspectiva de Marcel Martin: “A escolha de cada plano é condicionada pela necessária clareza da narração: deve existir uma adequação entre a dimensão do plano e o seu conteúdo material, por um lado (o plano é tanto *maior* ou *aproximado* quanto menos coisas nele houver para ver), e o seu conteúdo dramático, por outro lado (o plano é tanto maior quanto a sua contribuição dramática ou a sua significação ideológica forem grandes). Assinalemos que a dimensão do plano determina geralmente a sua duração, sendo esta condicionada pela obrigação de deixar o espectador o tempo necessário para compreender o conteúdo do plano” (MARTIN, 1990, p. 47).

O plano geral, de acordo com Martin (1990), é geralmente o mais longo no que concerne ao grande plano. E é partir dele que ocorre o movimento que; “(...) reintegra o homem no mundo, faz dele presa das coisas, o ‘objetivo’.” (MARTIN, 1990, p. 48-49). Para tanto, o primeiro plano configura-se como um olhar mais próximo dos personagens, é uma forma de sondar seus sentimentos e pensamentos, conforme Martin é: “(...) a mais válida tentativa do cinema anterior” (MARTIN, 1990, p. 49).

Ainda sobre o primeiro plano, é imprescindível evidenciar que neste a câmera se dispõe ainda mais próxima do objeto, com o intuito de nos proporcionar uma riqueza de detalhes. Tal fato propicia que o espectador seja capaz de visualizar uma parte específica do corpo do personagem ou de um objeto, fato que corrobora para uma carga mais intensa da função dramática.

Já o grande plano, na concepção de Martin (1990), corresponde uma apropriação no campo da consciência, a uma articulação mental considerável, a uma forma de pensar obsessiva. Sendo o resultado natural do *travelling*<sup>18</sup> para frente, que geralmente contribui para valorizar e reforçar o peso dramático que o próprio grande plano constitui (MARTIN, 1990). Dado que, através do *travelling*, o movimento da câmera pode nos apresentar um cenário ou ambiente de relevância para a trama, haja vista que ao movimentar-se, busca reforçar os sentidos pretendidos na cena.

De acordo com o referido autor, há três tipos de *travelling*. Um deles é o vertical, de raro uso e detém, sobretudo, a função de acompanhar um personagem em movimento. Nele o eixo óptico da câmara é vertical. No caso do *travelling* para frente, a câmara assemelha-se a uma queda livre, com o intuito de exprimir o ponto de vista subjetivo de um personagem que cai no vazio. Deste modo assume, portanto, um movimento mais natural, na medida em que a câmera corresponde à direção do olhar a partir de um centro de interesse. Já o *travelling* para trás é comparado a um efeito de

---

<sup>18</sup> “O *travelling* consiste no deslocamento da câmera, para frente ou para trás, mantendo-se constante o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória de deslocamento” (MELLO; ARAÚJO NETO, 2017, p. 152). Assim: “O efeito do *travelling* é muito poderoso, pois coloca o espectador dentro do espaço narrativo. Enfim, o *travelling* admite qualquer tipo de variação: lateral em relação ao objeto focado pela câmera, de aproximação, de afastamento, circular, vertical (como o que mostra um personagem detalhadamente dos pés a cabeça)” (SEPAC, 2007, p. 32-33).

plano em picado<sup>19</sup>, exprimindo aniquilamento moral do personagem. E por fim, o *travelling* lateral, tem como principal característica o papel descritivo (MARTIN, 1990).

Destarte, os entendimentos dos planos e enquadramentos que incidem na linguagem cinematográfica tem uma função dentro da narrativa. A disposição da câmera e a profundidade de campo que operam nos planos servem para apresentar, ambientar, aproximar ou até mesmo afastar os objetos ou personagens. Todavia, outro fator que pode modificar a significação do trabalho é o ângulo da filmagem, que poderá atribuir a impressão de superioridade ou exaltação ao personagem ou inferiorizá-lo. De modo a transmitir pontos de vista subjetivos e objetivos, que podem intervir no outro.

O ato em que a câmera foca o indivíduo de cima para baixo, denomina-se *plongée*, que de modo geral, produz um efeito que tende a minimizar o indivíduo, na tentativa de: “(...) esmaga-lo moralmente, abaixando-o ao nível do solo, fazendo dele um joguete da fatalidade” (MARTIN, 1990, p. 44). Por outro lado, no *contre-plongée*, o foco no indivíduo ocorre de baixo para cima, com a finalidade de transmitir um efeito de superioridade: “(...) de exaltação e de triunfo, pois engrandece os indivíduos e tende a enaltecê-los, destacando-os assim sobre o céu até aureolá-los de nuvem negra” (MARTIN, 1990, p. 44).

Para além dos posicionamentos da câmera, há também os movimentos, que correspondem ao ato de acompanhar personagens, descrever um espaço, realçar objetos ou pessoas na cena, expressar a perspectiva de um personagem, dentre outros. Deste modo, os respectivos movimentos podem descrever e, por conseguinte, dramatizar a cena. Apesar de tal fato, Martin (1990), almeja distinguir três tipos de movimentos, sendo eles: *travelling*, já mencionado, a panorâmica e a trajetória.

A panorâmica corresponde ao movimento de rotação, que em torno do próprio eixo e assimilado sob um olhar, é permeada por expressões descritivas, expressivas ou dramáticas. De acordo com Luís Nogueira (2010), a panorâmica<sup>20</sup> corresponde ao

---

<sup>19</sup> De acordo com Marcel Martin, o plano em picado corresponde a uma: “(...) (filmagem de cima para baixo) tem tendência para tornar o indivíduo ainda menor, (...) fazendo dele um objecto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar, um brinqueado do destino” (MARTIN, 1990, p. 51).

<sup>20</sup> “A panorâmica (...) permite, (...) indicar uma mudança ou uma transformação súbita, ligando repentinamente objectos ou assuntos presentes na própria cena ou fazendo a transição para outras cenas (hoje em dia, graças aos modernos processos de montagem, há muitos efeitos

movimento mais simples, na medida em que a câmara gira sobre os eixos horizontal ou vertical, porém sem se deslocar, de modo a mover apenas a parte superior da câmara, ao contrário do que acontece no *travelling*.

Na modalidade horizontal, a cabeça da câmara pode girar até 360°, cobrindo assim todo o horizonte da visão, de modo que a panorâmica permite um rastreamento horizontal do ambiente. Já na modalidade vertical, a câmara gira sobre o seu eixo horizontal e oferece a probabilidade de um espaço ou objeto entre o fundo e o topo. Assim, o *travelling* e a panorâmica se tornaram, desde muito cedo, recursos cinematográficos recorrentes (NOGUEIRA, 2010).

Já a trajetória, de acordo com Martin (1990), corresponde a combinação das duas técnicas anteriores. Sendo um movimento raro e, por conseguinte, pouco natural para ser integrado na narrativa, caso se mantenha genuinamente descritivo. Assim, quando inserida no início do filme, apresenta a função de introduzir o espectador no mundo que descreve com maior ou menor persistência.

A respectiva análise sobre o papel criador da câmara de filmar, constitui um estudo prático da imagem compreendida como o elemento de basilar importância para a linguagem cinematográfica. Nas palavras de Martin:

Põe em relevo a evolução progressiva da imagem, indo do estático ao dinâmico. As etapas sucessivas da descoberta dos processos de expressão fílmicos correspondem naturalmente a uma libertação, cada vez mais forte, dos entraves da óptica teatral e à instauração de uma visão cada vez mais especificamente cinematográfica (MARTIN, 1990, p. 69).

Nesse sentido, o autor assinala que é possível falar sobre uma estrutura plástica da imagem, conceito estático ao passo que a imagem se simula, de início, com um quadro ou uma gravura de uma estrutura dinâmica. Tendo em vista que observamos um estímulo progressivo dos pontos de vista, tais como: os ângulos não habituais, movimentos de câmara, grandes planos e profundidade de campo. Assim, para introduzir o conceito de montagem, o respectivo autor reforça que jamais poderemos esquecer que a imagem não corresponde a um fim em si mesmo, dado que se coloca impreterivelmente em uma continuidade (MARTIN, 1990).

---

derivados deste dispositivo) é outro dos movimentos de câmara mais incisivos” (NOGUEIRA, 2010, p. 88-89).

A montagem é uma diligência fundamental da linguagem cinematográfica, e propor a sua definição não compreende uma tarefa fácil, pois ainda permanece um campo de implicações semânticas e estilísticas em aberto em constante renovação, tanto morfológicas como teóricas. Baseado neste princípio, Nogueira descreve que:

A montagem é, (...) a organização discursiva de acontecimentos ou ideias através da escolha e combinação dos planos, tendo em vista determinados propósitos e efeitos discursivos, sejam eles retóricos, dramáticos, éticos ou estéticos. Trata-se, pois, de dar às imagens, ao juntá-las, um significado que isoladamente não possuem. Ou seja: através da montagem, o resultado da união das partes excede a sua simples soma – ela ajuda a perceber ou constituir o texto fílmico, portanto, como um sistema. A montagem consiste, então, na criação de relações de um plano com os seguintes e/ou os anteriores, seja de que tipo for essa relação – de coordenação, de contraste, de contiguidade, de oposição, de semelhança, de implicação, de continuidade, por exemplo –, criando diversas modalidades de sentido: metáforas, sinédoques, repetições, hipérboles, elipses, entre outras (NOGUEIRA, 2010, p. 94-95).

A saber, a eficácia da montagem pode ser apreendida pelo fato de que o indivíduo seja capaz de estabelecer mentalmente uma visão global do que vislumbra, de modo que a sucessão dos planos nos pareça natural, pois os cortes passam despercebidos. A partir deste propósito, uma montagem bem realizada nos proporcionará uma representação do conjunto, de modo que o espectador terá a ilusão da percepção do real. Para tanto, a montagem para além de construir o discurso fílmico e consolidar a sua lógica, também consente: “(...) lidar com a heterogeneidade das matérias, suportes, formas, tradições, gêneros, conceitos” (NOGUEIRA, 2010, p. 100), dentre tantos outros conceitos utilizados pela linguagem cinematográfica.

Ademais, importa salientar a definição de duas das modalidades fundamentais da montagem propostas por Martin, haja vista que são cruciais no que diz respeito a compreensão da organização discursiva da narrativa. Sendo elas: a montagem alternada e a montagem paralela. Em síntese, podemos caracterizá-las da seguinte forma: a primeira obtém a sua especificidade da simultaneidade temporal de duas ações, já a segunda, dispensa a simultaneidade temporal para inserir em destaque determinada forma de aproximação temática ou simbólica que determina a união de duas imagens.

Marcel Martin (1990), também busca analisar os elementos materiais que participam na criação da imagem e do universo fílmico. Tais materiais são denominados

de *não específicos*<sup>21</sup>, uma vez que não pertence propriamente a arte cinematográfica, sendo, portanto, também utilizado por outras áreas, tal como a pintura e o teatro. Todavia, o primeiro elemento discutido por Martin em sua obra é a iluminação, que representa um fator decisivo no que concerne a criação da expressividade da imagem. Para Martin, embora a iluminação seja fundamental, a sua importância ainda é desconhecida, tendo em vista que o seu papel não se impõe abertamente aos olhos do espectador inexperiente.

Sobre a finalidade da luz, Nogueira (2010), descreve que se faz necessário ressaltar características distintas, como por exemplo, a sua fonte, a sua forma e a sua escala. Tais aspectos são fundamentais para se criar um plano cinematográfico. No que concerne a fonte da luz, pode-se afirmar que em sua variante natural, ela se aproxima de um regime de visibilidade realista do mundo. O contrário ocorre na luz artificial, dado que esta permite um tratamento plástico da imagem mais definido e artificial.

Quanto à forma, a iluminação dirigida para além de direcionar a atenção, busca hierarquizar o olhar do espectador no que diz respeito a certos elementos ou aspectos de um objeto. Já a iluminação difusa proporciona uma maior liberdade ao olhar, ao passo que a luz se espalha de modo visivelmente homogêneo pelos distintos elementos, sem que nenhum obtenha, através da iluminação, uma relevância específica ou contraste.

Assim, ler a imagem, compreende efetuar um trajeto guiado pela luz e, sobretudo, pela quantidade e escala da luz. De tal modo que, as zonas claras geralmente prevalecem na atenção do espectador e as áreas escuras, por sua vez, tendem a instituir um determinado efeito de distanciamento. Deste modo, por intermédio do jogo de luz e sombra, é possível determinar a espacialidade dos objetos, sua importância dramática bem como a caracterização da personagem (NOGUEIRA, 2010).

Outro elemento de basilar importância na linguagem cinematográfica é o figurino<sup>22</sup>, cuja utilização não difere do teatro. Para Lotte Eisner:

---

<sup>21</sup> “(...) participam da criação da imagem e do universo que aparecem na tela, mas não pertencem exclusivamente à arte cinematográfica porque são utilizados por outras artes como o teatro e a pintura” (CRUZ, 2007, p. 39).

<sup>22</sup> De acordo com Rita Bustamante: “O figurino é mais do que um simples traje, mais que uma roupa, pois ele possui uma bagagem, um repertório, um conjunto de mensagens implícitas visíveis e que não ultrapassa o limite sobre todo o panorama do espetáculo, além de possuir funções específicas dentro do contexto e perante o público” (BUSTAMANTE, 2008, p. 43).

Num filme, o traje nunca é um elemento artístico isolado. Deve ser considerado em relação com um determinado tipo de realização, a que pode acrescentar ou diminuir o efeito. Destacar-se-á do fundo dos diferentes cenários para valorizar gestos ou atitudes das personagens, segundo as suas aparências e suas expressões. Significará qualquer coisa, por harmonia ou contraste, no agrupamento dos actores e no conjunto de um plano. Por fim, consoante a iluminação, poderá ser modelado ou sublinhado pela luz ou neutralizado pelas sombras (EISNER *apud* MARTIN, 1990, p. 76).

Deste modo, o figurino auxilia a narrativa, ao passo que almeja: “(...) ajudar a diferenciar (ou tornar semelhante) os personagens, e ajuda a identificar em que arquétipo (ou em que clichê) o personagem se encaixa” (COSTA, 2002, p. 40). Portanto, está intimamente ligado à probabilidade da narração e assim como as demais roupas encontra-se em contato com o corpo, funcionando como uma espécie de couraça ou cobertura, que concebe a obra tudo o que é inferido a ele.

Tomando como referência a classificação adotada por Marcel Martin, os figurinos podem ser classificados em três categorias. Sendo elas: 1 – Figurinos realistas, abarcando todos os figurinos que retratam as vestimentas do período abarcado no filme; 2- Para-realistas, compreende a inspiração do figurinista sobre a moda da época, de modo a prevalecer à preocupação com a beleza e o estilo; 3- Simbólicos, não há a preocupação com a exatidão histórica, de tal modo que o figurino tem a finalidade de traduzir os caracteres, os estados da alma e os tipos sociais.

Assim posto, o figurino é um elemento de notável importância na construção de uma encenação, e deve ser, portanto, cuidadosamente trabalhado e explorado, pois detém a capacidade de se comunicar sem uma fala, isto é, o traje que o ator traz em cima de si, diz o que ele é de tal forma que caracteriza um personagem. Para tal, todos os elementos da encenação devem estar em harmonia e consonância com o figurino e com as ações dos personagens em cena (LINKE, 2013).

O cenário também integra a categoria de elementos *não específicos* contemplados na análise de Martin (1990). E pode tanto ser exterior quanto interior, assim como real, ou seja, já existir antes da filmagem, ou ser construído em estúdio. Martin (1990) define três concepções gerais para o cenário. Sendo elas: *Realista*, na qual “(...) não tem outra implicação a não ser a sua própria materialidade, significando apenas aquilo que é” (MARTIN, 1990, p. 79); *impressionista*, sobre o qual condiciona e reflete o estado de alma dos personagens, para tanto detém uma dominante psicológica;

e, por fim, *expressionista* que “(...) é criado quase sempre artificialmente para sugerir uma impressão plástica convergente com a dominante psicológica da acção” (MARTIN, 1990, p. 80).

Por conseguinte, os cenários podem ser elaborados por necessidade histórica, mas, sobretudo, com uma finalidade simbólica, impregnando em si uma inquietação com a estilização e significação. Outro elemento ressaltado por Martin (1990) é a cor que provoca sensações e interpretações nos espectadores, pois esta é capaz de cumprir diversas funções discursivas em uma imagem. Dentre as quais, merecem destaque: “(...) a criação da tonalidade emocional de um espaço, a atmosfera dramática de uma acção, a caracterização de uma personagem ou a definição da identidade visual de um filme” (NOGUEIRA, 2010, p. 65).

Para tanto, compreender como a cor funciona no âmbito cinematográfico é um fator primordial, haja vista que dispõe de simbolismos intensos, além de imprimir sentimentos: “A cor é uma relação entre o objeto e o estado psicológico do observador, no sentido em que ambos se sugestionam reciprocamente” (MARTIN, 1990, p. 87). Dado que, as suas escolhas e diferenciações interferem na maneira como as imagens serão recebidas.

Deste modo, podemos distinguir entre cores frias e quentes, próximas e distantes, suaves e fortes. Assim, as cores frias, como o azul ou o verde, por exemplo, tendem a criar um distanciamento afectivo por parte do espectador. As cores quentes, como o vermelho ou o amarelo, tendem a causar um impacto cromático imediato sobre o espectador. As cores suaves tendem a sugerir serenidade (NOGUEIRA, 2010, p. 65).

Com efeito, a cor situa-se para além do aspecto estético, pois possui significados que estão para além da visão, puramente, superficial dos eventos. Assim, é capaz de influenciar tanto as atitudes como o ambiente de modo geral. Martin descreve que para Michelangelo Antonioni: “(...) a cor é uma relação entre o objeto e o estado psicológico do observador, no sentido em que ambos se sugestionam reciprocamente” (MARTIN, 1990, p. 87). Ademais, a cor, se une ao uso da luz para imprimir um carácter de maior realismo na cena e ainda dispõe de significados culturais, de tal modo que pode comunicar valores distintos conforme a compreensão de mundo de cada indivíduo.

O último elemento *não específico* ressaltado por Martin (1990), é o desempenho dos atores, haja vista que o fascínio exercido pelo cinema é compreendido através da

possibilidade que ele proporciona ao espectador de se identificar com os personagens através dos atores. Entretanto: “(...) o que faz o prestígio do grande actor, (...) é o facto de ele conseguir impor a sua personalidade às suas personagens, continuando a ser ele próprio nas mais diversas personificações” (MARTIN, 1990, p. 92). Assim, no cinema a própria câmara se encarrega de evidenciar a melhor expressão para a cena, revelando-a sob o melhor ângulo em primeiro plano.

A partir dessa introdução à linguagem cinematográfica torna-se possível a análise das imagens fílmicas de Godard, bem como para pensar a multiplicidade temporal da relação entre história e cinema. Em outras palavras, não é possível compreender as montagens-tempo do cineasta sem noção alguma da linguagem do cinema. Seria o mesmo que escrever sobre conceitos que não se sabe ao certo o significado.

Para tanto, os termos técnicos, os conceitos e as práticas do cinema estão permeados por linguagem cinematográfica. E essa mesma linguagem nos ajuda a entender a forma de escrita cinematográfica de Godard, isto é, a mensagem pela qual o cineasta procurava transmitir em seus filmes. Uma vez que a montagem está no centro dessa linguagem e prática cinematográfica. Portanto, essa introdução à linguagem cinematográfica nos permite ir adiante com nossa análise acerca das montagens-tempo, como veremos a seguir com as elipses temporais no cinema.

### **1.3. AS ELIPSES TEMPORAIS NO CINEMA**

A elipse<sup>23</sup> assume um papel primordial senão indispensável, à diversidade cinematográfica, em virtude da sua competência de compressão de tempo. Jacques

---

<sup>23</sup> De acordo com Barichello (2010), na língua portuguesa, a elipse se traduz enquanto “(...) uma figura de linguagem que ocorre quando se suprime uma palavra que é facilmente subentendida pelo contexto ou pela estrutura gramatical da frase”. Já no que concerne ao âmbito matemático a “(...) elipse é lugar geométrico dos pontos cuja soma das distâncias a outros dois pontos (chamados focos) é constante (...). Essa definição é comparada com a definição de circunferência e essa comparação é pertinente, pois se tomarmos os dois focos como sendo o mesmo ponto, a elipse resultante é uma circunferência. Também é mencionado o fato de a elipse ser uma curva cônica, ou seja, uma curva que pode ser obtida através de um corte específico em um cone. As outras duas cônicas são as parábolas e as hipérbolas” (BARICHELLO, 2010, p. 3-4).

Feyder afirma que “(...) o cinema é a arte da elipse” (MARTIN, 1990, p. 95). E, sua função consiste em suprimir acontecimentos ou partes destes acontecimentos que integram a narrativa na busca de enfatizar outros. Sendo que através do seu uso, o cineasta pode acelerar o ritmo, ousá-lo, de tal maneira que a cena seja capaz de reservar algumas surpresas ao espectador, e pode aparecer em centenas de formas diferentes, de maneira a criar um espaço indeterminado e criativo para o espectador possa explorar.

Para Martin (1990), a descoberta da elipse concebe um passo de basilar importância para o processo da linguagem cinematográfica. E de acordo com a sua concepção, o exemplo mais antigo de que se recorda: “(...) está num filme dinamarquês de 1911: uma trapezista ciumenta causa a morte de seu parceiro infiel não o segurando durante um salto, mas tudo o que vemos do drama é o trapézio a se balançar vazio” (MARTIN, 1990, p. 96).

Assim, a partir do exemplo citado por Martin, percebemos que o corte da cena em que o parceiro infiel da trapezista despenca foi uma estratégia utilizada pelo diretor, com o intuito de atribuir velocidade a narrativa ao passo que almeja impactar e despertar o interesse do espectador. Assim, a elipse utilizada no exemplo acima, sustenta e evita uma ruptura da significação, de modo a transmitir cargas significativas expressivas, simbólicas e dramáticas, ou seja, detém a capacidade de evocação através de meias palavras.

Todavia, de acordo com Nogueira (2010), a elipse pode ser igualmente empregada como recurso discursivo em si mesmo, com a finalidade de criar perturbação no espectador, obrigando este a um empenho redobrado na descodificação do filme, de modo a chamar a atenção para a sua própria existência. Igualmente, a narrativa cinematográfica possui inúmeros tipos de elipses e neste subtópico buscaremos destacar as *elipses expressivas*, *elipses de estrutura* e *elipses de conteúdo*.

Para, Martin (1990), as elipses expressivas recebem essa denominação “(...) porque visam um efeito dramático ou são geralmente acompanhadas de um significado simbólico” (MARTIN, 1990, p. 97). As elipses de estrutura possuem a função de desenvolver um tom dramático e suspense na cena, cujo objetivo é suscitar um sentimento de aflição e suspense no espectador. Já, as elipses de conteúdo são geradas quando os tabus sociais não permitem que determinadas cenas sejam explícitas para o espectador.

Para tanto, as cenas são sugeridas ou substituídas de múltiplas maneiras para que o espectador possa compreender o exato sentido da obra cinematográfica. De acordo com Martin: “(...) é possível também substituir o acontecimento pela sua sombra ou pelo o seu reflexo, permanecendo invisível, mas de maneira indireta, e o caráter secundário da representação atenua a sua violência realista” (MARTIN, 1990, p. 101).

Na concepção do autor, a elipse não deve, sobretudo, “castrar”, mas “desbastar”. Haja vista que, a sua competência não é extinguir os tempos fracos e as ocasiões vazias, mas, sobretudo, sugerir o sólido e o pleno, de modo a deixar de lado o que o pensamento do espectador consegue preencher sem dificuldade. Tal fato denota que, um dos princípios do cinema é sugerir, considerando que a linguagem cinematográfica também pode ser considerada como a arte da elipse.

No âmbito da linguagem cinematográfica, conforme apontado anteriormente, pode-se identificar inúmeros conceitos que, juntos, formam o todo do filme. Deste modo, o modo como às cenas são montadas, a intervenção da trilha sonora em dado momento, a focalização e os movimentos de câmera são determinados aspectos que o cineasta deve ponderar ao planejar sua obra. Abordaremos aqui, portanto, uma das questões cruciais a serem analisadas na elaboração de um filme: a temporalidade, que se traduz enquanto um fundamento de grande importância no plano cinematográfico, sendo, portanto, um fator determinante da composição da imagem.

O tempo é, com efeito, uma força irresistível, pelo menos o tempo objetivo e científico. Mas o mesmo não sucede para o homem quando <ele interroga a sua percepção interior, cujas informações confusas, diversas e contraditórias, permanecem irredutíveis a uma medida comum exacta. Muitas vezes parece até que a própria duração não existe, num espírito absorvido pelo presente... A inconstância, a vaga do tempo vivido provém de que a duração do eu é entendida num sentido interior complexo, obtuso, impreciso: a cinestesia (MARTIN, 1990, p. 261).

A passagem do tempo no cinema pode ser percebida na utilização de inúmeros recursos discursivos, técnicos e estéticos. E de acordo com Carlos Gerbase: “(...) nem todos os filmes contam histórias de forma explícita. O cinema contemporâneo às vezes faz um esforço enorme para esconder a história, ou transforma-la em algo tão tênue que mal podemos percebê-la” (GERBASE, 2012, p. 23).

Béla Balázs, citada por Martin (1990), denota que o cinema aborda uma tripla noção de tempo, dentre as quais: o tempo da *projecção* (duração do filme), o tempo da

*acção* (duração da história contada) e o tempo da *percepção* (duração intuitiva sentida pelo expectador). Deste modo, a partir da linguagem cinematográfica, o homem passou a dispor de um elemento capaz de dominar o tempo, uma vez que a câmara pode tanto acelerar como inverter e retardar o movimento, isto é, o tempo.

O tempo na esfera cinematográfica pode ser percebido através de inúmeros componentes, como por exemplo, o cenário, o figurino, a fotografia e a trilha sonora, tais elementos ajudam o espectador a se posicionar dentro um espaço temporal da história narrada. Assim, o espetáculo compõe um universo concreto e um mundo possível no qual se misturam todos os elementos visuais, sonoros e textuais da cena (PAVIS, 2010).

Sobre os movimentos do tempo, Martin (1990), os classifica em *acelerado*, que possui primeiramente um interesse científico e possibilita tornar visíveis os movimentos excessivamente lentos, tal como o crescimento das plantas. O *retardador* admite apreciar os movimentos demasiado rápidos sendo, portanto, imperceptíveis ao olho desarmado. Todavia, no plano dramático, o respectivo movimento pode atribuir uma impressão de força ou de empenho contínuo e intenso. Na concepção de Martin:

O retardador sugere (...) a intensidade excepcional do momento, a felicidade ou a aflição: uma mulher penteia-se e a sua cabeleira parece suavemente flutuar no ar, dando a imagem de uma tranquila felicidade (MARTIN, 1990, p. 263).

A *inversão*, por sua vez, foi comumente utilizada como fonte cósmica. E por fim, Martin classifica o tempo enquanto *paragem*, que compreende o movimento que possibilita efeitos inusitados sobre a morte. Entretanto, para o referido autor a paragem do tempo também conduz a um fracasso, dado que representar o tempo em vias de parar, deixa evidente a própria realidade do desenrolar do tempo. Assim para que seja possível parar o tempo, se faz necessário que o expectador já não possua consciência do seu próprio escoamento, por outro lado, caso o tempo seja materializado por meio de uma atenuação do movimento da imagem, este acaba por se impor de modo proporcional à consciência (MARTIN, 1990).

Marcel Martin, também apresenta a distinção do conceito de tempo em data e duração. Sendo que a primeira pode se fazer indicar por múltiplas formas, dentre as quais: o calendário, os acontecimentos históricos, o traje dos personagens, entre outros. Já o termo duração, de acordo com o referido autor, tem maior destaque, uma vez que

põe em jogo processos propriamente fílmicos. Para tanto, refere-se a duas concepções distintas, pois em um primeiro momento, pode se referir ao escoamento do tempo, enfatizar o tempo que incide e ainda acentuar uma fuga.

Entretanto, também pode sugerir uma duração indeterminada, ou seja, a extensão do período transcorrido não é determinada, pois, em um determinado momento, não convém precisar o período transcorrido ou ainda exprimir a permanência do tempo. Para tal, no plano cinematográfico a maneira basilar para se exprimir a estagnação do tempo, de modo não consciente reside, justamente, no uso de planos longos. Ademais, na concepção de Martin:

E se é verdade, como vimos, que o espaço e o tempo se encontram, no cinema, intimamente ligados num *continuun* no interior do qual evoluímos sem qualquer constrangimento, é normal, sendo o espaço apresentado por blocos maciços (graças a planos longos), que o tempo se imponha a nós também como uma tonalidade indivisível, ou seja, não como uma sequência de instantes, mas como uma duração (MARTIN, 1990, p. 269).

Ademais, diante do presente contexto, a montagem compõe o meio mais específico de expressão da duração, de tal modo que a relação entre o plano-sequência instaura uma sequência na relação entre o espaço e a duração, relação sobre a qual a duração atua de modo determinante. Assim, pode se compreender que o ritmo da montagem se encontra intimamente ligado à noção de tempo. Para tanto, nos interessa realçar, no presente trabalho, a relação entre o “tempo real” e o “tempo fílmico”, e segundo Marcel Martin (1990), os respectivos tempos podem admitir quatro formas. Sendo elas: o tempo condensado, o tempo respeitado, o tempo abolido e o tempo desordenado.

*O tempo condensado*<sup>24</sup> compreende a forma mais usual com que a linguagem cinematográfica trata o tempo. Tendo em vista que acontece quando o tempo fílmico é inferior ao tempo real, sendo normalmente utilizado para suprimir partes de menor relevância para a história, permitindo ao espectador preencher esses espaços de uma

---

<sup>24</sup> Para Martin, o tempo respeitado ocorre da seguinte maneira: “(...) primeiramente a colocação em evidência de uma continuidade causal única e linear no cruzamento das séries múltiplas da realidade corrente, depois, a supressão dos tempos mortos da acção, quer dizer, dos que não participam directa e utilmente na definição e no progresso da sequência dramática. Daí resulta esta condensação da duração e esta impressão de plenitude vivida que se sente perante o filme, plenitude essa que constitui um dos fatores de sua força de encantamento. O tempo da acção fílmica assim condensado é um dado especificamente estético” (MARTIN, 1990, p. 270-271).

forma mais livre, pessoal e imaginativa. Para tanto, as regras de unidades de ação e de tempo permanecem perfeitamente válidas e não deixam de ressaltar a sublimação que se produz na memória, sobretudo, em conveniência com os acontecimentos que nos dizem respeito, ainda que as causas da respectiva seleção procedam de modo inconsciente.

*O tempo respeitado* compreende o tempo fílmico que respeita “(...) integralmente o desenrolar do tempo, apresentado no ecrã de uma acção cuja duração era dada como idêntica à do filme em si mesmo” (MARTIN, 1990, p. 271). Para tanto, a maneira de manter a correspondência do tempo real ao tempo fílmico ocorre por intermédio de plano de sequência, que pela ausência do corte, não fraciona o tempo.

No caso do *tempo abolido*, ocorre quando há a fusão de duas temporalidades em um mesmo espaço dramático, como nos diz Martin, referindo-se a três filmes<sup>25</sup>, em que esta abolição temporal permanece: “(...) pela forma audaciosa e realista como materializam a fusão de duas temporalidades num mesmo espaço dramático, problema que até então não fora resolvido” (MARTIN, 1990, p. 275).

E por fim, há o *tempo desordenado*, que se baseia na evocação do passado ou no *flashback*. Martin o considera enquanto o processo mais interessante de interpretação do tempo, a partir do ponto de vista da narrativa fílmica. Sendo deste modo, utilizado desde muito cedo na linguagem cinematográfica. Destarte, para Martin (1990), o cinema é ubíquo, uma vez que sabe com maestria condensar o tempo e recriar a duração, de modo a possibilitar que ele corra na corrente de nossa consciência individual. Portanto, o que vemos na tela é uma “reprodução” do real, do qual o realismo aparente é dinamizado pela visão artística do diretor.

#### 1.4. O PENSAR COM IMAGENS

Após breve introdução à linguagem cinematográfica a partir de Marcel Martin, lancemo-nos sobre a obra de Philippe Dubois<sup>26</sup> (2004) *Cinema, Video, Godard*, a qual

---

<sup>25</sup> Sendo eles: Alf Sjöberg (1951) *Fröken Julie* (*Vertigem*) [Filme]. Sweden: Sandrews (MARTIN, 1990, p. 272).

<sup>26</sup> “Philippe Dubois, teórico da imagem e professor na Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3, foi um dos primeiros autores a apresentar conceitos teóricos que pudessem guiar a leitura da fotografia. O ato fotográfico, seu livro mais conhecido no Brasil, originalmente publicado em

procura apresentar que o cineasta Jean-Luc Godard<sup>27</sup>, entre outras coisas, nos ensina a pensar imagens para além da linguagem verbal e, porque não pensar com imagens? Segundo Dubois, é exatamente esse o elemento novo que começa a aparecer na obra de Godard e “marca a passagem à outra forma de escrita”. As mudanças de velocidade e movimento de exibição das imagens, o congelamento dos movimentos que parecem querer fazer as coisas passarem mais devagar, assinalam para uma melhor apreciação e interpretação dos elementos constitutivos da imagem (DUBOIS, 2004).

O cineasta francês Jean-Luc Godard inovou o cinema de sua época ao apresentar o que iremos chamar de “escrever com a câmera”. Podemos evidenciar sua importância por meio de obras importantes a seu respeito e com relação ao que se segue no texto de Dubois: “A meu ver, nenhum outro cineasta (à exceção talvez de Chris Marker<sup>28</sup>, numa via mais isolada e insular) problematizou com tanta insistência, profundidade e diversidade a *mutação das imagens*” (DUBOIS, 2004, p. 13).

Podemos elencar alguns aspectos dessas problematizações realizadas por Godard nos vídeo-roteiros. De acordo com Dubois (2004), Godard produziu desde a década de 1979 vídeo-roteiros, alguns bem conhecidos como *Scénario du film Passion*, feito após o filme. A maioria é de documentários que mostram Godard em seu momento de produção, pesquisa, questionamento e, principalmente, sofrimento que nos fazem enxergar as particularidades de seu trabalho cotidiano, algo como as reflexões do filósofo ou as notas do pesquisador.

---

1984 (traduzido em 1993), é uma referência na área e continua a ser reeditado. Ao lado de *Sobre a Fotografia*, de Susan Sontag (1977), *A Câmera Clara*, de Roland Barthes (1981), *Filosofia da Caixa Preta* de Vilém Flusser (1983) e *A Ilusão Especular*, de Arlindo Machado (1984), o livro de Dubois abriu a possibilidade de uma leitura mais aprofundada da imagem fotográfica para toda uma geração de pesquisadores que trabalhavam com a fotografia no Brasil. Desde então, Philippe Dubois tem se dedicado também à imagem em movimento (Cinema, vídeo, Godard (2004) foi outro livro seu traduzido), escrevendo também sobre cinema, mas principalmente sobre a fusão entre a imagem fixa e em movimento na arte contemporânea. Além de diversas publicações sobre o tema, Dubois também atuou como curador de exposições em cidades diversas – no Brasil, realizou no CCBB do Rio de Janeiro a exposição *O efeito cinema na arte contemporânea* (2003)” (DOBAL, 2017, p. 259).

<sup>27</sup> Jean-Luc Godard (1930) é um cineasta francês, um dos principais nomes da Nouvelle Vague que revolucionou a forma de fazer e pensar cinema, no final da década de 50 e nos anos 60. Godard nasceu em Paris, França, no dia 3 de dezembro de 1930. Filho de um médico que chefiava uma clínica na Suíça, e neto de banqueiro suíço, passou parte de sua infância e adolescência em Genebra. Licenciou-se em Etimologia na Universidade de Paris. (Fonte: [https://www.ebiografia.com/jean\\_luc\\_godard/](https://www.ebiografia.com/jean_luc_godard/))

<sup>28</sup> Chris Marker foi um importante cineasta francês que viveu entre 1921 e 2012.

De certa maneira, segundo Dubois (2004), os vídeos roteiros de Godard são meios de pesquisa. Eles assumem uma posição metacrítica, o que justifica a ocorrência de virem após do filme, o que garante certa autonomia. Isso explica o fato de serem exibidos sozinhos em festivais de vídeos separados dos filmes correspondentes. Além disso, é importante salientar a existência de vídeos godardianos totalmente independentes que não correspondem a nenhum filme preciso, como é o caso de *Soft and Hard*<sup>29</sup>, ensaio intimista entre Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville, a respeito da possibilidade e o sentido de se produzir imagens e sons. Nas palavras de Dubois:

Não preciso mais insistir, já ficou claro que Godard sempre travou relações privilegiadas e multiformes com o vídeo, que este (sobretudo de 1976 a 1978, em *Six fois deux* e *France/tour/détour/deux/enfants*) constitui o lugar de passagem exclusivo (objeto transicional) entre seu modernismo (estético e político) dos anos 60 e 70 e seu maneirismo “passional” dos anos 80, e constitui em seguida o lugar metacrítico de exposição da sua “maneira” sob a forma do “roteiro” ou do “ensaio” (DUBOIS, 2004, p.81).

Dessa forma, Dubois, procura produzir prioritariamente um ensaio sobre o cinema e, posteriormente, tenciona a reflexão entre os limiares de cinema e vídeo e, por último, aborda prioritariamente o vídeo. Nesse sentido, o trabalho de Godard é elucidado pelo autor em virtude de seus diversos ritmos e passagens<sup>30</sup>. É nesse contexto que Dubois (2004) apresenta uma teoria das imagens, pois considera que o vídeo pensa o que o cinema cria. Sendo que suas afirmações são decorrentes de uma parte de seu texto que trata dos ensaios em vídeos de Jean-Luc Godard.

Com efeito, em alguns filmes, entre eles os de Godard, aparecem palavras nos enunciados fílmicos. Geralmente, a escrita pertence ao mesmo nível narrativo que os personagens, sendo que estes são na maioria das vezes, seus autores ou destinatários. Essa escrita fílmica produz o que Dubois chama de filme-texto, isto é, um filme que precisa ser lido e interpretado, assim como um texto. Em outras palavras, as imagens

---

<sup>29</sup> O *Soft and Hard* traz à luz questões relativas a imagens e linguagem, no cinema e na televisão, mas não necessariamente se propõe a responder às perguntas. *Soft and Hard* é um dos muitos projetos de vídeo que Godard experimentou durante esse período de sua carreira. Há várias cenas importantes durante o *Soft e Hard* que se correlacionam diretamente com as perguntas feitas sobre a TV em comparação com o filme.

<sup>30</sup> Acreditamos que o cinema de Godard é, sobretudo, um “cinema de passagem”, pensando do ponto de vista da mudança e do tempo. “Passagem”, não no sentido literal da palavra, mas no sentido de constante transformação, um cinema reflexivo, que nos apresenta possibilidades de pensar com imagens.

são utilizadas como textos visuais. E a despeito desse tipo de característica da produção cinematográfica, o autor indica que:

O ponto culminante destes textos na fronteira do enunciado e da enunciação aparece evidentemente em *A chinesa*, último filme deste primeiro período. Podemos vê-lo em seu todo como um filme-texto, um slogan transformado em filme, um filme a ler e escutar tanto quanto (senão mais) a ver (isto se tornará uns dos temas principais dos filmes militantes que se seguirão). Tudo está reunido ali: os livros (o livrinho vermelho, em centenas de exemplares em todas as prateleiras), o quadro-negro onde se inscreve o programa das reuniões de trabalho, os slogans que cobrem todas as paredes do apartamento (as paredes têm a palavra), as citações desviadas de todos os gêneros (propagandas, textos literários, discursos jornalísticos ou políticos), sem esquecer as modalidades orais da palavra sob todas as suas formas (entrevistas, exposições pedagógicas, diálogos de teatro, manifestações reivindicativas etc.) (DUBOIS, 2004, p. 265).

Dessa forma, Dubois assinala que para a existência de um “cinema materialista” (DUBOIS, 2004, p. 271), que procura, além de mostrar, dizer as coisas. É necessário pensar a linguagem como matéria, pois as imagens servirão para produzir linguagem, ou texto-imagem. Assim, não se trata mais apenas de contar e representar, mas de apagar para (re)escrever, de rasurar para (re)fazer.

Com efeito, os filmes políticos, bem como os aspectos políticos dos filmes de Godard, são experiências singulares de um cinema escritural. Isso significa que o texto não está no filme, nem mesmo na imagem, ou seja, é o próprio filme. Nas palavras do autor: “É um cinema liberto de toda a sua (falsa) profundidade de representação do mundo, um cinema que olhamos do mesmo modo como percorremos um livro, viramos uma página, ouvimos um discurso. Antes de ver, é preciso primeiro ler o texto-filme” (DUBOIS, 2004, p. 271).

A vista disso, Dubois, salienta que os vídeos passaram a desempenhar uma importância capital nos trabalhos de Godard, uma vez que o cineasta descobre com o vídeo o tempo do “ao vivo”. Isto é, a possibilidade de manter uma relação em tempo real com a representação “se fazendo” (DUBOIS, 2004, p. 274). Em outras palavras, as imagens e as palavras se desfazendo e refazendo sob seus próprios olhos e dos espectadores por meio das manipulações imediatas da câmera.

Nesse contexto, Godard produz certo dizer fílmico, onde a imagem e a palavra estão diretamente associadas à enunciação. Assim posto, trabalhar com o vídeo é estar conectado “ao vivo” com o ato de inscrição, é ver o que se faz no momento em que o

fazemos. É justamente nesse ponto que o vídeo converge com o ato da escrita, resultando em uma transposição audiovisual. O vídeo enquanto dispositivo abstrato da escrita, fazendo sua enunciação ao vivo por meio da imagem e da palavra. A esse despeito, o autor assinala que:

Nos vídeos daqueles anos, as imagens e as palavras são então tratadas como se tivessem o mesmo estatuto, sem diferença de classe. Godard manipula estas e aquelas unicamente para ensaiar “jogadas de linguagem” (entendidas aqui como jogadas particulares no interior dos jogos de linguagem de que falava Ludwig Wittgenstein). Para desconstruir, experimentar, recomeçar do zero. Para ver o que acontece. Para pensar não em voz alta, mas “em olhar alto” (DUBOIS, 2004, p. 276).

Ademais, segundo Dubois, os vídeo-roteiros do início dos anos 80 traduzem um deslocamento em que a escrita nem precisa recorrer às palavras, pois ela está virtualmente integrada às imagens e aos sons. Dessa forma, com o vídeo godardiano, pensar, ver escutar e escrever se passa a constituir um único e mesmo gesto. Tal fato resultou em uma trajetória que foi se abrindo cada vez mais ao infinito e no qual o próprio Godard tende a se apagar como sujeito (DUBOIS, 2004)

Diante do exposto, percebemos que Godard mergulha num profundo ser-imagem, no qual o vídeo, em sua maneira de ser, pensar e viver se tornou sua segunda pele, seu segundo corpo. Nas palavras de Dubois:

No fundo, os filmes que Godard tem feito é que são seus “pequenos ensaios”, ao passo que o vídeo no qual ele imerge totalmente com as História(s) já não é algo que ele meramente faz, pois se tornou aquilo mesmo que ele é: um corpo de imagens, um pensamento de imagens, uma escrita de imagens, um mundo de imagens. Um ser-imagem de todas as coisas. E Godard tem repousado inteiramente nesta tensão entre fazer ainda (filmes, objetos circunscritos e identificados, que servem de baliza) e ser completamente (um estado do olhar, uma escrita do vídeo-pensamento, um ser-imagem total) (DUBOIS, 2004, p. 288).

O autor quer dizer que se trata de passar de uma forma de escrita à outra, uma vez que não há mais um sujeito Godard como criador ou “manipulador”. O que há nele é uma grande consciência respectiva, uma caixa de ressonância de todas as imagens do mundo. Afinal, na concepção de Dubois (2004) não se trata mais tanto de escrever e inventar quanto inscrever e repercutir. Desse modo, o vídeo, ou se preferir, a nova escrita é dispositivo do cinema e, portanto, a parte maldita.

O vídeo pensa o que o cinema cria. Retomando essa questão do pensar com imagens, voltamos nossos olhos novamente para Godard. No que tange a mutação das imagens na obra desse cineasta e, tomando o campo da produção contemporânea em que o cinema perdeu o monopólio das imagens em movimento, certamente, podemos afirmar que Godard tomou à dianteira.

Segundo Dubois (2004), nos anos 60, Godard juntamente com seus amigos da Nouvelle Vague, havia questionado o cinema, embora de modo e com meios estritamente cinematográficos. Experimentou novos sistemas de imagens e sons, redefinindo as relações de representação com o espaço, o tempo, os corpos e as palavras. Tratava-se de um Godard ensaísta. Ensaíar para ver, não isso ou aquilo, mas ver somente se havia algo para ver. Sobre essa nova fase de Godard e seus ensaios, o autor assinala que:

A aparição e a integração imediata do vídeo em seu trabalho, seu uso sistemático e multiforme, esta vontade de se apropriar totalmente deste suporte, até às máquinas instaladas “em sua casa” (desde a primeira “base” de Sonimage, em Grenoble, em 1973, até o seu estúdio atual de Rolle, à beira do lago Léman), tudo isto mostra o quanto o vídeo se tornou para Godard um instrumento vital, indispensável e cotidiano: o lugar e o meio mesmos de sua relação existencial com o cinema (DUBOIS, 2004, p. 289).

Ademais, na concepção de Dubois (2004), o vídeo não representa um simples momento ou fase na vida de Godard. Sem dúvida, ele correspondeu a um período. Uma espécie de mecanismo pelo qual Godard podia respirar imagens, pensar, lançar questões e tentar respondê-las, em suma, uma maneira de refletir o cinema.

Ademais, nos anos 80, Godard descobriu algo que o levaria a outra forma de escrita: “as mudanças de velocidade”. Trata-se de câmeras lentas sincopadas que deixavam as cenas mais lentas como meio de passar mais devagar e poder ver e compreender os processos do mundo. Isso afeta o corpo da imagem e, a decomposição, por conseguinte, parou de remeter à fotografia e se tornou inteira e especialmente videográfica.

Dubois (2004) salienta que, os vídeos de Godard são máquinas de experimentar “jogos de linguagem”. Por meio do vídeo ele pode arriscar figuras, ver o que resulta, ajustar a cada vez, produzir em laboratório dados de imagens-pensamento que serão usados na criação de obras-filmes. Nesse sentido, para Godard, o vídeo é o único

dispositivo que lhe permite fazer suas jogadas diretamente com e nas imagens. Ademais, o autor indica que:

Isto explica também por que o “roteiro” pode às vezes vir depois do filme: quando conectamos a imagem e o pensamento “em direto”, estamos sempre no “roteiro”, seja antes do filme (na concepção), seja durante as filmagens ou a montagem, seja até mesmo depois que o filme já foi feito. O fundamental para Godard não é ter feito um filme (ou preparar um) no sentido clássico, com as etapas separadas e progressivas que conhecemos, mas é estar sempre fazendo um, esteja ele filmando ou não, esteja ele montando ou não. Fazer um filme para ele é algo extensivo e total, é ser e viver, é estar a todo instante conectado às imagens, é ver e pensar ao mesmo tempo (DUBOIS, 2004, p. 304).

Contudo, Dubois (2004, p. 312) assinala que Godard mergulhou com tudo no ser-imagem. O vídeo, portanto, assumiu um papel fundamental em seu processo criativo. Ao passo que o vídeo no qual ele se imerge com *História(s) do cinema* não é apenas algo que ele faz, pois se tornou aquilo que ele é: um corpo de imagens, um pensamento de imagens, um mundo de imagens ou se preferir, um ser-imagem.

Adiante, com nossa reflexão acerca da linguagem cinematográfica e com a premissa que pensamos com imagens, vislumbramos em Gilles Deleuze<sup>31</sup> (1925-1995) um importante argumento para essa discussão: a imagem do pensamento. Esse argumento é defendido pelo autor na obra: *Cinema; A imagem-movimento*<sup>32</sup>. Para Deleuze, o pensar já nos parece fazer cinema.

Com efeito, segundo Deleuze (1983), perguntar o que é cinema é perguntar o que é pensamento. Essa afirmação faz parte de uma série de reflexões do autor acerca da sétima arte. A discussão deleuziana abriga uma série de questionamentos, como o que seria pensar? Ou o que seria cinema? Enfim, na verdade há uma tentativa de superação

---

<sup>31</sup> Gilles Deleuze nasceu em 18 de janeiro de 1925 e é considerado um dos maiores filósofos do século passado. Filho de uma família de classe média, passou a maior parte de sua vida em Paris. Deleuze estudou filosofia na Universidade de Sorbonne, Paris, entre 1944 a 1948. Além disso, durante sua vida foi professor, primeiro em liceus (aproximadamente até 1957) e depois em universidades como Lyon, Paris VIII e Vincennes.

<sup>32</sup> Essa obra configura-se como importante constructo teórico acerca do cinema, também conhecida como cinema 1. Lá se encontram teses fundamentais sobre o movimento do ponto de vista da filosofia e da leitura de Deleuze acerca de Henri Bergson (1859-1941). Além disso, “Gilles Deleuze (1925) publicou inúmeros livros, entre os quais Empirismo e Subjetividade; Nietzsche e a Filosofia; A Filosofia de Kant; Marcel Proust e os Signos; O Bergsonismo; Diferença e Repetição; Francis Bacon: Lógica da Sensação; Spinoza e Lógica do Sentido. *Em colaboração com Félix Guattari, escreveu Kafka, Por uma Literatura Menor, O AntiÉdipo e Rizoma*” (DELEUZE, 1983).

entre dicotomias subjetivistas, colocando pensamento e imagem como faces da mesma moeda.

Para tanto, Deleuze (1983) faz uma leitura a partir da obra do filósofo Henri-Louis Bergson (1859-1941), no que tange o movimento. Podemos evidenciar essa leitura a partir deste trecho retirado de sua obra:

Com efeito, vemo-nos diante da exposição de um mundo onde IMAGEM = MOVIMENTO. Chamemos Imagem o conjunto daquilo que aparece. Não se pode nem mesmo dizer que uma imagem aja sobre uma outra ou reaja a uma outra. Não há móvel que se distinga do movimento executado, nada do que é movido se distingue do movimento recebido. Todas as coisas, isto é, todas as imagens, se confundem com suas ações e reações: é a variação universal. Toda imagem não passa de um "caminho sobre o qual passam em todos os sentidos as modificações que se propagam na imensidão do universo" (DELEUZE, 1983, p. 70).

Nesse sentido, pode-se dizer que a teoria acerca da imagem-movimento, na perspectiva de Deleuze, aponta também para uma associação entre imagem e tempo, pois do ponto de vista do pensamento filosófico bergsoniano acerca da natureza do tempo, este também traduz movimento, sendo distinto do espaço. Deste modo, o tempo é integrante da imagem.

É a partir dessa concepção de imagem-movimento que Deleuze lança luz sobre a montagem. Para o autor, a montagem é a determinação do todo e, por isso, configura-se para este trabalho como importante ponto de reflexão da produção cinematográfica, quando se pretende analisar os tempos contidos nas imagens. Nas palavras do autor: “A montagem é essa operação que tem por objeto as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem do tempo. É uma imagem necessariamente indireta, pois é inferida das imagens-movimento e de suas relações” (DELEUZE, 1983, p. 38).

Destarte, de acordo com Deleuze a montagem é responsável pela imagem indireta do tempo, da duração (DELEUZE, 1983, p. 38). Não se trata de um tempo homogêneo ou uma duração especializada, como a que Bergson aponta, mas sim a duração e tempos efetivos que decorrem da articulação entre as imagens-movimento. Ademais, o autor indica que talvez seja possível afirmar a existência de imagens diretas que poderiam ser chamadas de imagens-tempo. O autor acrescenta ainda sobre a montagem o respectivo pensamento:

A montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento enquanto constituem uma imagem indireta do tempo. Ora, desde a mais antiga filosofia, há muitas maneiras pelas quais o tempo pode ser concebido em função do movimento, em relação ao movimento, de acordo com composições diversas. Reencontraremos provavelmente essa diversidade nas diferentes "escolas" de montagem (DELEUZE, 1983, p. 39).

A partir do fragmento de texto citado acima, Deleuze reforça a tese das imagens-movimento, descortinando a imagem indireta do tempo que está associada filosoficamente à função do movimento. Isso quer dizer que o tempo é perceptível, essencialmente, a partir do movimento. E está representado pelas diversas composições da montagem, dessa forma, o tempo está expresso em camadas temporais da imagem, como veremos melhor com Reinhart Koselleck e Didi-Huberman a partir da obra de Jean-Luc Godard. Além disso, o autor afirma que:

Toda vez que se considerou o tempo em relação ao movimento, toda vez que ele foi definido como a medida do movimento, descobriram-se dois aspectos do tempo que são cronossignos: de um lado, o tempo como todo, como grande círculo ou espiral que acolhe o conjunto do movimento no universo; de outro, o tempo como intervalo, que marca a menor unidade de movimento ou de ação (DELEUZE, 1983, p. 41).

Por conseguinte, Deleuze quer dizer que o tempo como todo é o conjunto do movimento no universo, isto é, a abertura entre passado e futuro. Enquanto isso, o tempo como intervalo é o presente variável acelerado. Dessa forma, se o presente fosse infinitamente dilatado, se tornaria o próprio todo – ao passo que fosse infinitamente contraído – o todo passaria por meio do intervalo. Em suas palavras:

O que emerge da montagem ou das imagens-movimento é a Ideia, esta imagem indireta do tempo: o todo que enrola e desenrola o conjunto das partes no célebre berço de *Intolerância*, e o intervalo entre ações na montagem acelerada das corridas (DELEUZE, 1983, P. 41).

Dessa forma, percebemos o quão importante é essa imagem indireta do tempo para compreendermos as distintas composições ou camadas temporais das imagens-movimento. Lembrando que essas camadas rompem com a linearidade cronológica do tempo.

## **CAPÍTULO 2:**

### **TEMPORALIDADES E ANACRONISMOS DAS IMAGENS**

#### **2.1 TEMPO COMO ESTRATO EM REINHART KOSELLECK**

Precisamos usar metáforas ao falar sobre o tempo, pois só podemos representá-lo por meio do movimento em unidades espaciais.

Reinhart Koselleck<sup>33</sup>

Do ponto de vista da história é necessário utilizar metáforas ao falar sobre o tempo como conclui o historiador alemão Reinhart Koselleck (2014). O caminho percorrido, bem como o progresso ou o desenvolvimento humano contêm imagens que nos revelam conhecimentos temporais. O historiador precisa servir-se de metáforas advindas da noção espacial se quiser tratar adequadamente as perguntas sobre os diferentes tempos. Assim, começamos este capítulo, com uma das metáforas mais importantes de Koselleck: os “estratos do tempo” (KOSELLECK, 2014, p. 9).

Sabemos que os espaços históricos são constituídos graças ao tempo. A força metafórica das imagens temporais tem sua gênese nas noções espaciais, mas ainda assim, as questões espaciais e temporais permanecem imbrincadas. A esse despeito, o autor assinala:

Assim como ocorre no modelo geológico, os “estratos de tempo” também remetem a diversos planos, com durações diferentes e origens distintas, mas que apesar disso, estão presentes e atuam simultaneamente. Graças aos “estratos de tempo” podemos reunir em um mesmo conceito a contemporaneidade do não contemporâneo, um dos fenômenos históricos mais reveladores (KOSELLECK, 2014, p. 9).

Desse modo, portanto, é a partir do modelo geológico que Koselleck desenvolve a metáfora dos “estratos de tempo”. Em termos gerais, segundo o autor, essa metáfora

---

<sup>33</sup> (KOSELLECK, 2014, p. 9).

só pode ser utilizada a partir do século XVIII, após a temporalização da história natural. Para Koselleck (2014) foram Kant e Buffon que inauguraram o novo horizonte temporal, submetendo a terra e todos os seres biológicos, sejam eles animais ou seres humanos a uma perspectiva histórica. Ademais Kant temporalizou o ato da criação no sentido de que a criação não é obra de um momento, pois está infinitamente aberta ao futuro. O emprego dessa metáfora encontra-se descrito a seguir:

Situo-me no campo das metáforas: a expressão “estratos do tempo” remete a formações geológicas que remontam a tempos e profundidades diferentes, que se transformaram e se diferenciam uma das outras em velocidades distintas no decurso da chamada história geológica. É uma metáfora que só pode ser usada a partir do século XVIII, depois que a antiga ciência natural, a história *naturalis*, foi temporalizada e, com isso, historicizada. Sua transposição para a história humana, política ou social, permite separar analiticamente os diversos planos temporais em que as pessoas se movimentam, os acontecimentos se desenrolam e os pressupostos de duração mais longa são investigados (KOSELLECK, 2014, p. 19).

Pautado neste princípio, Koselleck (2014) argumenta que a longa duração de Fernand Braudel subjaz ou precede estruturalmente toda história individual, de tal modo que necessita ser diferenciada em aspectos temporais. O respectivo fato significa que ou são condições que podem ser delimitadas geograficamente ou biologicamente e, cuja intervenção está isenta de ação humana ou são estruturas de repetição adotadas conscientemente pelo ser humano.

Nesse sentido, a própria região mediterrânea investigada por Braudel, cujas condições naturais (sem intervenção do homem) determinam histórias seculares, possui uma duração diferente da continuidade que surge das ações humanas: “Com isso, já distinguimos dois estratos de tempo que aparentemente remetem a durações semelhantes” (KOSELLECK, 2014, p. 12).

Não obstante, é importante suscitar que existem tipos de duração, aquela que por sua vez, garante a continuidade das condições naturais, mas pode escapar à nossa consciência, que só aos poucos a apreende. Isso significa que não podemos controlar completamente as condições geográficas e biológicas das histórias humanas, embora tal fato se torne cada vez mais frequente em virtude do progresso das ciências naturais. O outro tipo de duração se sustenta na repetição que nasce da vontade e da intenção. Ela é responsável por garantir a durabilidade e a constância dos modos de conduta social. Nesse sentido: “(...) do ponto de vista empírico, as estruturas de repetição naturais e

aquelas reguladas pelos seres humanos se interpenetram, mas precisam ser claramente separadas do ponto de vista da teoria do tempo” (KOSELLECK, 2014, p. 13).

Além disso, Koselleck (2014) assinala que as estruturas de repetição não podem ser reduzidas aos movimentos circulares das órbitas cósmicas. A metáfora dos movimentos circulares desempenhou considerável papel nas inúmeras interpretações históricas desde a Antiguidade. Porém ela não consegue compreender a peculiaridade temporal que não deve ser chamada de retorno (eterno), mas sim de repetição (executada sempre na atualidade). Essa peculiaridade temporal se expressa em estratos de tempo ou nas palavras do autor:

Estratos de tempo que sempre se repetem estão contidos em todas as ações singulares e em todas as constelações únicas, executadas ou suportadas por seres humanos igualmente singulares e únicos. Tais estratos permitem, condicionam e limitam as possibilidades de ação humana e, ao mesmo tempo, as geram. Embora cada casamento constitua um ato individual e único para os participantes – sobretudo para os noivos -, os rituais de organização e realização do casamento, que também orientam as consequências que dele resultam, ou seja, os hábitos, costumes e leis, asseguram um tipo particular de constância. Sua repetibilidade é uma precondição de todos os casos individuais (KOSELLECK, 2014, p. 13).

Normalmente, ritos, costumes, regras e leis sofrem aplicabilidade repetida, pois dependem da repetibilidade para manter sua constância. Tal fato significa que cada constituição, instituição ou organização política, social ou econômica depende de um mínimo de repetição, sem a qual não haveria adaptação e nem renovação: “Mesmo as artes, por mais originais que possam ser, vivem do reaproveitamento de possibilidades preexistentes. Toda recepção contém ou revela repetições” (KOSELLECK, 2014, p. 14). Dessa forma, pode-se afirmar que todos os âmbitos de vida e ação humana possuem distintas estruturas de repetição que agrupados se modificam em diferentes ritmos.

As concepções tradicionais de história, em linhas gerais, concebem o tempo de duas formas: A primeira concepção trata o tempo de forma linear, seja teologicamente ou com um futuro indefinido. Já a outra concebe o tempo de forma cíclica, isto é, recorrente e circular. Lembrando que esse modelo cíclico que destaca o retorno do tempo, é frequentemente atribuído aos gregos, embora judeus e cristãos tivessem desenvolvido o modelo linear.

Pautado neste princípio, Koselleck (2014), propõe a teoria da estratificação temporal como alternativa à oposição dos problemáticos modelos linear e circular. De forma geral, os tempos históricos consistem em vários estratos que remetem um aos outros, porém não dependem completamente um dos outros. Ademais, os estratos do tempo também se referem a vestígios de experiência.

Nesse sentido, a teoria dos estratos do tempo consiste em sua capacidade de medir diferentes velocidades, acelerações ou atrasos, tornando visíveis os diferentes modos de mudança, que apresentam grande complexidade temporal. Os estratos do tempo estão relacionados às experiências acumuladas, individuais ou coletivas, onde a singularidade de uma sequência de eventos pode ser vista empiricamente por meio da descoberta do novo, isto é, aquilo que não esperávamos.

Dessa forma, quando somos surpreendidos, precisamos reconstituir a continuidade entre experiência adquirida e expectativa daquilo que virá, pois existe um “mínimo temporal” onde se assentam elementos novos que nos surpreendem, causando as rupturas de continuidade temporal. Aquilo que definimos no cotidiano como curto, médio e longo prazo requer uma complexa teoria dos tempos históricos: “A proposta de diferentes estratos do tempo permite tratar de diferentes velocidades de mudança sem cair na falsa alternativa entre decursos temporais lineares ou circulares” (KOSELLECK, 2014, p. 25).

A partir de tal fato, percebemos, portanto, o quanto a proposta de diferentes estratos do tempo realizada por Koselleck nos ajuda na compreensão entre os diferentes ritmos e velocidades que operam entre si quando estamos diante da imagem. Assim, diante da imagem, estamos diante dos estratos do tempo. Não obstante, Koselleck criou uma metodologia de determinação do tempo histórico que se baseia em duas categorias históricas, são elas: espaço de experiência e horizonte de expectativa. Conforme o trecho abaixo:

Com isto chego a minha tese: a experiência e a expectativa são duas categorias adequadas para nos ocuparmos com o tempo histórico, pois elas entrelaçam passado e futuro. São adequadas também para se tentar descobrir o tempo histórico, pois, enriquecidas em seu conteúdo, elas dirigem as ações concretas no movimento social e político (KOSELLECK, 2006, p. 306-308, 327).

Consoante a isso, Koselleck (2006) assinala que os historiadores que pretendem tratar a história cientificamente, devem antes possuir uma noção precisa das categorias

nas quais a disciplina histórica se expressa. Nesse caso, trata-se especificamente de espaço de experiência e horizonte de expectativa. Por essa razão, a História dos Conceitos impulsionada por esse autor, segundo ele próprio, analisa a diferença ou convergência entre os conceitos antigos a as atuais categorias do conhecimento. Em certo sentido, é um tipo de propedêutica que leva a uma teoria científica da História.

Essas categorias, de acordo com Koselleck (2006) buscam um nível mais elevado de generalidade e se equivalem a espaço e tempo. Não há expectativa sem experiência e não há experiência sem expectativa. Assim, as duas categorias mencionadas unem passado e futuro e, enriquecidas em seu conteúdo, conduzem as ações concretas no movimento social e político. Dessa forma, o tempo histórico seria uma grandeza que se modifica com a história e essa modificação pode ser deduzida do eixo variável entre experiência e expectativa.

Nessa perspectiva, Koselleck propõe que espaço de experiência e horizonte de expectativa são categorias meta-históricas (KOSELLECK, 2006, p. 309-310). A experiência é o passado atual, pois os acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência agem tanto as formas racionais quanto as inconscientes de comportamento e, na experiência de cada um, transmitidas pelas gerações e instituições, está presente a experiência alheia. Assim, a história é concebida em sua essência como conhecimento de experiências alheias. Já a expectativa está também ligada à pessoa e ao interpessoal, se realiza no hoje, é futuro presente, direcionada para o Não experimentado, para o que somente pode ser previsto.

Sob essa perspectiva, esperança e medo, desejo, inquietude, análise racional ou curiosidade constituem a expectativa. Entretanto, passado e futuro nunca coincidem na mesma medida em que uma expectativa jamais pode ser integralmente deduzida da experiência. A presença do passado não é a mesma que a do futuro. No entanto, a chance de se descobrir o futuro através de prognósticos válidos se depara com um grande limite, que é a impossibilidade de experimentar essas descobertas classificáveis. Sobre isso, o autor assinala que:

As expectativas podem ser revistas, as experiências feitas são recolhidas. Das experiências se pode esperar hoje que elas se repitam e sejam confirmadas no futuro. Mas uma expectativa não pode ser experimentada de igual forma. É claro que nossa expectativa do futuro, quer seja portadora de esperança ou de angústia, quer preveja ou planeje, pode refletir-se na consciência. Nesse sentido, a

expectativa também pode ser objeto de experiência. Mas nem as situações nem os encadeamentos de ações visadas pela expectativa podem também ser desde já objeto da experiência. O que distingue a experiência é o haver elaborado acontecimentos passados, é o poder torná-los presentes, o estar saturado de realidade, o incluir em seu próprio comportamento as possibilidades realizadas ou falhas (KOSELLECK, 2006, p. 311).

Assim, Koselleck (2006), insiste em afirmar que experiência e expectativa não são simples conceitos opostos, mas, sobretudo, categorias que produzem uma tensão, na qual surge o tempo histórico. Deste modo, assinala que é um equívoco tentar deduzir as expectativas somente das experiências, contudo, uma expectativa que não leva em consideração a experiência, também leva ao erro. Nesse sentido, deve-se suscitar que as experiências adquiridas também se modificam com o tempo, pois as experiências se superpõem, ou seja, se impregnam umas das outras.

A estrutura temporal da expectativa não pode ser adquirida sem a experiência. Conforme Koselleck, na medida em que se rompe o horizonte de expectativa cria-se uma experiência nova. E esse ganho de experiência ultrapassa o limite do futuro possível. A partir daí temos uma tensão entre experiência e expectativa que, na forma de contínua modificação, apresenta novas soluções, novas respostas aos processos históricos, fazendo surgir o tempo histórico essencialmente. A esse despeito, Maria Carneiro indica que:

Percebe-se o interesse de Koselleck em salientar que as duas categorias não existem separadamente e que não há experiências sem expectativas, conhecimento, recordação ou vivência do passado que não sejam informadas por uma visão de futuro e vice-versa. Nota-se em todos os campos do saber e da experiência humana uma ruptura entre o espaço de experiências e o horizonte de expectativas. Argumenta o historiador que o presente, em sua especificidade, ao unir passado e futuro, o faz de forma única. Isto é, cria a sua visão particular, por meio da qual interpreta o processo histórico, (re)elaborando a partir de sua experiência temporal um modo de ver o passado, ao mesmo tempo em que modifica igualmente o seu horizonte de espera ou visão de futuro (CARNEIRO, 2012, p. 5).

Na concepção de Koselleck, as experiências ajudam a constituir os prognósticos e os orientam. Entretanto, os prognósticos são estabelecidos pela necessidade da espera de algo. A previsão propicia expectativas misturadas com medo ou esperança. Portanto, o prognóstico libera expectativas que não surgem somente da experiência, pois quando se faz um prognóstico, modifica-se a situação onde ele surge. Em outras palavras, o espaço de experiência anterior nunca determinará o horizonte de expectativa.

Por conseguinte, não é possível determinar uma relação estática entre espaço de experiência e horizonte de expectativa. Tendo em vista que há uma diferença temporal no hoje quando passado e futuro se entrelaçam de maneira desigual, criando uma conexão nessa modificação, que possui uma estrutura de prognóstico (CARNEIRO, 2012). Em virtude de tal fato e da articulação entre as dimensões passado, presente e futuro, Carneiro afirma que:

Dessa forma, o tempo passou a ser visto como uma construção social e, com isso, foi possível a sociedade moderna perceber que seria possível falar e construir vários tempos. No entanto, percebe-se o surgimento do grande problema na modernidade: como sincronizar os diversos tempos sociais, com o risco sempre presente da falta de sintonização entre os diversos tempos sociais? O autor sugere que o presente deve ser vivido como aquele instante imperceptivelmente curto, sempre em movimento por impulsos convergentes de mudança, não sendo mais um intervalo de continuidade, gerando uma sensação de permanente aceleração. Enfim, o presente, o passado e o futuro não mais participam de um mesmo espaço contínuo de experiência (CARNEIRO, 2012, p. 7).

Koselleck (2006) também aponta para a mudança histórica na relação entre experiência e expectativa. Indica que uma profecia não concretizada sempre poderia ser reiterada, pois tal expectativa não poderia ser desfeita por nenhuma experiência contrária, haja vista que se estendia para além deste mundo e de nossa racionalidade. A escatologia podia se reproduzir se o espaço de experiência não se alterasse. Todavia, tal fato se modificou com o surgimento de um novo horizonte de expectativa que incorporou a forma do conceito de progresso. Uma promessa da melhoria da vida terrena ofuscou a doutrina que a pregava somente na vida pós-morte. Em suas palavras:

Desde então toda a história pode ser concebida como um processo de contínuo e crescente aperfeiçoamento; apesar das recaídas e rodeios, ele teria que ser planejado e posto em prática pelos homens. Desde então os fins continuam a ser estabelecidos de geração em geração, e os efeitos previstos no plano ou no prognóstico se transformam em elementos de legitimação da ação política. Em suma: a partir de então o horizonte de expectativa passa a incluir um coeficiente de mudança que se desenvolve com o tempo (KOSELLECK, 2006, p. 317).

Destarte, Koselleck (2006) salienta que, o progresso estava centrado para uma transformação ativa e efetiva deste mundo e não do além, como sugeriam as profecias escatológicas. O progresso seria desse modo, um conceito histórico que condensa a diferença temporal entre experiência e expectativa. Além disso, Koselleck (2006) aponta que a História só identificará o que está em mudança e o que é novo se encontrar

as fontes onde as estruturas duradouras de ocultam. Tendo em vista que, se pretendemos traduzir as experiências históricas para uma ciência da história, essas estruturas necessitam ser encontradas e estudadas.

## 2.2 TEMPO COMO ABERTURA EM GEORGES DIDI-HUBERMAN

Este subtópico procura discutir a concepção de tempo do filósofo francês Georges Didi-Huberman. O autor parte da premissa, como já disse anteriormente, que diante da imagem, estamos diante do tempo: “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo. Como o pobre iletrado da narrativa de Kafka, estamos diante da imagem como *Diante da lei*: como diante do vão de uma porta aberta” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.15). Essa afirmação vai ao encontro da noção temporal de Koselleck, pois assim como este usa a metáfora dos “estratos do tempo”, Didi-Huberman usa a metáfora do tempo como abertura para designar as múltiplas camadas temporais da imagem.

Mas há uma especificidade da imagem que devemos abordar neste trabalho que é o tempo enquanto abertura em Didi-Huberman. Trata-se de outro olhar por meio da história da arte que visa refletir sobre as distintas montagens heterogêneas de tempo contidas nas imagens que se abrem de forma não cronológica. Dessa forma, torna-se possível a crítica do filósofo ao “eucronismo”<sup>34</sup> dos historiadores frente às imagens.

Em seu célebre livro, *Diante do tempo; história da arte e anacronismo das imagens*, Didi-Huberman (2015) demonstra:

(...) os diferentes tempos de uma imagem e a suposta fragilidade de uma história da arte “eucrônica” a partir do exemplo de um conjunto de falsos mármore pintados por Fra Angelico, abaixo do seu afresco da *Sacra Conversazione*, no Convento de São Marco. Uma “constelação” de respingos de pigmento projetados a distância pelo pintor, um detalhe sintomaticamente excluído das reproduções da obra e ignorado pela historiografia da arte (ABREU, 2017, p. 494).

---

<sup>34</sup> Para Heloisa Capel o eucronismo do historiador compreende: “(...) sua ambição de correspondência e significação que fazem explicar os fatos em seu próprio tempo, tratada pelas convenções controladas da disciplina com *status* de legitimidade epistêmica. Os historiadores querem investigar os fenômenos históricos em sua historicidade, entendendo-os com a convocação da própria época que emoldura os fatos e que conforma, eucronicamente, a cronologia e o sentido” (CAPEL, 2013, p. 30).

Ademais, “(...) o anacronismo seria, assim, numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22). Com efeito, no que tange o exemplo de Fra Angelico: “(...) estamos diante do pano como diante de um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23). Isso quer dizer na dinâmica complexa dessa montagem, noções históricas importantes como “estilo” ou “época” indicam uma perigosa plasticidade que é interrogada quando se propõe a questão do anacronismo em detrimento da dificuldade de análise dos diferenciais de tempo operando em cada imagem.

Nesse sentido, a obra de arte é uma tentativa de percorrer os distintos e obscuros tempos da “imagem/sintoma”. E ao exceder: “(...) os tradicionais métodos da história da arte, o autor acaba questionando o próprio fazer da disciplina” (ABREU, 2017, p. 494). Em linhas gerais, o respectivo autor não submete a imagem ao juízo ou concepção de tempo cronológico, como podemos ler abaixo:

(...) a história das imagens é uma história de objetos impuros, complexos, sobredeterminados. Portanto, é uma história de objetos policrônicos, de objetos heterocrônicos ou anacrônicos. Isso não significa dizer que a própria história da arte é uma disciplina anacrônica tanto negativa quanto positivamente? (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28).

A saber, Didi-Huberman (2015) interroga o próprio “passado” enquanto condição e objeto de estudo da história, ao passo que opta por colocar o historiador como invocador de uma “memória”: “(...) representativa de um tempo impuro, humanizado e entrecortado por anacronismos inevitáveis” (ABREU, 2017, p. 494).

Só há história anacrônica: isso quer dizer que, para dar conta da “vida histórica” – expressão de Burckhardt, entre outros –, o saber histórico deveria aprender a complexificar seus próprios modelos de tempo, atravessar a espessura de memórias múltiplas, retecer as fibras de tempos heterogêneos, recompor ritmos aos *tempi* disjuntos (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 43).

O autor quer dizer, em outras palavras, que o anacronismo recebe dessa complexificação um estatuto renovado, ou seja, dialetizado e, em função disso, parte maldita do saber histórico que encontra em sua própria negatividade chance heurística que faz aceder ao estatuto de parte nativa, que é responsável pela emergência dos objetos desse saber. Dessa forma, o objeto cronológico não pode ser pensado fora do

seu contrarritmo anacrônico: “Falar assim do saber histórico é, então, dizer algo sobre seu objeto: é propor a hipótese de que só há histórias de anacronismos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 43).

No entanto, de acordo com o filósofo não se descarta o “anacronismo” do discurso rejeitando toda a “anacronia” para o lado do real. De acordo com Didi-Huberman (2015) o filósofo francês Jacques Rancière (2014) tem razão em dizer que há modos de conexão que podemos chamar positivamente de anacronias, isto é, acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo às avessas, que produz um sentido que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com ele mesmo. Nesse sentido, a multiplicidade temporal incluída em um “mesmo” tempo é a condição do agir histórico.

Didi-Huberman, propõe desse modo, novas provocações que interpelam as visões e concepções tradicionais da história da arte. O autor procura discutir a montagem tomando por base a afirmação que “só há história anacrônica” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 43). Trata-se novamente de um paradoxo que é o retrato como um risco à própria atividade do historiador. Nas palavras de Maria Flores:

O historiador, segundo Didi-Huberman, não pode se contentar em fazer a história da arte apenas sob o ângulo da *euchronie*, isto é, o ângulo conveniente do artista e seu tempo. Ao estudar a obra de Fra Angelico, por exemplo, ele foi atraído por um afresco quase desconhecido na história da arte, a Santa conversação (1438-1450), que se assemelha aos *drippings* de Pollock. Esta semelhança — alerta Didi-Huberman — não quer dizer nem que Fra Angelico fora um precursor de Pollock e nem que este copiara o artista do renascimento italiano, ou que nele se tenha inspirado. A “semelhança deslocada”, como verificada, exigiu procedimentos metodológicos que não se apoiassem apenas no factual ou no contextual. A Santa Conversação de Fra Angelico configura a interpretação específica de uma tradição textual na biblioteca do convento de São Marco, onde vivia o artista dominicano, lugar já por excelência anacrônico por guardar o pensamento de todos os tempos: “diecinueve siglo ao menos” (FLORES, 2014, p. 417-418).

Ademais, Didi-Huberman busca demonstrar através de suas pesquisas, que no campo do verificável não se versa exatamente de datas para lidar com o anacronismo. Nesse sentido, cita “*Elogio do anacronismo*” de Nicole Loraux (1992) para abordar o medo do anacronismo que, muitas vezes, torna-se bloqueador e, por isso, é necessário

um processo de suspensão do historiador em relação a esse tabu do anacronismo. Nas palavras de Loraux:

Por que fazer o elogio do anacronismo quando se é historiador? Para convidar os historiadores, talvez, a se colocar à escuta de nosso tempo de incertezas apegando-se a tudo o que ultrapassa o tempo da narração ordenada: aos embalos assim como às ilhotas de imobilidade que negam o tempo na história, mas que fazem o tempo da história (LORAUX, 1992, p. 67).

Em face da suspensão do historiador em relação ao tabu do anacronismo, Didi-Huberman critica a tradicional concepção apregoadada de que “a história é a ciência do passado” por dois motivos: primeiro porque não é exatamente o passado que constitui o objeto das disciplinas históricas e, segundo porque não é exatamente uma ciência que o historiador pratica.

Isso significa que a concepção de história em Didi-Huberman perpassa essas duas orientações de pensamento: de um lado a memória e por outro a não ciência. Esses dois pontos de orientação convergem para o que ele chama de montagem não histórica do tempo e montagem não científica do saber. Nas palavras do autor:

O primeiro ponto nos ajuda a compreender algo que diz respeito a uma *memória*, a um agenciamento impuro, a uma *montagem* – não “histórica” - do tempo. O segundo ponto nos ajuda a compreender algo que diz respeito a uma poética, a um agenciamento impuro, a uma *montagem* – não “científica” – do saber (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 40).

O autor quer dizer que a história não é exatamente a ciência do passado, uma vez que o “passado exato” não existe. O passado só existe por meio da “decantação” de que fala Marc Bloch, isto é, decantação paradoxal, pois consiste em retirar do tempo passado sua própria pureza, seja ela física (geológica, geográfica), ou de cunho metafísico. Dessa forma, o passado que produz a história é o passado humano, o que implica em uma antropologia do tempo.

Nesse sentido, Didi-Huberman nos fornece uma amostra de sua concepção de tempo que, por sua vez, está atrelada a sua visão sobre o que é história, mais especificamente, sobre o objeto da história. Para o autor, estamos diante de um tempo que não é o das datas e tampouco o linear.

Esse tempo, que não é *exatamente* o passado, tem um nome: é a *memória*. É ela que decanta o passado de sua exatidão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas

transmissões, devotando-o a uma impureza essencial. É a memória que o historiador convoca e interroga, não exatamente “o passado”. (...) Não podemos aceitar a dimensão rememorativa da história sem aceitar, pela mesma ocasião, sua ancoragem no inconsciente e sua dimensão anacrônica (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 41).

Com efeito, o autor quer focar o papel dos anacronismos de dois pontos de vista: O primeiro concebe o anacronismo como a própria marca da ficção, que possibilita todas as discordâncias possíveis na ordem temporal. Nessa perspectiva, o anacronismo será combatido como o contrário da história, isto é, o *fechamento da história*. No entanto, a outra perspectiva aponta para o anacronismo representado como a *abertura da história* que se refere aos tipos de *montagens anacrônicas* por meio de uma fenomenologia atenta aos processos individuais e coletivos da memória. Para discutir melhor a questão dos anacronismos, Didi-Huberman:

(...) convida diversos autores, aos quais se refere como uma “constelação anacrônica”, pensadores que iniciaram, em outro momento, um processo de reflexão similar ao dele. Dialogando principalmente com Aby Warburg<sup>35</sup>, Walter Benjamin e Carl Einstein<sup>36</sup>, a aposta de Didi-Huberman é de que esses autores possam alicerçar seu debate que abarca reflexões que vão de Plínio, o Velho, a Barnett Newman (ABREU, 2017, p. 494)

No entanto, nota-se maior interlocução com Warburg que invoca o conceito de *Nachleben*<sup>37</sup>. Sobre essa questão Didi-Huberman ressalta que:

A relação mais interessante do nosso ponto de vista – ou seja, segundo nossa problemática do tempo – concerne à obra de Aby Warburg. Relação ao mesmo tempo a mais próxima e a mais contrastada, a mais intensa e a mais infeliz (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 105).

Ademais, Clara Abreu (2017) salienta que, o filósofo propõe a arqueologia do anacronismo, que se encontra dividida em dois grupos de considerações:

---

<sup>35</sup> Aby Warburg, que com seu Atlas Mnemosyne – composto de mil imagens com as quais trabalhava – conseguiu realizar diversas montagens agrupando essas diversas imagens em “painéis móveis” que chamou de pranchas. Tais pranchas eram constantemente montadas, desmontadas, remontadas, escapando das teleologias e tornando visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto.

<sup>36</sup> “Para Georges Didi-Huberman, o “esquecimento” de Carl Einstein decorre das dificuldades de tradução, do condicionamento do meio universitário a uma língua facilmente traduzível resultante do modelo anglo-saxão, da “falta” ou “olvido” de um modo de conhecimento com o qual a história da arte não sabe mais como lidar” (O’NEILL, 2016, p. 91).

<sup>37</sup> “O conceito de *Nachleben*, – traduzido incompletamente como “sobrevivência” – usado por Warburg para definir o modo como determinadas formas e motivos sobrevivem fantasmalmente nas dobras do tempo cronológico, na memória coletiva das pessoas, se alinha perfeitamente com a noção de anacronismo de Didi-Huberman” (ABREU, 2017, p. 495).

No primeiro, A imagem-matriz. História da Arte e genealogia da semelhança, Didi-Huberman recorre aos pilares iniciais – apesar de distanciados por quase quinze séculos – do que reconhecemos hoje como a história das artes, Plínio, o Velho, e Giorgio Vasari para refletir sobre a questão fundamental para história da arte da imagem como “semelhança”. (ABREU, 2017, p. 495).

Em face disso, Didi-Huberman busca evidenciar como a escrita da história da arte, restrita pelo retrato humanista vasariano, corrompeu a tradução e a leitura sequente de Plínio. De tal modo que impossibilitou a compreensão das importantes linhas divisórias entre esses dois pensadores. A esse respeito, podemos aferir que:

(...) a tradição humanista proveniente dos meios acadêmicos dos séculos 16 e, em seguida, do 17, determinou toda a concepção profunda que, ainda hoje, se tem da “imagem”, da “semelhança”, da “arte” em geral. O legado vasariano também nos faz, com frequência, ler – e traduzir, como iremos constatar – as palavras de Plínio de acordo com uma ordem de inteligibilidade que, no caso em questão, contraria inteiramente o sentido das proposições contidas na História natural a respeito das artes figurativas (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 73).

Por conseguinte, Abreu (2017) salienta que, dentre os inúmeros pontos de distanciamento entre os dois pensadores: “(...) é necessário referenciar à própria noção de temporalidade da história da arte” (ABREU, 2017, p. 495), haja vista que em Plínio não há nada acerca da noção teleológica e cíclica da narrativa vasariana. Conforme pode ser observado no trecho abaixo:

A segunda linha divisória diz respeito ao estatuto temporal do qual a arte da pintura se viu investida pela ordem do discurso. O esquema vasariano é bem conhecido: trata-se de uma Idade de Ouro (antico) que, para além do eclipse medieval, “ressuscita a boa arte” (de acordo com o sentido mais óbvio da palavra rinascita), abrindo literalmente a Idade Moderna (moderno) e, com ela, a compreensão histórica específica da evolução pictural em três grandes períodos, que fornecem o plano geral da própria vida. A história vasariana, ainda que cíclica, é orientada por seus propósitos fundamentais, triunfalista e teleológico. Seu ponto de chegada, como se sabe, leva o nome próprio de Michelangelo. Nada disso se encontra em Plínio, o Velho: seu elogio ao pintor Apeles, por exemplo, não supõe nenhum sentido explícito da história, nenhuma teleologia da arte, nenhum elogio da “modernidade” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 76).

No segundo grupo, há “A imagem malícia. História da arte e quebra cabeça do tempo”, cujo pensador rememorado é Walter Benjamin, sobretudo, por causa de sua proximidade com Warburg (ABREU, 2017, p. 496).

Como Warburg, Benjamin colocou a imagem (*Bild*) no centro nevrálgico da “vida histórica”. Como ele, compreendeu que esse ponto de vista exigia a elaboração de novos modelos de tempo: a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Ela não é nem um simples evento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 106).

Isso significa que a imagem produz uma temporalidade com dupla face, pois de um lado há a “polaridade” (*polarität*) de Warburg, por outro a “dialética” ou “imagem dialética” (*Dialektik, dialektische Bild*) proposta por Walter Benjamin. Na concepção de Didi-Huberman (2015), essa temporalidade de dupla face fora concebida por Warburg e logo em seguida por Benjamin, cada um com seu termo, como forma de não se reduzir a imagem como um simples documento da história e para não idealizar a obra de arte como um puro momento do absoluto. No entanto, as consequências foram pesadas como salienta o autor:

(...) essa temporalidade de dupla face foi reconhecida como produtora de historicidade unicamente anacrônica e como produtora de significação unicamente sintomal. Paradoxos constitutivos desses “limiares teóricos”, novidades radicais introduzidas nas disciplinas históricas por Warburg e, em seguida, por Benjamin (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 107).

Dessa forma, Warburg e Benjamin colocaram em prática no caráter de “montagem” o saber histórico produzido por eles. Com efeito, o paradoxo do anacronismo se desenvolve a partir do momento em que o objeto histórico é analisado no modo sintomal, onde o presente do acontecimento faz surgir a longa duração que Warburg chamava de “sobrevivência” (*Nachleben*). Nas palavras de Didi-Huberman:

O que Benjamin aprendeu com os historiadores da arte idealistas ou positivistas é que “a história da arte não existe”. Mas o que aprendeu com Warburg – e alguns outros – é tanto quanto “horripilante”, ainda que seja expresso de forma mais positiva: *a história da arte é uma história de profecias* (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 108).

A afirmação de Didi-huberman que coloca a história da arte como uma história de profecias se deve ao fato dela somente poder ser descrita do ponto de vista do presente imediato, ou seja, atual, pois cada época possui uma nova possibilidade. A história da arte é uma história dos acontecimentos, mas também uma história de seus *a posteriori*:

Como cada época realiza somente as profecias das quais é capaz – assim como cada obra faz de seu “espaço sombrio do futuro” um

campo de possibilidades sempre “sujeito às transformações” -, deduz-se que a história da arte está sempre por recomeçar (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 109).

No entanto, deve ser também suscitado a sua discussão acerca da modernidade do anacronismo, que também é dividida em duas frentes de reflexões. Na primeira, “A imagem-combate. Inatualidade, experiência crítica, modernidade”, Didi-Huberman convoca Carl Einstein<sup>38</sup> para o debate (ABREU, 2017, p. 496). E no que diz respeito aos modelos de temporalidade:

Carl Einstein exigirá, então, que se pratique a história da arte contra uma certa noção da história e, mais precisamente, contra os modelos positivista, evolucionista e teleológico que sustentam geralmente a análise histórica das imagens (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 194).

Na segunda frente, “A imagem-aura. Do agora, do outrora e da modernidade, Didi-Huberman aborda, novamente, Walter Benjamin, principalmente a partir de suas reflexões sobre a “aura” da imagem e suas aparentes contradições” (ABREU, 2017, p. 497). Consoante a isso, Didi-Huberman: “Benjamin fala do ‘declínio da aura’ na Idade Moderna; mas declínio, para ele, não significa, justamente, desaparecimento. Antes, um movimento para baixo, uma inclinação, um desvio, uma inflexão novos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 268).

Dessa forma, Didi-Huberman (2015) almeja mostrar como a obra de Barnett Newman pode sugerir a questão da aura, desde que vislumbrada por intermédio de outros modelos de temporalidade (ABREU, 2017, p. 497).

Está claro que o que falta às posições estéticas usuais para abordar o problema da aura é um modelo temporal capaz de dar conta da “origem”, no sentido benjaminiano, ou da “sobrevivência”, no sentido warburguiano. Em suma, um modelo capaz de dar conta dos acontecimentos da memória e não dos fatos culturais da história (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 273).

---

<sup>38</sup> “Poeta de vanguarda que se tornou historiador e teórico da arte, mediador cultural entre França e Alemanha, Carl Einstein colaborou com diversas publicações (entre as quais *Die weißen Blätter*, *Die Aktion*, *Das Kunstblatt* e *Transition*). Foi coeditor, com Georg Grosz, de *Der blutige Ernst* (1919) e, com Paul Westheim, de *Europa-Almanach* (1925), além de cofundador da revista *Documents* (1929) junto com Georges Bataille, Michel Leiris, Georges Wildenstein e Georges-Henri Rivière. Pertenceu ao círculo de Daniel-Henry Kahnweiler; conheceu Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris e Fernand Léger. Este artigo se propõe a apresentar algumas das particularidades da escrita e do pensamento de Carl Einstein, sua coerência intelectual, assim como familiarizar o leitor com um âmbito intelectual excepcional, através da rede de diálogos, brechas e aberturas que seus escritos apresentam” (O’NEILL, 2016, p. 91).

Ademais, para Abreu (2017), ainda que Didi-Huberman (2015), construa novos exemplos acerca da temporalidade da imagem: “(...) em nenhum momento, aliena completamente a imagem de sua historicidade, ele apenas não ignora o anacronismo que necessariamente atravessa tal historicidade” (ABREU, 2017, p. 497).

Sobretudo, não quero dizer que a imagem é “intemporal”, “absoluta”, “eterna”, que ela escapa por essência à historicidade. Ao contrário, sua temporalidade só será reconhecida como tal quando o elemento de história que a carrega não for dialetizado pelo elemento de anacronismo que a atravessa (DIDIHUBERMAN, 2015, p. 31).

Dessa forma, deixa claro sua posição quanto à historicidade presente na imagem. Para tanto, se faz necessário ressaltar, em linhas gerais, que a relação entre tempo e história são indissociáveis, uma vez que a história se constitui temporalmente. E, que apesar do anacronismo, o elemento de história deve ser preservado dentro da totalidade da imagem.

### **2.3 APROXIMAÇÃO ENTRE GEORGES DIDI-HUBERMAN E REINHART KOSELLECK**

Este subtópico destina-se a relacionar as concepções de tempo e história entre o filósofo francês e historiador da arte Georges Didi-Huberman e o historiador alemão Reinhart Koselleck. Ambos são contemporâneos e consagrados internacionalmente nos meios acadêmicos, de forma que suas obras constituem grande contribuição para o campo da história e para a história da arte especificamente.

Com base nessa aproximação, procuramos apresentar importantes convergências teóricas que se somam a discussão acerca do tempo e, sobretudo, da multiplicidade temporal. É justamente essa multiplicidade temporal, entendida no Koselleck a partir do viés da história dos conceitos e em Didi-Huberman a partir da imagem é que nos possibilita estabelecer essa aproximação teórica e metodológica no trato com os conceitos e dimensões temporais.

Trata-se, portanto, da proposta de experimentar categorias como espaço de experiência e horizonte de expectativa para desvendar os múltiplos tempos heterógenos da imagem-montagem. Para tanto, partimos da hipótese que há muita coisa em comum entre a concepção de tempo entre Koselleck e Didi-Huberman. Deduzimos que

Koselleck se dedicou ao tema do tempo muito antes das publicações de Didi-Huberman e, este tenha sido um leitor de Koselleck ou que ao menos tenham bebido, senão nas mesmas fontes, em fontes semelhantes como na filosofia de Heidegger, Kant, Gadamer, entre outros.

No caso de Didi-Huberman, sabemos da centralidade que o historiador alemão Aby Warburg (2010) desempenha em seus trabalhos com imagem. No entanto, não podemos descartar a hipótese de interlocução com expoentes da filosofia alemã que Koselleck, declaradamente, aponta como seus “mestres” como é o caso de Heidegger e, em especial, de Gadamer com a hermenêutica. As meta-categorias, espaço de experiência e horizonte de expectativa, formuladas por Koselleck como proposta metodológica de delimitação do tempo histórico, ambas decorrem de uma importante tradição filosófica e histórica alemã dos séculos XIX e XX.

Segundo George García (2007), a História para Koselleck não é uma derivação ou disciplina auxiliar da hermenêutica, uma vez que supõe, baseado na linguística, que as categorias da história se relacionam a estruturas pré e extra linguísticas. Em busca das histórias empíricas que já estão permeadas pela linguagem. Já a hermenêutica, de acordo com Koselleck, faz frente a acontecimentos que já estão predeterminados pelo histórico. De acordo com García:

A história não pode ser reduzida a historiografia, como representam correntes textualistas. A história envolve uma concepção de ritmo que não se identifica totalmente com o ritmo da hermenêutica. O autor de *Futuro Passado* problematiza a relação entre o ritmo da história, e o tempo para a compreensão da história. É necessário distinguir entre o tempo histórico e o tempo da hermenêutica da história para posteriormente teorizar sobre eles conjuntamente (GARCÍA, 2007, p. 95, tradução do autor)<sup>39</sup>.

Há uma aproximação entre a perspectiva inglesa collingwoodiana<sup>40</sup> pertencente à Escola de Cambridge e a perspectiva koselleckiana da *Begriffsgeschichte* pertencente

---

<sup>39</sup> Texto Original: “La historia no puede reducirse a la historiografía, como plantean corrientes textualistas. La Historia implica una concepción del tiempo que no se identifica del todo con el tiempo de la hermenéutica. El autor de *Futuro Pasado* problematiza las relaciones entre el tiempo en la historia, y el tiempo en la comprensión de esa historia. Es necesario distinguir entre el tiempo de la Histórica y el tiempo de la hermenéutica de la historia para posteriormente teorizar sobre ellas conjuntamente” (GARCÍA, 2007, p. 95).

<sup>40</sup> Para Marcos Antônio Lopes: “(...) a História collingwoodiana é uma forma de contextualismo radical das ideias, fundada na aposta de que há uma identidade fundamental e/ou uma contiguidade natural entre o sujeito que interpreta e o objeto alvo de uma análise. Sujeito e objeto são, por assim dizer, manufaturas humanas, artefatos feitos do mesmo material. Ora,

à Escola Alemã feita por Marcelo Gantus Jasmin e João Feres Júnior (2006, p. 23). Estes autores tencionam estas abordagens, mesmo afastadas por um período de 12 anos, no que chamam de dois momentos de um encontro intelectual. Afirmam que a abordagem collingwoodiana é ainda uma forte tradição na academia inglesa e com grande destaque no mundo ocidental, incluso no cenário acadêmico brasileiro.

A *Begriffsgeschichte* (História dos Conceitos) é uma prática ainda restrita a academia germânica, embora sua recepção acadêmica tenha se ampliado significativamente nos últimos anos nos outros países europeus. No âmbito da abordagem collingwoodiana, aparece Quentin Skinner, considerado um dos expoentes do estudo da história do pensamento político.

No que se refere ao debate entre História Conceitual e Hermenêutica, José Luis Villacañas y Faustino Oncina (1997) discorrem sobre a controvérsia filosófica entre Koselleck e Gadamer. Assinalam que a *Begriffsgeschichte* surge no século XVIII, mas apenas em meados do século XX alcança patamar filosófico, uma vez que a História Conceitual atual representa um mecanismo metódico autônomo para a teoria filosófica.

No entanto, não se enquadra em uma mera propedêutica da filosofia e nem tampouco se resume a uma filologia de terminologias especializadas. Constitui-se filosoficamente a partir de uma compreensão racional do mundo natural e social, quando se firma na eficácia histórica dos conceitos em contextos determinados. Sobre isso, os autores afirmam que:

Apesar de tudo, um fato merece ser sublinhado: uma teoria do *Begriffsgeschichte* ainda hoje é um desiderato, tanto em seu sentido filosófico, quanto no historiográfico. A histórica de Koselleck é uma tentativa séria de completá-lo. Essa teoria buscada deve analisar criticamente e esclarecer o entrelaçamento dos diferentes pontos de vista e momentos estruturais (hermenêutico, terminológico,

---

considerou Collingwood, tudo aquilo que o homem realiza é feito em relação aos outros homens iguais a ele, que são como ele. Há, portanto, uma "relação colaborativa" entre o pensador e o leitor, porque ambos pertencem a uma mesma comunidade, a dos seres falantes. Para Collingwood, interpretar era uma operação que consistia em introduzir-se na cabeça dos autores do passado e olhar para as suas circunstâncias singulares tentando vê-las com o olhar deles próprios. (...) Segundo Collingwood, a interpretação das ideias passadas seria possível porque, escapando da ação corrosiva do tempo, o pensamento tornar-se-ia matéria acessível em diferentes épocas, pois para além de um sentido do texto, poderia revelar-nos uma intenção, ou seja, que "efeitos" sociais o autor pretendia produzir com o seu escrito" (LOPES, 2011, p. 180-181).

metaforológico, lingüístico, etc.) da história conceitual (VILLACAÑAS; ONCINA, 1997, p. 9, tradução do autor)<sup>41</sup>.

Os respectivos autores assinalam que, a articulação entre História e Linguagem é fundamental para entender o ser humano e a realidade social inserida. Entretanto, Bentivoglio (2010) salienta que:

Embora a linguagem tenha um papel fundamental para a compreensão dos conceitos, Koselleck se afasta de seu mestre Gadamer ao enfatizar a irredutibilidade da experiência histórica à linguagem, posto que embora a História Conceitual supere e transcenda a História Social muitas vezes lhe conferindo sentido, ela jamais a esgota (BENTIOVOGLIO, 2010, p. 122).

A esse despeito, Chignola salienta que, a História dos Conceitos de Koselleck compreende uma concepção historiográfica que adota como embasamento a historicidade humana representada pelo fenômeno lingüístico (CHIGNOLA, 2002, p. 36). De tal modo que, Koselleck trabalha a história dos conceitos na busca da constituição lingüística de experiências do tempo na realidade passada. Sobre isso Kirschner (2007) argumenta que:

Koselleck chama a atenção para a importância da análise lingüística e semântica na investigação das variadas dimensões do mundo social em diferentes épocas. Segundo o autor, o estudo dos conceitos e da variação dos seus significados ao longo do tempo é uma condição básica para o conhecimento histórico. Koselleck denomina História dos Conceitos o procedimento que permite apreender o complexo processo de ressignificações de alguns conceitos ao longo do tempo. Mais do que um método a ser aplicado ou uma disciplina autônoma, a História dos Conceitos seria um instrumento complementar e necessário para a interpretação histórica (KIRSCHNER, 2007, p. 49).

No que tange a História frente à hermenêutica, Gadamer havia pensado a importância da *Begriffsgeschichte* para o estudo da história da filosofia antiga; enquanto discípulo teórico, Koselleck a pensou direcionada para a modernidade. Na verdade, grande parte do trabalho de Koselleck têm fortes raízes na História Social e a utiliza como mecanismo metodológico para a investigação histórica.

---

<sup>41</sup>Texto original: “A pesar de todo, un dato merece ser subrayado: una teoría de la *Begriffsgeschichte* es todavía hoy un desiderátum, tanto en su acepción filosófica, como en la historiográfica. La Histórica de Koselleck es un serio ensayo de cumplimentarlo. Esa teoría buscada debiera analizar y esclarecer críticamente el entrelazamiento de los distintos puntos de vista y momentos estructurales (hermenéuticos, terminológicos, metaforológicos, lingüísticos, etc.) de la historia conceptual” (VILLACAÑAS; ONCINA, 1997, p. 9)

Nesse sentido e, apoiado no conceito de experiência de Kant, Koselleck reconhecera a heterogeneidade dos tempos históricos, que transcendem a própria compreensão histórica. Para tanto, Koselleck considera que o impulso, na filosofia da história Kantiana, “(...) de projetar o futuro como tarefa do dever moral, portanto de entender a história como uma instituição executiva temporalizada da moral, marcou profundamente o século seguinte” (KOSELLECK 2006, p. 239). Consoante a isso, Villas Bôas (2006) salienta que:

Koselleck fornece uma importante pista para compreendermos melhor seu pensamento, ainda opondo-o ao de Kant. Afirma que, diferentemente de Santo Agostinho, “Kant reduz as dimensões do tempo histórico ao seu núcleo antropológico” impondo uma “ênfase no agente humano”. Até aí Koselleck (KOSELLECK, 2003, p. 76) deixa claro que houve uma contribuição, pois a epistemologia de Kant “põe à nossa disposição categorias antropológicas e, nesse sentido, meta-históricas, que definem as condições de possibilidade de uma história”. O problema, com já se viu, foi Kant ter “adjudicado inequivocamente, dentro das três dimensões temporais, maior peso ao futuro” (KOSELLECK 2003, p. 76). A hipertrofia do futuro e a consequente atrofia da experiência contida no passado é algo que Koselleck quer evitar (VILLAS BÔAS, 2006, p. 151).

Destarte, concluiu-se que a forma pela qual os homens vivem a história e a narram depende das suas compreensões sobre o tempo. Koselleck indicava que a História Conceitual trabalhava em virtude da História Social. A partir de tal fato, e num sentido weberiano, não há uma teoria social sem história social. Todavia, a história social se constitui por meio de uma semântica histórica. Pautado nesse princípio, Pereira (2004) salienta que:

A abordagem semântica de Koselleck não implica um interesse puramente “histórico-linguístico”, uma busca pelos diversos significados históricos dos termos, apenas. A “história dos conceitos” tem por escopo chegar até a experiência humana expressa na linguagem. Como já dissemos, as categorias transcendentais definidas por Koselleck são o pano de fundo para explicar a dimensão da ação. Deste modo, abre-se uma importante ligação entre a “história dos conceitos” e a “história social”. Esta ligação se dá em níveis diferentes (PEREIRA, 2004, p. 48).

Por conseguinte, Koselleck entende que os conceitos não podem revelar a totalidade da experiência histórica nem sua própria carga semântica. Dessa forma, consideramos que as ideias do autor se referenciam a tese kantiana segundo a qual o ser transcende a consciência e o sentido. Assim, pode-se pensar que, na hermenêutica, o ser de linguagem transcende suas próprias funções discursivas ou que um ato de fala

transcende o sentido das palavras empregadas no discurso. O conceito é uma síntese e por isso possibilita conhecimento e compreensão, verdade e apropriação, intervenção e ação:

Koselleck questiona a história como uma organização executiva temporalizada da moral. A filosofia da história torna-se, nesta concepção, em uma síntese de voluntarismo e objetividade. A objetividade da marcha histórica torna-se um aliado da própria vontade. Liberdade e necessidade não teriam sido as formas de existência do histórico: uma vez em consciência, outra vez, na realidade. Os conceitos seriam índices e fatores, mas somente se as demandas do tempo histórico que precedem de ideais meta-históricos forem conhecidos. Esta é uma versão adulterada de uma ilustração original. O objetivo e a suposição é que os eventos produzidos pelos conceitos que se avançam no momento em que previsão e realização coincidirão (VILLACAÑAS; ONCINA, 1997, p 38, tradução do autor)<sup>42</sup>.

No que diz respeito à semântica, Villacañas e Oncina (1997, p. 30), afirmam que ela apresenta ajustes e desajustes temporais entre estruturas objetivas da história social e os significados conceituais das lutas políticas. A semântica histórica determina a compreensão do tempo e dos homens a partir de uma reflexão teórica sobre as fontes. No entanto, a noção de tempo histórico é um problema meta-histórico que ultrapassa as próprias fontes documentais.

Nesse contexto, a História Conceitual possibilita diferentes formas de compreensão do tempo histórico. Esses autores indicam, a partir de Koselleck, que a modernidade seria uma temporalização contínua, onde a relação passado e futuro se torna mais evidente. Uma vez que esse tempo considerado sempre novo, o tempo moderno (*Neuzeit*)<sup>43</sup> está sempre em direção ao futuro. Há uma aceleração temporal característica da modernidade, na qual os homens querem ter isso ou aquilo ainda no seu tempo. Nesse sentido, o futuro passa a ter uma importância capital que condicionou

---

<sup>42</sup> Tradução feita a partir do seguinte fragmento: “Koselleck cuestiona la historia como una organización ejecutiva temporalizada de la moral. La filosofía de la historia se convierte, en esta concepción, en una síntesis de voluntarismo y de objetividad. La objetividad de la marcha histórica se convierte en aliada de la propia voluntad. Libertad y necesidad no serían sino las formas de existencia de lo histórico: una vez en la conciencia, otra vez, en la realidad. Los conceptos serían índices y factores, pero sólo si se conocen las demandas del tiempo histórico que proceden de ideales metahistóricos. Ésta es una versión devaluada de una genuina ilustración. La meta y el supuesto es que los sucesos producidos por los conceptos avanzan hacia el momento en que previsión y realización coincidirán” (VILLACAÑAS; ONCINA, 1997, p. 38).

<sup>43</sup> O termo *Neuzeit*, significa modernidade em alemão, tempo novo. Será utilizado neste trabalho como forma de aproximação à linguagem e ao sentido no contexto da tradição histórica alemã.

não somente as filosofias da história, como também os prognósticos racionais acerca de situações políticas diversas.

De acordo com Oncina e Villacañas (1997), a historiografia de Koselleck, interfere no mundo, promove a mediação entre o passado, a novidade filosófica e histórica e fornece efeitos de natureza política. Para tanto, realiza múltiplos pressupostos da filosofia hermenêutica de Gadamer, uma vez que promove a mediação entre o passado, o presente e o futuro, por intermédio de um saber dialógico e crítico, relacionado a questões políticas, sociais e filosóficas de seu tempo.

Para tanto, a crítica na formação dos conceitos científicos se aproxima a função que Gadamer confere a história dos conceitos, pois considera que o esclarecimento conceitual é relevante, visto que: “(...) denuncia (...) o encobrimento que se dá pela alienação e enrijecimento da linguagem ou onde se deve partilhar a carência da linguagem para se alcançar a envergadura total da reflexão” (GADAMER, 2002, p. 103). Para tanto, Gadamer confia que a análise efetivada pela semântica não pode omitir ao questionamento atingido pela hermenêutica, uma vez que esta demonstra que a linguagem não se esgota naquilo que representa, já que todo discurso está subordinado à situação em que está inserido. Portanto, tanto Koselleck como Gadamer indicam:

(...) na história do conceito uma capacidade de tornar o pensamento, a filosofia ou a ciência mais claros e precisos, livrando-os de conceitos ilegítimos ou mesmo criando e recuperando outros que possam se mostrar produtivos. Porém, o filósofo concebe essa função esclarecedora como uma forma de reinserir o campo conceitual no mundo do diálogo e da vida. Já o historiador, preocupa-se com a formação de categorias objetivas de conhecimento da história. Na reflexão de Koselleck, visualizar a correspondência dos conceitos com o “mundo da vida” significa primeiramente garantir sua capacidade cognitiva para a ciência da história (PEREIRA, 2004, p. 51).

Contudo, a relação entre a história dos conceitos de Koselleck e as filosofias hermenêuticas não se findam em uma simples oposição, uma vez que para Koselleck ainda que a teoria da história não seja um descaso da hermenêutica, a história: “(...) é parte do cosmos hermenêutico projetado por Gadamer” (KOSELLECK, 1997, p. 69).

Com efeito, Koselleck (1997) teve forte influência dos trabalhos de Gadamer e escreve sobre este, destacando sua importância. O autor afirmava que era necessário atentarmos para Kant e Heidegger, pois ambos já se aventuravam acerca do nosso

futuro. Mas ele coloca que Gadamer é um caso muito especial, pois este focou em aspectos do futuro e passado em sua obra mais elementar *Verdade e Método* (2002).

A partir disso, surgia uma reflexão mais acentuada sobre a relação da hermenêutica com o tempo histórico. Koselleck indica que toda compreensão ou entendimento é mudo sem um referencial temporal. Nesse sentido, a compreensão, para Gadamer, está associada respectivamente a uma história efetiva, cujas origens não podem ser calculadas diacronicamente e que só se pode experimentar dentro do tempo de cada um. A vida de Gadamer representa sua experiência hermenêutica, a despeito disso Koselleck afirma que:

O tempo não é apenas uma sucessão linear de dados ônticos; que ela seja concluída (*sich vollzieht*) na maturação de quem se torna consciente de seu tempo compreendendo-o, reunindo em si todas as dimensões temporais e, conseqüentemente, esgotando completamente a própria experiência. A hermenêutica filosófica desenvolvida por Gadamer e a questão das condições históricas - por que precisamos entender permanentemente se queremos viver - estão interligadas. Então a hermenêutica de Gadamer tem a ver com o que a ciência histórica reivindica para si enquanto História (*Historik*): isto é, tematizar as condições de possibilidade de histórias (*Bedingungen möglicher Geschichten*), ou seja, considerar as perplexidades da finitude do homem em sua temporalidade (KOSELLECK, 1997, p. 68, tradução do autor)<sup>44</sup>.

Ainda conforme Koselleck, a hermenêutica de Gadamer tem a pretensão implícita e explícita de abraçar a História. A relação entre história e hermenêutica é fundamental, pois o homem, para viver, deve transformar a experiência histórica em algo com sentido e significado ou, entre outras palavras, deve assimilar a experiência histórica hermenêuticamente para que a produção de sentido se realize (KOSELLECK, 1997). Nesse sentido, Koselleck afirma que a ciência da história, como arte de sua representação ou narração faz parte do arcabouço hermenêutico desenvolvido por

---

<sup>44</sup> Tradução feita a partir do seguinte fragmento: “El tiempo no es sólo una sucesión lineal de datos ónticos; se cumplimenta (*vollzieht sich*) en la maduración de quien llega a ser consciente de su tiempo comprendiéndolo, reuniendo en sí todas las dimensiones temporales y, por consiguiente, agotando completamente la propia experiencia. La hermenéutica filosófica desarrollada por Gadamer y la cuestión de las condiciones históricas – por qué necesitamos comprender permanentemente si queremos vivir – están entrelazadas. Por eso, la hermenéutica de Gadamer tiene que ver con lo que la ciencia histórica reclama para sí misma en cuanto Historia (*Historik*): esto es, tematizar las condiciones de posibilidad de historias (*Bedingungen möglicher Geschichten*), es decir, considerar las aporías de la finitud del hombre en su temporalidad” (KOSELLECK, 1997, p. 68).

Gadamer. Como o teólogo, o jurista e o poeta, o historiador se movimenta de igual forma por meio do escutar, falar e dos textos dentro da hermenêutica gadameriana.

Deste modo, Koselleck (1997) pensa uma História sob um prisma hermenêutico, sem a qual a História não seria possível. Mais exatamente, ele desenvolve uma história que volta suas atenções a características pré-linguísticas, mediante a leitura heideggeriana de *Ser e Tempo*, ao afirmar que, sem esta obra, a hermenêutica de Gadamer não teria o mesmo reconhecimento e alcance. Também utiliza a obra de Gadamer, *Verdade e Método* (2002), como forma de apresentar essa história com vistas às características pré-linguísticas desse saber histórico.

Nesse mesmo sentido, a *historik* de Koselleck representa de forma concomitante uma aproximação e um distanciamento da analítica existencial e da hermenêutica de Heidegger (PEREIRA, 2004), visto que, o elo com o projeto heideggeriano para o conhecimento histórico, carece ser interpretado, pois:

(...) a histórica de Koselleck pretende definir categorias de conhecimento que proporcionem o estudo objetivo do passado, A proposição heideggeriana do “possível” como temática central da historiografia se desenvolve na “histórica” no sentido da descoberta de categorias transcendentais que tornam a história possível (...) Heidegger está mais preocupado com a inserção da historiografia na estrutura ontológica do homem, como elemento do “projeto” que dá sentido e rumo a vida humana. Para Heidegger, entender o saber histórico a partir da historicidade do *Dasein*<sup>45</sup> significa, sobretudo, historicizar o próprio saber (PEREIRA, 2004, p. 47)

A esse respeito, Heidegger ao buscar apreender a disciplina histórica por intermédio da temporalidade intrínseca à existência humana, conduziu Koselleck a ampliar categorias formais de conhecimento que versem sobre a “finitude humana”. Para tanto, a afirmação heideggeriana do “possível” como questão primordial para a historiografia é configurada por Koselleck num projeto historiográfico que propende ao estudo das formas através das quais os homens, no decorrer da história, idealizaram sua dimensão temporal, bem como suas concepções de passado e futuro. No entanto, Elias Palti (2001) salienta que a leitura de Koselleck o instiga a um projeto teórico-metodológico para a historiografia, sobre a qual a pretensão era cunhar: “(...) um

---

<sup>45</sup> De acordo com Koselleck, “a existência humana é um *Dasein* histórico, porque está sempre orientada para a compreensão de um mundo que é por sua vez apreendido e constituído linguisticamente ao mesmo tempo” (KOSELLECK, 1997, p. 86).

método histórico fundado nas noções da filosofia de Gadamer<sup>46</sup>” (PEREIRA, 2004, p. 47).

Koselleck (1997) expõe, a partir da discussão entre história e hermenêutica, alguns apontamentos a respeito de uma Histórica pré-linguística. Mostra que, diferentemente da História (*Historie*) empírica, a Histórica como ciência teórica não se ocupa das histórias (*Geschichten*), nas quais as realidades passadas, presentes e talvez futuras, são estudadas e pensadas pelas ciências históricas (*Geschichtswissenschaften*). A Histórica é um conjunto de condições de possibilidades de histórias (*Geschichten*). Dessa forma, a Histórica caminha por uma bilateralidade própria de toda história, articulando representação e acontecimentos.

A importância de Heidegger para pensar essas condições de possibilidades é notória e, sobre isso, Koselleck assinala que:

Heidegger ofereceu em *Ser e Tempo* um encurtamento da ontologia fundamental, que buscava, entre outras coisas à deriva, eu diria quase necessariamente, a condição de possibilidade de uma *Historie* bem como a condição de possibilidade de uma *Geschichte* a partir da análise existencial (*Existentialanalyse*) de *Dasein* finito. Tensionada entre o nascimento e a morte, a estrutura fundamental do *Dasein* humano está amadurecendo: brota da experiência imbatível daquela finitude que só pode ser experimentada na morte precursar (*im Vorlauf zum Tode*) (KOSELLECK, 1997, p. 70, tradução do autor)<sup>47</sup>.

Na resposta de Gadamer, ao discurso de Koselleck, ele assinala que não foi em vão Koselleck ter recorrido ao *Ser e tempo* de Heidegger para mostrar como os mecanismos de análise dos historiadores podem ampliar e modificar as estruturas fundamentais de análise do *Dasein* de Heidegger (KOSELLECK, 2002). Nessa interlocução entre Gadamer e Koselleck, percebemos que há uma forte ligação teórica entre os autores.

---

<sup>46</sup> Elías Palti defende esta hipótese em sua introdução a *Los Extratos del Tiempo. Estudios sobre la Historia*. Barcelona, Paidós, 2001.

<sup>47</sup> Texto original: “Heidegger ofreció en *Ser y Tiempo* un escorzo de ontología fundamental, que aspiraba entre otras cosas a derivar, diría que casi necesariamente, la condición de posibilidad de una *Historie* así como la condición de posibilidad de una *Geschichte* a partir del análisis existencial (*Existentialanalyse*) del *Dasein* finito. Tensada entre nacimiento y muerte, la estructura fundamental del *Dasein* humano es su maduración: brota de la experiencia insuperable de aquella finitud que puede ser experimentada sólo en el precursar la muerte (*im Vorlauf zum Tode*)” (KOSELLECK, 1997, p. 70).

Isso se deve ao fato que Gadamer considera-se honrado e se refere à Koselleck não somente como amigo e um dos seus discípulos, mas, sobretudo, como uma confirmação dos seus esforços intelectuais ao longo de sua carreira. Escreve que Koselleck tem dado conta do que faz, prova dos seus bons resultados alcançados a partir da História Conceitual. Indica que quem considera importante a hermenêutica deve saber, antes de tudo, que é fundamental escutar, pois somente quem escuta é capaz de compreender algo.

Segundo Gadamer (2002), a hermenêutica é um poder (*Könnens*) ao mesmo tempo maravilhoso e perigoso, pois a possibilidade de deixar algo incerto, sem decidir, não é apenas uma capacidade natural humana necessária à manutenção da vida. Projetar algo em relação ao futuro é incrível, porém perigoso, comparado à sabedoria e ao caráter firme das coisas naturais, assinala o autor.

Tal fato está ligado à relação entre o poder e o querer compreender, que sempre se debate com a realidade, em especial a do próximo. O que não torna os historiadores donos da História, mas sim conhecedores de histórias. Gadamer afirma que a proposta de História de Koselleck oferece um campo de categorias que articulam objetos do conhecimento humano sem a intenção de legitimar o interesse no mundo objetivo da história e das histórias. A ideia é procurar um compreender em todo o conhecimento histórico.

Diante do exposto, concluímos que não é possível uma História dos Conceitos sem os parâmetros de abordagem hermenêuticos. Nesse sentido, a interlocução entre Gadamer e Koselleck é fundamental para compreendermos a modernidade e a teorias dos múltiplos tempos históricos de Koselleck. Dado que interpretação está diretamente associada ao campo conceitual do qual se assentam a *Begriffesgeschichte* e a semântica das transformações estruturais de caráter sócio-histórico que propõe Koselleck a partir da modernidade.

Nesse sentido, Reinhart Koselleck em sua obra *Estratos do Tempo* (2014) elucida que há uma temporalização da utopia. Sendo que esta compreende um tipo de idealização que se projeta no futuro, ou dito de outra forma, futuro idealizado. A utopia é uma construção social, política econômica ou cultural que se reflete num plano de otimização para o futuro. Essas utopias se encontram nas filosofias da história e nos ideais de grande transformação ou revolução, tais como o marxismo, o comunismo e

dentre tantas outras correntes de pensamento que representam os embates políticos e sociais dos homens no tempo como abaixo:

A disputa sobre a questão do que é uma utopia foi recentemente reavivada na última década. As definições gênero-histórico e as tentativas históricas-conceituais de explicação dificilmente concordam. Interpretações filosóficas atribuem uma função antropológica à utopia e do tempo histórico-social de historicizar ou ideologizar estas funções. A seguir, todas estas questões apenas serão abordadas de passagem (KOSELLECK, 2002, p. 84, tradução do autor)<sup>48</sup>.

A esse despeito, as interpretações filosóficas correntes, consideram que a utopia possui uma função antropológica. Destarte, o autor de utopias não proclama para si o título de utopista, assim como Karl Marx não se intitulou marxista. No entanto, Koselleck toma, por exemplo, o caso do escritor Louis-Sébastien Mercier e seu romance futurístico *O ano 2440*, provavelmente o primeiro desse gênero na literatura global. E também o caso do jurista alemão Carl Schmitt e sua obra *Die Buribunken*, o que foi chamado de ensaio histórico-filosófico.

Nessa perspectiva, Koselleck versa sobre a incorporação da utopia na filosofia da história (KOSELLECK, 2014, p. 122). Trata-se, assim, da temporalização da utopia a partir da dimensão futuro. Em síntese, temos a incorporação da dimensão temporal do futuro na utopia, pois os espaços utópicos haviam sido ultrapassados pela experiência. A utopia já não podia ser mais estabelecida nem ao presente, muito menos ao passado e, portanto, a alternativa era voltar-se ao futuro.

Fora da utopia ingênua do futuro veio uma utopia temporal negativa. O denominador comum sociológico de ambas as utopias é a atividade de escrita, o meio social por assim dizer, da filosofia transcendental da história. Seria insensato tentar negar o papel constitutivo e tarefa de consciência para o curso da história, pelo contrário. Mas devemos aprender com ambas as utopias que os tempos históricos são executados de forma diferente de como nós estamos retrospectivamente e antecipadamente geralmente forçados a interpretá-los. (...) Mas não devemos esquecer o conteúdo prognóstico, verdadeiro provado pela história mais tarde, de ambas as nossas utopias. A utopia de Mercier cumprida em si, apenas em uma forma que era o oposto do que ele pensava. A utopia de Carl Schmitt também foi cumprida apesar de sua função e de admoestação, de fato,

---

<sup>48</sup> Texto original: “The dispute over the question of what a utopia is was newly rekindled in the last decade. Genre-historical definitions and conceptual-historical attempts at explanation scarcely agree. Philosophical interpretations attribute an anthropological function to utopia and social-historical exegeses historicize or ideologize these functions. In the following, all these questions will only be touched upon in passing” (KOSELLECK, 2002, p. 84).

de uma forma que era ainda pior do que o que ele parodiou (KOSELLECK, 2002, p. 98, tradução do autor)<sup>49</sup>.

No caso de Mercier e seu romance futurístico, percebe-se uma mudança paradigmática no *status* de utopia (KOSELLECK, 2014, p. 124). De acordo com Koselleck (2014), essa primeira mudança diz respeito à função do autor. Tal fato também estimula uma diferenciação entre o *status* ficcional de uma utopia temporal em relação a uma utopia espacial. Dessa forma, a realidade do futuro só existe como produto do escritor, de tal modo que o presente é abandonado.

Nesse mesmo sentido, Koselleck (2014) indica que em segundo plano, essas mudanças no *status* da utopia, condicionam-se também pelo fato de toda utopia futurística pressupor, de uma forma ou de outra, continuidades temporais. Assim, o futuro oferece a miséria atual, isto é, “as coisas não devem ser” e sim “as coisas serão” (KOSELLECK, 2014, p. 125), com base na miserável realidade atual, como acontece com Paris no romance futurístico de Mercier. O planejamento e a “otimização” liga o futuro ao passado. A saber, utopia, política, filosofia moral ou teologia cumpriram funções semelhantes.

Para Koselleck o autor é um executor de sua vocação à “perfeitabilidade” (KOSELLECK, 2014, p. 128), ou seja, é a inclusão da dimensão utópica inerente a toda filosofia da história. Dito isso, a utopia futurística de Mercier é uma variante da filosofia progressista. Portanto, seu fundamento teórico é a temporalização das ideias da *perfectio*. Com efeito, o futuro narrado de forma utópica é apenas uma delimitação literária daquilo que a filosofia da história precisa realizar como filosofia da consciência.

Dessa forma, Koselleck assinala que a utopia futurística de Mercier representa em primeira mão o que ele chama de “Antiapocalipse” (KOSELLECK, 2014, p. 128). Tal caracterização ocorre em virtude dos eventos e elementos escatológicos serem

---

<sup>49</sup> Texto original: “Out of the naive utopia of the future came a negative temporal utopia. The sociological common denominator of both utopias is the activity of writing, the social medium, as it were, of transcendental philosophy of history. It would be senseless to try to deny the constitutive role and task of consciousness for the course of history-on the contrary. But we should learn from both utopias that historical times run differently than how we are retrospectively and anticipatively generally forced to interpret them. (...) But we must not forget the prognostic content, proven true by later history, of both of our utopias. Mercier's utopia fulfilled itself, only in a way that was opposite to what he thought. Carl Schmitt's utopia was likewise fulfilled-despite its admonitory function-and, indeed, in a way that was even worse than what he parodied” (KOSELLECK, 2002, p. 98).

reinterpretados de forma progressiva. No entanto, essa mesma utopia pode ser vista como um prognóstico ingênuo, haja vista, que se baseia no postulado do Iluminismo tardio que não admite um fator de mudança histórico.

No caso de Carl Schmitt e seu ensaio “histórico-filosófico” *Buribuncos*, Koselleck (2014) afirma que Schmitt teria feito uma sátira ao historicismo e a crença no progresso, o que representa, por outro lado, uma caracterização de utopia negativa emitida por Schmitt nessa paródia. Sobre isso Koselleck assinala que:

A crítica implícita visa aqueles elementos utópicos contidos na devoção histórica aos fatos e em sua exaltação histórico-filosófica. O caráter utópico específico consiste na crença do ser humano em ser capaz de perceber a história por meio da consciência e, mais do que isso, de executá-la e dominá-la. Essa filosofia da consciência se estende a todas as três dimensões temporais, que se relativizam reciprocamente e, ao mesmo tempo, são interpretadas progressivamente. Nesse sentido a crítica de Carl Schmitt se volta contra toda a fundamentação espiritual da modernidade, quando elaborada e realizada como progresso histórico (KOSELLECK, 2014, p. 131).

Segundo Koselleck (2014) a utopia negativa confronta o leitor que numa visão progressiva não pode perceber. A morte e o amor são as únicas capacidades humanas que podem evitar que o progresso chegue a um estado racialmente legitimado em que há predomínio de uma classe e supressão e esquecimento de outra. Sintetizando essa comparação entre a utopia futurística e a negativa, percebemos que a utopia de Mercier acerca de Paris se cumpriu mesmo de forma inversa ao que se pretendia. Ao passo que a utopia de Schmitt, apesar de seu objetivo de advertência, também se cumpriu, mas foi mais catastrófica do que a parodiada pelo jurista.

Em termos mais concretos, Koselleck pensa em uma temporalização da utopia que passa por um processo de metamorfose e se insere, por sua vez, como uma filosofia da história. Isto é, o futuro contém utopias que podem ser interpretadas filosoficamente e antropológicamente. Portanto, as utopias estão inseridas numa perspectiva temporal por meio de suas idealizações de futuro. Uma vez que o passado exercera uma pressão no futuro e o espaço de utopias foi suprimido pela experiência.

Vale destacar que embora a utopia se projete para o futuro, não representa um prognóstico, pois é algo muito diferente. Ademais como meio de exemplificarmos

melhor o que seria um prognóstico, apoiamos em algumas considerações de Koselleck sobre as diferenças entre *prognose* e profecia e *prognose* e utopia.

De acordo com Koselleck (2006), a profecia vai além da experiência calculável, por outro lado, o prognóstico está ligado à situação política, é um momento consciente de ação política. Dessa forma, o tempo é percebido a partir do prognóstico. Sobre isso e a respeito das diferenças entre prognóstico e profecia, o autor afirma:

O prognóstico produz o tempo que o engendra e em direção ao qual ele se projeta, ao passo que a profecia apocalíptica destrói o tempo, de cujo fim ela se alimenta. Os eventos, vistos da perspectiva da profecia, são apenas símbolos daquilo que já é conhecido. Se os vaticínios de um profeta não foram cumpridos, isso não significa que ele tenha se enganado. Por seu caráter variável, as profecias podem ser prolongadas a qualquer momento. Mais ainda: a cada previsão falhada, aumenta a certeza de sua realização vindoura. Um prognóstico falho, por outro lado, não pode ser repetido nem mesmo como erro, pois permanece preso a seus pressupostos iniciais (KOSELLECK, 2006, p. 32).

O prognóstico racional se utiliza da previsão das possibilidades no que tange os acontecimentos temporais e mundanos. O tempo se reflete no prognóstico sempre de maneira inesperada, é um tempo que escapa de si mesmo, todavia é capturado pelo prognóstico. A partir de tal fato, Koselleck (2006) nos mostra que, do ponto de vista da estrutura temporal, o prognóstico pode ser pensado como um fator de integração do Estado, que ultrapassa as barreiras do mundo que lhe foi legado em um futuro de aspecto limitado. Isto é, uma projeção, baseado em uma determinada situação ou condicionante política que delimita o tempo, produzindo uma visão de futuro delimitada e probabilística.

Acerca da História dos Conceitos da utopia temporal, Koselleck em sua obra *Historia de Conceptos* (2006) indica, de forma peremptória, que se pode falar de uma temporalização da utopia e suas modificações a partir da segunda metade do século XVIII. A expressão utopia pode significar algo positivo ou negativo, no entanto, isso depende da situação política, a qual se utiliza a expressão. Em suas palavras:

Atualmente a expressão utopia (...) antes de fazer parte da linguagem política e social, havia passado, desde Tomás Moro, cerca de trezentos anos. A expressão utopia que hoje em dia provoca uma pré-compreensão, no sentido de uma categoria sócio-política, cuja ajuda se antecipam determinados elementos do futuro político, tem pouco em comum com o significado da palavra *utopia* que Tomás Moro

apresentou em sua obra com o significado de *nenhum lugar* (KOSELLECK, 2006, p. 171).

Isso significa que até mesmo o significado de utopia se altera. Com base na História Conceitual de Koselleck, percebemos que os conceitos sofrem ressignificação e expressam sua carga temporal. Em outras palavras, a partir de Koselleck, pode-se compreender que a utopia moderna é: “(...) o resultado da separação entre “espaço de experiências” e “horizonte de expectativas”, isto é, do descrédito da autoridade da tradição e das experiências do passado como guias para pensar o presente e o futuro” (PEREIRA, 2004, p. 68).

Para tanto, Koselleck (2006) indica que entre 1770 e 1780<sup>50</sup>, a expressão utopia se desvincula de seu significado e gênero literário como foi no caso de Mercier. O conceito de utopia recebe um caráter político geral que fez referência a projetos políticos possíveis que podiam ser realidade e não de caráter irrealizável. Dessa forma, a utopia se converte em um conceito de posicionamento político com uma intenção de validade universal que se direciona a qualquer um que olhe para o futuro.

A partir dessa explanação acerca do conceito de utopia, estabelecemos um contraponto entre utopia e *prognose*. Tal escolha justifica-se para melhor entender o que o autor quer dizer por cada um dos conceitos e, por outro lado, a tentativa de analisar o que representam para a fundamentação da inclusão da categoria futuro na História - em específico para a análise do tempo que se articula entre passado e futuro. Com efeito:

Emerge agora a questão oposta sobre os esboços do porvir (pois é deles que se trata), que se colocaram em lugar da idéia do futuro como fim. Podem-se distinguir dois tipos, que tanto se relacionam entre si como remetem ainda às profecias sagradas: de um lado, o prognóstico racional; do outro, a filosofia da história (KOSELLECK, 2006, p. 31).

Destacam-se, então, as projeções de futuro, uma vez que esse futuro se transformou em possibilidades finitas, organizadas segundo um grau alto ou baixo de probabilidade. Sobre isso, Koselleck em sua obra intitulada *The Practice of Conceptual History. Timing history, spacing concepts*, indica que:

Aqui, trata-se de um prognóstico positivo, na verdade alimentado pelo otimismo, e a expressão de uma opinião que só pode evocar espanto com um político em uma posição tal e em tal rime. É, certamente, parte de cada previsão de que a própria atitude para com o futuro entra

---

<sup>50</sup> Período que irá configurar o conceito de *sattelzeit* (tempo liminar), devido as grandes transformações ocorridas.

como um fator para o prognóstico. Mas as chances de realização de um prognóstico auto-*fashioned* só vão aumentar quando há um poder grande o suficiente para perceber isso (KOSELLECK, 2002, p. 141, tradução do autor)<sup>51</sup>.

Sob a perspectiva de Koselleck, as utopias, de modo geral, são controladas e mediadas pelo processo da escrita na História. Então fica clara a distinção entre utopia e profecia, pois a profecia, ao contrário da utopia, ultrapassa o campo de experiência possível, assumindo uma carga forte de expectativas<sup>52</sup>. Em face disso, Koselleck parte da ideia de que a expectativa:

(...) se efetua no hoje, é futuro feito presente, aponta ao (...) não experimentado, ao que só se pode descobrir. Esperança e temor, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade formam parte da expectativa e a constituem (KOSELLECK, 2006, p. 338).

Desse modo, as expectativas, não se compõem exclusivamente pelas formas de sensibilidade, no que diz respeito, ao futuro que se aproxima, mas, sobretudo, pela curiosidade e pela análise racional que o visa. Consoante a isso José Barros salienta que:

A expectativa, (...) é tudo aquilo que hoje (...) visa ao futuro, crivando-o das sensações as mais diversas. É por isto que Koselleck lembra que, tal como a experiência (...) se realiza no presente, “também a expectativa se realiza no hoje”, constituindo-se, portanto, em um *futuro-presente* (BARROS, 2012, p. 68).

Nesse contexto, Koselleck em *Futuro Passado*, desenvolveu a perspectiva de que cada presente para além de reconstruir o passado através das problematizações motivadas pela atualidade, também é capaz de redefinir tanto o passado “campo da experiência” como o futuro “horizonte de expectativas”. Além disso, salienta que cada presente também concebe de um novo modo a relação entre futuro e passado.

---

<sup>51</sup> Texto original: “Here, it is a question of a wishful prognosis, admittedly fed by optimism, and the expression of an opinion that can only evoke astonishment at a politician in such a position and at such a time. It is certainly part of every prediction that one's own attitude toward the future enters as a factor in the prognosis. But the chances of fulfillment of a self-fashioned prognosis will only increase when there is power great enough to realize it” (KOSELLECK, 2002, p. 141).

<sup>52</sup> Para José D’Assunção Barros (2011), “(...) as *expectativas* – que visam ao futuro – correspondem a todo um universo de sensações e antecipações que se referem ao que ainda virá. Nossos medos e esperanças, nossas ansiedades e desejos, nossas apatias e certezas, nossas inquietudes e confianças – tudo o que aponta para o futuro, todas as nossas expectativas, fazem parte deste “horizonte de expectativas” (BARROS, 2012, p. 68).

Para tanto, a “experiência” e a “expectativa” são apresentadas pelo referido autor como duas categorias históricas que “entrelaçam passado e futuro” (KOSELLECK, 2006, p. 308). Assim, por intermédio das categorias experiência e expectativa, cada uma das temporalidades (passado, presente e futuro), pode de modo imaginário se modificar, reduzir ou se expandir de acordo com cada sociedade ou período histórico, alterando também o modo como são concebidas e sentidas as relações entre eles<sup>53</sup>.

Ainda que, a “experiência” esteja associada ao passado presente e a “expectativa”, por sua vez, ao futuro presente, Koselleck ressalta que ambas as categorias entrelaçam o futuro e o passado, uma vez que não se opõem e estão sempre prontas a repercutir uma na outra. Portanto, são categorias complementares, visto que a experiência abre espaços para certo horizonte de expectativas: “Mais ainda, uma experiência ou o “registro de uma experiência” referido a um passado remoto pode produzir, em outra época, expectativas relacionadas ao futuro” (BARROS, 2012, p. 68-69).

Sob a perspectiva de Koselleck (2010), “Futuro presente”<sup>54</sup> corresponde aquilo que ainda não é conhecido, uma vez que temos apenas uma “expectativa” sobre o futuro, mas efetivamente não podemos dizer como ele irá acontecer. Por isso, o respectivo autor estabelece a metáfora do horizonte, que se traduz enquanto um extremo limite que proporciona à visão. E sabemos que para além deste horizonte há algo, no entanto, não conseguimos saber exatamente do que se trata.

Destarte, “Sempre que nos aproximamos do horizonte, ele recua, de modo que nunca deixará de persistir como uma linha além da qual paira o desconhecido, que logo se tornará conhecido porque se converterá em presente” (BARROS, 2012, p. 72). Diante do presente contexto, Koselleck aponta:

(...) horizonte quer dizer aquela linha por trás da qual se abre no futuro um novo espaço de experiência, mas um espaço que ainda não pode ser contemplado; a possibilidade de se descobrir o futuro, embora os prognósticos sejam possíveis, se depara com um limite absoluto, pois ela não pode ser experimentada (KOSELLECK, 2006, p. 311).

---

<sup>53</sup> “O tempo histórico não apenas é uma palavra sem conteúdo, mas uma grandeza que se modifica com a história, e cuja modificação pode ser deduzida da coordenação variável entre experiência e expectativa”. (KOSELLECK, 2006, p. 309).

<sup>54</sup> O “Futuro presente” compreende o: “(...) futuro que ainda não ocorreu, mas cuja proximidade ou distância repercute no presente sob a forma das mais diversas expectativas” (BARROS, 2012, p. 72).

Assim, para Koselleck, o tempo histórico é ditado, sempre de forma distinta, pela tensão entre expectativas e experiência (KOSELLECK, 2006, p. 313). E por intermédio desta tensão ocorre a elaboração de “prognósticos”, que exprimem uma expectativa a partir de determinado campo de experiências, ou seja, por intermédio de um “diagnóstico”.

Com efeito, através da alteração das profecias apocalípticas, manifestou-se, no contexto do sistema europeu de Estados soberanos, o “prognóstico racional”, que alterou a ideia de futuro enquanto fim, colocando em seu lugar um futuro concebido como: “(...) um campo de possibilidades finitas, organizadas segundo o maior ou menor grau de possibilidades” (KOSELLECK 2006, p. 32). Assim, as expectativas deixaram de se ampliar para o além e a relação com o porvir, por sua vez, transformou-se gradualmente em prognósticos racionais. Em resumo, o futuro tornou-se o campo das probabilidades e o presente, ambiente do cálculo e das ações políticas (ROIZ, 2011).

Compreende-se, desse modo, que o horizonte de expectativa, enquanto estava sendo manipulado pelo Estado absolutista, estava adstrito por um número restrito de possibilidades conectadas às experiências políticas. Assim posto, foi apenas por intermédio do conceito de progresso, que um novo horizonte obteve evidência, uma vez que o “progresso” desconectou de maneira drástica passado e futuro, assim, foi fendido um verdadeiro: “(...) fosso entre a experiência anterior e a expectativa do que há de vir” (KOSELLECK, 2006, p. 294).

Todavia, tal caráter de novidade foi cerceado por um aspecto otimista de que o futuro não seria somente o novo, mas seria algo melhor. Logo, a nova apreensão temporal percebida é a de um tempo autônomo da cronologia, que não se encontra vinculado exclusivamente aos ciclos da natureza, mas que passa a se definir enquanto força própria da história.

Desta maneira, Koselleck destaca a importância dos prognósticos sobre o futuro como fases de programação do presente, ainda que estes sejam limitados e longínquos do que será, de fato, o futuro. Para tanto, busca lançar interrogações sobre a possibilidade de melhorar os prognósticos a respeito do futuro, já que o presente se torna efêmero, o tempo histórico é apreendido como mais acelerado e o passado fica

menos mensurável, como provedor seguro de exemplos, para se evitar erros e planejar o presente e o futuro (ROIZ, 2011, p. 94). Emerge, a partir de então:

(...) a história universal no singular, o tempo histórico passa a ser visto como progresso rumo a utopias ou ideais de perfeição. Este processo que tem seu auge com a Revolução Francesa e o Iluminismo é o principal tema de estudos históricos de Koselleck. É no século XVIII que os conceitos políticos tomam maiores conotações de projeto de futuro. Os “horizontes de expectativas” orientados ao progresso da humanidade e não mais ao passado como guia, aparecem nos conceitos de forma nítida. No Iluminismo, tema das pesquisas do historiador, se mostra então todo o potencial operacional destes meta-conceitos. A história conceitual aponta transformações semânticas dos conceitos que, junto com outros fatores, levaram à Revolução Francesa, momento crucial da modernidade (PEREIRA, 2004, p. 63).

Atingimos então, o ponto axial da proposta historiográfica de Koselleck, que consiste em apreender o movimento da ação política e social ao longo da história a partir da investigação acerca da maneira com que os homens combinaram concretamente em seu presente a dimensão de sua experiência passada com suas expectativas de futuro. Desse modo, a história concreta pode advir na medida em que os homens que a fazem combinam experiências e determinadas expectativas (PEREIRA, 2004).

A partir dessa exposição acerca da concepção de tempo e história em Reinhart Koselleck, podemos assinalar pontos de convergência entre ele e Didi-Huberman. Nesse sentido, em relação à concepção de história e tempo de Didi-Huberman, temos o importante conceito de “sobrevivência” que aparece de forma representativa e significativa diante da experiência humana da obra de arte. O filósofo Paulo Roberto Monteiro de Araújo (2016) escreveu sobre o conceito de “sobrevivência” a partir da concepção de Didi-Huberman acerca da história da arte como modo de resgatar as experiências significativas humanas por meio das obras de arte.

O artigo escrito por Araújo se torna importante para essa discussão, haja vista que a concepção de história e tempo em Koselleck é fundamentada por conceitos temporalizantes que exprimem a tensão entre passado e futuro ou entre espaço de experiência e horizonte de expectativa. Então, como estamos tratando de conceitos em Koselleck, também é necessário refletir os conceitos utilizados por Didi-Huberman para a compreensão de sua proposta acerca da história da arte e do anacronismo das imagens.

A respeito do abandono das tradicionais profecias, escatologias e teleologias que determinavam um “fim” a ser alcançado, temos em contraposição as concepções contemporâneas de tempo não comportam mais pensamentos temporais lineares e circulares. Em relação a isso, o autor considera que:

Uma “política das sobrevivências”, por definição, dispensa muito bem – dispensa necessariamente – o fim dos tempos.” Com esta citação do livro de Georges Didi-Huberman intitulado *Sobrevivência dos Vagalumes*, nós podemos dizer que a nossa temporalidade contemporânea se funda não mais em um horizonte de libertações messiânicas como na tradição judaico cristã, ou nos projetos políticos de fundo marxista (ARAÚJO, 2016, p. 50).

De acordo com Araújo (2016), Didi-Huberman traz uma novidade em seu pensar que é a busca constante por possibilidades significativas nas ações humanas contidas nas imagens. Ademais, procura desenvolver a ideia antropológica de uma ciência da cultura como ciência da arte que, diferentemente da concepção tradicional de história da arte - limitada a estilos e formas de uma determinada época – tem por objetivo trazer a luz da discussão as sobredeterminações ou camadas significativas de ações humanas em seus aspectos múltiplo-históricos. Em suas palavras:

Assim, a *Kunstwissenschaft*, “ciência da arte” ardentemente desejada por Warburg nos anos de juventude, assumiu a forma de um questionamento específico sobre as imagens no quadro – inespecífico, aberto a perder de vista – de uma *Kulturwissenschaft*. Era necessário abrir o campo dos objetos passíveis de interessar ao historiador da arte na medida em que a obra de arte já não era vista como um objeto encerrado em sua própria história, mas como ponto de encontro dinâmico – Walter Benjamin acabaria falando em fulguração – de instâncias históricas heterogêneas e sobredeterminadas (ARAÚJO, 2016, p. 52).

Araújo (2016) salienta que é importante suscitar que Didi-Huberman propõe a ideia de uma antropologia do tempo a partir da noção de sobrevivência (*Nachleben*). Desse modo podemos compreender o propósito de abrir o tempo de uma determinada história ou imagem em seus aspectos singulares: “Abrir a História de uma obra de arte é apreender não só a experiência de uma ação humana contida na obra em seu tempo específico, mas as diversas outras experiências que estão contidas na obra” (ARAÚJO, 2016, p. 53).

Isso quer dizer, em outras palavras, que a obra não carrega consigo apenas uma determinada ação, mas também outras, mesmo que apagadas ou escondidas. Nas palavras do autor: “Investigar tais experiências contidas na obra é visualizar o que

sobreviveu do passado, ou melhor, das ações significativas do homem” (ARAÚJO, 2016, p. 53).

Com efeito, acerca da interpretação da noção de sobrevivência, Araújo (2016) afirma que na realidade o que sobrevive é a memória das ações humanas que não são mais. Tal fato quer dizer que a sobrevivência representa um tipo de “permanência” e, por isso, ela reside no sintoma, no traço de exceção, que apresenta múltiplos passados e, por conseguinte, múltiplos tempos. Assim, a imagem assume importância para a noção de sobrevivência. Nas palavras do autor: “A sobrevivência reside no sintoma, pois é ele que nos permite ainda apreender a indestrutibilidade de uma marca do tempo como salientamos acima. Daí a imagem ter uma importância para a concepção de sobrevivência” (ARAÚJO, 2016, p. 54).

Ademais, tratando diretamente da abordagem metodológica de Didi-Huberman notamos na maioria de suas obras a importância dos campos da psicanálise e da fenomenologia para o desenvolvimento do seu pensamento subsequente. No entanto, talvez seja Hubert Damisch (1928) uma de suas principais “influências”, pelo menos na primeira fase de sua produção. Existe todo um quadro teórico apresentado por Hubert Damisch em *Teoria da Nuvem* (1972)<sup>55</sup> que Didi-Huberman irá retomar a partir da elaboração de alguns conceitos, dentre os quais se destaca o importante conceito de “sintoma” a ser esclarecido mais adiante.

De acordo com José D’Assunção Barros: “O que Damisch chamou de “sintoma” correspondia precisamente à capacidade apresentada pela “nuvem” de subverter a hegemonia da representação e a homogeneidade do sentido das imagens” (BARROS, 2012, p. 106). Portanto, o sintoma é entendido como aquilo que foge ao padrão e se constitui enquanto uma fresta na imagem, que por sua vez, relativiza a pretensão de legibilidade absoluta da imagem.

Deste modo, Barros assinala que Didi-Huberman na obra *Diante da imagem*, incorpora a dimensão de uma crítica historiográfica e, em parte dela o autor dedica-se a esclarecer os parâmetros fundadores da Iconologia para em seguida criticar criteriosamente os seus procedimentos. Em suas palavras: “O que Didi-Huberman condena é precisamente esta sujeição do visível ao legível – a pretensão de esgotar a

---

<sup>55</sup> DAMISH, Hubert. *Théorie du nuage* – Pour une histoire de la peinture. Paris: Seuil, 1972.

leitura e apreensão da imagem a partir de códigos oriundos exclusivamente do discurso verbal” (BARROS, 2012, p. 108).

Destarte, para Barros (2012) *Diante da imagem* também desempenha um papel importante, no que diz respeito tanto aos conceitos advindos da matriz psicanalítica como da abordagem teórica inaugurada por Hubert Damisch. Dessa forma, conceitos como o de “sintoma”, são entendidos aqui como aquilo que atravessa e perturba a hegemonia ou o padrão, isto é, que é capaz de produzir crise, dilaceramento, emergência do abismo que está oculto sob cada imagem. Portanto, o propósito de Didi-Huberman nessa obra é, justamente, mostrar a complexidade da imagem no sentido psicológico e fenomenológico.

Em linhas gerais, Didi-Huberman apresenta uma forma de pensar a antropologia da imagem e a montagem como metalinguagem e forma de conhecimento. Assim como Brecht e outros pensadores, ele vai encontrar essa resposta na desconstrução e no anacronismo de pensar a imagem e montagem dentro da história e das experiências artísticas da performance. Essa nova maneira de performatizar o mundo como montagem-imagem torna-se uma prática metodológica e teórica nos meios acadêmicos e artísticos.

Nesse sentido, é importante enfatizar que as imagens não se reduzem unicamente a fotos ou pinturas. As imagens, por sua vez, seriam todos os atos de performances dos homens no espaço e no tempo. Tudo aquilo representado em performance, como arquiteturas, cidades, instalações, imagens digitais, películas, espetáculos de teatro, dança, música, livros, ilustrações, atlas, poemas visuais, diários, hábitos, formas de vida, entre outros. Segundo Cesar Huapaya (2016), Didi-Huberman reconhece que foi nas grandes guerras que surgiu a montagem nas artes e nas ciências humanas como forma de conhecimento:

Muitos artistas adaptaram esse ponto de vista da montagem como forma de reação às tragédias históricas do seu tempo no qual, cada vez mais, a montagem ocupou o papel central: as fotomontagens de John Heartfield nos anos 1930, nos diários de trabalho de Brecht e na história do cinema de Jean-Luc Godard (HUAPAYA, 2016, p. 113).

Com efeito, Didi-Huberman considera que as montagens das imagens são memórias antropológicas. Dessa forma, as imagens e montagens não podem ser vistas como uma ilusão, pois fazem parte do processo histórico. Nas palavras do autor:

Podemos encontrar essa forma de pensar por montagem nas obras de Aby Warburg, Marc Bloch, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Sergei Eisenstein, Carl Einstein, André Malraux e Georges Bataille. A montagem seria um método moderno de conhecimento e um processo formal, nascido durante a guerra e na desordem do mundo ocidental. Toda a geração que viveu o entre-guerras – Bertolt Brecht, Georg Simmel, Aby Warburg, Marc Bloch, Franz Kafka, Marcel Proust, Igor Stravinsky, o próprio Walter Benjamin – criaram e pensaram por montagem (HUAPAYA, 2016, p. 113).

Isso significa que a montagem é uma forma de pensar o mundo. Ademais, de acordo com Huapaya (2016), o anacronismo é uma forma de compreender as imagens e montagens nas artes no que tange o diálogo entre memória, tempo e espaço. O anacronismo coloca a imagem no passado, presente e futuro. Desse modo, não existe um tempo estático, como do estruturalismo e da semiótica. Visto que, a imagem ultrapassa o tempo, e o anacronismo criou uma nova concepção da história, na qual o passado vira movimento, de acordo com a perspectiva de Walter Benjamin e Didi-Huberman.

Nesse sentido, percebemos que é possível fazer uma aproximação de Didi-Huberman e Koselleck por meio dos conceitos e das críticas às concepções de tempo e história tradicionais. Que, por sua vez, já não são suficientes para determinar os tempos das imagens e nem tampouco os tempos históricos, propriamente ditos.

Essa aproximação serve, sobretudo, para discutir a relação entre tempo e imagem. Tanto os estratos do tempo de Koselleck, quanto o tempo abertura de Didi-Huberman apontam para sobreposições em camadas de tempos heterogêneos. Dessa forma, a multiplicidade temporal reside entre espaço de experiência e horizonte de expectativa, onde as montagens de tempos tomam forma e se abrem ao futuro como múltiplas possibilidades.

## **2.4 GEORGES DIDI-HUBERMAN COMO EXPECTADOR DE JEAN-LUC GODARD**

Este subtópico destina-se a apresentar Georges Didi-Huberman como expectador de Jean-Luc-Godard. Trata-se de pensar a concepção de imagem e tempo de Didi-Huberman em relação ao cinema de Godard. O próprio filósofo referencia e discute a

produção cinematográfica de Godard desde a publicação de *Imagens apesar de tudo*, em 2004<sup>56</sup>. Obra, pela qual, o autor apresenta claramente seu interesse pela polêmica Godard e Lanzmann em torno dos arquivos da Shoah (holocausto judeu)<sup>57</sup>.

Nesse mesmo livro, Didi-Huberman (2012) retoma a questão da imagem-montagem em Godard por dois motivos básicos: O primeiro porque as quatro imagens extraídas de Birkenau pelos membros do *sonderkommando* estão distribuídas em descontinuidade temporal, isto é, duas sequências sucessivas que mostravam dois momentos distintos do mesmo processo de extermínio dos judeus. O segundo motivo se deve ao fato de que a “legibilidade” dessas imagens no conhecimento do processo em questão só pode ser construída quando estão em ressonância ou em relação de diferença com outras fontes, imagens ou testemunhos.

Em face disso, o autor salienta que a montagem só é válida quando não se apressa a concluir, isto é, quando se abre e amplia nossa percepção histórica, ao contrário das esquematizações abusivas. Nas palavras do autor: “É preciso objectar a

---

<sup>56</sup> Tomamos por base a edição de 2012, traduzida por Vanessa Brito e João Pedro Cachopo.

<sup>57</sup> A polêmica em questão se refere a imagens que: Pertencentes ao Museu Estatal de Auschwitz-Birkenau, na Polónia, formam um lote de quatro chapas batidas nesse Lager, em agosto de 1944, por um dos homens do *Sonderkommando* \_ equipe especial composta por judeus cruelmente forçados a manipular a morte dos seus \_, então em turno de serviço nesse campo de execuções. Devem-se às ações conjugadas do referido comando e ao apoio da resistência polonesa, que, através de um trabalhador civil, logrou introduzir uma máquina fotográfica no acampamento, disfarçada no fundo de um balde. Foi munido desse aparelho que certo judeu grego por nome Alex, nunca identificado, logrou postar-se dentro da câmara de gás e focalizar dali, através de alguma porta ou janela, de que se pode ver o contorno em algumas das fotos, os companheiros a tratar um empilhamento de cadáveres, na entrada das fossas de incineração. Dessa sua investida restaram quatro fotografias a que Didi-Huberman, oportunamente retomado por Godard, dará importância primordial, nem as lançando “para fora do arquivo” nem lhes imputando “todo o real”. (...) Duas delas são frontais e bastante nítidas. (...) nelas vemos os presos em embate com os corpos, as colunas de fumaça que se elevam do crematório e, ao fundo, o bosque de Birkenau. Duas outras deixam-nos supor - e fotos aéreas feitas posteriormente pelos americanos o comprovariam - que, depois de passar pela câmara de gás, Alex saiu ao ar livre, esgueirou-se para o lado norte do prédio, caminhou por trás de uma sebe e, visivelmente tolhido em seus gestos, sem condições de parar para olhar através do visor, apoiou novamente no botão. Dessas outra investida salvaram-se duas outras chapas, desfocadas e sem ortogonalidade. Numa delas revelam-se, no canto inferior direito, mulheres despidas que rumam para as duchas, isto é, para a morte, na outra, apenas uma nesga de vegetação. Toda a operação deve ter durado uns quinze minutos. O aparelho foi devolvido ao mesmo homem que o fez penetrar no campo, certo David Szmulewiski, a que também se imputa a autoria do feito, e a película foi levada para fora, num tubo de pasta de dentes. Os negativos desapareceram. Deteriorados, restaram os contatos e seu dom inestimável: trazer até nós, num clarão, quatro imagens do “inferno do presente” que, como Kracauer é convidado a dizer, alusivamente aos espantos medúsicos vêm salvar a realidade “de seu manto de invisibilidade” (MOTTA, 2016, p. 51).

esta brutalidade conceptual que a imagem não é *nem nada, nem uma, nem toda*, precisamente porque ela oferece singularidades múltiplas, susceptíveis de diferenças, ou de “diferenças” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 156).

O autor quer elucidar que quando a *imagem não é nada*, significa querer erradicar as imagens de qualquer conhecimento histórico. No caso da *imagem não é uma*, significa que as imagens não são únicas, muito menos absolutas em virtude das singularidades. Por último, a *imagem não é toda*, pelo mesmo motivo, já que não existe imagem única e integral.

Segundo Didi-Huberman (2012) a polarização entre Godard e Lanzmann se transformou em uma polêmica e o que deveria ter sido um confronto de projetos cinematográficos entre ambos sobre a Shoah falhou. Em suas palavras:

Godard e Lanzmann crêem ambos que a Shoah nos leva a repensar toda a nossa relação com a imagem, e têm, de facto, razão. Lanzmann pensa que *nenhuma imagem* é capaz de “contar” esta história e é por isso que filma incansavelmente as palavras das testemunhas. Já Godard pensa que *todas as imagens*, doravante, não nos falam senão disso (mas dizer que elas “falam disso” não é dizer que elas são capazes de dizê-lo), e é por isso que incansavelmente ele revisita toda a nossa cultura visual à luz dessa questão (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 161).

De acordo com Didi-Huberman (2012), essa polaridade estética desdobra-se via “ética do olhar” em termos quase teológicos. As imagens compósitas de Godard são barulhentas, múltiplas, barrocas. Mostram muito, montam tudo com tudo, diferentemente das *imagens uma* de Lanzmann que estão mais para uma ordem do que não podemos ver, isto é, o nada.

Nesse sentido, para o autor, teríamos que ver *História(s) do Cinema* de Godard como um deboche de imagens compósitas animado pelo sopro idolátrico das musas, e a Shoah de Lanzmann como uma só imagem, como uma tábua da lei cinematográfica que vota todas as outras, nomeadamente a de Godard.

Shoah distingue-se radicalmente de tudo o que foi feito antes, e passa-se a velo como uma religião nova (monoteísmo da imagem toda), que se afirma perante as outras (politeísmo das imagens nulas); Shoah “resiste a tudo”, tal como uma crença, Shoah “diz a verdade sem acrescentar nada”, tal como o melhor texto da lei (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 163).

Voltando aos aspectos do cinema godardiano, percebemos que a montagem confere as imagens um estatuto de enunciação e, por isso, é o que faz ver, o que transforma o tempo do visível. A montagem para Godard é a arte de produzir formas que pensam, pois, o cinema “foi feito” para pensar com imagens. Nas palavras do autor: “A montagem é a arte de produzir esta forma que pensa. Ela procede, filosoficamente, de modo dialético (tal como Benjamin e Bataille, Jean-Luc Godard gosta de citar Hegel para melhor o perverter): ela é a arte de *tornar a imagem dialética*” (DIDI-HUBERMAN, 2012, 176).

Para Didi-Huberman (2012), *História(s) do Cinema* não constitui uma crônica ou documentário sobre campos de concentração. A provocação de Godard ao dizer que o cinema não filmou os campos de concentração, refere-se ao fato de que captar imagens não basta para fazer cinema. Na visão de Godard “fazer cinema” implica em saber montar as imagens captadas, ou seja, mostrar para compreender.

De acordo com Leda Tenório da Motta (2016), é notório o interesse de Didi-Huberman na obra cinematográfica de Jean-Luc Godard, em especial sobre a questão da montagem. De acordo com a autora:

A perseguição de Godard a um cinema político não poderia escapar ao intenso cerco de Didi-Huberman às imagens que, apesar de tudo, tomam posição. Assim, o quinto tomo da suma intitulada *L'oeil de l'Histoire*, que vem a ser o trigésimo-sexto livro do incansável filósofo, historiador e crítico de arte, é inteiramente consagrado ao cineasta. O título do volume, *Passés cités par JLG*, sublinha a obsessão por arquivos fílmicos que marca a obra pós-nouvelle vague de Godard (MOTTA, 2016, p. 49).

Motta (2016) ressalta que a montagem godardiana é o recurso, pelo qual, Didi-Huberman verá ainda, no andamento proposto pelas caras e falas de Shoah, uma fuga para o centro. A montagem de Lanzmann quer trazer os rostos dos depoentes e as próprias paisagens sobre as quais se rebatem para um centro ainda não atingido. Nas palavras da autora, isso significa que:

Trata-se de um movimento lento e “centrípeto”, observa. Diferentemente disso, Godard embaralha seu material, junta pedaços de filmes e pedaços de história, cita livremente, move-se, em suma, num espaço fragmentário e lacunar. Trata-se de um movimento nervoso e “centrífugo”. O arquivo de Godard é aberto, não enclausura as imagens nelas mesmas, mas promovem correspondências inusitadas, explorações intermináveis, infinitas escapadas (MOTTA, 2016, p. 57).

Deste modo, percebemos a importância da montagem na produção cinematográfica de Godard. Em *Imagens apesar de tudo*, especificamente, Didi-Huberman aparece como pesquisador que está interessado na polêmica entre Godard e Lanzmann acerca da Shoah. Seu interesse pelos aspectos cinematográficos de Godard, como a própria montagem e o pensar com imagens o transforma em expectador de Godard.

Destarte, é importante ressaltar novamente o interesse de Didi-Huberman na montagem de Warburg e, por conseguinte, na obra de Godard. Isso se deve ao fato do *método* warburgiano servir para compreender a noção de *espaço fílmico*, por exemplo, em *História(s) do Cinema* de Godard:

Dessa forma, trazendo o método warburgiano à arte contemporânea, pode-se entender a noção do espaço fílmico de *The old place* e de *Histoire(s) du cinéma*, de JeanLuc Godard, como essa mesa de operações, um campo operatório, no qual a distribuição dos objetos – das imagens – é, justamente, a montagem cinematográfica. Pelo conceito de montagem entende-se também o método constelacional introduzido por Walter Benjamin, através da colagem (BORGES; MULLER, 2016, p. 287).

A vista disso, a mesa<sup>58</sup> no Atlas Mnemosyne (2010) corresponde à maneira de problematizar e revelar a distinção e a fragmentação das imagens. Consoante a isso, Luiza de Aguiar Borges e Marcos José Muller (2016), salientam que as pranchas do Atlas revelam: “(...) essas relações potenciais das imagens”. Em virtude disso, “Philippe-Alain Michaud em *Aby Warburg e a imagem em movimento* (2013), admite as investigações do historiador da arte alemão no atlas Mnemosyne como a elaboração de uma metodologia da montagem” (BORGES; MULLER, 2016, p. 287). Acerca da obra, se faz necessário observar que:

No prólogo Didi Huberman apresenta a inovação do autor ao mostrar Aby Warburg pensando uma iconologia da “montagem” na qual a relação das imagens entre si são mais importantes que elas em si. Dando início a uma interpretação fílmica – filme não enquanto “o dispositivo técnico convencional de gravação e projeção, mas um conjunto de propriedades ou operações das quais o cinema constitui

---

<sup>58</sup> De acordo com Didi-Huberman a mesa no Atlas Mnemosyne “É (...) onde se decide colocar, em conjunto, várias coisas díspares, cujas múltiplas ‘relações íntimas e secretas’ se procura estabelecer, uma área que possua as suas próprias regras de disposição e de transformação para ligar várias coisas cujos vínculos não são evidentes. E para fazer destes vínculos, uma vez encontrados, os paradigmas de uma releitura do mundo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 47).

tão somente a aplicação material e a configuração espetacular”. Desse modo propõe pensar a história da arte na era de sua reprodutibilidade em movimento: “Há no excesso, não menos que no acesso, algo da ordem do perigo, algo da ordem do sintoma”. A desconstrução da história da arte tradicional, agora vista como interpretação (GONCALVES, 2016, p. 447).

Para tanto, é imprescindível observar que Warburg, no decurso de sua carreira artística, passou a considerar que os principais mecanismos de transmissão de arte abrangem a própria noção de exposição, conforme pode ser observado no Atlas Mnemosyne. Com o respectivo propósito, Borges e Muller (2016) salientam que:

Para entender a essência do atlas como campo operatório, é necessário o retorno à noção de documentário ou da imagem como documento: (...) é um conceito de Gilles Deleuze e Félix Guattari: “um princípio de cartografia aberta (...) desmontável, invertível”. Aqui, nesse plano constelacional, as imagens são fragmentos de memória que, pela sua vida póstuma, impregnaram-se na arte e conservam-se da Antiguidade até os dias atuais (BORGES; MULLER, 2016, p. 288).

A esse despeito Didi-Huberman considera o Atlas Mnemosyne enquanto um compêndio de “migrações simbólicas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 234). Nas palavras do autor: “(...) sob o prisma da montagem e das suas desmontagens, em Mnemósine constatamos que o destino das imagens também só pode ser apreendido em termos de montagens, desmontagens e remontagens perpétuas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 236). Além disso, o filósofo afirma que:

Compreendemos assim, perante as pranchas móveis do atlas Mnemosyne, que as imagens são menos consideradas como monumentos do que como documentos, e menos fecundas como documentos do que como planaltos conectados entre si por vias ao mesmo tempo 'superficiais' (visíveis, históricas) e 'subterrâneas' (sintomais, arqueológicas) (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 63).

Nesse mesmo sentido, Didi-Huberman salienta que: “(...) o atlas distingue-se pela sua capacidade de destacar as diferenças e de revelar nelas inquietantes estranhezas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 259). Dessa forma, acrescenta Borges e Muller (2016) que essa inquietude, colocada pelo filósofo se refere tanto ao seu movimento como oscilação: A mesma oscilação, “(...) que move a espiral de Araripe Júnior, de Francis Picabia, é a mesma oscilação que move a constelação benjaminiana e a mesma oscilação que move a leitura de Godard da arte contemporânea” (BORGES; MULLER, 2016, p. 293).

Com efeito, o cinema godardiano possibilitou (re) pensar a concepção entre passado e presente por intermédio das imagens. Nesse sentido, é importante perceber que Godard: “(...) se apresenta como um artista da memória e os seus trabalhos como potências de atlas, realizados como projetos médio-arqueológicos que permitem, assim, assistir a história (as histórias) do cinema por um viés desconstrutor” (BORGES; MULLER, 2016, p. 291). Ademais, Didi-Huberman reconhece *História(s) do Cinema* de Godard como um imenso exercício de montagem, o que o torna tanto pesquisador, quanto expectador de Godard.

## CAPÍTULO 3:

### A PERCEPÇÃO DE TEMPO NA OBRA DE JEAN-LUC GODARD

#### **3.1. INTRODUÇÃO À VIDA E OBRA DE JEAN-LUC GODARD**

Para discorrer sobre a percepção de tempo na obra de Jean-Luc Godard, é importante analisar o processo de constituição de seu pensamento. Isso implica situar o autor e a obra historicamente, isto é, apresentar a formação intelectual de Godard em relação a seus interlocutores, críticos e às suas próprias convicções políticas, sociais e culturais. Trata-se do despertar de Godard a partir do cinema para o mundo e do mundo para o cinema.

Com efeito, essa breve análise do percurso, produção e formação intelectual do cineasta nos coloca diante da sua percepção de história e, por conseguinte, do tempo em função das suas montagens. Então, para vislumbrar as montagens-tempo de Godard, é necessário entender a proposta cinematográfica do artista e a relação entre história e cinema ou entre tempo e imagem, com o intuito de mostrar que Godard escreve história com imagens.

Com base nisso e de acordo com nosso levantamento bibliográfico, uma das primeiras, senão a primeira biografia não autorizada de Godard, foi lançada por Colin MacCabe no ano de 2003, sob o título *Um retrato do artista aos setenta* (MORREY, 2005, tradução do autor)<sup>59</sup>. Em seguida foram publicadas outras biografias, dentre elas: *André Bazin* de autoria de Dudley Andrew; *Godard Biographie* de Antoine de Baecque (2010), entre outras. Neste trabalho, buscamos privilegiar as obras de MacCabe e Antoine de Baecque, tal escolha ocorreu em virtude das respectivas biografias, contemplarem de forma pormenorizada a vida e obra de Godard. Contudo, não pretendemos escrever mais uma biografia godardiana, mas, sobretudo, abordar alguns dados biográficos importantes para a compreensão de suas obras.

---

<sup>59</sup> Texto original: *A portrait of the artist at seventy* (MORREY, 2005).

De acordo com Baecque (2010), a biografia de Jean-Luc Godard é excepcional, pois seu trabalho percorre quase sessenta anos, nos quais produziu: “(...) mais de cento e quarenta filmes de todos os formatos e em qualquer suporte, dos longas-metragens mais famosos (...) até o tipo que o cineasta inventa sozinho” (BAECQUE, 2010, p. 8, tradução do autor)<sup>60</sup>. E sob sua perspectiva, o nome de Godard fabrica “mitologia”.

Jean-Luc Godard nasceu em Paris em dezembro de 1930, sua família era protestante e pertencente à alta burguesia e, dela faziam parte celebres pastores, teólogos, banqueiros e políticos. Seu pai Paul Godard, era médico e sua mãe, Odile Monod, era filha de um banqueiro, o qual pertencia a: “(...) uma das famílias mais ilustres da França” (MACCABE, 2003, p. 5, tradução do autor)<sup>61</sup>. Godard teve três irmãos: Raquel, Claude e Véronique, aos quais Odile Monod buscou influenciá-los através de sua paixão pela fotografia.

Seu avô materno, Julien-Pierre Monod, estudou literatura e direito, tendo dedicado especial atenção à literatura moderna. Tornou-se um homem de grandes posses ao casar-se com Cécile Naville, sendo sócio de um dos maiores bancos franceses, o *Banque de Paris et Pays-Bas* (Banco de Paris e Holanda) e de uma construtora de estrada de ferro na Turquia.

Em 1933, mudou-se com seus pais para a Suíça, país sobre o qual, seu pai Paul Godard passaria a exercer o ofício médico. As férias em família, geralmente ocorriam na propriedade de seu avô em Anthy, na Suíça (MACCABE, 2003). Durante sua juventude, Godard desfrutou de uma formação cômoda e culta. Através da qual, adquiriu uma sensibilidade literária que contagiou toda a sua carreira no cinema. Godard em entrevista proferida no ano de 1997 descreveu que sempre esteve rodeado de livros, sobretudo na casa do seu avô, em suas palavras:

Minha mãe lia muito. Mas o gosto do romantismo alemão me veio do meu pai, que era médico. Entre 13 e 20 anos, graças a ele, devorei Musil, Broch, Thomas Mann. Meu avô também me influenciou, muito. Ele era banqueiro, no Paribas. Era um amigo de Paul Valéry. Ele tinha todos seus livros. Chamávamos sua biblioteca o “*valerianum*”. Nos seus aniversários de casamento, eu devia recitar “O Cemitério Marinho”. Eu gostava muito do seu *Tel Quel* também.

---

<sup>60</sup> Texto original: “(...) plus de cent quarante films de tout format et sur tout support, des longs métrages les plus célèbres (...) jusqu’à ce genre que le cineaste invente à lui seul” (BAECQUE, 2010, p. 08).

<sup>61</sup> Texto original: “(...) one of the most illustrious families in France” (MACCABE, 2003, p. 5).

Menos selvagem que Cioran, mas a época era diferente. Ele escrevia belas frases, Valéry, também (GODARD, tome 2, 1998, p. 432, tradução do autor)<sup>62</sup>.

Contudo, o cinema não participou de modo expressivo de sua infância, em virtude da sua, até então, denominada imoralidade (MACCABE, 2003). E somente aos 17 anos, decidiu-se por fazer cinema. Godard denota que a religião é a sua segunda paixão: “A religião é parte da minha interface. Eu não procurei religião, mas eu caí nela. Eu venho de uma família que costumava ser muito protestante” (BAECQUE, 2010, p. 26, tradução do autor)<sup>63</sup>.

Godard iniciou seus estudos em antropologia na Sorbonne, no entanto, desistiu, e na década subsequente se dedicou entre várias ocupações, dando origem a especulações, rumores e histórias apócrifas. Evitou o serviço militar na França, na Suíça e na América do Norte. No entanto, acabou por se distanciar de sua família, de forma a “(...) separar-se de um mundo muito amado e muito sedutor” (MACCABE, 2003, p. 4, tradução do autor)<sup>64</sup>.

A natureza questionável de alguns dos contos que cercam a juventude do diretor é refletida na própria admissão de Godard, enquanto trabalhava como adido de imprensa para a 20th Century-Fox em Paris, ele se divertiu inventando histórias que seriam relatadas na imprensa (DOUIN, 1989, p 17). De fato, ao longo da década de 1950, Godard se destacou como crítico de cinema, primeiro em *Na Gazeta do Cinema*, depois na revista *Arts* e, com maior evidência no *Cadernos de Cinema* (MORREY, 2005, p. 01, tradução do autor)<sup>65</sup>.

Em 1939, durante uma visita aos familiares na França, Godard se viu surpreso diante a ágil derrota dos franceses perante os alemães. Tendo retornado à Suíça somente

---

<sup>62</sup> Texto original: “Ma mère lisait beaucoup. Mais le goût du romantisme allemand me venait de mon père, qui était médecin. Entre 13 et 20 ans, grâce à lui, j’ai dévoré Musil, Broch, Thomas Mann. Mon grand-père m’a aussi marqué, beaucoup marqué. Il était banquier à Paribas. C’était un ami de Paul Valéry. Il avait tous ses livres. On appelait sa bibliothèque le “valerianum”. Pour ses anniversaires de mariage, je devais bien réciter Le Cimetière Marin. J’aimais bien son Tel quel aussi. Moins sauvage que Cioran, mais l’époque était différente. Il avait de belles phrases Valéry, aussi” (GODARD, tome 2, 1998, p. 432).

<sup>63</sup> Texto original: “La religion fait partie de mon enfance. Je n’ai pas cherché la religion, mais je suis tombé dessus. Je viens d’une famille autrefois très protestante” (BAECQUE, 2010, p. 26).

<sup>64</sup> Texto original: “separate himself from a too much loved and too seductive world” (MACCABE, 2003, p. 4).

<sup>65</sup> Texto original: “The questionable nature of some of the tales surrounding the director’s youth is reflected in Godard’s own admission that, while working as *attaché de presse* for 20th Century-Fox in Paris, he amused himself by making up stories which would subsequently be reported as true in the press (Douin 1989: 17). What is certain is that, throughout the 1950S, Godard distinguished himself as a film critic, first in *La Gazette du cinéma*, then in the journal *Arts* and, most famously in the hugely influential *Cahiers du cinéma*” (MORREY, 2005, p. 01).

após de alguns meses. Em 1946, aos 16 anos, retornou a Paris, após a Segunda Guerra Mundial, com o propósito de concluir seus estudos no *Licée Buffon*.

Em 1947, lançou o livro *Cercle de Famille: impressions d'ensemble* (Círculo Familiar: impressões gerais), com textos e imagens de sua autoria e, embora apresentasse tamanho reduzido, citou diversos autores, tais como: Pascal, Prévost, Montesquieu, Sophocles, Aragon, Cocteau, Bismarck, Goethe e Camus. Já em 1949, prosseguiu com o curso de antropologia na Sorbone.

Mario Coutinho salienta que, ainda no verão de 1949, Godard escreveu: “(...) um roteiro baseado no romance *Aline*, do escritor suíço Charles-Ferdinand Ramuz” (COUTINHO, 2007, p. 29). A saber, neste mesmo ano, sua mãe Odile Monod, organizou uma exposição com as pinturas de Godard, em Montriant na Suíça. O qual, sempre dizia que seria um grande romancista (MACCABE, 2003). No entanto, delineou que: “Escrever, eu pensei sobre isso no começo. Foi uma ideia, mas ela não era séria (...) eu queria publicar um primeiro romance na Gallimard. Eu tentei: “é noite...” Nem sequer terminei a primeira frase. Então eu queria ser pintor. Acabei por fazer cinema” (GODARD, 1998, p. 436, tradução do autor)<sup>66</sup>.

No dia 29 de julho de 1949, Godard juntamente com seus amigos François Truffaut e Jacques Rivette viajou de Paris para Biarritz, para assistir ao Festival *du Film Maudit*, realizado por André Bazin, Orson Welles e Jean Cocteau. Sendo que a vivência do festival, por intermédio das discussões que participou, os filmes que assistiu, os cineastas e escritores que lá estavam, foi de basilar importância tanto no desenvolvimento intelectual de Godard, como nas decisões sobre a sua vida. O respectivo festival teve duas edições, sendo a primeira em 1949 e a última em 1950 (COUTINHO, 2007).

A saber, o festival ocorrido em Biarritz, foi de fundamental importância para a crítica cinematográfica na França, pois foi o primeiro passo do percurso, que se tornaria dez anos depois, a *Nouvelle Vague* (Nova onda ou Novo Cinema). Nas palavras de Dudley Andrew: “(...) Biarritz foi, ao mesmo tempo, de alta classe e insultuoso; foi capaz de atingir tanto os jovens como os mais velhos, radicais e conservadores. Seu

---

<sup>66</sup> Texto original: “Écrire, j’y songeais au début. C’était une idée, mais elle n’était pas sérieuse (...) Je voulais publier un premier roman chez Gallimard. J’ai essayé: “Il fait nuit...”. Je n’ai même pas fini la première phrase. Alors j’ai voulu être peintre. Et voilà, j’ai fait du cinéma” (GODARD, 1998, p. 436).

grande sucesso, foi reportado nos jornais e revistas de todo o país” (ANDREW, 1978, p. 158, tradução do autor)<sup>67</sup>.

Godard escreveu nos *Cahiers du Cinéma*, sendo: “(...) o primeiro a ter uma cultura clássica literária, pictórica e musical, mas também uma cultura crítica, além de ter visto milhares de filmes entre 1947 e 1959” (BAECQUE, 2010, p. 47, tradução do autor)<sup>68</sup>. Para tanto, no decorrer de sua vida, promoveu inovações tanto no cinema como na literatura. Assim, podemos afirmar que Godard fez literatura com e no cinema, pois realmente escreveu com a câmera. Sendo também, um dos precursores da *Nouvelle Vague*, juntamente com seu amigo Rohmer. É importante ressaltar que a sua concepção de cinema está intimamente ligada ao real, porém sem ser propriamente realista. Contudo, não almeja uma relação visceral apenas com a literatura, mas também com a história, a música, a pintura e a filosofia.

Antoine Baecque (1991) salienta que entre os anos de 1947 a 1949, Jean-Luc Godard conheceu Eric Rohmer (1920), Jacques Rivette (1928), Claude Chabrol (1930) e François Truffaut (1932). Amigos com os quais escreveu sobre cinema e foram seus companheiros de *Nouvelle Vague*. No final da década de cinquenta escreveram juntos na revista *os Cahiers du Cinéma* (BAECQUE, 1991). Eric Rohmer era o integrante mais velho e apelidou o grupo de amigos ironicamente de a *gang Schéerer*. Godard denota que Rohmer representava um grande companheiro, de forma a assumir um caráter paterno perante os amigos, se tornando um verdadeiro meio de subsistência para os integrantes do grupo. No que concerne à conjuntura histórica do período, Mário Coutinho salienta que:

Aquele momento, fim da Segunda Guerra Mundial, na França, foi particularmente propício para Jean-Luc Godard e seus quatro amigos (e muita gente mais) descobrirem a nova arte, aquela que, segundo Rohmer, era ao mesmo tempo clássica (os usos de certos procedimentos da “linguagem” cinematográfica haviam se estabilizado, notadamente a montagem, quase invisível, conduzida através do “ponto de vista” – olhar – dos personagens, no cinema americano, que viriam a defender) e moderna (algumas vanguardas

---

<sup>67</sup> Texto original: “(...) Biarritz was at once classy and outrageous; it was able to reach both young and old, both radical and conservative participants. It’s great success, reported in newspapers and journals around the country” (ANDREW, 1978, p. 158).

<sup>68</sup> Texto original: “(...) le premier à avoir une culture littéraire classique, picturale et musicale poussée, mais également une culture critique, em plus d’avoir vu plusieurs milliers de films entre 1947 et 1959” (BAECQUE, 2010, p. 47).

havia passado pelo cinema, notadamente o surrealismo), o cinema (COUTINHO, 2007, p. 37).

No final de julho de 1949, teve origem uma revista de basilar importância na área cinematográfica, no século vinte, os *Cahiers du Cinéma*. Não obstante, seu primeiro número somente foi publicado em abril de 1951, sob a direção de Jacques Doniol-Valcroze e André Bazin. E, a primeira contribuição de Godard somente ocorreu no oitavo número da revista, publicado em janeiro de 1952.

Um fato particular, é que seus textos foram assinados sob o pseudônimo de Hans Lucas. E ao ser questionado sobre tal fato, Godard declarou que Hans Lucas corresponde a Jean-Luc em alemão: “Certamente, esse era um sinal que eu queria me esconder (...). Mas não tem relação nenhuma à minha família, era mais uma referência literária, porque nessa época minha ambição era de publicar um romance na Gallimard” (GODARD, 1998, p. 9, tradução do autor)<sup>69</sup>. Sobre a crítica cinematográfica, Antoine de Baecque, denota que esta é:

(...) ainda mais sensível na geração mais jovem, a Rivette, Truffaut, Godard, Douchet... Em seus textos, não há nenhuma referência teórica: o *corpus* de referência, considerável, pois eles lêem muito, é antes de tudo poético e romanesco (BAECQUE, 1991, p. 29, tradução do autor)<sup>70</sup>.

Assim, para Godard escrever nos *Cahiers du Cinéma* era uma atividade literária completa, semelhante a produção cinematográfica: “(...) para nós, fazer nosso primeiro filme, era escrever nos *Cahiers*” (GODARD, 1998, p. 271, tradução do autor)<sup>71</sup>. Para tanto, se dedicou a respectiva revista até realizar seu primeiro longa-metragem, porém em um ritmo menos intenso.

Outro personagem importante na vida de Godard foi Henri Langlois<sup>72</sup>, fundador e diretor da Cinemateca Francesa. Langlois detinha elementos essenciais que o

---

<sup>69</sup> Texto original: “Certainement c’est un signe que je voulais me cacher, ou être prudent. Mais ce n’était pas du tout par rapport à ma famille, c’était plutôt par référence littéraire parce qu’à l’époque mon ambition était de publier un roman chez Gallimard.” (GODARD, 1998, p. 9).

<sup>70</sup> Texto original: “Cette approche littéraire de la critique de cinéma est encore plus sensible chez la toute jeune génération, les Rivette, Truffaut, Godard, Douchet... Chez eux aucune référence théorique: le corpus de références, large car ils lisent beaucoup, est d’abord poétique et romanesque” (BAECQUE, 1991, p. 29).

<sup>71</sup> Texto original: “(...) pour nous, faire notre premier film, c’était écrire aux *Cahiers*” (GODARD, 1998, p. 271).

<sup>72</sup> “Co-fundador da Cinemateca Francesa, o mais amplo acervo cinematográfico do mundo, Langlois, além de historiador e conservador, era um ativista do cinema. Suas virtudes como cineclubista lhe garantiram a insígnia de “homem de espetáculo” na biografia que Richard Roud

predispunha ao papel de formador de cineastas, pois enquanto dispunha ao público os seus filmes, outros diretores acreditavam que tal ação comprometeria cópias, que na maioria das vezes, eram raras. Consoante a isso MacCabe denota que: “(...) na Inglaterra, por exemplo, cinematecas foram fundadas nas quais nenhum filme era permitido escapar” (MACCABE, 2003, p 48, tradução do autor)<sup>73</sup>.

Langlois detinha o hábito de guardar filmes de modo aleatório, pois no seu entendimento, quem os escolheriam seriam as próprias pessoas, assim como o tempo e outras gerações. Para tanto, buscava preparar uma programação com riqueza de detalhes. Sendo que à justaposição, foi um método que Godard utilizou com frequência nos seus filmes futuros. Assim, influenciados por Langlois, Godard e seus amigos reconheceram que sem ele e a Cinemateca Francesa, jamais poderiam ter aprendido e compreendido o cinema tão profundamente. De acordo com Coutinho:

Isso, eles devem a Henri Langlois, que dirigiu somente um curta-metragem, mas influenciou-os como poucos cineastas. Isto deu uma perspectiva diferente à *Nouvelle Vague* em geral, e aos filmes de Godard, em particular: todos eles citam extensivamente uma quantidade enorme de fitas, seja através do diálogo, seja através de uma estratégia mais radical ainda: a colagem de determinadas seqüências de certos filmes às suas próprias obras (COUTINHO, 2007, p. 39).

Em 1950, aos 19 anos, Godard publicou seus primeiros textos na *Gazette du cinéma*, sendo: “(...) doze artigos entre junho e novembro de 1950, distribuídos em quatro números do jornal” (BAECQUE, 2010, p. 56, tradução do autor)<sup>74</sup>. E no verão do mesmo ano, escreveu o roteiro *La trêve d'ironie, Claire* (A trégua da ironia, Claire), com base no romance *The Fiancée* (A Noiva) de autoria de George Meredith. Também produziu, o segundo curta-metragem de Jacques Rivette, denominado *Quadrille* (Quadrilha), no qual também atuou como ator. Em julho do mesmo ano, foi publicado no segundo número da revista *Gazette du Cinéma*, o primeiro texto crítico sobre o

---

lhe dedicou. O pioneirismo de Langlois se deve, em boa medida, à curiosidade e ao interesse por todos os gêneros de filmes. Numa época em que o cinema não tinha o reconhecimento artístico que tem hoje mundialmente, numa época em que governos ainda não assumiam a missão de preservar sua história, escavadores como Langlois foram essenciais para garantir a sobrevivência de diversos clássicos do primeiro cinema” (MANEVY, 2006, p. 224).

<sup>73</sup> Texto Original: “(...) in England, for example, archives were set up from which no film would be allowed to escape” (MACCABE, 2003, p 48).

<sup>74</sup> Texto Original: “(...) douze articles entre juin et novembre 1950, repartis em quatre números du jornal” (BAECQUE, 2010, p. 56).

cinema, que se tem ciência, de Godard. O respectivo texto estabelece uma crítica ao filme *House of Strangers* (Casa dos Desconhecidos) de Joseph L. Mankiewicz.

Nos demais textos que foram publicados na revista de Rohmer, Godard utilizou o mesmo padrão: “(...) repetidas citações de poetas, escritores, filósofos e cineastas (quase nunca, de críticos ou teóricos do cinema)” (COUTINHO, 2007, p. 61). Em seu segundo texto *Pour un cinéma politique* (Para um cinema político), o distanciamento brechtiano<sup>75</sup> aparece de modo primário em sua obra, e se tornará na década seguinte, uma influência sobremaneira no cinema godardiano.

Aos vinte anos, Godard tornou-se um verdadeiro crítico de cinema, escrevendo seus artigos semanalmente e os publicando de modo simultâneo em dois jornais. O respectivo período é muito intenso em sua vida, pois também foi assessor de imprensa da Fox, período em que realizou três curtas-metragens, atuando enquanto editor e dialogista.

Ainda em dezembro de 1950, viajou com Paul Godard para a Jamaica, no entanto, deixa seu pai nessa ilha, e embarca rumo a Lima, Rio de Janeiro e Santiago do Chile. Ambos retornam em abril de 1951. Em 1953, em virtude da fuga de um roubo no caixa do *Cahiers du Cinéma*, Godard retorna a Suíça (MACCABE, 2003). E sem o apoio de sua família, conseguiu emprego em uma companhia de construção de represas, nos Alpes Suíços. E dentro de pouco tempo, já estava trabalhando em um canal de televisão em Zurique: “Certamente data daí a ligação de Godard com a televisão e o vídeo: a partir da década de 70, realiza vários vídeos, emissões para a televisão e mesmo curtas nessa bitola” (COUTINHO, 2007, p. 64).

Contudo, há relatos de que ainda furtou a emissora de televisão e foi preso por três dias. Sendo solto por Paul Godard, que o internou no hospital psiquiátrico *La Grangette*, por cerca de dois meses, onde foi diagnosticado pelo Dr. Mueller com uma forte neurose (MACCABE, 2003). Após esse período, retornou ao trabalho na

---

<sup>75</sup> “Desde seus primeiros filmes, Godard adota diversos mecanismos destinados a promover o distanciamento do espectador com relação ao enredo, tais como as mudanças de plano dissonantes, que escapam à lógica da transparência realista (o falso *raccord*), a intervenção de seqüências cantadas ou coreografadas e a integração de informações não-ficcionais à diégese: cartazes, pinturas célebres, cartelas. Essas rupturas narrativas de inspiração brechtiana sedimentam as bases da pedagogia de Godard, fazendo com que a identificação psicológica de tradição aristotélica seja cada vez mais substituída, em sua obra, por uma atividade didática e crítica do espectador” (LEANDRO, 2003, p. 683).

companhia, e em 1954, em virtude de suas economias, conseguiu realizar seu primeiro curta-metragem, sobre a construção de uma represa em La Grand Dixence, *Opération béton* (Operação de concreto). Nas palavras de MacCabe:

(...) o tom do filme é uma celebração implacável e otimista da capacidade do homem de dominar a natureza e enquanto o filme é extraordinariamente bem fotografado e construído, bom o suficiente para ganhar um lançamento de cinema em 1958, como complemento de *Chá e simpatia* de Minnelli, ao contrário de outros curtas de Godard, ele dá poucas pistas do trabalho que está por vir (MACCABE, 2003, p. 84, tradução do autor)<sup>76</sup>.

E por intermédio de sua venda, Godard conseguiu levantar uma quantia considerável, com a qual se manteve pelos dois anos seguintes, sem necessidade de praticar atos de roubo<sup>77</sup>. Também produziu mais um curta-metragem denominado *Une femme coquette* (Uma mulher faceira), filmado em novembro de 1955, na Suíça.

Em 1956, regressou a Paris, nesse período o *Cahiers du Cinéma* havia se transformado em uma revista mensal de grande relevância, lida por grande parte das pessoas próximas ao cinema francês. E entre julho do respectivo ano e janeiro de 1958, escreveu quatro textos importantes sobre Ray: “(...) um gigante que, para ele, encarnava o cinema (...). Agora há cinema. E o cinema é Nicholas Ray” (BAECQUE, 2010, p. 96, tradução do autor)<sup>78</sup>.

Neste período, Godard dirigiu alguns curtas-metragens e em 1959 realizou seu primeiro filme *À bout de souffle* (Acossado) e, embora tenha sido produzido com um orçamento reduzido, foi um grande sucesso de público e crítica. Também escreveu sobre dois filmes americanos, *Artists and models* (Artistas e modelos) e *The Lieutenant wore skirts* (O Tenente usava saias) de autoria de Frank Tashlin.

E ainda produziu outra crítica, dessa vez ao filme *Man of the West* (Homem do Oeste), de autoria de Anthony Mann. E entre junho e julho do referido ano, escreveu

---

<sup>76</sup> Texto original: “The tone of the film is an relentlessly upbeat celebration of man’s ability to dominate nature and while the film is extraordinarily well shot and constructed, well enough to earn it a cinema release in 1958 as an accompaniment to Minnelli’s *Tea and Simpaty*, unlike Godard’s other shorts it gives little hint of the work to come.” (MACCABE, 2003, p. 84).

<sup>77</sup> “Godard, então, roubou livros do avô, dinheiro de um tio, da revista *Cahiers du Cinéma*, de uma emissora de televisão. Quantas vezes, não se sabe. Pode-se dizer que esses roubos continuaram depois, em outra área: Godard passou a ser um “ladrão de palavras” [...] ele citou uma enorme quantidade de escritores, cineastas, músicos, pintores, muitas vezes sem estabelecer a origem do que estava usando” (COUTINHO, 2007, p. 65).

<sup>78</sup> Texto original: “(...) géant qui, pour lui, incarne le cinéma.(...) Il y a désormais le cinéma. Et le cinéma, c’est Nicholas Ray” (BAECQUE, 2010, p. 96).

uma sinopse de vinte e seis páginas para Truffaut. Para tanto, *Le Petit Soldat* (O Pequeno Soldado), foi o segundo filme de Jean-Luc Godard, cuja temática versa sobre a política, embora não seja um filme militante. Sua filmagem começou após o lançamento de *A bout de souffle*.

Pautado neste princípio, Godard, está dentre aqueles que mais escreveram sobre o jovem cinema entre 1958 e 1959, contribuindo sobremaneira para o início do movimento. Seus artigos sobre Roger Vadim, Jean Rouch, Claude Chabrol, François Truffaut e suas crônicas sobre o Festival de *Tours* no fim do ano de 1958, permanecem importantes, haja vista que desempenham um papel em seu próprio cinema. Através de Vadim, por exemplo, Godard elogia um jovem cinema de essência contemporânea: “Roger Vadim está “no saber” entendido (...) ele está finalmente fazendo com naturalidade que deveria ter sido por muito tempo o ABC do cinema francês” (BAECQUE, 2010, p. 108, tradução do autor)<sup>79</sup>.

Nos anos sessenta, Godard lançou inúmeros longas-metragens em sua maioria estrelados por Anna Karina, que mais tarde se tornaria musa e esposa do cineasta. Outras personalidades também participaram desta fase, como Brigitte Bardot, a maior estrela do cinema francês do período. Em julho de 1961, Godard assinou um contrato para filmar um episódio do filme *Les Sept Péchés capitaux* (Os Sete Pecados Mortais), produzido por Joseph Bercholz (BAECQUE, 2010). Já em 1962, proferiu uma entrevista ao *Cahiers du Cinéma*, descrevendo sobre as conexões existentes entre conceber a crítica, fazer cinema e escrever literatura. Em suas palavras:

Como crítico, eu já me considerava um cineasta. Hoje, ainda me considero um crítico e, em certa medida, sou ainda mais que antes. Em vez de fazer uma crítica, faço um filme. (...) me considero como um ensaísta, faço ensaios em forma de romances ou romances em forma de ensaios: simplesmente, eu os filmo em lugar de escrevê-los. (...) Para mim, a continuidade é muito grande entre todas as formas de se exprimir (GODARD, 1998, p. 215, tradução do autor)<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> Roger Vadim est “dans le coup” (...) de ce qu’il fait enfin avec naturel ce qui devrait être depuis longtemps l’ABC du cinéma français” (BAECQUE, 2010, p. 108).

<sup>80</sup> Texto original: “En tant que critique, je me considérais déjà comme un cinéaste. Aujourd’hui je me considère toujours comme critique, et, en un sens, je le suis plus encore qu’avant. Au lieu de faire une critique, je fais un film (...) Je me considère comme un essayiste, je fais des essais en forme des romans ou des romans en forme d’essais: simplement, je les filme au lieu de les écrire. (...) Pour moi, la continuité est très grande entre toutes les façons de s’exprimer” (GODARD, 1998, p. 215).

No final de 1962 e início de 1963, Godard filmou a “trilogia de Rossellin”: *Le Nouveau Monde* (O Novo Mundo), *Les Carabiniers* (Os Mosqueteiros), *Le Grand Escroc* (O Grande Ladino). Sendo, três filmes inspirados nas ideias, textos, estilo, filosofia e prática cinematográfica do diretor italiano Rossellin (BAECQUE, 2010).

Em 1963, Godard, produziu seu sexto longa-metragem *Le mépris* (O desprezo), fruto da adaptação do romance *Il disprezzo* de Alberto Moravia. Sendo produto de sua fantasia em realizar um filme de Hollywood de cinco milhões de dólares. No entanto, grande parte do dinheiro de sua produção foi direcionada para os contratos dos atores e do próprio Godard. Pautado neste princípio, as suas filmagens são modestas: “(...) o desprezo continua sendo um “pequeno filme” em sua realização” (BAECQUE, 2010, p. 235, tradução do autor)<sup>81</sup>.

Em 8 de setembro de 1964, Godard insere o filme *The Married Woman* (A Mulher Casada) na competição do Festival de Veneza (BAECQUE, 2010). No dia 14 de dezembro de 1964, uma semana antes de seu divórcio, proferiu uma entrevista ao *Nouvel Observateur* (Novo Olhar), na qual explicou o projeto de seu novo filme *Alpha-Ville*, uma aventura de ficção científica com previsão de início de filmagem para o mês seguinte.

Em 1965, produziu *Masculin-Féminin* (Masculino-Feminino), cujo enfoque é a pesquisa sociológica através dos temas da prostituição e da traição feminina (MACCABE, 2003). Em agosto do referido ano, apresentou seu décimo longa-metragem *Pierrot le fou* (O Demônio das onze horas), em Veneza, todavia, a sua: “(...) recepção é tempestuosa: o filme é parcialmente assobiado, em voz alta. (...) e sua conferência de imprensa é um modelo provocador de irreverência” (BAECQUE, 2010, p. 293, tradução do autor)<sup>82</sup>.

Ademais, o período de 1967 corresponde ao ápice de sua carreira “o ano godardiano”, sendo marcado pelo lançamento dos filmes *Made in USA*, *Deux ou trois choses*, *The Chinese* e *Weekend*, bem como por uma série espetacular de entrevistas veiculada na imprensa. Godard é, sem dúvida, “o herói de 1967” (BAECQUE, 2010, p.

---

<sup>81</sup> Texto original: “(...) *Le Mépris* demeure un <petit film> dans sa réalisation” (BAECQUE, 2010, p. 235).

<sup>82</sup> Texto original: “L’accueil est tempétueux: le film est en partie sifflé, cruyamment. Le cineaste aime cette ambiance de corrida, et sa conférence de presse est un modele de d’esinvolture provocatrice” (BAECQUE, 2010, p. 293).

368). Em 1968 foi considerado uma estrela para os intelectuais e jovens universitários nos Estados Unidos: “(...) tão importante quanto Sartre, Arendt ou Dotoievski” (BAECQUE, 2010, p. 401, tradução do autor)<sup>83</sup>

O acontecimento de maio 1968 possui uma importância capital, haja vista ultrapassou as próprias fronteiras da França moderna. E, influenciou, sobremaneira, a história e a sociedade nos âmbitos culturais, morais e políticos. De tal modo que, gerou consequências metafóricas, cujos rastros permaneceram na história das décadas posteriores (BRINTON, 2003). Nas palavras de Marcelo Ridenti:

As novidades dos movimentos sociais e culturais de 1968 levaram o jornalista Zuenir Ventura a chama-lo “ano que não terminou”, pois, as bases em que se apoiam as sociedades do presente teriam um forte laço de continuidade com aquele ano de ruptura com o passado. Contudo, assim como nenhum raio cai com céu azul, os eventos marcantes de 1968 foram gestados nas condições históricas precedentes. Em outras palavras, os acontecimentos extraordinários de 1968 devem ser pensados como uma condensação da experiência histórica passada e prenúncio da História Futura (RIDENTI, 2000, p. 135).

Destarte, os meios de comunicação em massa<sup>84</sup> exerceram papel fundamental na propagação de informações dos agentes sociais que integraram as manifestações que se sucediam pelo mundo. E acabaram por colaborar na construção de novas ações políticas e culturais. Consoante a isso, foram empregues novas formas de comunicação alternativa, tais como: “(...) cartazes serigráficos, *meetings* improvisados nas ruas ou praças, assembléias gerais permanentes nas universidades e teatros, panfletos e imprensa paralela” (THIOLLENT, 1998, p. 77). Fato que demarcou a criatividade dos espaços de comunicação do período em questão. A despeito dos cartazes, segue abaixo alguns exemplos:

---

<sup>83</sup> Texto original: “(...) aussi important que Sartre, Arendt ou Dotoievski” (BAECQUE, 2010, p. 401).

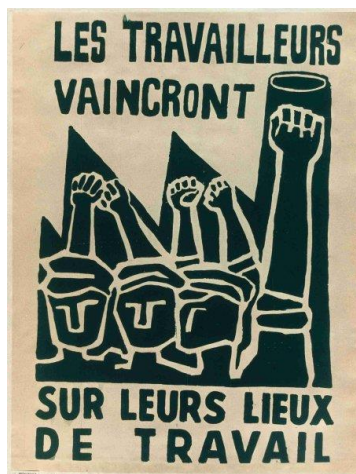
<sup>84</sup> “Em particular, destaca-se o papel do rádio. Ao dar cobertura às manifestações de ruas, com barricadas, após o fracasso das negociações entre governo e estudantes, na noite do dia 10 de maio, sem querer, o rádio tornou mais legítima a ação estudantil e espalhou entre os trabalhadores um sentimento de determinação que os incitarem a entrar em greve, apesar da reticência dos sindicatos” (THIOLLENT, 1998, p. 74).

Figura - 1



“Universidade popular  
Verão de 68”

Figura - 2



“Os trabalhadores vão ganhar  
em seus locais de trabalho”

Figura - 3



“Informação livre”

Figura - 4



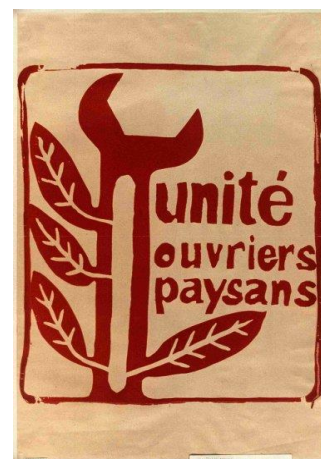
“Maio de 68 início de uma  
longa luta”

Figura - 5



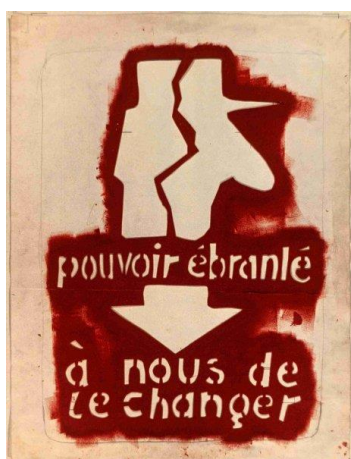
“A policia ataca  
a Universidade”

Figura - 6



“Unidade de trabalhadores  
camponeses”

**Figura - 7**



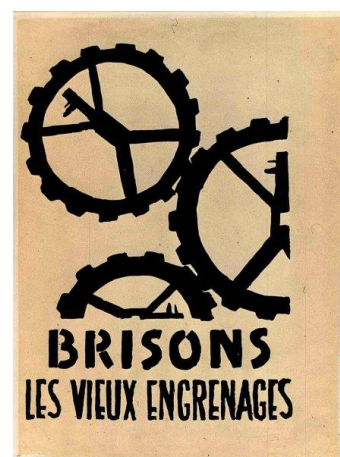
“Pode agitar  
Cabe a nós mudarmos isso”

**Figura - 8**



“A luta continua”

**Figura - 9**



“Quebrems as velhas  
engrenagens”

**Referência:** <http://movebr.wikidot.com/maio-68:cartazes>

Consoante a isso, Daniel Reis Filho (2000), salienta que outro exemplo de criatividade cultural e política dos intelectuais e estudantes de 1968, reside nas frases pichadas nos muros de Paris e demais cidades<sup>85</sup>. Dentre as quais:

“A beleza está na rua;  
Abolição da sociedade de classe;  
Fim da universidade;  
Revolução cultural contra a sociedade de robôs;  
Faça amor, não faça guerra;  
A imaginação no poder;  
Estudantes, trabalhadores lutam juntos;  
A barricada fecha a rua, mas abre o caminho;  
As fronteiras que se danem;  
As belas artes acabaram, mas a arte revolucionária nasceu;  
A arte a serviço do povo;  
O cinema se insurge (...)” (REIS FILHO, 2000, p. 259).

Ademais, Ridenti (2000) elenca inúmeras características dos movimentos libertários de 1968 pelo mundo, dentre elas: ânsia de liberdade pessoal mediante as

---

<sup>85</sup> Todas as 500 gravuras com os dizeres pichados no período, encontram-se publicadas na obra *Les 500 affiches de mai 68* de Vasco Gasquet.

estruturas dos sistemas capitalista e comunista, alargamento dos sistemas de participação política, simpatia pelas propostas revolucionárias, negação da sociedade de consumo, advento de aspectos percussores do feminismo, minorias étnicas, movimento homossexual, entre outros (RIDENTI, 2000, p. 157). A saber:

(...) 1968 foi um ano de eleições presidenciais nos EUA (...). A Guerra do Vietnã também foi o eixo em torno do qual se articulou o movimento de contracultura, pregando *paz e amor*, convocando o jovem para que “faça amor, não faça guerra (...) Na literatura destacavam-se novos temas, introduzidos por escritores como Normah Mailer e John Updike. Na *Broadway* entrava em cartaz a peça *Hair*, abordando o cotidiano da juventude e a contestação dos valores tradicionais (RIDENTI, 2000, p. 140-141).

A Europa vivia, no respectivo contexto, um período cultural de grande relevância, sobretudo, com os movimentos de vanguarda no cinema, com a revolução sexual e a emancipação feminina. A América Latina, por sua vez, convivia com intensa repressão, em virtude da ditadura que acontecia no Brasil. Já no México, inúmeros estudantes foram mortos nas universidades pela própria polícia. A saber, a mobilização ocorrida em maio de 1968, foi gestada, em sua maioria, pelo movimento operariado e estudantil, cujo grande palco foi por meio das universidades. Nas palavras de Thiollent:

Em Paris, as lutas universitárias de 1968 ocorreram durante um período de tempo no qual interferiam vários outros eventos históricos (...). Além disso, a revolta negro-americana, a luta armada na América Latina e na África, a Revolução Cultural na China (1966-1969) contribuía para o clima de revolucionarização da juventude e do mundo universitário. A revolta estudantil espalhou-se na França com esse pano de fundo complexo e internacional, que dava exemplos heróicos de possíveis mudanças radicais (THIOLLENT, 1998, p. 65).

A saber, os movimentos estudantis<sup>86</sup> tiveram suas especificidades e, ainda que os contextos das universidades no Brasil e na França fossem distintos, acabaram por

---

<sup>86</sup> Todavia, é importante ressaltar que: “A contestação do ensino não começou em 1968. De fato, em vários lugares, desde 1966, os estudantes se rebelavam contra o conteúdo do ensino, indo até o boicote das aulas julgadas inadequadas (...). Em várias universidades, a contestação consistia em intervenções orais nos cursos magistrais (dados em grandes anfiteatros) para mostrar que os professores de economia e ciências sociais esqueciam os pressupostos de suas teorias e de suas implicações com a luta de classes. Isso valia também nos cursos de estatística, contabilidade nacional, metodologia de pesquisa, especialmente métodos quantitativos. Era questionada a utilidade social de um conhecimento abstrato, separado da prática, e sua recuperação pela burguesia. Argumentos típicos da contestação eram verbalizados desta forma: “O que o senhor está dizendo dissimula as relações de classes, ou só é útil para a burguesia ou os interesses imperialistas” (...). Havia, nesse sentido, uma rejeição da maioria do conhecimento oferecido pela universidade, que de fato parecia bastante obsoleto e não conseguia satisfazer as

culminar em uma forte crise universitária. Todavia, a crise nas universidades francesas, ao contrário do Brasil, emergiu na discussão acerca do papel da universidade no capitalismo moderno.

Além disso, se faz necessário observar que os debates acerca das contestações do ensino são anteriores ao acontecimento de maio de 68. Consoante a isso, Marcelo Ridenti (2000), elucida que, o respectivo período inaugurou uma nova forma de atuação e protesto, pois atuou fora do âmbito dos partidos e sindicatos. E recusou, portanto, quaisquer tipos de tutela política:

De fato, o movimento de maio não se limitou à ação de pequenas minorias. Uma grande parte dos estudantes participou dos debates universitários e das manifestações de rua. Dez milhões de trabalhadores pararam a produção e as fábricas ficaram ocupadas durante várias semanas. Alguma coisa mudou na vida quotidiana de muita gente, no relacionamento interpessoal, na visão do mundo, gostos e aversões (THIOLLENT, 1998, p. 83).

Para muitos estudantes da respectiva geração, os eventos e o contexto do período foram favoráveis para a obtenção de uma concepção de vida completamente distinta daquela imposta pelos padrões tradicionais. A despeito do universo das artes, se faz necessário ressaltar que, durante o Festival de Cannes, citado no capítulo anterior: “Vários artistas aderiram o movimento, o que interrompeu o Festival de Cinema (...) e ocupou o tradicional Teatro Odéon” (RIDENTI, 2000, p. 145-146).

João Roberto Filho (1996) salienta que as produções culturais foram encarregadas de aflorar o sentimento de frustração do período, sobretudo, entre os jovens. Considerando que: “(...) houve em 1968, e nos anos seguintes, uma efervescência nunca vista antes em matéria de teatro, cinema e música” (THIOLLENT, 1998, p. 86).

O cinema, sob a influência de Maio de 1968, passou a abordar: “(...) temas políticos, situações de países do Terceiro Mundo, crise cultural e psicológica, como no caso do cinema suíço” (THIOLLENT, 1998, p. 86). Jean-Luc Godard também se mostrou sensível ao movimento, tanto que seu filme *La Chinoise* (1967), gerou inúmeros debates acerca das academias francesas, especialmente Sorbonne, em que a

---

expectativas do grande contingente de estudantes do pós-guerra, especialmente na área de ciências sociais, de escassas perspectivas profissionais” (THIOLLENT, 1998, p. 68-69).

onda conservadora do corpo docente atrapalhava os anseios de modernização aspirada pelos estudantes (MARTINS FILHO, 1996).

E considerando que a turbulência política e social tomou conta de Paris, a produção cinematográfica de Godard também foi afetada. Iniciando-se assim, a fase mais política de seu trabalho, com filmes de teor ideológico. E *La Chinoise*, juntamente com *2 ou 3 choses que je sais d'elle*<sup>87</sup> (Duas ou três coisas que eu sei dela), *Loin du Vietnam*<sup>88</sup> (Longe do Vietnã), *Week End*<sup>89</sup> (Weekend à Francesa), acabou por antecipar os acontecimentos de Maio de 68. Ano que marcou a ruptura de Godard com seus métodos anteriores de produção, principiando assim um período de quatro anos de realização de “filmes políticos” (MACCABE, 2003).

Consoante a isso, Ridenti salienta que *La Chinoise*, exerceu forte: “(...) influência sobre fatores da juventude da *revolução cultural*, em curso na China a partir de 1966. Essa influência baseava-se em imagens ideais libertárias, projetadas no exterior pela revolução cultural” (RIDENTI, 2000, p. 146). De acordo com Daniel Reis Filho:

Alguns jovens revoltosos franceses de 1968 identificaram-se com a revolução cultural chinesa, como já anunciava o filme profético de

---

<sup>87</sup> “O filme aborda a Região Parisiense, como diz o título, mas também a vida cotidiana de Juliette Janson, jovem dona-de-casa de Paris que se prostitui. No entanto, o filme não se restringe a estes temas, pois expressa uma reflexão calcada em fragmentos de som e imagem acerca da sociedade capitalista, valores, publicidade, imperialismo norte-americano, diferenças de gênero, guerra, linguagem, linguagem cinematográfica, imagem, sexo, entre outros temas” (PESSOA, 2016, p. 24).

<sup>88</sup> “*Longe do Vietnã* foi exibido no segundo semestre de 1967 (...). São 120 minutos com trechos de Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Jori Ivens, Claude Lelouch, Agnès Varda e William Klein (...). Naquele momento político agitado - Estado gaullista autoritário e, para muitos, arrogante -, a censura de filmes estava altíssima. (...) causou grande impacto; em Paris, manifestantes de extrema direita destruíram partes do Kinopanorama, onde era exibido” (BORGES, 2017, p. 100). “O monumental *Longe do Vietnã* (...) sobressai como um dos mais ambiciosos projetos do grupo. Filme-protesto contra a Guerra do Vietnã” (SUPPIA; MILWARD, 2012, p. 59).

<sup>89</sup> Para o cineasta brasileiro Glauber Rocha: “Week-end começa com um casal burguês que parte tranquilamente para um fim de semana e é envolvido por toda sorte de violências, e realidades das sociedades desenvolvidas ocidentais: crimes, sangue, desastre. O filme vai mostrando todo o processo de falência destas sociedades, e termina com a completa destruição da sociedade neocapitalista: os Beatles tornam-se guerrilheiros, os camponeses e os operários – junto com o terceiro mundo – transformam-se nos bárbaros invasores, primitivos mas cheios de vitalidade, à semelhança dos bárbaros que invadiram o império romano em decadência. Numa sequência, continua Glauber, um homem mata outro com um enorme martelo, noutra um camponês esmaga com o seu trator um burguês, e no fim, o fim de semana se transforma no fim da civilização: é a antropofagia. Um homem aparece todo sujo de sangue, comendo alguma coisa. Perguntam o que ele está comendo e ele responde: “um pedaço de porco, com o resto de uns turistas americanos e ingleses” (CORREIO DA MANHÃ, 17/12/1967, p. 15).

Godard, *A chinesa*, de 1967. Eles viam nela, (...) um antídoto contra o processo de burocratização nos países socialistas; uma aposta na ação espontânea das massas para a ruptura da divisão entre campo e cidade, trabalho intelectual e trabalho manual; um reforço ao igualitarismo social; (...) uma política externa de solidariedade com as nações do Terceiro Mundo, etc. (...) maio de 68 significou uma virada na evolução da sociedade contemporânea no movimento das ideias: o imaginário e o desejo de revolução seriam o último reencantamento da história no seio da desorientação (*désarroi*) moderna no fim de século (REIS FILHO, 2000, p. 261-262).

Pautado neste princípio, o cinema godardiano, após maio de 68, voltou-se para a representação da arte enquanto dispositivo de resistência, contestação e debate. A partir desse período, Godard vai escrever sobre a tela (DUBOIS, 2004). De forma a levar em consideração que: “Durante a projeção de um filme militante, a tela é simplesmente um quadro negro ou a parede de uma escola, que oferece a análise concreta de uma situação concreta” (ALMEIDA, 2005, p. 85). Produzido entre julho e agosto de 1968, *Un Film comme les autres* (Um filme como os outros) é a primeira reflexão de Godard acerca dos acontecimentos do Maio de 68, ao passo em que está sintonizado com as propostas de cinema que ele suscitou.

*Um filme como os outros* é o cinema na sua dimensão discursiva, verborrágica, urgente, militante de acordo com o que afluía em torrentes pelas ruas, praças, muros e cartazes. É, sobretudo, um filme contra o cinema de entretenimento e espetáculo. O filme mostra o encontro entre três estudantes de Nanterre e dois operários da Renault. Entre as imagens do encontro, intercalam-se tomadas feitas nas ruas documentando o maio de 1968 e reuniões entre militantes. Na banda sonora, acompanhando a natureza dialética das imagens, há o som direto da conversa entre os estudantes e os trabalhadores e pronunciamentos gravados que entram em *off* sobre os diálogos (incluindo aí a voz do próprio Godard) (ESTEVES; MARTINS, 2015, p. 144).

Na realidade, a política em nenhum momento esteve ausente em seus trabalhos, ao contrário de seus companheiros do *Cahiers du Cinéma*. O engajamento político em *Le Petit Soldat* custou Godard a censura. No entanto, conforme explica MacCabe (2003), foi somente a partir de *Pierrot Le Fou*, que o Vietnã e a política iriam se tornar um tema maior.

Os filmes políticos desse período são experiências singulares de um cinema escritural, de um cinema literal. O texto não está no filme, nem mesmo na imagem. É o próprio filme. É um cinema liberto de toda a sua (falsa) profundidade de representação do mundo, um cinema que olhamos do mesmo modo como percorremos um livro, viramos uma página, ouvimos um discurso. Antes de ver, é preciso primeiro ler o texto-filme (DUBOIS, 2004, p. 271).

Sob a perspectiva de Godard, ainda não havia filmes feitos *de*, mas *sobre* Maio de sessenta e oito, pois não existia no período um filme revolucionário produzido dentro do sistema. Deste modo, em sua concepção, era necessário estar à margem dele, para ser capaz de vislumbrar as contradições do sistema e, assim sobreviver fora dele (MACCABE, 2003).

A saber, os filmes produzidos por Godard entre os anos de 1960 e 1970 foram fortemente influenciados pelos ideais contra a Guerra do Vietnã e pelo movimento estudantil de maio de 1968. Baecque (2010) descreve que a partir do respectivo período, Godard passou a interrogar-se sobre a sua produção cinematográfica. Em suas palavras:

(...) que tipo de cinema ele quer fazer? Ainda é cinema? Dois anos atrás, ele passou de filme enquanto sujeito social (*Masculino feminino*) para filme-debate político (*A Chinesa*), em seguida para a conclusão da decomposição (*Final de semana*). (BAECQUE, 2010, p. 428, tradução do autor)<sup>90</sup>.

O cinema sempre ofereceu a Godard um modo de compreensão político do mundo. Dado que, para além de um aparelho ótico gerador de imagem e movimento, foi, sobretudo, um lugar de resistência aos modos de ver dominantes. Assim, para Godard, o lugar do cinema era também o lugar da constituição da visibilidade. Para tanto, exerceu forte influência no cinema, ao passo em que deixou a sua marca como artista que, conseqüentemente, ultrapassa a dimensão do cineasta.

Consoante a isso, as suas posições políticas e a militância são evidenciadas através de sua obra, em seu discurso e na monumentalidade de seu trabalho. Tendo em vista que, transformou o cinema em espaço de aprendizagem. Levando em consideração que passou a produzir um cinema essencialmente didático, aos moldes do teatro épico brechtiano, em que o espectador é convidado a analisar criticamente a cena (BRECHT, 1972).

Consoante a isso, Anita Leandro (2003) denota que Godard: “(...) passa a produzir pequenos filmes de intervenção social, adquirindo certa independência com relação ao sistema de produção e de distribuição. Ele investe num cinema militante” (LEANDRO, 2003, p. 683). Tendo em vista que, problematiza as questões de seu tempo, sobretudo, a arte, o fascismo, a política, do mesmo modo que estabelece

---

<sup>90</sup> Texto original: “(...) quel type de cinéma veu-il faire? Est-ce encore du cinéma? em deux années, il est passé du film à sujet social (*Masculin féminin*) au film-débat politique (*La Chinoise*), puis au constat de décompositin (*Week-End*)” (BAECQUE, 2010, p. 428).

analogias entre as respectivas instâncias. A vista disso, aos 80 anos de idade, tornou-se o sinônimo do próprio cinema. E no decurso de sua existência, produziu aproximadamente 116 textos:

(...) principalmente para a *Gazette du cinéma* (12), *Cahiers du cinéma* (54) e *Arts* (47), está longe de ter a produção de um Rohmer (três vezes mais), de um Truffaut (quase dez vezes mais textos), para não mencionar Bazin e seus 2600 artigos. Além disso, a essência da escrita de Godard se concentra em dois anos, 1958 com 33 textos e 1959 com 48, os dois últimos, uma vez que, como Truffaut ou Chabrol, Godard apenas escreve artigos mais críticos ou jornalísticos. Se tornando um cineasta de pleno direito. Em dois anos, o jovem de 26 anos escreveu 81 textos, quase três quartos de seus artigos, incluindo todas as suas intervenções nas Artes (BAECQUE, 2010, p. 93, tradução do autor)<sup>91</sup>.

Para tanto, se faz necessário perguntar: qual a ligação estabelecida entre os 116 textos produzidos por Godard em seis anos de escrita crítica? Sendo que uma provável resposta está no fato da escrita godardiana não ser semelhante à dos outros críticos do período. Dado que, a sua escrita é literária, às vezes até um pouco pretensiosa, pois considera que a crítica leva Diderot para Truffaut, de Baudelaire a Bazin, de Sainte-Beuve ou Goncourt para o próprio Godard. Ademais, é o crítico dos *Carhiers* que cita a maioria dos escritores, cujas referências literárias são as mais numerosas, dentre eles: Baudelaire, Diderot, Giraudoux, Goethe, Gide Stendhal, Kleist, Laclos, Platão, entre outros (BAECQUE, 2010).

Godard, não passou despercebido em virtude de seu caráter enigmático e singular. Sendo considerado, único na paisagem crítica francesa pré *Nouvelle Vague*. Tendo em vista que, buscou estabelecer uma relação diferente com os outros e com a vida do mundo, onde suas virtudes centrais são: “(...) a escuta, o olhar, o silêncio e uma palavra, muito rara, que se expressa em frases cáusticas, jogos de palavras e paradoxos. (...) Godard (...) é um cinéfilo” (BAECQUE, 2010, p. 61, tradução do autor)<sup>92</sup>. Deste modo, pode-se defini-lo enquanto um “ensaísta cinematográfico”, tendo a vantagem de

---

<sup>91</sup> Texto original: “(...) essentiellement pour la *Gazette du cinéma* (12), les *Cahiers du cinéma* (54) et *Arts* (47), est loin d’avoir la production d’un Rohmer (trois fois plus), d’un Truffaut (près de dix fois plus de textes), sans parler de Bazin et ses 2600 articles. De plus, l’essentiel de l’écriture godardienne se concentre sur deux années, 1958 avec 33 textes et 1959 avec 48, soit les deux dernières, puisque, comme Truffaut ou Chabrol, Godard n’écrit qu’une fois plus d’articles critiques ou journalistiques une fois devenu cineaste à part entière. En deux ans, le jeune homme de 26 ans écrit donc 81 textes, soit près des trois quarts de ses articles, et notamment l’ensemble de ses interventions dans *Arts*” (BAECQUE, 2010, p. 93).

<sup>92</sup> Texto original: “(...) l’écoute, le regard, le silence, et une parole, assez rare, qui s’égrène en phrases caustiques, jeux de mots et paradoxes. (...) Godard (...) il est cinéphile” (BAECQUE, 2010, p. 61).

expressar sua originalidade inclassificável, dado que não hesitou em experimentar críticas.

Ademais, outro fator estimulante na leitura de seus textos críticos, é justamente, a sua propensão em multiplicar os sinais do tempo, a partir dos eventos atuais, referências à sua vida cotidiana, assim como a de seus contemporâneos. E seu estilo expressa um gosto pela fórmula, uma vez que detém a arte do ponto, do aforismo, quase do slogan, que está presente em suas produções cinematográficas. Em suas palavras:

(...) minha propensão pelo aforismo, pela síntese, pelos provérbios. Esse gosto me vem, talvez, das fórmulas científicas. O aforismo resume alguma coisa, sempre permitindo outros desenvolvimentos (...). Não é o pensamento, mas um traço do pensamento. Então, Cioran, eu o leio todo o tempo, em todos os sentidos. É muito bem escrito. Com ele, o espírito transforma a matéria (GODARD, 1998, tome 2, p. 437, tradução do autor)<sup>93</sup>.

Godard é, sobretudo, “(...) o homem-cinema, e (...) contar a história de sua vida é tentar contá-la ao mundo a partir da sétima das artes. Isso, ele oferece a todos: (...) o desejo de pensar com as imagens, essa que excede em muito a mera rolagem do filme” (BAECQUE, 2010, p. 818, tradução do autor)<sup>94</sup>. Consoante a isso, Jacques Aumont, denota que o cinema godardiano: “[...] ultrapassou qualquer referência à ‘sétima arte’ e às classificações aferentes. O cinema não é nem a sétima nem a sexta arte, é a arte do século” (AUMONT, 2004, p. 145). Godard é deste modo, consagrado enquanto o historiador das imagens ligado ao passado. No entanto, foi e continua sendo um homem do presente. Nosso contemporâneo, pois o seu cinema está presente.

Procuramos enfatizar, com essa breve biografia de Godard, aspectos da sua formação, do seu projeto cinematográfico e da sua convicção que a imagem escreve a história. A formação intelectual do cineasta, bem como seu engajamento político, suas interlocuções e críticas sociais constituem boa parte das polêmicas contidas em seus filmes, como ocorre no filme *La Chinoise* de 1967 ou em *História(s) du cinema* de 1997.

---

<sup>93</sup> Texto original: “(...) mon penchant pour l’aphorisme, la synthèse, les proverbes. Ce goût me vient peut-être des formules scientifiques. L’aphorisme résume quelque chose tout en permettant d’autres développements. (...) Ce n’est pas la pensée mais une trace de la pensée. Alors Cioran, je le lis tout le temps dans tous les sens. C’est très bien écrit. Avec lui, l’esprit transforme la matière” (GODARD, 1998, tome 2, p. 437).

<sup>94</sup> Texto original: “(...) est l’homme-cinéma, et (...) raconter l’histoire de sa vie, c’est tenter de dire le monde à partir du septième des arts. Cela, il l’offre à tous: (...) le désir de penser avec les images, ce qui excède largement le seul défilement de la pellicule” (BAECQUE, 2010, p. 818).

Nesse sentido, reconstruir algumas experiências de Godard nos ajuda a compreender a própria constituição do seu projeto cinematográfico. Uma vez que seu cinema passou por profundas transformações, como por exemplo, desde seu primeiro filme *À bout de souffle* (*Acosado*) de 1960 até *La Chinoise* de 1967. Este último nos apresentou o lado político de Godard. O cineasta considera que a *Nouvelle Vague* o permitiu ter liberdade para criar e para montar, o que ele pode experimentar em *La Chinoise*.

Com efeito, Godard sentia-se limitado em seus primeiros filmes, como *Acosado*. Portanto, o movimento que se originou na França conhecido como *Nouvelle Vague* faz parte de um contexto histórico que procuramos relacionar com o projeto cinematográfico de Godard e que se encontra ligado a sua formação, interlocução e consolidação enquanto cineasta. Portanto, esses dados biográficos são importantes para entender o que iremos discutir a seguir sobre a influência da *Nouvelle Vague* no projeto cinematográfico de Godard.

Nesse sentido, além de situarmos o autor e a obra historicamente, percebemos com a trajetória de Godard suas interlocuções artísticas e políticas que reafirmam a relação entre história e cinema posta por Godard ao construir sua convicção de que a imagem escreve a história. A respeito disso, sobretudo, a montagem-tempo tem um papel central nesse processo.

### **3.2 O FAZER CINEMA EM JEAN-LUC GODARD: A NOUVELLE VAGUE**

O importante movimento artístico do cinema francês que ficou conhecido como *Nouvelle Vague*<sup>95</sup> teve início entre 1958 e 1960, com os primeiros filmes de Louis

---

<sup>95</sup> Michel Marie salienta que: “A expressão “*nouvelle vague*” está historicamente associada a certo período da história do cinema francês, em torno dos anos 1959-1960. No começo não passava de um simples rótulo jornalístico. Surgiu de um contexto externo ao cinema, que refletia uma pesquisa de opinião publicada pelo semanário político e cultural *L'Express* sobre a juventude francesa em novembro de 1957. (...) O rótulo tomou-se, em seguida, mais ou menos crítico, às vezes bastante pejorativo para designar um estado de espírito, uma certa desenvoltura, ou até mesmo uma negligência na realização e no acabamento artístico de um filme. Um filme *Nouvelle Vague* significava, para um diretor de cinema da época, um filme de jovem, geralmente feito às pressas e pouco profissional, mas sempre surpreendente” (MARIE, 2003, p. 3).

Malle, Claude Chabrol, François Truffaut, Alain Resnais, Eric Rohmer e Jean-Luc Godard. O movimento consolidou-se nos anos 60, marcado por uma prática cinematográfica complexa e paradoxal. Haja vista que abrange desde autores, acontecimentos, ideias, concepções de direção até orçamentos reduzidos. E também possibilitou o aparecimento de uma geração de cineastas, que ainda na atualidade, é referência para o cinema contemporâneo mundial. No entanto:

(...) é difícil enumerar as características marcantes comuns que unem autores e obras. O próprio François Truffaut chegou a dizer de maneira um pouco provocante, em 1962, que o único traço comum aos autores da *Nouvelle Vague* era a prática do bilhar elétrico, e acrescentou: “Não nos cansávamos de dizer que a *Nouvelle Vague* não é um movimento, nem um grupo, é uma quantidade, é uma apelação coletiva inventada pela imprensa para agrupar cinquenta novos nomes que emergiram em dois anos em uma profissão em que não se aceitavam mais do que três ou quatro nomes novos todos os anos (MARIE, 2003, p. 169).

O movimento foi composto por inúmeras ideias, sonhos, personagens e histórias. Todavia, nem todos os personagens são hoje reconhecidos e, tampouco, todos se tornaram cineastas. Dentre eles, podemos destacar Henri Langlois, que no decurso de sua existência, dedicou-se a: “(...) retardar ao máximo a morte do cinema - numa época em que a película era o único registro, frágil e perene” (MANEVY, 2006, p. 223). Deste modo, Langlois, é parte integrante da concepção do estilo da *Nouvelle Vague*.

Em sua gênese, o respectivo movimento almejou criar as condições necessárias para a redefinição dos padrões, das maneiras de filmar e da compreensão do cinema em meados do século XX. Tendo em vista que, representou a ruptura com um cinema francês, que não mais respondia a densidade intelectual e artística dos jovens críticos e cinéfilos<sup>96</sup>.

Pautado neste princípio, a *Nouvelle Vague* procurou valorizar a busca pela rua, pela realidade imediata e documental em detrimento dos estúdios e cenários, ação que se tornou uma forte característica do movimento, sobretudo nos filmes de Godard e Truffaut. A saber, grande parte dos seus interlocutores são teóricos e críticos provenientes da *Cahiers du Cinéma*: “(...) que inovou ao introduzir poéticas narrativas,

---

<sup>96</sup> O conceito cinéfilo foi cunhado pelo grupo de jovens críticos, que mais tarde se tornariam os realizadores contemporâneos do cinema francês, cujas referências eram, sobretudo, de filmes de Hollywood. Assim, os jovens turcos eram verdadeiros “filhos” do cinema, descendentes da geração que deu os primeiros passos na sétima arte. E acabaram por impulsionar o movimento da *Nouvelle Vague* (MANEVY, 2006).

exploração da tensão psicológica dos personagens, metalinguagem, experimentalismo, dentre outros elementos” (ALMEIDA, 2005, p. 25). Para tanto, a função da *Cahiers* é questionar o próprio objetivo do cinema, com a finalidade de provocar uma ruptura com a função ideológica.

Antoine de Baecque (1991 e 1998) corrobora que a *Nouvelle Vague* foi protagonizada por uma geração que começou a escrever e a fazer filmes quase adolescentes, sendo detentores de um raro acúmulo cultural em relação aos demais jovens do período. E, ainda que não tenham sido os primeiros diretores pioneiros da crítica cinematográfica, foram os primeiros a serem impulsionados pela polêmica deflagrada nessa atividade. Pautado neste princípio, a geração dos jovens turcos, é herdeira de um clima de discussão, no cenário francês pós-guerra:

A agenda libertária da *Nouvelle Vague* pautou-se, em muitos filmes, por um erotismo pungente, por um romantismo às vezes tragicômico e, de forma mais subjacente, pelo luto vestido pelos jovens filhos do holocausto e protagonistas da sociedade de consumo. François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, entre dezenas de novos realizadores, começam a filmar aproveitando o clima propenso à renovação que culminaria em maio de 1968. O movimento cinematográfico levou às telas expectativas e frustrações de uma geração de jovens amadurecidos na Guerra Fria, numa Europa pós-guerra sem inocência, massificada e hiperpovoada de imagens do cinema, da publicidade e da recém-consolidada televisão (MANEVY, 2006, p. 222).

Assim, o movimento ao dialogar com a erotização da imagem no mundo do consumo, se coloca para além da leitura histórica do cinema, dado que, para Godard a verdade do cinema está na artificialidade erótica do instante. Consoante a isso, Alfredo Manevy destaca que: “Por isso, os primeiros filmes de Godard e Truffaut usam e abusam dos artifícios, dos *faux raccords*, das belas *femmes fatales* e de cenas descontínuas entre si. Há uma aposta no estilo, na consciência do cinema como aparato” (MANEVY, 2006, p. 234).

De acordo com o respectivo autor, a *Nouvelle Vague* foi a princípio um movimento sem posições políticas evidentes. Sendo que as posições de esquerda surgiriam depois, não somente com Godard, mas, sobretudo, de um grupo politizado de intelectuais, provenientes das reflexões e produções literárias do *Nouveau Roman* francês: “Alain Resnais, Chris Marker, Agnes Varda comporiam a *rive gauche* da *Novelle Vague*, equilibrando o movimento que seria, inicialmente, reduzido a uma

agenda estética, alienada da dimensão política mais imediata” (MANEVY, 2006, p. 249).

Pautado neste princípio, a gênese do movimento foi composta por dois períodos. Sendo que, o primeiro diz respeito ao momento das ideias ou fase crítica, entre 1947 a 1959, cujo maior incentivador foi Truffaut. No respectivo momento, houve a antecipação de alguns aspectos de estilos caros ao movimento: “Ao lado do cinema americano, foco de atenção da *Nouvelle Vague*, havia a admiração pelo neo-realismo italiano, em especial por Roberto Rossellini, relação que seria uma das marcas dessa geração” (MANEVY, 2006, p. 234).

Já o segundo período, corresponde ao momento dos filmes, entre 1959 a 1968, e tem como referência Godard. Período sobre o qual, Godard e os críticos mais jovens, buscavam defender que “mais importante do que durar é viver” a partir da significação das “falsidades” de olhares e gestos, ou seja, do artificialismo da montagem<sup>97</sup>, a partir do potencial descontínuo e do corte abrupto.

Com efeito, os artigos produzidos por Truffaut e Godard, atuam em duas vertentes, haja vista que determinam a renúncia do que se é produzido na França, ao passo que inserem o cinema americano enquanto núcleo central para a busca de autores que, em certa medida, procuram se impor ao sistema enquanto artistas coerentes, aptos para construir uma escritura. Assim, o que o movimento vislumbra no cinema americano acerca dos procedimentos de estilo é, o que, a *posteriori*, será concebido nos filmes godardianos. De forma a atribuir acepção reflexiva aos formatos assimilados (MANEVY, 2006).

Não obstante, foi Truffaut que principiou a ampla ruptura teórica, sobretudo, a partir da publicação do artigo *Uma certa tendência do cinema francês*, publicado em maio de 1954 na *Cahiers du Cinéma*. Em que buscou questionar e criticar a função do roteirista pelo denominado “cinema de qualidade” francês, que vigorou no país entre a década de 1940 e uma parcela significativa da década de 1950. Para tanto, esclareceu a

---

<sup>97</sup> Sobre a montagem, Jacques Aumont elucida que: “O objeto sobre o qual a montagem se exerce são os planos de um filme (ou seja, para explicitar ainda mais: a montagem consiste em manipular planos com o intuito de constituir outro objeto, o filme). As modalidades de ação da montagem são duas: ela organiza a sucessão das entidades de montagem que são os planos; e estabelece sua duração” (AUMONT, 1995, p. 55).

necessidade e a existência a de um cinema de autor, em que os diretores seriam verdadeiros artesãos, com traços e características peculiares elucubradas em suas obras.

De acordo com Robert Stam (2003), o *auterísm* (autorismo) passou a dominar a crítica e a teoria do cinema. Constituindo: “(...) de certa forma a expressão de um humanismo existencialista cunhada por Sartre – a essência precede a existência” (STAM, 2003, p. 102). Também é produto da formação cultural, proveniente das revistas de cinema, da Cinemateca Francesa, dos festivais de cinema e dos cineclubes. E seu incentivo, ocorreu através da projeção de filmes norte-americanos.

Deste modo, Truffaut buscou cunhar a “política de autores”, pautado no pressuposto de um cinema de personalidade, pautado no domínio da linguagem enquanto forma e conteúdo em seus filmes, por intermédio da existência de um autor consciente atrás das câmeras: “Para Truffaut, o novo cinema se assemelharia a quem o realizasse, não tanto pelo conteúdo autobiográfico, mas pelo estilo, que impregna o filme com a personalidade de seu diretor” (STAM, 2003, p. 103). Consoante a isso, Godard corrobora que foi graças aos cinéfilos que muitos diretores passaram a ser vistos como artistas (BAECQUE, 2010).

Para Robert Stam (2003), ainda que o autorismo<sup>98</sup> tenha entrado em voga na década de 1950, a ideia em si era em inúmeros aspectos anterior ao movimento. Tendo em vista que, a caracterização do cinema enquanto “a sétima das artes”, atribuía de maneira implícita aos artistas cinematográficos o mesmo estatuto dos pintores e escritores.

Ademais, o ponto de maior destaque na teoria do autor não está na glorificação do diretor, mas, sobretudo, em quem era depositado esse prestígio. Deste modo, o cinema norte-americano, antes classificado como o “outro” diacrítico da teoria francesa, se converte em modelo para um novo cinema francês. Sendo o autorismo, primordial para a viabilização de um novo tipo de cinema, uma vez que:

---

<sup>98</sup> De acordo com Robert Stam: “(...) o autorismo deve ser visto como parte de uma resposta a (1) o menosprezo elitista do cinema por intelectuais do campo literário; (2) o preconceito iconofóbico contra o cinema como “meio visual”; (3) o debate em torno à cultura de massa que identificava o cinema como um agente de alienação política; e (4) o tradicional antiamericanismo. Nesse sentido, o autorismo foi um palimsesto de influências, combinando noções românticas de expressão artística, noções formalistas-modernistas de descontinuidade e fragmentação e uma atração “proto-pós-moderna” pelas artes e gêneros mais “baixos” (STAM, 2003, p. 106).

Constituiu, portanto, tanto inspiração quanto ferramenta estratégica para os cineastas da *Nouvelle Vague* que utilizaram para conquistas, pela força, espaço em uma cena cinematográfica francesa hierarquizada, na qual os diretores aspirantes tinham que enfrentar uma longa fila de espera até poderem dirigir os seus próprios filmes. Cineastas-críticos como Truffaut e Godard investiram contra o sistema estabelecido e suas rígidas hierarquias de produção, sua preferência pela filmagem em estúdio e seus procedimentos narrativos convencionais. Estavam defendendo também os direitos do diretor perante o produtor (STAM, 2003, p. 107).

Com efeito, em virtude do aprendizado com o exercício teórico, crítico e com os curtas-metragens, foram lançados os primeiros longas-metragens deste novo grupo de realizadores. Dando início, a fase dos filmes, de tal modo que, os críticos *Nouvelle Vague* ao tornarem-se cineastas, buscaram desenvolver seus filmes consoantes a política de autores criada por eles. Contudo, também almejavam fortalecer nos filmes as críticas que antes praticavam nos textos e ensaios de cinema. Deste modo, tornaram-se diretores-autores legitimando, nas obras cinematográficas, os autores que já reconheciam no papel e nas discussões. Sob a perspectiva de Godard:

Um ponto em comum que havia na *Nouvelle Vague* é que nós amávamos tudo que havia de bom. Nós gostávamos do jovem Cassavetes e do velho Renoir ao mesmo tempo. E mais, o que havia de bom no cinema, nós tínhamos nos livrado das “obras-primas” (GODARD, 1998, p. 166).

A nova proposta da *Nouvelle Vague*, almejou a incorporação da cultura material e imaterial, com o intuito de promover a memória do cinema. Para tanto, era imprescindível considerar tanto a cinemateca como o museu, enquanto um *locus* privilegiado para o procedimento criativo de um filme. Ademais é justamente na relação dialética entre a rua e o museu que nasce a *Nouvelle Vague*. Tal fato apresenta uma perspectiva inovadora, dado que o cinema era, até então, pensado enquanto repartição, fundada em uma perspectiva de linguagem sem tradição.

Antoine de Baecque denota que a linguagem da *Nouvelle Vague* opera no coloquial, em contraposição aos formalismos e convenções. É nesse sentido que Baecque afirma que a *Nouvelle Vague*:

(...) se alimentou de referências e teve muitos ancestrais, e não foi o primeiro movimento a querer jogar abaixo o cinema dos pais". Sua grande novidade seria ter “estilizado, no presente, no imediato de sua história, o mundo no qual viviam seus contemporâneos” (BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 24).

E, uma de suas marcas é justamente: “(...) a dificuldade de produção como triunfo para a invenção da narrativa” (MANEVY, 2006, p. 241). Godard insere-se no respectivo cenário não somente por desafiar o modo como os filmes são feitos, mas, sobretudo, por continuamente, reinventar o cinema. Um dos aspectos centrais de sua obra, é o direcionamento explícito a plateia, a partir do desenvolvimento de recursos direcionados para estabelecer uma relação direta com o público. A saber: “(...) títulos, *voice-overs*, inserções extra diegéticas, atuação frontal, desenvolvimento de cores, movimentos de câmera, padrões de edição” (BORDWELL, 1985, p. 322).

Uma das características mais proeminentes no cinema de Godard é relacionada à quebra de preceitos com a narrativa em si. Lellis argumenta que artistas como Godard:

(...) preenchem exatamente a condição de todo filme militante: propagar um significado político, mas acima de tudo escapar do que é geralmente fatal para o significado desse tipo de filme: a tendência de todo o discurso político de não pensar em seu próprio processo de exposição. (...) Em vez de serem apenas seu argumento (o enunciado), eles refletem sobre as condições de sua enunciação: colocam não a questão de seu significado, mas de seus “efeitos de significado”, ou seja, da interferência, no processo fílmico de produção de significado, da questão do receptor da mensagem (LELLIS, 1982, p. 113).

Nesse sentido, Godard se diferencia dos demais cineastas da *Nouvelle Vague*, uma vez que buscou incorporar a cor em seu projeto cinematográfico. De tal modo que a conferiu enquanto um caráter prioritário na forma de conceber a visualidade fílmica, buscando estabelecer interlocuções com a história do cinema, da arte e da visualidade no século XX.

O Cineasta persegue a cor com insistência, elogia-a e, ao mesmo tempo, rompe as convenções cromáticas que ele próprio formulou. As reiteradas investidas do realizador em torno da cor partem da sua tentativa de coloca-la pictoriamente e no plano da narrativa, fazendo com que ela alcance múltiplas relações de significados, mais subentendidos que explícitos (HERCULES, 2013, p. 45).

Os elementos de estilo do cinema godardiano, também contemplam temas e preconceitos do cotidiano urbano das metrópoles a partir da percepção humana da dimensão social. Godard, deste modo, almejou atribuir visibilidade a personagens que se encontram à margem da sociedade. Para tanto, as suas alusões às artes visuais visam questionar os limites do cinema enquanto arte em um período pautado pela produtividade técnica e pela indústria.

O primeiro filme de Godard, *À bout de souffle* (Acossado) lançado em 1960, revela um modo de produção inventivo, pois a sua encenação é totalmente inovadora, seja no trabalho de câmera ou no roteiro e na direção de atores. *À bout de souffle*, se permite ao comentário, a homenagem, o espírito de ensaio, o esforço poético e a discussão acerca das questões contemporâneas, também possui encenação inovadora e primazia da luz natural:

O filme é inteiramente editado de maneira fragmentada, ressaltando os cortes, tornando-os sensíveis ao espectador. Essa opção por *jump-cuts* dá ao filme um aspecto de reportagem improvisada sobre as ruas de Paris e garante fôlego à história, no geral, um tanto convencional, tirada de um filme americano ou de um jornal de crimes populares. A fotografia também é seca. Aproveita sempre que possível a luz natural do verão parisiense. A encenação é livre (...) a novidade de *Acossado* é o modo de filmar lúdico, heterogêneo, devedor de muitos gêneros culturais, da poesia à entrevista televisiva, sem pretensões ilusionistas. Um filme que se permite a homenagem, o comentário, o esforço poético e o espírito de ensaio e discussão sobre questões da atualidade (MANEVY, 2006, p. 242).

Destarte, o respectivo filme se revela enquanto carro-chefe da revolução estética promovida pela *Nouvelle Vague*, haja vista que *À bout de souffle*, ao afirmar outra utopia de cinema, equipara-se aos filmes que, em seus lançamentos, acreditam no cinema enquanto um projeto de vocação cultural e social. Pautado neste princípio, Godard elucida que o cinema francês estava “uma guerra atrasado” do restante do mundo (GODARD, 1998, p. 51). De tal modo que, trazer à tona a verdade “(...) de sua geração” é como dar vida às sessões de cinema americano na Cinemateca Francesa. E no que concerne a “política dos autores”, o *Desprezo*, de Godard, traduz cinematograficamente a faceta da “liberação autoral do diretor” (STAM, 2003, p. 107).

É importante compreender que Godard ao ressaltar a necessidade da produção de um cinema de arte<sup>99</sup> enquanto construção procura se afastar do cinema clássico. Fato sobre o qual, indica uma oposição que também torna o cinema godardiano clássico dentro de suas regras. Godard, deste modo, busca evidenciar a relevância do olhar no processo de construção do cinema clássico, apontando como a geração da *Nouvelle Vague* percebia os dispositivos da narrativa clássica.

---

<sup>99</sup> Para Jacques Aumont: “A arte visa ao mundo, a arte exprime a visão do mundo do artista, é um enunciado a respeito do mundo – necessariamente verídico, porque, se o artista é um artista, realmente se relaciona com a questão fundamental do ser e diz algo a esse respeito (...) A arte não é histórica, é o que baliza a história humana para assinalar seus perigos, marcar os pontos em que ela se aventura em direção ao abismo” (AUMONT, 2004, p. 150).

Godard, deste modo, buscou demonstrar seu interesse no esplendor da face e na força do gesto, bem como na percepção moral peculiar da narrativa clássica. Logo, a procura por traços modernos em filmes clássicos revela uma característica típica dos jovens turcos nesse período. Pautado neste princípio, o respectivo movimento trouxe para os filmes o caráter descontínuo do próprio “fazer cinema”.

Com os primeiros filmes de Truffaut, Godard, entre outros lançados, o movimento alcançou sucesso crítico e comercial, uma vez que detinham orçamento acessível e, por conseguinte, possuíam uma maior capacidade para se rentabilizar no mercado<sup>100</sup>. Fato que de acordo com Baecque (1998), corroborou para que entre os anos de 1959 a 1962 inúmeros jovens cineastas pudessem estreiar seus primeiros longas-metragens. Entretanto, nem todos os filmes produzidos trariam em seu âmago o sentido e a força de ruptura *Nouvelle Vague*. A respeito dos jovens turcos, quase todos permaneceram filmando. Sendo que:

Godard continua até hoje, num percurso dividido em fases: os anos Karina (sua esposa e atriz), os anos Mao (de militância), os anos de trabalho com o vídeo e o documentário (nos anos 1970), a redescoberta do cinema nos anos 1980 e o trabalho dedicado à memória e à história (nos anos 1990). Atualmente, Godard, já septuagenário, faz uma média de um filme por ano, o que confirma seu papel de referência internacional (MANEVY, 2006, p. 248).

O fim da *Nouvelle Vague*, não significou, entretanto, o fim do cinema moderno europeu, nem tampouco do moderno cinema francês. Ao contrário, uma parcela significativa da produção francesa após o movimento é subordinada a revolução estética proposta pelos jovens turcos, que deixou inúmeros seguidores. Destarte, o seu legado, ultrapassa os movimentos estéticos que desencadeou pelo mundo, considerando que alterou os rumos do cinema, sobretudo no Brasil.

Período sobre o qual, inúmeros críticos escreveram sobre o movimento francês, tais como: “Paulo Emílio, José Lino Grunewald, Alex Viany, Glauber Rocha e Walter Lima Jr. Mais tarde, Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet renovaram as formas de abordar o assunto” (MANEVY, 2006, p. 250). Para tanto, buscaram evidenciar como o cinema moderno brasileiro pautou-se, de certo modo, na *Nouvelle Vague*, para depois

---

<sup>100</sup> De acordo com Marie: “A *Nouvelle Vague* não é, porém, um negócio só de crítico e produtores. É também e especialmente um fenômeno econômico. Ela marca o triunfo do filme mais barato (de duas a cinco vezes inferior ao preço médio do longa-metragem comercial da época)” (MARIE, 2003, p. 176).

seguir percurso próprio e independente. Por conseguinte, o movimento *Nouvelle Vague*, transformou a face da arte cinematográfica no âmbito mundial, com a finalidade de lhe atribuir um aspecto comumente revolucionário.

### 3.3 ESCREVER COM A CÂMERA

Escrever era fazer filmes.

Jean-Luc Godard<sup>101</sup>

Neste subtópico, trataremos da abordagem acerca de como Godard ao realizar sua obra cinematográfica, promoveu de maneira concomitante uma experimentação com a linguagem no interior do próprio cinema em que realizava. Desta maneira, produziu um modo peculiar de “escrita com a câmera”. Essa forma de escrita está diretamente associada à linguagem cinematográfica de Godard. Isto é, faz parte de sua montagem-tempo e transmite uma mensagem ao expectador. As imagens tornam-se, portanto, textos visuais. Dessa forma, queremos apresentar um historiador cineasta como veremos adiante que escreve a história com imagens.

Para tanto, nos apoiaremos, sobretudo, nas obras *Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard* de autoria de Mário Alves Coutinho; *La rampe* de Serge Daney; *Cinema, vídeo, Godard* de Philippe DUBOIS; *A imagem-movimento* de Gilles Deleuze e *Imagens apesar de tudo* de Didi-Huberman. Pautado no pressuposto, de que as respectivas obras se traduzem enquanto uma importante referência sobre o projeto cinematográfico godardiano.

No que concerne à experimentação com a linguagem, pode-se dizer que Godard fez literatura<sup>102</sup> com e no cinema, a partir do momento que para compor suas obras, utilizou-se de sons, imagens, cores, enquadramentos e montagem. A saber, no cinema godardiano, a literatura não aparece somente de modo intertextual, mas, sobretudo, falada ou escrita. Nas palavras de Mário Coutinho:

---

<sup>101</sup> Texto original: “Écrire c’était faire des films” (GODARD, 1998, tome I, p. 10).

<sup>102</sup> Para Paul Valéry: “(...) a Literatura é, e não pode ser outra coisa senão uma espécie de extensão e de aplicação de certas propriedades da linguagem” (VALÉRY, 1938, p. 140).

O uso da palavra, nos seus filmes – portanto, o uso da *imagem e do som* – nunca foi somente um recurso a mais para exprimir-se numa arte cujo elemento de linguagem mais importante teria sido sempre a imagem. A palavra, a escritura, o jogar e o brincar com as palavras, o questionamento da linguagem, são recursos essenciais do cinema de Godard, em praticamente toda a sua obra (COUTINHO, 2010, p. 13).

No entanto, antes de nos debruçarmos acerca da investigação das estratégias literárias e cinematográficas de Godard, se faz necessário referenciar Alexandre Astruc. Especialmente, o seu ensaio-manifesto “Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta”<sup>103</sup>, publicado em março de 1948, na revista *l'écran français* (Tela francesa). No qual Astruc, esclarece a presença de uma determinada resistência, a um cinema classificado de forma pejorativa como “literário”.

Nas palavras de Mário Coutinho: “Eram filmes que transpunham obras-primas da literatura simplesmente repetindo a narrativa do romance escolhido, sua história, quase nunca adaptando seus pressupostos formais e de linguagem” (COUTINHO, 2010, p. 14). Astruc, deste modo, buscou criticar essa visão, a partir do momento em que requisitou um novo modo de fazer cinema, fato que o influenciou a inaugurar o fazer literatura por intermédio do cinema.

Ocasão em que, buscou tratar o cinema enquanto uma nova linguagem, tão completa e complexa quanto à pintura e a escrita, com o propósito de aproximar ainda mais o cinema, a literatura e a escritura. Sendo, deste modo, capaz de divulgar com maestria qualquer tipo de pensamento de um dado sujeito. Para tanto, Astruc utiliza-se da expressão “câmera-caneta” como metáfora da criação artística livre e libertária. E retomando o conceito de câmera-caneta, acerca de Godard, Álvaro Arroba denota que:

A câmera (...) se torna algo como a moderna “câmera-caneta” - uma máquina de escrever eletrônica bastante flexível que está ao comando do autor de uma maneira muito mais direta do que ele jamais imaginou ser possível fazer com o filme (ARROBA, 2012, p. 15, tradução do autor)<sup>104</sup>.

Assim, pressupõe-se que o cineasta somente se torna artista quando se apropria de sua obra, promovendo uma reflexão, por intermédio da imagem em movimento. E

---

<sup>103</sup> Título original: “Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-Style”

<sup>104</sup> Texto original: “Video for him becomes something like the modern-day ‘caméra stylo’ – a pretty flexible electronic writing-machine that is at the author’s command in a much more direct manner than he ever thought possible with film” (ARROBA, 2012, p. 15).

obtem o título de autor, a partir do momento em que é capaz de fazer com que a poética do filme retrate um olhar particular sobre a representação (CODATO, 2008).

Outro ponto defendido por Astruc é a relevância da *mise-en-scène*<sup>105</sup> não apenas como: “(...) um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena, mas uma verdadeira escritura. O autor escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta” (ASTRUC, 1948, p. 3). Pautado neste princípio, denota que é indispensável fazer do cinema:

(...) a linguagem mais vasta e mais transparente possível. Problemas como a tradução dos tempos dos verbos, como as ligações lógicas, interessam-nos muito mais do que a criação de uma arte visual e estática sonhada pelo surrealismo, que, aliás, não fazia mais do que adaptar para o cinema as pesquisas da pintura e da poesia (ASTRUC, 1948, p. 3).

Deste modo, Astruc, adverte que não é mais aceitável falar apenas de um cinema, mas de cinemas assim como há literaturas. Dado que, o cinema antes de ser uma arte particular é, sobretudo, uma arte sobre a qual se pode demonstrar qualquer esfera do pensamento. E: “(...) gradualmente se livrará do que é visual, da imagem pela imagem, das imediatas e concretas demandas da narrativa, para se transformar num meio de escritura tão flexível e sutil como a linguagem escrita” (ASTRUC, 1948, p. 3).

Em contrapartida, após o cinema, o ato de escrever concedeu ao escritor, sob o impacto dessa técnica, imergir no papel como se este fosse uma tela em branco. De forma a possibilita-lo construir com sua “caneta-câmera” um ambiente imaginário vasto de significações (ASTRUC, 1948). Pautado neste princípio, o ensaio-manifesto de Astruc, antecipa os acontecimentos do cinema francês e prevê, de certo modo, um cinema literário que será delineado a partir da *Nouvelle Vague*, sobretudo, a partir das obras de Godard.

Em 1964, em entrevista proferida a revista italiana *Filmcritica*, Astruc ao fazer referência aos cineastas da *Nouvelle Vague*, elucidou que: “(...) o que me surpreendeu é que me dei conta do fato que o que interessava mais a esses jovens era o aspecto

---

<sup>105</sup> De acordo com Alfredo Manevy: “(...) *mise-en-scène*, em francês, é uma expressão que sintetiza a encenação dos atores e sua relação com a câmera, dentro de um filme” (MANEVY, 2006, p. 227).

Consoante a isso, Edmund Penney salienta *mise-en-scène* compreende: “o que é oferecido para ser fotografado. A imagem da ação total, criada por elementos como os atores, a cenografia, o vestuário, a iluminação e os adereços” (PENNEY, 1991, p. 151).

literário, não o profundamente cinematográfico” (APRÀ, 1964, p. 534, tradução do autor)<sup>106</sup>. E o fato dos cineastas se interessarem pelo aspecto literário é, de acordo com Astruc, sem dúvida positivo. E dentre eles, estava Godard, que detinha uma preocupação fundamentalmente cinematográfica, no entanto, apreciava a literatura tanto quanto o cinema. De modo que, acreditava ser possível veicular determinados procedimentos da literatura para o cinema, com a finalidade de angariar determinados recursos em termos de linguagem (COUTINHO, 2010).

Não obstante, foi com o longa-metragem *À bout de souffle* (Acossado) de Godard que a teoria de Astruc transformou-se em realidade. Tendo em vista que, o primeiro longa-metragem godardiano representa, o marco de delimitação da nova onda francesa, ainda que, anteriormente, Truffaut tenha proporcionado a quebra de alguns princípios do cinema clássico francês. É com *À bout de souffle*, que Godard ultrapassa todas as probabilidades de renovação do cinema, pois o transforma em um grandioso experimento. De tal modo que, promove uma ruptura com os filmes de estúdio, peculiares da tradição cinematográfica francesa, ao passo em que viabiliza a alusão e homenagem ao cinema americano que o influenciou:

*Acossado* narra a história de Michel, um jovem trambiqueiro que decide roubar um carro e convencer a amada Patrícia - uma norte-americana que estuda em Paris - a fugir com ele para a Itália. Enquanto Patrícia leva um tempo interminável para colocar suas confusas idéias no lugar e decidir-se, Michel escapa seguidas vezes da polícia. Após muitas idas e vindas da moça e diversas cenas de amor, o cerco se fecha e, no fim, prometendo acompanhá-lo, Patrícia trai Michel informando a polícia do paradeiro do rapaz. Ele tenta fugir, mas é atingido por uma bala na espinha. Cai morto na rua sob os olhos da amada (MANEVY, 2006, p. 241-242).

Patrícia Franchini, interpretada por Jean Seberg, tem a descontração, a beleza e a jovialidade de uma geração de mulheres modernas que conquistaram o cinema no fim da década de 1950. No entanto, o cinema francês de “qualidade”, filmado dentro de estúdios e convenções obsoletas, havia perdido a aptidão de filmar essa juventude.

Já Michel Poiccard é um personagem órfão: “(...) sem consciência plena de sua paternidade *noir*, cujo comportamento oscila entre um anarquismo contido (de que provém o diferencial humorístico de *Acossado*, capaz de promover um distanciamento

---

<sup>106</sup> Texto original: “(...) ciò che mi há sorpreso è che mi son reso conto del fatto che quel che interessava di più questi giovani era lo aspetto letterario, non quello profondamente cinematografico” (APRÀ, 1964, p. 534).

do personagem que se leva menos a sério)” (MANEVY, 2006, p. 243). Michel é deste modo, influenciado tanto pelos jornais como por uma nova cultura parisiense americanizada que o cerca com a força de uma instituição universal. A sua encenação é livre:

Belmondo interpela a câmera, os diálogos são soltos e cheios de gíria, às vezes incorporando citações de outros filmes. A história é trágica, mas a câmera é autônoma e independente dos personagens e até do drama, revelando cartazes de filmes que funcionam como comentários brincalhões ou fatalistas sobre o destino de Michel. Mais que revelar dois personagens interessantes, a novidade de *Acossado* é o modo de filmar lúdico, heterogêneo, devedor de muitos gêneros culturais, da poesia à entrevista televisiva, sem pretensões ilusionistas. Um filme que se permite a homenagem, o comentário, o esforço poético e o espírito de ensaio e discussão sobre questões da atualidade (MANEVY, 2006, p. 242).

Assim, *À bout de souffle*, demanda do cinema a função de refúgio romântico, enquanto perspectiva de: “(...) resistência política e poética a uma americanização e ao consumismo crescente em Paris de 1959” (MASCARELLO, 2006. p. 244). Sendo que essa forma de resistência, pode ser observada tanto na cena em que Patrícia carrega consigo um exemplar da *Cahier du Cinema*, que esculpiu a teoria do cinema autoral, em que Godard e Truffaut foram escritores.

Bem como na cena de *Une Femme Est Une Femme* (Uma mulher é uma mulher), no momento em que Belmondo informa que precisa retornar a sua residência, em virtude do fato de que *À Bout de Souffle* estar em exibição na televisão. A saber, é justamente com esta cena, que Godard estabelece uma forte crítica a indústria televisiva.

Pautado neste princípio, a essência de *À bout de souffle*, encontra-se para além das adversidades de Michel Poiccard e de seu caminho trágico, pois através de seus movimentos temos a possibilidade de observar o cotidiano parisiense no período em questão. De tal modo que: “A opção de se filmar em tomadas externas, isto é, fora dos estúdios, possibilita este contato mais intenso da trama com a cidade que lhe abriga, o que transparece na projeção” (SANTOS, 2013, p. 8).

A saber, em *À bout de souffle* a imagem e a história de Michel e Patrícia encontram-se para além da própria tela, pois se refaz em cada projeção do filme. De forma que se reconstitue em cada espectador, por intermédio de um infundável e peculiar palimpsesto, cuja finalidade se traduz sob a procura de uma crescente certificação.

O longa-metragem traz em sua essência características peculiares do movimento *Nouvelle Vague*, tais como: os *jump-cuts* (saltos)<sup>107</sup>, a câmera na mão, as performances que projetam improvisos teatrais, a expressividade do texto perante o diálogo, a narrativa segmentada, a expressão da literatura na tela, entre outros (COUTINHO, 2010). A propósito, *À bout de souffle* articula referências culturais distintas, passando do universo musical (Mozart e Brahms) ao literário (Faulkner, Rilke, Dylan Thomas), deslocando-se para as artes plásticas (Pierre-Auguste Renoir), chegando ao cinema (filmes B, *noir*, policiais).

O longa-metragem, também aborda inúmeras referências literárias, a exemplo da cena em que Patrícia e Michel estão conversando num quarto de hotel. Em seguida, a jovem o pergunta se ele conhece o romance *Palmeiras Selvagens* de Faulkner e cita uma frase do livro: “entre a tristeza e o nada, prefiro a tristeza”. Michel responde à frase de Faulkner narrando: “(...) a tristeza é idiotice, escolheria o nada, a tristeza é um compromisso” (GODARD, 1960). Nessa perspectiva, Gilles Deleuze corrobora que:

As personagens se expressam livremente no discurso-visão do autor, e o autor indiretamente, no das personagens. Em suma, é a reflexão nos gêneros, anônimos ou personificados, que constitui o romance, seu “plurilinguismo”, seu discurso e visão. Godard dá ao cinema as potências próprias do romance (DELEUZE, 2013, p. 225).

Consoante a isso, a personagem Patrícia, realiza inúmeros questionamentos acerca da linguagem, pois anseia conhecer o significado das expressões e palavras proferidas por Michel. As perguntas se sucedem: “O que significa “les champs”?”<sup>108</sup> “O que é o horóscopo?”<sup>109</sup>. *À bout de souffle*, deste modo, busca interligar o discurso de Godard com o de seus personagens, ao passo em que promove o diálogo com a obra literária, fato que confirma a tese de que Godard fez literatura com e no cinema (COUTINHO, 2010). Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, destaca que Godard:

---

<sup>107</sup> O *jump-cut* utilizado por Godard corresponde a extensão espaço-temporal estabelecida, cuja principal finalidade é ocasionar uma sensação de angústia pelas alterações produzidas no conforto perceptivo do espectador. De forma, a desafia-lo a reconstruir continuamente a sua noção de (des)continuidade e predomínio do tempo enquanto estrutura sólida.

<sup>108</sup> Texto original: “qu’est-ce que c’est les Champs?” (GODARD. *À bout de souffle* (roteiro), 1959, p. 11). “A resposta de Michel Poiccard (Os “*Champs-Élysées*”) indica a Patrícia que se trata da avenida na qual estão” (COUTINHO, 2010, p. 16).

<sup>109</sup> Texto original: “qu’est-ce que c’est l’horoscope?” (GODARD. 1959, p. 12). “A resposta de Michel Poiccard é curiosa: “O horóscopo é o futuro. Tenho vontade de conhecer o futuro. Você não?” (COUTINHO, 2010, p. 16).

(...) é um personagem que se transforma em portador da palavra, portador da poesia e portador da música. Isto acontece quase sempre em segundo grau. Isto não é inocente. É uma espécie de inscrição, também, provavelmente, de sua relação com a literatura, que não é simples, pois ele joga um jogo duplo” (COUTINHO, 2007, p. 307).

Com efeito, é com Godard que o cinema deixa de ser narrativo e se torna mais romanesco. Ao mesmo tempo em que promove uma revolução constante da linguagem, utilizando-se de imagens que se transformam conforme o filme é construído. Assim entre: “(...) as páginas e as telas há laços estreitos: nas páginas, são as palavras que acionam os sentidos e se transformam na mente do leitor, em imagens; a tela abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo espectador por meio de palavras” (SARMENTO, 2012, p. 6).

Nesse sentido, ambas proporcionam questionamentos e reflexões acerca desses diálogos nos mais distintos âmbitos, a exemplo da observação feita por Godard, em entrevista a *Cahiers du Cinema*: “Os escritores sempre tiveram a ambição de fazer cinema sobre a página em branco: de dispor os elementos e deixando que o pensamento circule de um a outro” (GODARD, 1965, p. 171, tradução do autor)<sup>110</sup>.

A linguagem é, deste modo, composta de espaços vazios entre imagens que se conectam para formar intervalos e sobreposições com o pensamento crítico do autor e do espectador, de forma a permitir uma análise crítica extra fílmica. Os textos, por sua vez, não são subordinados às imagens, mas estão em sua composição, a partir da união entre cinema e pensamento. Sob esse ponto de vista:

(...) a literatura provocou, inspirou e transformou a linguagem cinematográfica quanto o cinema transformou e influenciou a literatura (...) através de suas novas formas de percepção e representação, principalmente nas suas categorias narrativas. Essas mudanças efetivadas no modo de produção e reprodução cultural (...), alteraram a maneira como se olha e percebe o mundo, imprimindo marcas no texto literário (SARMENTO, 2012, p. 9).

Consoante a isso Godard elucida: “(...) eu sempre pensei que o cinema fosse um instrumento de pensamento”<sup>111</sup>, haja vista que “é feito para pensar o impensável”<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> Texto original: “Les écrivains ont toujours eu l’ambition de faire du cinéma sur la page blanche: de disposer tous les éléments, et de laisser la pensée circuler de l’un à l’autre (GODARD, Jean-Luc. Entrevista a Cahiers du Cinema, p. 171, out. 1965).

<sup>111</sup> Entrevista coletiva de JLG/JLG: autorretrato de dezembro, 15 de fevereiro de 1995. Transcrita em GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome 2 (1984-1998). Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 300-304.

entre a ciência e a mágica. Assim, é dentro desta perspectiva que se articula toda a intensidade do cinema godardiano, uma vez que busca propor que o resultado não seja ensinado, mas sim o processo do pensamento (GARDNIER, 2015). Diante do presente contexto, Marie-Claire Wuilleumier esclarece que:

(...) é este jogo de esconde-esconde que interessa particularmente a Godard. Enfim, a hipótese é que o cinema coloca em cena, sem enunciar, a questão do signo, e a questão da relação do signo consigo mesmo, e a relação do signo à significação. Sem que isto seja enunciado de qualquer maneira, mas colocado em jogo, colocado no circuito. É aí que o cinema de Godard diz coisas interessantes sobre a relação do cinema com a literatura (COUTINHO, 2010, p. 310).

Por conseguinte, Godard a partir de *À bout de souffle*, faz uso tanto da linguagem, como da língua e da literatura de modo diverso, preciso e definitivo, promovendo uma nova relação entre o cinema e a literatura. Para tanto, possibilitou: “(...) uma gramática cinematográfica nova, em que a luz estourada recusa o estúdio, e a câmera na mão segue os personagens, criando certa distância em relação a eles ao acentuar o tom documental” (MENDES, 2015, p. 93).

Ademais, os recursos utilizados são revolucionários do ponto de vista da linguagem do cinema, pois trazem uma inovação nos usos tradicionais da montagem. Assim, o corte cinematográfico utilizado, se lança de um núcleo imagético a outro, uma vez que introduz uma novidade visual, a partir do momento em que sugere a descontinuidade e interrupção provisória do universo apontado pela câmera. Nesse sentido: “*À bout de souffle* define, e muito bem, a nova fase do cinema. Godard apreendendo o cinema apreende a realidade: o cinema é um corpo-vivo, objeto e perspectiva. O cinema não é um instrumento, é uma ontologia” (ROCHA, 2003, p. 36).

Para tanto, os saltos marcam a construção da linguagem cinematográfica godardiana, pois promovem a materialização rítmica da cena, proporcionando uma aceleração inesperada da mesma, ao passo que intensificam o poder visual da fotografia. Godard, por conseguinte, nos ensina que o cinema compreende a manipulação do tempo e logro do público, onde os fatos não são exatamente fatos, mas, sobretudo, recortes particulares do artista tendo como pretensão um fim expressivo.

---

<sup>112</sup> Entrevista a André S. Labarthe, *Limelight* nº 34, janeiro de 1995. Republicada em GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome 1 (1950-1984) e Tome 2 (1984-1998). Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 294-299.

Pautado neste princípio, o que interessa a Godard em *À bout de souffle*, está justamente no que acontece, mas não faz a trama seguir, ou seja, nos momentos de digressões, monólogos internos e diálogos. A exemplo da cena final, onde Belmondo corre para a morte, momento em que o *travelling* o segue pelas costas, demonstrando o contraste do homem e da cidade.

No longa-metragem, a morte representa um significado, pois: “(...) constituía a liberação para o herói que a procurava de maneira ambígua. Com ela, os conflitos cessam, pois constitui a solução” (SGANZERLA, 2001b, p. 106). Nesse contexto, a imagem sugere a ideia, os sentimentos e, por conseguinte, a morte. E quando a palavra “*fin*” (Fim) aparece na tela, sabe-se que o que fora presenciado é cinema, haja vista que não existe realismo no âmbito cinematográfico, pois para Godard, o cinema é a fraude mais encantadora do universo.

Godard, deste modo, inovou e revolucionou a forma e a maneira de fazer cinema, tanto no aspecto da narrativa como na sua relação particular com a literatura. Nesse sentido, Coutinho questiona-se: “Será que poderíamos dizer que Godard mostrava claramente uma ambição não só de fazer cinema, mas, também, e ao mesmo tempo, literatura?” (COUTINHO, 2010, p. 17).

A literatura constitui-se, deste modo, para Godard como um ponto de interrogação, pois “(...) começa no momento em que (...) torna-se uma questão” (BLANCHOT, 2004, p. 11, tradução do autor)<sup>113</sup>. Consoante a isso, Marie-Claire Wuilleumier, discípula de Blanchot, esclarece que a literatura também está ligada a negação, uma vez que falar sobre a sua relação com o cinema, também compreende falar sobre a linguagem, buscando questioná-la e, comumente, negá-la (COUTINHO, 2007).

E ao assumir essa postura de negação e contradição, Godard determinou o movimento que impulsiona sua obra, uma vez que na sua concepção, cada filme representa a negação do anterior. Ao passo que, promove a descoberta de uma nova noção possível do cinema. No entanto, de um cinema sempre, atrelado a um estilo novo e radical de fazer literatura (COUTINHO, 2010, p. 25).

---

<sup>113</sup> Texto original: “(...) commence au moment où (...) devient une question” (BLANCHOT, 2004, p. 11).

Consoante a isso, em alguns filmes realizados na década de 1960, passa a ser perceptível aos espectadores um diálogo direcionado ao público, por intermédio de frases ou perguntas feitas por um ator que olha para a plateia. De modo a fugir da condução do filme, afirmando ao espectador a interação com ele, a partir do momento em que este se percebe continuamente como expectador. Por conseguinte, os filmes desse período, são caracterizados pela mobilidade da câmara, os planos-sequencias, a montagem descontínua e a tentativa de conferir sentido e valores contraditórios às imagens. É justamente nessa acepção, que Godard redefine a maneira de ver filmes.

Nesse sentido, Wuilleumier salienta que Godard é o primeiro a romper consigo mesmo, pois: “(...) quanto mais ele fazia filmes, mais ele entrava, paradoxalmente, nas suas relações com a linguagem cinematográfica, a música e a literatura” (COUTINHO, 2007, p. 305). Assim, sob sua perspectiva, é do lado da imagem que a literatura aparece em Godard, a exemplo de *Pierrot le fou* e *A bout de souffle*. Em suas palavras:

Godard encena a escritura, em relação à literatura, em relação ao texto, de uma maneira que esconde o rosto. Existem planos muito sintomáticos desta postura em Godard, onde aparecem jornais que escondem o rosto. Isto não acontece por acaso, é uma espécie de afixação de textos contra o personagem, contra a narração, por um lado, mas também a presença da imagem. O que é colocado na imagem é o texto. Isto é qualquer coisa de muito particular em Godard, muito específico, mesmo se ele declara o contrário, mesmo se ele diz que o que existe é a imagem. Como por acaso, é a imagem que mostra o texto (COUTINHO, 2007, p. 306).

Deste modo, o cinema godardiano, ao propor um tipo particular de experimentação com a imagem, produz novas problemáticas e perspectivas inovadoras em relação à constituição dessa mesma imagem. Para tanto, cabe: “(...) inscrever a palavra escrita em outro regime de linguagem, cumprindo outra função que não a de ser obedecida: “não imagens justas, mas justo imagens”, como sugere um de seus mais célebres enunciados” (MARCELLO, 2016, p. 444).

De acordo com Serge Daney, discípulo de Godard<sup>114</sup>, o que interessa é o cinema da escritura e, como esta implica um espaçamento entre as linhas, ou seja, o extracampo (DANEY, 1996). Pautado neste princípio, o cinema godardiano, confere à matéria imagética uma percepção cognitiva que a imagem, por sua vez, parece recusar. E a

---

<sup>114</sup> “Para Daney, o lugar que Godard ocupou no século XX, ao fazer parte da *Nouvelle Vague*, é privilegiado, tomando-se como parâmetro, tanto a história do cinema, quanto a própria história do século. Só alguém dessa geração poderia reescrever essa história, pois eles teriam herdado uma história rica, mas com espaço para renovação” (SERAFIM, 2011, p. 120).

montagem, nesse sentido, atua enquanto operação violadora, cuja função incide em forçar a imagem a pensar, por intermédio do convívio desta com outras imagens e sons em relação ao que nos é mostrado (SOARES, 2015).

A vitalidade do cinema godardiano nasce do fato do seu sistema fílmico se reinventar perpetuamente. Ainda que Godard repita determinadas imagens, ele nunca as utiliza a mesma maneira: “Godard interroga as imagens a todo instante e é preciso não se colocar em seu lugar, mas sim perguntar, *com ele*, quais as implicações da associação entre uma imagem e outra” (SERAFIM, 2011, p. 23). O cinema godardiano, deste modo, requer outra relação de exploração cinematográfica com a imagem, que não seja subordinada a narrativa ou ao literário como programa, mas que conceba o uso do texto, da literatura e das palavras como matéria de um cinema que pensa.

A escrita nos filmes de Godard compreende um dos elementos de montagem que compõe uma das principais estratégias do autor, pois: “(...) pertence ao mesmo nível narrativo que os personagens, que são o mais das vezes seus autores ou destinatários” (DUBOIS, 2004, p. 261). O texto, portanto, não está no filme, nem tampouco na imagem, pois se configura enquanto o próprio filme. Diante do presente cenário: “Vale dizer, na imagem, ainda não sobre a imagem” (DUBOIS, 2004, p. 264). Por esta razão, antes de ver a obra cinematográfica é fundamental ler o texto-filme.

E, pautando-se nessa condição, o cinema godardiano produz pensamento, pois a sua intenção não reside em encontrar a imagem essencial, mas consentir que a sua essência surja da imagem captada. De tal modo que, a centralidade seja consequência do ato de filmar. Godard, portanto, não cessou em afirmar que é necessário:

(...) ver e não ler, que a escrita é a lei e, portanto a “morte” (por oposição a imagem, que seria o desejo ou a vida), mas que ao mesmo tempo, fez da citação textual e do empréstimo literário a fonte principal, quando não exclusiva, das vozes de seus filmes (DUBOIS, 2004, p. 260).

Diante do presente cenário, Ropars-Wuilleumier denota que, o cinema é sobremaneira paradoxal, haja vista que possui poder revelador, ao passo que detêm uma ausência de especificidade, ou seja, o que o cinema revela é, que exatamente não existe especificidade na escritura:

Esta é uma teoria que não é enunciada por Godard, mas que podemos fazer aparecer na sua obra. Em Godard, esta forma literária (...) é recusada. Por outro lado, a ligação com a escritura é engajada,

sistematicamente, sobretudo nas suas últimas obras (COUTINHO, 2007, p. 308).

Com efeito, a relação constitutiva entre texto e imagem ofereceu margens a distintos tipos de operações, que respondiam a inúmeros pressupostos. Fato que ocasionou uma variação tanto da qualidade do objeto como na forma-sujeito de sua enunciação (MARCELLO, 2016). E a partir desse conjunto de operações, surge uma analogia produtiva, contudo, paradoxal no que concerne ao tipo de imagem que suas produções colocam em cena, ou seja, aquela que: “(...) reivindica, ao mesmo tempo, o amor às palavras e sua desconfiança para com elas” (DUBOIS, 2004, p. 260).

Assim, Godard foi e é obstinado na produção de imagens e filmes enquanto matérias a serem lidas, percorridas e não simplesmente vistas (DUBOIS, 2004). A vista disso, em seu projeto cinematográfico<sup>115</sup>, o que percorre o enunciado à enunciação, o universo da palavra enquanto objeto fílmico é aquela que a ultrapassa. De tal modo que, almeja convocar um olhar instável, impulsionado por um constante entrar e sair da imagem cinematográfica:

Aos enunciados que acolhe, Godard nunca coloca sua condição de possibilidade, o lugar de onde eles obtêm sua legitimidade, o desejo que eles traem e defendem ao mesmo tempo. Seu procedimento é o mais anti-arqueológico possível. Consiste em tomar nota do que é dito (...) e a procurar logo o outro enunciado, o outro som, a outra imagem que poderia vir a contrabalançar esse enunciado, esse som, essa imagem. ‘Godard’ não seria senão o lugar vazio, a tela preta na qual imagens, sons, viriam coexistir, se neutralizar, se reconhecer, se designar, em suma: lutar (DANEY, 1996, p. 88).

Nesse sentido, a luta apontada por Daney (1996), se concretiza, justamente, pela relação impassível que as palavras escritas e as imagens, conservam entre si. Ademais, a imagem-texto se manifesta enquanto lugar de questionamento, que se forja e se consome sucessivamente: “Na imagem-texto, portanto, nada “significa”, nada corresponde a [alguma coisa]: fazer-se, ela mesma, fronteira, limite é o ser mesmo da imagem em Godard” (MARCELLO, 2016, p. 447).

Deste modo, *À bout de souffle*, marca uma modificação crítica da estética e une elementos entre imagem e texto sempre presentes no intervalo das imagens, evidenciados pelos planos, cortes e movimentos de câmera. Que detêm a função de pintar, escrever e pensar a imagem. Assim, ao analisar a relação que Godard estabelece

---

<sup>115</sup> Para Robert Bresson (1975), o cinematográfico, corresponde à escrita com imagens em movimento e sons.

com a imagem, buscamos evidenciar que as suas produções imagéticas convidam a outro tipo de olhar. Deste modo Fabiana Marcello corrobora que:

(...) em Godard, não se trata de sujeitar a continuidade (entre as imagens) a uma lógica racionalizante – e, portanto, confortadora –, mas a algo somente possível porque, entre elas, há, insistentemente, uma fronteira, um limite que marcam, de forma indelével, a desestabilização do olhar, e que sustentam e são sustentados por relações da ordem do impensado. Com efeito, é o fato de quebrar a lógica (inclusive) da sucessão, da separação entre o antes e o depois, ao conciliar “o antes e o depois num devir”, que permite Godard produzir uma imagem-tempo (MARCELLO, 2016, p. 449).

De tal modo que, o cinema da imagem-tempo, ultrapassa de modo evidente um período em que o tempo estava subordinado às ações nos filmes. E consoante a isso, percebe-se que o ser da imagem em Godard, constitui-se enquanto verdadeira multiplicidade, haja vista que o ser da imagem é ser dois (DELEUZE, 1983).

Assim, o ser da imagem ao qual Deleuze faz referência é, explicado por Didi-Huberman, na medida em que adverte que: “As imagens chocam entre si para que surjam palavras, as palavras chocam entre si para que surjam imagens, as imagens e as palavras entram em colisão para que o pensamento advenha visualmente” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 177). Nesse sentido, a imagem é de basilar importância no cinema godardiano. Ao passo que, o espectador possa se sentir convidado pelas imagens do cineasta e, consentir o desafio de olhar e, conseqüentemente, adentrar no corpo espesso das imagens.

Ademais, de acordo com Dubois: “Fazer um filme, para Godard é algo extensivo e total, é ser e viver, é estar sempre conectado as imagens, é ver e pensar ao mesmo tempo” (DUBOIS, 2004, p. 283). Contudo, ao referenciar o ser da imagem em Godard, não buscamos responder de forma categórica “o que é imagem” e nem tampouco o que é “uma” imagem. Mas sim, nos importa capturar a imagem em sua dinamicidade, ou seja, algo que não incide em respostas, mas em probabilidades de pensamento, na renúncia em expor qualquer convenção com a verdade da imagem e, com o saber categórico que dela provavelmente poderia surgir.

Consoante a isso, pode-se dizer que a literatura é feita através do intertexto literário utilizado por Godard. No entanto, assim como usa a literatura através da voz, também filma textos, cartas, mãos escrevendo poemas, palavras escritas em muros e quadros negros que, por sua vez, integram a sua narrativa. Deste modo, o cinema

godardiano também, utiliza-se da literatura de modo intertextual, seja por intermédio de procedimentos literários ou do uso da palavra escrita. Godard, por conseguinte, não tem a pretensão de apresentar um universo alternativo ou uma visão alternada deste, mas examinar o processo de significação, a partir do qual uma visão de mundo ou uma ideologia é construída (DINIZ, 1999).

Destarte, diante do já exposto, é inegável que o fato de pensar o cinema exclusivamente como arte ou apenas enquanto técnica ocasiona o seu empobrecimento: “No entanto defini-lo como mistério, na explicação de Godard é admitir os múltiplos discursos e olhares que a linguagem fílmica produz” (OLIVEIRA; CARELI, 2008, p. 1). Deste modo, ao dirigir a câmera para um determinado lugar, Godard opta por uma determinada narrativa.

Godard ao fazer cinema desenvolveu, concomitantemente, uma literatura que explorou diversas possibilidades da linguagem, entretanto, sem lançar mão dos recursos cinematográficos. Fato que denota um amadurecimento de seu projeto cinematográfico. Ademais, o universo da palavra, enquanto gesto de escrita, foi marca constante no trabalho e na vida de Godard. Deste modo, pode-se dizer que no cinema godardiano, a relação entre cinema e literatura ocorria por intermédio do seu modo de escrita peculiar com a câmera.

### **3.4. O TEMPO NO CINEMA GODARDIANO**

Nesta última parte, analisaremos a concepção de tempo no cinema godardiano. E, para dar conta desta discussão, nos apoiaremos nas obras de Didi-Huberman *Imagens apesar de tudo* (2012), de Jacques Aumont *A estética do filme* (1995), Alain Bergala *O prazer material de escrever* (2007) e Jacques Rancière *A Fábula Cinematográfica* (2014). Também faremos uma breve discussão acerca do filme *Passion*, com a finalidade de compreender a relação entre cinema e literatura, cinema e pintura, bem como perceber a importância das montagens utilizadas por Godard e, a maneira sobre a qual estas ditaram e influenciaram a noção de tempo em seu projeto cinematográfico. Para tanto, se faz necessário destacar que:

O lugar do cinema é o de salvar do esquecimento os gestos, como queria Agamben (2000). O lugar do cinema é o de fazer ver os vestígios de uma desapareição, como diria Didi-Huberman (2011) — a desapareição de o trabalho no fazer fílmico (...), do tempo na imagem, e da própria imagem no cinema (VEIGA, 2013, p. 212).

O tempo no cinema godardiano está desta forma, apto a trazer a imagem de volta à morada do gesto, uma vez que para Godard, o gesto de imagem constitui o objeto por excelência da montagem.

(...) o gesto é compreendido - e produzido - por Godard como um *sintoma*, ou seja, como uma montagem de tempos heterogêneos em que a representação se <surpreende>, se <suspende> ou até se <interdita> (...) na medida em que a sua própria proliferação desenha algo semelhante, não a uma iconografia, mas a uma *sismografia da história* (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 197).

Nesse sentido, Deleuze destaca que o cinema de Godard, se transforma a cada etapa de sua filmografia e, sucessivamente, se distancia das tradicionais formas de narratividade e da imagem-movimento (DELEUZE, 1983). É inegável que Godard almeja estabelecer outra relação com a imagem em seu cinema, que não esteja subordinada a narratividade ou ao literário enquanto programa, mas que empregue a literatura, as palavras e o texto “(...) como matéria de um cinema que pensa” (VEIGA, 2013, p. 211).

Alain Bergala (2007) denota que a relação que Godard estabelece com o texto está distante da história e habita no significante: “Godard tem uma espécie de estoque de frases, de textos. Ele não para. Ele tem muitas coleções... é como um colecionar de frases, de páginas, de imagens, uma espécie de pescador de pérolas” (BERGALA, 2007, p. 90). Assim, é com Godard que se inicia a subversão da história e do roteiro (VEIGA, 2013).

O roteiro torna-se, assim, um lugar de manipulação dessa matéria-prima do cinema, um momento de busca de puros agenciamentos de tempo e de espaço, que darão nascimento ao movimento dos personagens, à ação, à história. O roteiro é concebido como uma escrita a *posteriori*, então, escrita que só se concretiza a partir de uma visão do mundo sensível (LEANDRO, 2003, p. 693).

E sob o ponto de vista de Bergala, a escrita godardiana se realiza, tanto quanto a sua prática de cineasta: “(...) ensaístico, no sentido de que as ligações entre as ideias e entre as imagens podem ser abruptas, rápidas, fracas, distantes. Há sempre um jogo entre as palavras, as frases, entre elas e as imagens, entre elas e a música” (VEIGA,

2013, p. 211). O cinema, dessa forma, é o lugar de reflexão e compensação através de uma materialidade: “(...) de uma textura cinematográfica (...) composta de diferentes camadas de significação” (VEIGA, 2013, p. 211).

Assim, para compreender a concepção de tempo em Godard, se faz necessário, sobretudo, entender como a montagem atua no processo de constituição das camadas de significação e, por conseguinte, das camadas temporais. Nesse sentido, Godard define a montagem, como a linguagem que estrutura a preeminência da comunicação cinematográfica, constituindo-se enquanto parte imanente da linguagem cinematográfica.

Em suas palavras: “[Montar] é relacionar as coisas e fazer com que as pessoas vejam as coisas... uma situação evidente (...) é necessário sempre ver duas vezes (...) É isso que chamo montagem, simplesmente uma conciliação” (GODARD, 1998, p. 22, tradução do autor)<sup>116</sup>. Não obstante, a montagem, na concepção de Godard, é aquilo que faz ver, o que:

(...) transforma o tempo do visível, parcialmente recordado numa construção reminescente, em forma visual da obsessão, em musicalidade do saber, isto é, em destino: <Na montagem encontra-se o destino>. O que é uma forma de situá-la claramente a altura do pensamento. [...] A montagem é a arte de produzir essa forma que pensa (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 176).

O cinema é definido, nesta concepção, pela sucessão de momentos descontínuos e a montagem, por sua vez, compreende a confirmação dessa descontinuidade. Por isso, reside na ideia de interstício, ao passo em que demanda uma quebra radical e dispõe em evidência as imagens no momento em que são vistas. Nesse sentido: “Saber até onde é possível fazer uma cena durar já é montagem, da mesma forma que se preocupar com os *raccords* ainda faz parte dos problemas da filmagem” (AUMONT, 2004, p. 55). É, com esse propósito, que a imagem angariou uma função no cinema de Godard. E acerca da montagem, Didi-Huberman salienta que esta:

(...) só é válida quando não se apressa a concluir ou enclausurar: quando abre e complexifica a nossa apreensão da história, e não quando a esquematiza abusivamente. Quando nos permite aceder às *singularidades* do tempo e, por conseguinte, à sua *multiplicidade* essencial (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 156, grifos do original).

---

<sup>116</sup> Texto original: “[Monter], c'est raconter des choses et faire voir les choses ... une situation évidente ... il faut toujours voir deux fois ... C'est ce que j'appelle une assemblée, une simple conciliation” (GODARD, 1998, p. 22).

Nessa perspectiva, as imagens não existem enquanto tais, uma vez que estão sempre presas a linguagem: “Porque captar imagens não basta para fazer cinema. Porque, segundo Godard, ninguém soube *montar* – ou seja, *mostrar* para *compreender* – as imagens captadas existentes, os documentos da história” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 180). A saber, a montagem godardiana, evidencia que cada imagem pressupõe outra, que estabeleça entre as duas um potencial de diferenciação, de modo a acondicionar um novo elemento, ou seja, a imagem em potência. Nessa perspectiva, a montagem encadeia as imagens e as trabalha, com a finalidade de libertá-las da tensão narrativa à qual estavam sujeitas originalmente.

Para Jacques Aumont, a montagem mostra que: “(...) é preciso *confrontar* o que deve ser visto com outra coisa. Ver é receber uma imagem, mas *mostrar* é montar essa imagem com outra imagem (a própria imagem já é sempre uma montagem)” (AUMONT, 2004, p. 58). Já Didi-Huberman (2012), descreve que Godard cunhou um tipo de montagem que coloca em agitação as citações, os documentos e os fragmentos de filmes num espaço jamais preenchido: “(...) montagem centrífuga, elogio da velocidade. É uma espécie de grande fuga que dissemina o tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 161).

De tal modo que, Godard cunhou em *História(s) du cinema*<sup>117</sup> duas estéticas diferentes, dois tipos de montagem, mas, sobretudo, duas éticas da relação entre imagem e história. Nesse aspecto, considera que:

(...) a História é a obra das obras, se quiser, ela engloba-as todas, a História é o nome da família, há os pais e os filhos, há a literatura, a

---

<sup>117</sup> De acordo com Patrícia Francisco: “As primeiras idéias para a construção da série *História(s) do Cinema* nasceram a partir de uma conferência intitulada “Introdução a uma Verdadeira História do Cinema”, realizada por Jean-Luc Godard no Conservatório de Arte Cinematográfica de Montreal, em 1978 e de uma conversa entre o cineasta e o fundador da Cinemateca Francesa, Henri Langois. Em 1986 é que Godard iniciou a realização do projeto, que levou quase dez anos para finalizar, em 1998. A conferência proferida em 1978 foi publicada em livro sob o mesmo título. A série *História(s) do Cinema* é um ensaio audiovisual de cunho documental, realizado em vídeo para a televisão, em que o realizador reflete sobre a história do cinema por meio da apropriação e citação de várias obras. Foi lançada na França entre 1989 e 1998 no Festival de Cannes. É dividida em quatro episódios e cada parte é subdividida em duas outras, formando 8 capítulos: Tomo I: 1A- Toutes les histoires (Todas as histórias); 1B- Une Histoire seule (Uma história só). Tomo II: 2A- Seul le Cinema (Só o Cinema); 2B- Fatale Beauté (Beleza Fatal). Tomo III: 3A- La monnaie de L’absolu (A moeda do absoluto); 3B- Une vague nouvelle (Uma onda nova). Tomo IV: 4A- Le contrôle de l’univers (O controle do universo); 4B- Les signes parmi nous (Os signos entre nós). Cada um dos capítulos tem duração variada de aproximadamente 30 à 60 minutos” (FRANCISCO, 2008, p. 127).

pintura, a filosofia..., a História, digamos é todo o conjunto. Assim sendo, se a obra de arte for bem feita, ela pertence ao campo da História. Parece-me que a História pode ser uma obra de arte, o que geralmente não é admitido senão por Michelet (GODARD; ISHAGHPOUR, 2005, p. 24-25, tradução do autor)<sup>118</sup>.

A História é deste modo, pensada por Godard enquanto cinema, à medida que também se efetua com a montagem, pois se faz necessário refletir acerca da diferença que as perpassa por entre o encontro. Fazer história é, então na sua perspectiva, se submeter ao momento redentor em que se tem um “e” o outro, o visível “e” o dizível, o passado “e” o presente “e” o futuro. Portanto, ao aproximar uma coisa “e” outra, ao promover um “encontro”, a fim de compreender “os signos a nossa volta”, o gesto histórico se revela correlato ao cinematográfico. E consoante a isso, refletir sobre a História é também refletir sobre o cinema, isto é, sobre a montagem (GODARD, 1989).

Com isso, há uma polaridade, que nos leva a repensar a nossa relação com a imagem e, conseqüentemente com o tempo no cinema godardiano. Diante do presente cenário, Jacques Rancière denota que:

A imagem coexiste com “uma infinidade de outros acontecimentos-mundo pertencentes a todos os outros filmes, bem como todas as formas de ilustração de um século, e susceptíveis de entrar numa infinidade de relações tanto entre si como com todos elementos de um século (RANCIÈRE, 2014, p. 286).

No âmbito cinematográfico, os painéis negros são o espaço da montagem, em que o autor organiza e reorganiza os fragmentos instituindo um novo conhecimento. Sendo, portanto, o espaço da respiração, o entremeio que permite o salto que altera o ritmo da sequência e determina um novo sentido. É justamente nesses painéis que a montagem fornece o seu efeito, organiza e se projeta. A montagem é, portanto, um veículo de produção de conhecimento.

---

<sup>118</sup> Texto original: “(...) l'Histoire est l'œuvre des œuvres, si vous voulez, elle les englobe toutes, l'Histoire c'est le nom de la famille, il y a les parents et les enfants, il y a la littérature, la peinture, la philosophie ... , l'Histoire, disons, c'est le tout ensemble. Alors l'œuvre d'art si elle est bien faite relève de l'Histoire, si elle se veut comme telle et qu'elle en est l'image artistique. On peut avoir un sentiment à travers elle, parce qu'elle est travaillée artistiquement. La science n'a pas à faire cela, les autres ne l'ont pas. Il me semblait que l'Histoire pouvait être une œuvre d'art, ce qui généralement n'est pas admis sinon par Michelet” (GODARD; ISHAGHPOUR, 2005, p. 24-25).

Acerca da concepção de tempo em Godard, Rancière corrobora que, as inúmeras camadas do palimpsesto<sup>119</sup> tornam visível a descontinuidade do mesmo. Cada imagem encerra em si uma memória, um corte direto para outro tempo. E no ecrã, projetam-se um conjunto distinto de tempos: “O texto fala de um filme, mostrando-nos as imagens de outro” (RANCIÈRE, 2014, p. 285). Deste modo, se produz um tempo outro, ou seja, um tempo crítico que rompe a linearidade cronológica. Consoante a isso, Dubois denota que: “Não se trata mais de contar e nem mesmo de representar, mas de apagar para (re) escrever, de decompor para ver se podemos (re)construir, de rasurar para (re)fazer. Trabalho de palimpsesto cinematográfico” (DUBOIS, 2004, p. 271).

Diante do presente cenário, a montagem de Godard requer a busca de “tempo folheado”, isto é, temporalidades que habitam o mesmo espaço, contudo se sobrepõem e transpassam como camadas: “O desenho do folheado é útil, pois se trata de folhas que estão todas ali, visíveis, ao mesmo tempo em que parte de uma é também de outra, se confunde com outra, ou seja, há sobreposição, mas há diferença e atravessamento” (VEIGA, 2013, p. 215).

A montagem produz a instabilidade indicada pela justaposição das imagens e sugere um pensamento heterotópico, este que se define em oposição à estabilidade indicada pela utopia. A heterotopia, por sua vez, surge no intervalo entre imagens e, forma-se na justaposição de algo que naturalmente não estaria em contato. Nessa perspectiva, a definição de heterotopia sugerida por Foucault, se aproxima da definição de montagem dada por Godard nas *Histoire(s) du cinema*. Sobre o conceito Foucault, emprega os seguintes termos:

---

<sup>119</sup> Para Sandra Jatahy Pesavento: “O palimpsesto é uma imagem arquetípica para a leitura do mundo. Palavra grega surgida no século V a.c., depois da adoção do pergaminho para o uso da escrita, palimpsesto veio a significar um pergaminho do qual se apagou a primeira escritura para reaproveitamento por outro texto. A escassez de pergaminhos os séculos de VII a IX generalizou os palimpsestos, que se apresentavam como os pergaminhos nos quais se apresentava a escrita sucessiva de textos superpostos, mas onde a raspagem de um não conseguia apagar todos os caracteres antigos dos outros precedentes, que se mostravam, por vezes, ainda visíveis, possibilitando uma recuperação. Esta definição primeira do palimpsesto nos fornece uma chave para os olhos do historiador, quando se volta para o passado. Há uma escrita que se oculta sobre outra, mas que deixa traços; há um tempo que se escoou mas que deixou vestígios que podem ser recuperados. Há uma superposição de camadas de experiência de vida que incitam ao trabalho de um desfolhamento, de uma espécie de arqueologia do olhar, para a obtenção daquilo que se encontra oculto, mas que deixou pegadas, talvez imperceptíveis, que é preciso descobrir” (PESAVENTO, 2004, p. 26).

A ligação de coisas que são inadequadas; Refiro-me à desordem na qual os fragmentos de um grande número de ordens possíveis brilham separadamente na dimensão, sem lei ou geometria, do heteróclito; e essa palavra deve ser considerada no seu sentido mais literal e etimológico: em tal estado, as coisas são “postas”, “colocadas”, “dispostas” em locais tão diferentes uns dos outros que é impossível encontrar um lugar de residência para eles, definir um lugar comum sob todos eles (FOUCAULT, 2002, p. 19, tradução do autor)<sup>120</sup>.

Diante do presente contexto, a *heterotopia*, cunhada por Foucault, corresponde à desordem que faz reluzir os fragmentos. E a montagem como Godard a entende, abrange o mecanismo sobre o qual principia a respectiva desordem. Pautado neste princípio, a montagem é concomitantemente relação e ruptura. E a desordem heterotópica, por sua vez, transforma a experiência das relações, na medida em que constitui um rompimento drástico que chama atenção para si própria.

Consoante a isso, entre o filme e os fragmentos fílmicos, se institui uma relação de construção de sentido. Godard, por conseguinte, sugeria que os fragmentos fílmicos seriam olhados, tendo em vista os princípios indicados pelo filme inicial. Sendo que este, por sua vez, exerceria uma ação sobre a memória do filme inicial. Todavia, se faz necessário elucidar que a memória no cinema é, antes de tudo, aprender as simultaneidades do tempo e Godard, representa a memória coletiva dos cineastas de sua geração. Considerando que, o cinema é: “(...) um ponto de encontro entre a memória e os fotogramas; rastros psíquicos e fotoquímicos” (FRANCISCO, 2008, p. 138).

Assim, a montagem concretizada por Godard em *Histoire(s) du Cinema*, corresponde a montagem através da qual o programa cinematográfico se materializa. E o cinema godardiano, por sua vez, leva a montagem ao seu extremo, na medida em que a realiza no interior da própria imagem, pois a: “(...) montagem intensifica a imagem e confere a experiência visual um poder que as nossas certezas ou hábitos visíveis pacificam ou velam” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 174).

Deste modo, ocorre a projeção de uma cartografia deliberada pela sobreposição. É, justamente, nesse sentido que Godard é capaz de chegar à imagem da memória (GODARD; ISHAGHPOUR, 2005). Godard utiliza-se da montagem, enquanto uma

---

<sup>120</sup> Texto original: “the linking together of things that are inappropriate; I mean the disorder in which fragments of a large number of possible orders glitter separately in the dimension, without law or geometry, of the heteroclite; and that word should be taken in its most literal, etymological sense: in such a state, things are ‘laid’, ‘placed’, ‘arranged’ in sites so very different from one another that it is impossible to find a place of residence for them, to define a common locus beneath them all.” (FOUCAULT, 2002, p. 19).

espécie de poética do refazer, a partir da qual as obras, temas e autores, assim como as demais referências históricas, cinematográficas e literárias são recriadas e deslocadas. Com a finalidade de tornar visível o conhecimento obscuro no “entre-imagens”. Consoante a isso Didi-Huberman destaca que:

(...) não podemos <ver o tempo>, mas as imagens criam o anacronismo que nos mostra o seu trabalho. (...) Toda a história das imagens pode assim ser contada como um esforço para dar a ver a *superação visual* das oposições triviais entre o *visível* e o *invisível*. É preciso mostrar aquilo que não podemos ver (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 171).

Ademais, Rancière ao fazer referência à montagem nas *Histoire(s) du Cinéma* afirma que: “Com os filmes que eles fizeram, Godard faz os filmes que eles não fizeram. Isto pressupõe um duplo trabalho: recuperar nas histórias contadas por eles as imagens subjugadas e encandear essas imagens noutras histórias” (RANCIÈRE, 2014, p. 279-280). Deste modo, Rancière ao se referir as imagens subjugadas e encadeadas, faz alusão ao fato de que no âmbito cinematográfico, as imagens estariam subjugadas a uma narrativa e, Godard pretende alcançar nas *Histoire(s)* a libertação dessas imagens.

No entanto, se faz necessário primeiro retirar-las do fluxo interno do filme e, Godard as retira, por intermédio da citação, de forma a atribuir um novo sentido. Pautado neste princípio, cada imagem encerra em si uma memória, ao passo em que produz um tempo outro, isto é, um tempo crítico que rompe com a linearidade cronológica.

(...) a *imagem desconstrói a realidade*, e isso graças aos seus próprios efeitos de construção: objetos inobservados invadem subitamente o ecrã, mudanças de escala alteram o nosso olhar sobre o mundo, agentes inéditos produzidos pela montagem fazem-nos compreender as coisas doutro modo. (...) e é então que o caos empírico se transforma em <realidade fundamental>. É por meio da sua construção de estranhezas (...) dos seus <cortes transversais> no *continuum* espacial e temporal que a imagem toca num real que a própria realidade nos ocultava até então (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 220-221, grifos do original).

Assim, Godard nas *Histoire(s) du Cinéma*, faz uso de inúmeras camadas de imagens, bem como de textos falados e escritos sobre a imagem ou uma tela preta, conforme salienta Serge Daney. Para tanto, sobrepõe tempos que até então não haviam sido aproximados. Godard, deste modo, compreende que a história do cinema é

genuinamente histórica, ao passo em que: “(...) dá forma à história profunda, subterrânea, ‘lenta e que nos acompanha’ (AUMONT, 2004, p. 145).

Nesse sentido, Godard abre para si um campo de experimentação de linguagem, na medida em que atua enquanto operador de (re)leitura para a História do cinema. Pautado na fundamentação da justaposição, no entrecruzamento de temporalidades diferentes e na liberdade de fabulação. Portanto, é imprescindível “apreender o retorno” do tempo, para que desta forma, possa se pensar as potencialidades e virtualidades da história, para enfrentar o devir histórico.

Dessa forma, Godard leva em consideração que, sob o campo do retorno, não somente os signos, mas também os tempos aparecem justapostos, uma vez que o passado e o presente não são momentos sucessivos, mas, sobretudo, coexistentes.

E é precisamente que *a imagem aflora o tempo*: desconstruindo as narrativas, as crônicas <historicistas>, ela torna-se capaz de um <realismo crítico>, ou seja, de um poder de <julgar> a história, de dar a ver o tempo oculto das sobrevivências, de tornar visível o <retorno do ausente> na exterritorialidade, na própria estranheza do cinema (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 221, grifos do original).

Desse modo, a imagem tal como a história não revive absolutamente nada, mas redime, isto é, salva um saber. Na medida em que narra apesar de tudo, a memória dos tempos. A esse despeito: “É como se não existisse continuidade no tempo e como se, por conseguinte, não houvesse nem passado nem futuro, em termos humanos” (ARENDDT, 1979, p. 19). Nesse sentido, o âmago das imagens reside nessa grande agitação do tempo e, conforme Didi-Huberman: “Seria preciso saber ver nas imagens aquilo de que elas são as sobreviventes. Para que a história liberta do puro passado (...) nos ajude a abrir o presente do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 229).

Por conseguinte, os trabalhos de Godard na metade da década de 1970 são marcados pela integração do vídeo a linguagem fotográfica. Ao passo em que exploram a colagem e o vídeo enquanto dispositivos da inflexão da relação entre pintura e cinema. A pintura, deste modo, não mais aparece enquanto uma “(ex) citação”<sup>121</sup> na presença visual, ao contrário, é construída poeticamente com a ajuda da câmera. Nesse aspecto, a pintura é para Godard: “(...) uma maneira de inscrever na ficção um efeito ao mesmo tempo de assinatura e de metalinguagem” (DUBOIS, 2004, p. 253).

---

<sup>121</sup> Philippe Dubois (2004) emprega o termo (ex)citação para explicar que Godard cita e excita as pinturas em seu âmbito cinematográfico.

A pintura nesses filmes deixou de ser uma imagem, uma reprodução-citação exibida na diegese, um objeto manipulado pelos personagens para se tornar um efeito de filme, um caso (de figura) orgânico, o resultado de um tratamento visual do dispositivo cinematográfico (...). Assim, a questão do pictórico neste cinema poético e metafísico (...) do Godard dos anos 80 passa não tanto pela citação referencial, mas pela colocação em perspectiva e pela interrogação do cinema como pintura (e de modo mais amplo, como arte, criação, música, literatura...). Agora é, portanto, o cinema que se pensa e se afirma enquanto pintura (DUBOIS, 2004, p. 254).

A relação que Godard estabelece com a colagem em seus filmes, ocorre a partir do momento em que a imagem sequencial se torna sobreposta por meio dos efeitos de montagem por vídeo. A saber, o cinema godardiano, permitiu um trabalho de colagem de imagens com maior grandeza compondo “jogadas de linguagem” godardianas. Assim como propõe Dubois, tanto o efeito-pintura dos filmes na fase posterior a *Nouvelle Vague* como a metalinguagem está para além da citação referencial.

A poética na pintura representa a visão do pintor a ser embasada por seu imaginário. E o efeito pintura presente nos filmes godardianos, buscam construir a linguagem poética, ao passo em que buscam expressar metaforicamente lacunas deixadas por ele. Consoante a isso Veiga descreve que:

É como se uma grande história que foi inscrita em quadros consagrados da pintura ocidental pudesse ser habitada pelo cinema, de forma que os personagens ganhassem vida como personagens de cinema que buscam executar os movimentos exigidos pelo diretor em vão, pois só conseguem, durante todo o filme, durar numa pose que nunca está pronta ou perambular pelo *set*. Godard, na intensidade das cores que verdadeiramente compõem os quadros, (...) faz pensar quão próximo cinema e pintura podem chegar (VEIGA, 2013, p. 213).

A pintura, deste modo, angaria um lugar especial em sua obra, ao passo que representa um devir cinema, um caminho constante, que em Godard se encontra no “e”. Nesse sentido para Ropars-Wuilleumier: “(...) a vida não fala, e é fazendo entrar a música e a pintura no cinema, ajuntando à imagem as cores e à palavra aos sons, que a diremos, enfim” (ROPARS-WUILLEUMIER, s/d., p. 96-97, tradução do autor)<sup>122</sup>.

Consoante a isso, Aumont assinala que Godard pode ser comparado a um pintor em seu nível mais elementar, ou seja, o nível do gesto. No entanto, faz o seguinte questionamento: “(...) como encontrar no cinema a atitude do pintor no momento em

---

<sup>122</sup> Texto original: “Car la vie ne se parle pas, et c’est en faisant entrer la musique et la peinture dans le cinéma, en ajoutant à l’image les couleurs et à la parole les sons, qu’on la dira enfin.” (ROPARS-WUILLEUMIER, s/d., p. 96-97).

que ele dá *determinada pincelada e não outra* sobre a tela?” (AUMONT, 2004, p. 58). Buscaremos através dos debates acerca da pintura godardiana, responder à pergunta de Aumont.

Além disso, o lado pintor de Godard já vinha se propagando desde seus primeiros filmes, momento sobre o qual passou a “pintar o cinema”, a exemplo de *Une femme mariée* (1964), em que a sucessão de enquadramentos isola os gestos e se assemelham aos estudos preliminares dos pintores; ou ainda em *Pierrot le fou* (1965), que aborda um trabalho particular com as cores. No entanto, é a partir de *Passion* (1989), que a relação com a pintura fica mais explícita e, se torna o próprio mote da ficção.

Tendo em vista que, todos os aspectos da pintura estão ali representados: a cor, a luz e a *mise-en-scène* constroem uma composição pictórica, que se materializa com a atuação dos personagens. Deste modo, se faz necessário evidenciar que *Passion* é, notadamente, um filme que traduz o próprio fascínio de Godard pela pintura. Na medida em que propõe uma analogia entre as pinturas ilustres e determinados planos de seu filme, cuja finalidade centra-se em tornar o respectivo encontro mais intenso e profundo.

De acordo com Godard, as imagens em *Passion* buscam apropriar-se de movimentos e formas existentes nas pinturas. O filme é, portanto, composto por releituras de proeminentes pinturas da história. Assim, os atores, que compõe o filme, não posam simplesmente em uma posição estática, imitando a pintura, mas se movimentam como se Godard insinuasse onde e como deverão incidir tais movimentos. Nas palavras de João Paulo Maria:

Além dessas interferências provocadas por Godard, também ocorre o encontro entre as pinturas, produzidos a partir das movimentações das personagens que saem das cenas (pinturas) e entram em outras. Desse modo, Godard promove uma grande aproximação entre as próprias pinturas. Essa fase revela um Godard muito mais experiente, capaz de manipular os elementos da *mise-en-scène* com sutileza e profundidade, gerando outros questionamentos estéticos e filosóficos para o cinema (MARIA, 2010, p. 92).

A saber, os movimentos dos personagens são fomentados, ressaltando o distanciando do simples objetivo de contar histórias. É como se *Passion*, previamente,

considerasse que a ficção e a História já estivessem presentes na imagem, antes mesmo do discurso, cujo interesse está na forma de contextualizá-las e ligá-las entre si.

Godard, com este propósito, percorre os acontecimentos históricos, de forma a agrega-los em sua obra. Sendo que, uma de suas grandes contribuições a partir da década de 1980, é justamente a possibilidade de escrever roteiros com imagens e sons. Fato que irá permitir a Godard inserir de outro modo o problema da escrita fílmica (LEANDRO, 2003).

Diante de sua câmera, Godard continua a refletir em voz alta, desvendando as diferentes etapas de um trabalho que consiste não exatamente em negar o roteiro mas, pelo menos, em recusar a forma tradicional de escrita, aquela que parte das palavras para chegar até às imagens e aos sons. Ele propõe inverter esse método que, desde o início do cinema falado, tem condicionado nossas formas de ver e de ouvir. Foi partindo de uma inversão desse tipo que ele quis filmar previamente o roteiro de *Paixão*, projeto que, finalmente, só pôde ser concluído depois do filme terminado: “*Paixão* tinha algumas premissas, mas era preciso ver, ver se esse mundo poderia existir. É esse o trabalho do roteiro. Em seguida, faz-se o filme” (LEANDRO, 2003, p. 692).

Sob a perspectiva de Jacques Aumont, *Passion* traz em seu âmago a oposição entre imagem e escrita para enfatizar que foi produzido com o suporte de um roteiro visual. E, por conseguinte, o cineasta que: “(...) não vê as imagens torna-se como as pessoas da televisão que não olham as imagens e de repente as percebem “atrás de si”. Ver é dominar, aquele que vê domina e aquele que não vê não domina” (AUMONT, 2004, p. 56).

É neste contexto que, *Passion*, nos direciona a olhar o “e”, o “entre”, bem como o intervalo, que nos é disponibilizado na movimentação das pinturas. Ao passo que: “(...) o cinema é a célula-base do filme e da trama porosa que este abriga. Trata-se de um filme movido pelo trabalho e pela paixão, e, obviamente, pelos questionamentos que o cinema encerra sobre si” (VEIGA, 2013, p. 211). É nesta célula-base, que como dirá Deleuze, Godard fará repercutir o gesto de: “(...) não mais seguir uma cadeia ininterrupta de imagens, escravas umas das outras e das quais somos também escravos” (DELEUZE, 2013, p. 217).

Com efeito, é justamente a partir da relação estabelecida a partir do “e”, o “entre”, que se torna possível falar de uma força política que, sob a perspectiva de Veiga:

(...) não é própria das temáticas, mas das passagens entre elas, da maneira como elas ganham visibilidade no filme. Ela, essa força política, nasce da heterogeneidade de materiais e associações que podem ser orquestrados por terem o mesmo peso cinematográfico — sejam intensidades, sejam afetos, sejam sentidos. Nesse mecanismo, o trabalho é colocado sempre *em relação a*. (...) entre um mosaico histórico, entende que é preciso viver as histórias antes de criá-las. (...) A força política, que está entre o trabalho do operário e o trabalho do artista, é o próprio cinema (VEIGA, 2013, p. 220).

Destarte, se a imagem deve ser vista e não lida necessita ser, sobretudo, fabricada. Ao passo que possui o papel de objeto de visão no sentido visionário do termo. Consoante a isso, *Passion* explica seu “roteiro”, à medida que se compõe a partir do branco, ou seja, o nada visível, para fazer existir uma imagem a partir de uma sequência de imagens. A vista disso, Godard elucida que, o ecrã branco está para o cinema como a página branca está para a literatura, pois equivale ao marco zero da criação.

(...) o “roteiro” de *Passion* (rodado *após* o filme) é uma espécie de análise genética do filme, que o descreve por grandes imagens (a onda, o movimento, o trabalho e o amor, etc.) – mas só sabe encadear essas imagens segundo uma lógica verbal. (...) Um tempo dessa *inventio*, no entanto, escapa a engrenagem da linguagem, é o tempo que parte de imagens encontradas: quadros de Tintoretto, de Goya, o *Réquiem* de Mozart, a canção de Léo Ferré. O que acontece então decorre do mesmo processo de encadeamento, mas sem verbalização, e pode-se ter de fato o sentimento de uma presença imediata, global da imagem (AUMONT, 2004, p. 57).

Primeiramente, se faz necessário afrontar o problema inevitável da ausência de imagem. Godard encontra-se diante de uma tela branca, isto é, o ponto de partida de qualquer escrita, o branco da memória e do início da criação. O cineasta tem apenas uma “vaga ideia” da imagem que virá, conforme narra no início do filme. E, da primeira página de seu roteiro, nasce uma imagem de mulher Hanna seguida de uma pintura de Tintoretto e, novamente, da tela branca (LEANDRO, 2003).

Godard aparece, então, manipulando a maneta do vídeo, o que provoca um batimento insistente da cena do quadro, alternada com fotogramas brancos. O quadro desaparece e, novamente, é a tela branca que retorna. Nós estamos, assim, sendo levados de volta ao ponto de partida da escrita, (...) Segue-se, então, uma cena da equipe de filmagem reunida com Godard e comentada em off pelo cineasta: “Eu tentava dizer-lhes que era preciso partir de uma imagem a ser feita, que havia vestígios” (...). Por isso, a tela branca retorna, apagando aqueles poucos vestígios de narrativa. Godard está novamente em seu estúdio de gravações, de volta ao ponto zero da

escrita, diante da tela branca: “Eu me encontrava só, ante essa pureza e, um dia, chegou um som” (LEANDRO, 2003, p. 685).

No início do filme, a câmera, em movimentos oscilantes, parece experienciar o enquadramento, o seu próprio movimento, o ponto de vista e o ensaio de um plano. Nesse sentido, podemos ver a cena recortada em distintos planos, e estes por sua vez, são compostos por enquadramentos fechados, que nos mostram detalhes como, por exemplo, a face com expressões de sofrimento de alguns dos personagens: “(...) 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” (ALMEIDA, 2015, p. 224). Deste modo, é possível vislumbrar que os autores estão sempre parados, ao passo em que é a câmera que se move.

Assim, *Passion* nos expõe os quadros e, concomitantemente, o “fora de campo” do cinema, uma vez que apresenta tanto os cabos, as câmaras a filmar bem como os operadores. Por conseguinte, o fora de campo dos quadros será a realidade do cinema e não um exacerbar do “efeito real”. Nesse sentido, se faz necessário compreender que:

A ficção de *Passion* é frágil, vai se despedaçando minuto a minuto. Daí resulta um filme que se apresenta, no fim das contas, como um campo de atração para o fora de campo, um ponto de convergência para linhas de força vindas de fora. Um filme aberto ao mundo e à passagem do “ar do tempo” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2015, p. 191).

Godard, deste modo, busca demonstrar o fora de campo como problema do seu próprio cinema, uma vez que não há devir do fora de campo, pois este é impreterivelmente o que está fora do escopo do olhar. *Passion trata-se*, portanto, de um cinema-pintura que ao colocar a imagem em questão de forma radical, busca conjurar todo o cinema. Pautado neste princípio, os quadros-pintura passaram a ser prolongados pelos quadros-cinema à medida que se atravessam e se misturam.

Conforme Veiga (2013), Godard estabelece uma sobreposição parcial, à medida que as cenas ocorrem simultaneamente, sendo “fatiadas” em instantes. Em suas palavras:

Quase podemos ver um mesmo tempo em quadro diferentes, na banda horizontal, uma cinematização da pintura. A montagem faz as cenas se sobreporem de forma que, antes de terminar uma célula narrativa —, uma mesma sequência organizada espaço temporalmente —, outra começa a surgir e a desorganiza. Intrusa, a toma até que ela se esvaneça, e resta a subsequente, e assim por diante. Isso se dá pelo som, por elementos cenográficos, ou pelo próprio mecanismo de

atravessamento do quadro encenado pra vida, da vida para o quadro filmado, com o que vamos sendo familiarizados ao longo do filme (VEIGA, 2013, p. 217).

Assim, se faz necessário observar que o som nos filmes godardianos, concebe um elemento que, também detêm uma função particular no contexto da montagem vertical. Tendo em vista que, afasta o espectador do pensamento simples referente à situação exibida. Nesse sentido, Godard admite que em *Passion*, o som é o elemento condutor do espectador, uma vez que revela tanto o que deve ser observado, como o modo de olhar uma imagem. Pautado neste princípio, é recorrente encontrar nos enquadramentos de Godard, imagens que não são inteiramente equivalentes ao som. O que, de fato, se configura como uma estratégia de seu cinema. Nessa perspectiva, Anita Leandro descreve que:

A nova política godardiana, (...) substitui definitivamente a palavra de ordem por uma ordem natural da palavra, ou seja, o seu som, algo que nasce não mais do discurso ideológico, mas da própria associação de elementos constitutivos da matéria-prima do cinema (vozes, barulhos, música). (LEANDRO, 2003, p. 684).

No que concerne à pintura, percebe-se que esta não demanda conexão entre planos, haja vista que não é concebida a partir de uma banda horizontal. Mas, ocorre no mesmo espaço e ganha na *mise-en-scène* de Godard outra geografia, haja vista que o cineasta almeja um roteiro imagético, que atue enquanto um “(...)repositório das grandes pinturas europeias, imagens já prontas e consagradas, nas quais ele pode se imiscuir, que ele pode escrutinar, perfurar, e reinventar, para dali e só dali fazer aparecer “justo uma imagem”.” (VEIGA, 2013, p. 213).

Nas palavras de Godard: “<Não há a imagem, não há senão imagens.> E há certa forma de juntar imagens: assim que há duas, há três. (...) É esse o fundamento do cinema” (GODARD, 1995, p. 430). Sob esse ponto de vista, a imagem desdobra-se segundo uma complexidade mínima que supõem: “(...) *dois pontos de vista que se confrontam sob o olhar de um terceiro*” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 191, grifos do original).

Assim, Didi-Huberman direciona o nosso olhar para o fato de que o respectivo processo, não absorve as diferenças das imagens, ao contrário, as acusa. De tal modo que, também não possui relação com a síntese ou a fusão de imagens, fato que para Godard, permite conservar a imagem do cinema. Nesse sentido, Godard somente

vislumbra e constrói imagens plurais, isto é, imagens captadas com os efeitos de montagem. Consoante a isso, a grandeza da pintura e do cinema reside, justamente, no fato de ter sido capaz de desenvolver essa pluralidade essencial no tempo desencadeado pelo movimento (DIDI-HUBERMAN, 2012).

Por conseguinte, na medida em que o cinema espacializa a pintura, ele igualmente a temporaliza, tendo em vista que a pintura busca (re)significar o tempo no filme, em virtude da simultaneidade temporal. Em contrapartida, as camadas de tintas: “(...) são como camadas de tempo, que, (...) por serem feitas em momentos distintos, concedem à pintura uma textura heterogênea e, desse modo, uma temporalidade folheada, que a retira de uma dimensão estática e lhe dá vida” (VEIGA, 2013, p. 215).

Não obstante, é justamente na montagem folheada, que a pintura atua como vestígio de uma história que se perdeu e, Godard no filme *Passion*, busca revive-la no espaço cinematográfico. Tendo em vista que, a partir de uma camada de tempo, ele constrói outra, no entanto, “(...) sem deixar que a primeira desapareça”. E, sob esta se insere ainda: “(...) a imagem que virá, ou seja, aquela que Godard quer atingir, que o faz permanecer filmando e (...) o faz acreditar na luz que cria o cinema” (VEIGA, 2013, p. 217).

É justamente, através deste folheado de tempos, que promove a união cinema e pintura, que Godard reúne temas, cenas, ritmos, frases, vozes e personagens distintos. E a imagem, por sua vez, carrega uma temporalidade complexa, pois comporta todos os tempos com os quais está feita a história. E ainda que o historiador busque a concordância de tempos ao analisar uma imagem, o que resta, segundo Didi-Huberman, não é o tempo do passado, mas, sobretudo, o da memória que é convocada e questionada pelo ato de estar perante a imagem.

Consoante a isso, Veiga (2013) descreve que: “(...) imagens do passado, das lutas, das grandes pinturas, dos personagens históricos” (VEIGA, 2013, p. 221), não integram o filme, com a finalidade de que seja produzido um discurso sobre elas, cuja intenção reside justamente em: “(...) apresentar essas cenas em sua singularidade e violência, buscando nelas vestígios de nossos gestos perdidos, ocultados pelo discurso” (LEANDRO, 2003, p. 693).

Nesse sentido, se a imagem comporta inúmeros tempos anacrônicos e convoca necessariamente à história, a montagem almeja deste modo, remontar essas temporalidades. Procurando promover uma desconstrução, na medida em que valoriza os desvios, as discontinuidades e as bifurcações, que se fazem presentes no ato de estar diante de uma imagem e, conseqüentemente, ser capaz de enxergar nela as camadas de tempo que a compõe (DIDI-HUBERMAN, 2012).

Antônio Oviedo afirma que, 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” (OVIDO, 2011, p. 11). A partir dessa premissa, surge a seguinte questão que pauta uma das grandes investigações de Didi-Huberman: qual é a relação entre tempo e história imposta pelas imagens? E a partir de sua análise, podemos compreender que a resposta reside na seguinte problemática: quando uma imagem não é capaz de dizer nada, significa que não dedicamos tempo suficiente e coragem de a reconsiderarmos (DIDI-HUBERMAN, 2012).

Nesse sentido, Didi-Huberman nos adverte que, por mais antiga que seja uma imagem, perante ela o presente e o passado não param de se reconfigurar e, o que nos resta é pensa-la enquanto construção da memória. Consoante a isso, Oviedo elucida que as imagens conduzem uma temporalidade complexa e, nela: “(...) se chocam e se esparramam todos os tempos com os quais está feita a história” (OVIDO, 2011, p. 21).

Ademais, o encontro entre passado e presente, a partir da montagem cinematográfica godardiana, atua enquanto potência do interesse do espectador, ao passo em que busca relacionar as heranças de uma época ou de um pensamento. Por conseguinte, a forma que Godard buscou conectar imagens, no lugar e no tempo, indica um amadurecimento da sua produção cinematográfica, visto que já não se interessava somente em entreter seu público com distrações estéticas.

Com efeito, pode-se pontuar que Godard começou a imprimir seriedade ao discurso de suas imagens, ligando-as a grandes questões da humanidade, como a política. E perante o respectivo contexto, Godard já não tem como princípio: “(...) o domínio domesticado da linguagem para que o cinema com todo seu poder possa libertá-la. O cinema é bem menos agora”. Desta forma, Godard parte, sobretudo, “(...) da memória, da tela branca, da ausência, da impotência, de quem não tem um roteiro prévio” (VEIGA, 2013, p. 218), na procura da justa imagem: “É como se tudo ainda

tivesse por ser construído, tanto o roteiro quanto o próprio pensamento sobre a escrita filmica” (LEANDRO, 2003, p. 694).

Portanto, Godard não almeja mais a “(...) ligação frouxa entre as imagens, mas o balanço entre elas” (VEIGA, 2013, p. 218), haja vista que seus esforços se concentram em inserir no cinema as possibilidades de um pensamento nascido das próprias imagens. De forma a considerar que as imagens, assim como a pintura, são portadoras de camadas de tempo com os quais a história é empreendida.

**CAPÍTULO 4:**  
**EM CENA: LA CHINOISE E O HISTORIADOR CINEASTA<sup>123</sup> JEAN-LUC**  
**GODARD**

**4.1. LA CHINOISE: O FILME<sup>124</sup>**

**Figura - 10**

“No verão, cinco estudantes ocupam um apartamento emprestado para criar uma célula maoísta. Estudam, fazem seminários, teatro, depõem para um filme. Mas se desentendem, o grupo se desfaz. Véronique assassina um ministro soviético e, por engano, outra pessoa. A família retoma o apartamento e apaga os sinais das férias”<sup>125</sup>.



**Filme:** *La Chinoise*. Direção : J.L.Godard. Paris. 1967, 95 min., 35 mm, color

O filme de título original em francês *La Chinoise* (*A Chinesa*)<sup>126</sup> escrito e dirigido por Jean-Luc Godard foi filmado em março de 1967 às vésperas do movimento

---

<sup>123</sup> O termo “historiador cineasta” e a aproximação que estabelecemos de Godard com os historiadores, em específico colocando-o como historiador do cinema, surge a partir da reflexão acerca da obra do historiador norte-americano Robert Rosenstone intitulada *A história nos filmes, os filmes na história* (2010). Nessa obra, o autor procura apresentar que é possível conceber um cineasta como historiador à medida que ambos (historiador e cineasta) articulam o passado em suas obras. Para isso, o historiador norte-americano indaga, entre outras coisas, sobre a possibilidade do filme oferecer uma reflexão histórica que seja comparável à própria reflexão historiográfica. Em linhas gerais, a importância dos estudos de Rosenstone acerca da relação entre história e cinema lança luz sobre nossa aproximação de Godard enquanto historiador do cinema e justifica a utilização do termo “historiador cineasta” aplicado neste trabalho. Vide: ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010, p.54.

<sup>124</sup> Importante: Todas as imagens utilizadas neste capítulo da figura 10 a 27 são fotogramas retirados do filme *La Chinoise* de 1967, escrito e dirigido por Jean-Luc Godard. Vide: *La Chinoise*, 1967, 95 min., 35 mm, color (Godard, J.L.).

<sup>125</sup> DANTAS, 2015. p. 134.

que ficou conhecido como maio de 1968 na França, como já narrado no capítulo anterior. Com efeito, procuramos analisar alguns fotogramas (Figura 10 – Figura 27) retirados do filme *La Chinoise* com o intuito de vislumbrar a montagem-tempo de Godard. Uma vez que a relação entre história, cinema e política é contemplada a partir da inspiração maoísta de Godard e as imagens tomam forma. Abaixo, informações técnicas e imagens ilustrativas de cenas do filme *La Chinoise*:

**Figura – 11**



**Ficha Técnica:**

País:	França
Gênero:	Comédia Dramática
Direção:	Jean-Luc Godard
Roteiro:	Jean-Luc Godard
Fotografia:	Raoul Coutard
Edição:	Agnès Guillemot, Delphine Desfons
Efeitos Sonoros:	René Levert
Ano:	1967

<sup>126</sup>Sinopse: “Em Paris, em um apartamento, cinco jovens estudam o pensamento marxista-maoísta em meio a centenas de manuais vermelhos. Véronique, estudante de filosofia em Nanterre, é a cabeça-pensante do grupo. Para ela, todos os problemas ligados ao modo de pensar e à moral devem ser colocados em termos imediatos e concretos. Assim, ela cria uma célula comunista que reúne Guillaume, ator que vai aprofundar o caminho que o conduzirá a um teatro verdadeiramente socialista, e Henri, um cientista que trabalha para um instituto de economia. Durante o período de férias, Kirilov, um pintor russo, e Yvonne, uma camponesa que chegou à Paris para trabalhar como faxineira e que terminou na prostituição, juntam-se ao grupo. Em homenagem a Paul Nizan, o grupo dá à célula o nome de Aden Arabie. Seus componentes ouvem a Rádio Pequim, discutem ideologia, lutam pela reforma do ensino superior e revolucionam a Comédie Française. Quando da passagem de um ministro soviético por Paris, Véronique sugere ao grupo que o mesmo seja assassinado. Henri é então excluído do grupo acusado de revisionismo. Kirilov, obcecado pela morte de Dostoiévsky, comete suicídio por confundir Deus com o marxismo-leninismo. Véronique impõe seu plano prometendo realizar uma série de atos terroristas destinados a provocar o medo, o fechamento das universidades e, por consequência, estabelecer novas bases para a reforma do ensino superior. Em um trem de subúrbio, Véronique encontra-se com Francis Jeanson e os dois se deixam levar por um amplo debate sobre o uso da violência como meio válido para se conseguir uma mudança social. Francis, que havia sido levado a julgamento por apoiar terroristas argelinos, mostra-lhe a enorme diferença entre os planos dela e o movimento ocorrido na Argélia.” Fonte: [http://www.75anosdecinema.pro.br/2437-A\\_CHINESA\\_\(1967\)](http://www.75anosdecinema.pro.br/2437-A_CHINESA_(1967)).

**Figura - 12**



**Elenco:**

Anne Wiazemsky	Veronique
Jean-Pierre Léaud	Guillaume
Juliet Berto	Yvonne
Michel Semeniako	Henri
Lex De Bruijn	Kirilov
Omar Diop	Omar
Francis Jeanson	Francis
Blandine Jeanson	Blandine
Eliane Giovagnoli	Sua amiga

Fonte: [http://www.75anosdecinema.pro.br/2437-A\\_CHINESA\\_\(1967\)](http://www.75anosdecinema.pro.br/2437-A_CHINESA_(1967)).

*La Chinoise* é um filme que apresenta elementos históricos e, por isso, temporais. A construção/montagem das imagens perpassa uma “metodologia” que é própria do fazer cinema em Godard. É justamente essa “metodologia” que possibilita vislumbrarmos a multiplicidade temporal da imagem por meio da história. As imagens são compostas por estratos de tempo em conformidade com Koselleck (2014), assim como vimos com Didi-Huberman (2015) que diante da imagem, estamos diante do tempo.

O cinema de Godard, de acordo com Baecque (2010), nos apresenta sua relação e preocupação política com a França de seu tempo. *La Chinoise*, em específico, demonstra a fascinação do cineasta por Mao Tsé-Tung e por seu livro vermelho que se tornara um *best-seller* nas livrarias de Paris daquela época. Dessa forma, Godard se aproximava também da militância maoísta.

No entanto, o filme não escapou à crítica, principalmente por setores da esquerda. Segundo Baecque (2010), a obra foi atacada por desde stalinistas até trotskistas e maoístas. A repercussão foi enorme, inclusive entre diplomatas chineses, que também fizeram parte da crítica.

Nesse sentido, observando a repercussão e recepção desse filme para a época, voltamos nosso olhar também ao Brasil que passava por uma ditadura militar no período. De acordo com Luiz Octavio Gracini Ancona (2018), o filme chega ao Brasil

em 1968 enfrentando a censura da ditadura militar durante algum tempo. Além disso, em relação à chegada do filme ao Brasil, o autor narra que:

(...) o filme, ainda sob interdição, foi analisado por José Lino Grünewald – que certamente assistiu à película em alguma projeção internacional. Grünewald comentou o fato do filme ter sido condenado tanto pela burocracia da ditadura brasileira quanto pela burocracia dos partidos comunistas de diferentes países. “Os extremos se tocam”, ele ironizou. Em sua leitura, *A chinesa* era um dos raros filmes verdadeiramente dialéticos e revolucionários do cinema e, por isso, não poderia ser aceito por nenhum tipo de burocracia, à direita ou à esquerda (ANCONA, 2018, p. 2).

É importante ressaltar que o filme chegou ao Brasil no momento em que a juventude francesa tomava as ruas de Paris em protestos que eram noticiados e divulgados pela imprensa. De acordo com Luiz Ancona (2018), durante a exibição do filme no Brasil paralelamente aos protestos na França, as críticas tomaram forma de “profecia”, o que colocaria *La Chinoise* como um prenúncio do que viria acontecer em maio de 68 na França.

O filme, em específico, retrata em uma das cenas o nome de Bertolt Brecht que é o único a não ser apagado pelo personagem Guillaume. Isso se deve, segundo Vinícius Dantas (2015), ao fato de que Brecht afirmava que política era a arte de pensar dentro da cabeça dos outros. Dessa forma, os militantes maoístas do filme que oscilavam teoria e prática dentro do apartamento, só podiam, afinal, pensar dentro da própria cabeça. Ademais, há uma clara alusão entre o revolucionário teatro de Bertolt Brecht e a revolucionária filosofia de Karl Marx. Isso se deve em virtude das várias referências durante o filme ao filósofo Louis Althusser<sup>127</sup>, que estabelecia essa mesma comparação entre o trabalho de Marx e Brecht.

---

<sup>127</sup> Vide: ALTHUSSER, Louis. Sobre Brecht e Marx. IFCH-Unicamp, 1968. Disponível: [https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos\\_biblioteca](https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca).

**Figura - 13**



**Figura - 14**



**Filme:** *La Chinoise*. Direção : J.L.Godard. Paris. 1967, 95 min., 35 mm, color

Com efeito, Dantas (2015), assinala que Godard tudo registra, deixando que os materiais e personagens falem por si, o que confere ao filme simplicidade e clareza. Nas palavras do autor:

A chinesa é até hoje um filme notável por compreender a política fora de uma linha única, a qual, no entanto, apresenta com vivo sectarismo. Até 1967, o maoísmo era pouco conhecido na França. Mais que existência no meio estudantil, Godard lhe deu futuro político, narrando como se criava uma célula, como se formavam quadros, de que modo os militantes se inseriam na cultura contemporânea, como o disciplinamento estreito e sério dá origem a um simulacro de guarda vermelha que, por conta própria, parte para a ação direta e o assassinato (DANTAS, 2015, p. 132).

Segundo Dantas (2015), isso quer dizer que no centro da montagem godardiana, sua liberdade de imaginação se contrapõe ao sistema forçado da teoria e da militância política. Ou seja, pensando ainda na afirmação de Brecht, trata-se da oposição entre política de várias cabeças contra política de uma cabeça só, de preferência a chinesa. Além disso, o autor afirma que:

Godard repete em Paris e com o maoísmo *La pyramide humaine* (1961), de Jean Rouch, longa encenado por jovens sobre a própria condição, experimento grupal em que a transposição da fronteira da ficção para a realidade põe em risco a integridade do grupo e a vida de cada um. Psicodrama sem psicologia individual, premência de que a sociedade concreta aflore nos desejos e fantasias, urgência de saída

existencial e mudança social. Godard repete, um por um, todos os termos do filme de Rouch, com um sentimento de exílio mais atual e dilacerante, nascido da V República, da sociedade de consumo, da escalada norte-americana no Vietnã, da miséria do marxismo existente e da história do cinema (DANTAS, 2015, p. 133).

Em outras palavras, Dantas (2015) quer nos mostrar por meio de seu comentário acerca do filme *La Chinoise*, que Godard estava “evoluindo” politicamente, o que implicava no abandono do cinema comercial e na adesão de um maoísmo prático que impregnava a ação dos personagens e ao mesmo tempo representava sua crise de identidade burguesa. Portanto, o filme representa o contexto histórico francês nos desdobramentos de maio de 68, além de nos apresentar o engajamento político de Godard frente à alienação cultural da sociedade capitalista francesa do período.

Esse engajamento político e abandono do cinema comercial por parte de Godard reforça o movimento que ficou conhecido como *nouvelle vague* no campo cinematográfico francês da época. Além disso, de acordo com Dantas (2015), é bom ressaltar que Godard registrava tudo como um etnógrafo e que ele deixava os materiais e personagens falarem por si, ou seja, há uma liberdade cinematográfica que torna a linguagem do filme simples e direta.

Em termos de linguagem cinematográfica, como vimos no primeiro capítulo com Marcel Martin (1990), a realidade apontada na imagem é o resultado duma percepção subjetiva do mundo, isto é, a percepção do realizador. Em *La Chinoise*, a realidade revolucionária dos jovens dentro do apartamento, demonstra a preocupação política de Godard ao fazer cinema.

Dessa forma, podemos dizer que há uma metodologia no processo de criação e produção de Godard que possui aspectos semelhantes ao ofício do historiador. Nesse sentido, talvez, possamos imaginar Godard como um “historiador do cinema”, alguém que produz narrativas para preencher lacunas e construir sentido sobre a experiência do tempo. O cineasta nos provoca a pensar com imagens, assim como os historiadores nos provocam a pensar com narrativas. O cinema godardiano respira e transpira história.

#### **4.1.1 A DIMENSÃO POLÍTICA**

A inspiração maoísta de Godard vem do comunista e revolucionário chinês Mao Tsé-Tung<sup>128</sup> e de seu legado político. De acordo com Cristiane Santana (2009), Mao procurou inicialmente construir um tipo específico de socialismo com base no retorno dos militantes do Partido Comunista Chinês ao trabalho no campo e nas fábricas. Esse contato constante com as massas consistia na edificação de uma nova sociedade com base em valores morais.

Além disso, a autora assinala como marca da Revolução, que Mao não se sentia seguro apenas com o controle do país por um partido proletário, pois acreditava que as antigas práticas capitalistas retornariam ao centro do poder. Esse receio levou Mao a deixar a presidência da República Popular da China e a se dedicar a politização das massas como meio de evitar que até mesmo integrantes do Partido Comunista seguissem o caminho da rotina burocrática. Nas palavras da autora:

O objetivo era politizar ao máximo as massas para evitar que os integrantes do Partido estivessem seguindo o caminho da rotina burocrática. Desse modo, em 1962 lançou-se o Movimento de Educação Socialista, que foi uma campanha nacional de doutrinação política e ideológica de “retificação” do partido visando afastá-lo da influência do moderno “revisonismo kruchevista” e reavivar o socialismo no seio do Partido. Esse movimento político foi a última tentativa de “retificação” dos quadros que seguiam a “linha capitalista” antes da Revolução Cultural (SANTANA, 2009, p. 118).

Com efeito, a Revolução cultural de Mao impôs um novo ritmo à sociedade chinesa. O ideal socialista estava diretamente ligado a um novo tempo e, por conseguinte, a uma nova sociedade. Tratava-se então de um grande processo de transformação que buscava nas massas o sustentáculo social e político para dar fôlego a Revolução que se instaurava em toda a China e que se tornaria um dos maiores eventos históricos do século XX.

De acordo com Santana (2009), a experiência da Revolução Cultural Chinesa adquiriu um caráter complexo ao passo que estudantes e trabalhadores elevavam ao máximo as formulações maoístas no sentido de promover mudanças significativas no modo de produção capitalista.

---

<sup>128</sup> Mao Tsé-Tung foi político, líder comunista e teórico marxista-leninista que liderou a Revolução Cultural Chinesa entre 1966 e 1976. Fundador e governante da República Popular da China entre 1949 e 1976. A Revolução Chinesa marca um dos mais importantes períodos na história recente da China. Vide: SANTANA, Cristiane. S.. *Notas sobre a História da Revolução Cultural Chinesa (1966 – 1976)*. Revista História Social IFCH: Unicamp – São Paulo. Nº 17, 2009.

No entanto, segundo a autora, aconteceram erros de interpretação acerca da essência das relações de produção na China que, grosso modo, limitaram a Revolução Cultural. Um dos equívocos foi não perceber que as contradições existentes dentro do partido comunista e do próprio estado, eram na verdade oposição entre classes sociais. A respeito disso, a autora afirma que:

Tal interpretação acabou fazendo com que a Revolução Cultural Chinesa passasse a ser lembrada como uma fase repleta de excessos e marcada por sessões de autocrítica, expurgos partidários, humilhações em público, espancamentos e pela reeducação, a qual era vista como uma forma de recuperar os cidadãos chineses dos seus “desvios” de conduta política para o socialismo (SANTANA, 2009, p. 128).

A partir dessa breve referência a Revolução Cultural Chinesa, é importante suscitar que esse modelo revolucionário de sociedade maoísta foi exportado para o ocidente, o que podemos perceber até mesmo nas cores utilizadas por Godard em *La Chinoise*. Nesse filme, a predominância da cor vermelha, os materiais dispostos nas cenas, às referências escritas, políticas e intelectuais colocam o espectador em contato direto com o ambiente revolucionário.

**Figura - 15**



**Figura – 16**



**Filme:** *La Chinoise*. Direção : J.L.Godard. Paris. 1967, 95 min., 35 mm, color

**Figura - 17**



**Figura – 18**



“É preciso confrontar ideias vagas com imagens claras”

**Filme:** *La Chinoise*. Direção : J.L.Godard. Paris. 1967, 95 min., 35 mm, color

Outro aspecto interessante do filme a ser notado é a canção *Mao Mao* de 1967. Letra composta por Gérard Hugé e Gérard Guégan e interpretada por Claude Channes. De acordo com *Roberto Acioli de Oliveira em seu texto A Chinesa e o Cinema Político de Godard* (2011), o cineasta recebeu essa música durante as filmagens de *La Chinoise*. Mesmo sem conhecer a autoria, embora conhecesse o co-autor que era Gérard Guégan, ficou muito entusiasmado e resolveu incorporá-la ao seu filme.

No entanto, a canção *Mao Mao* chegou a ser vista pelo governo francês como uma provocação que poderia causar até mesmo problemas de ordem política e pública pelo forte viés revolucionário dos próprios personagens, aliado ao contexto do assassinato de um ministro soviético, o que poderia criar atritos nas relações diplomáticas franco-soviéticas, como pode evidenciar no trecho abaixo:

Alguém encarregado da liberação do filme no governo achou que essa música (dita de caráter “pseudo-político”), aliada ao assassinato de um ministro soviético e a postura pró-chinesa dos personagens do filme, poderia precipitar problemas políticos e de ordem pública no plano nacional e internacional, podendo até abalar as relações franco-soviéticas. Mas essa argumentação não convenceu aos demais membros da comissão governamental (BERGALA, 2006, p. 363 *apud* OLIVEIRA, 2011, p. 4).

Apesar de não ter sido censurada, a canção Mao Mao causou certa polêmica como todo o filme. O que reforça o aspecto político e militante no artista Godard. A Nouvelle Vague propiciou essa liberdade de criação e de pensamento que é transmitida pelo cineasta por meio da câmera. Dessa forma, a canção entra no filme como parte integrante da linguagem cinematográfica de Godard.

Abaixo, letra original, seguida de tradução ao português da canção Mao Mao que integrou a trilha sonora de *La Chinoise*.

### **Canção: Mao Mao de 1967**

Letra composta por Gérard Hugé e Gérard Guégan

interpretada por Claude Channes.

Le Vietnam brûle et moi je hurle Mao Mao  
Johnson rigole et moi je vole Mao Mao  
Le napalm coule et moi je roule Mao Mao  
Les villes crèvent et moi je rêve Mao Mao  
Les putains crient et moi je ris Mao Mao  
Le riz est fou et moi je joue Mao Mao

(Voix d'enfant)  
C'est le petit livre rouge  
Qui fait que tout enfin bouge

L'impérialisme dicte partout sa loi  
La révolution n'est pas un dîner  
La bombe A est un tigre en papier  
Les masses sont les véritables héros  
Les Ricains tuent et moi je mue Mao Mao  
Mao  
Les fous sont rois et moi je bois Mao Mao  
Les bombes tonnent et moi je sonne Mao Mao  
Les bébés fuient et moi je fuis Mao Mao  
Les Russes mangent et moi je danse Mao Mao  
Giap dénonce, je renonce Mao Mao

(Voix d'enfant)  
C'est le petit livre rouge  
Qui fait que tout enfin bouge

La base de l'armée, c'est le soldat  
Le vrai pouvoir est au bout du fusil  
Les monstres seront tous anéantis  
L'ennemi ne périra pas de lui-même  
Mao Mao  
Mao Mao  
Mao Mao

Vietnã queima e eu grito Mao Mao  
Johnson ri e eu voo Mao Mao  
O napalm flui e eu rolo Mao Mao  
As cidades morrem e eu sonho com Mao Mao  
Prostitutas gritam e eu rio Mao Mao  
O arroz é louco e eu jogo Mao Mao

(Voz da criança)  
Este é o pequeno livro vermelho  
Quem faz tudo finalmente se mover

O imperialismo dita em toda parte sua lei  
A revolução não é um jantar  
Uma bomba é um tigre de papel  
As massas são os verdadeiros heróis  
Os Ricans me matam e eu mando Mao  
Mao  
Tolos são reis e eu bebo Mao Mao  
Bombas trovão e eu soo Mao Mao  
Os bebês fugindo e eu fugindo de Mao Mao  
Os russos comem e eu danço Mao Mao  
Giap denuncia, eu desisto do Mao Mao

(Voz da criança)  
Este é o pequeno livro vermelho  
Quem faz tudo finalmente se mover

A base do exército é o soldado  
O poder real é no final do rifle  
Os monstros serão todos eliminados  
O inimigo não perece por conta própria  
Mao Mao  
Mao Mao  
Mao Mao

Fonte: <http://www.bide-et-musique.com/song/14316.html>

Trechos da canção como: “*La bombe A est un tigre en papier*” (Uma bomba é um tigre de papel) faz uma clara oposição ao imperialismo norte-americano. De acordo com Oliveira (2011), o termo “tigre de papel” se refere à esquadrilha americana dos Tigres Voadores. Sobre isso o autor assinala que:

Supondo que exista algum simbolismo na geometria da tela do filme de Godard, curiosamente o Tigre Voador norte-americano (que representa a Direita) está do lado esquerdo da imagem. Ao passo que, do lado direito, temos a miniatura de um avião da Alemanha nazista chamado Stuka pintado de preto e ostentando o emblema da força aérea norte-americana (embora diferente, o emblema do tigre Voador também é da força aérea norte-americana). Além disso, na falta de uma tela grande, fotografias da cena mostram que o emblema está colado de cabeça para baixo (OLIVEIRA, 2011, p. 5).

Além disso, segundo Roberto Oliveira (2011) há uma cena de *La Chinoise* em que a personagem Yvonne está em: “(...) pé contra a parede, com típico chapéu de camponês chinês e sangue escorre por seu rosto, braços e roupa” (OLIVEIRA, 2011, p. 6). A personagem repete várias vezes a seguinte frase: “socorro senhor Kosiguin”. Ao redor dela, aviões parecem atacá-la, sendo que um deles possui olhos e boca. Nas palavras do autor:

Yvonne certamente faz o papel de uma vietnamita, cujo país estava sendo atacado pelos Estados Unidos desde 1964 – em 1954 a França, antiga “dona” da região, foi expulsa pelo exército do Vietnã. O senhor Kossiguin é Alexei Kossiguin (1904-1980), sucessor de Nikita Kruchev como presidente do Conselho de Ministros da União Soviética (OLIVEIRA, 2011, p. 6).

Abaixo podemos visualizar a cena em questão e refletir acerca da montagem feita por Godard.

**Figura - 19**



**Figura - 20**



**Filme:** *La Chinoise*. Direção : J.L.Godard. Paris. 1967, 95 min., 35 mm, color

Além disso, Roberto Oliveira (2011) salienta que o avião que se vê na cena com boca e olho é uma miniatura do modelo P40 da esquadrilha dos Tigres voadores que possuíam a denominada *shark teeth nose art*. Com efeito, o autor nos ajuda a compreender as características dos aviões e porque eles aparecem na cena.

Os norte-americanos mantinham aviões de combate para reprimir os japoneses sem assumir uma declaração de guerra. Esses aviões tinham essas bocas e olhos raivosos pintados em seu bico, uma prática que se estendeu durante a Segunda Guerra, a Guerra da Coréia e no Vietnã (OLIVEIRA, 2011, p. 6).

Em relação à escrita cinematográfica de Godard, podemos contatar diversas escritas ao longo do filme. A presença de palavras é algo forte e marcante nas cenas, que geralmente mostram os personagens lendo ou escrevendo algo, seja no diário ou na lousa, como acontece em *La Chinoise*. “A tela-quadro negro de *A Chinesa* remete ao conteúdo do filme e não ao próprio filme como realidade enunciativa primeira. É quando o texto não está mais no filme, mas é o próprio filme” (OLIVEIRA, 2011, p. 7).

Esse tipo de escrita no plano de fundo da cena é típico do cinema político de Godard. Dessa forma, podemos dizer que *La Chinoise* é uma espécie de texto visual, onde as referências escritas contribuem para a narrativa histórica e política. No entanto,



**Figura - 23**



“Problemas de informação  
por uma TV republicana”

**Figura - 24**



**Filme:** *La Chinoise*. Direção : J.L.Godard. Paris. 1967, 95 min., 35 mm, color.

Além disso, De acordo com Oliveira (2011), Godard comentou após o lançamento do filme: “(...) que aqueles cinco jovens não faziam parte de um verdadeiro grupo marxista-leninista”. Talvez os jovens estivessem interessados em (...) “ser parte da juventude chinesa que pôs em marcha a Revolução Cultural – a Guarda Vermelha” (OLIVEIRA, 2011, p. 7). Dessa forma, é possível notar a partir desse trecho e da fala do cineasta acerca do filme certo elemento cômico.

Em outras palavras, Godard deixa implícito e à margem de interpretação do espectador, que no fundo os jovens naquele apartamento estariam “brincando” de fazer política. É justamente esse o elemento cômico do filme, jovens franceses tentando ser uma espécie de “Guarda Vermelha” e realizar atos revolucionários, como a própria juventude maoísta, dentro de um apartamento de classe média em Paris.

Godard chegou a negar seu engajamento político com a Revolução Cultural. Certa vez, segundo Oliveira (2011), esclareceu que o seu modo de pensar não podia ser apontado com o pensamento dos personagens. O único movimento que assumiu foi o

cinematográfico. No entanto, é possível observar no filme sua relação com a Revolução Cultural Chinesa e sua crítica ao imperialismo norte-americano. Por mais que o artista esteja num estado de suspensão em relação a sua obra, há elementos como a própria montagem que determinam a presença do artista na obra. Afinal, Godard pensa sobre e com imagens.

Além disso, percebemos diversas referências em *La Chinoise*, entre elas uma a Michel Foucault. Trata-se de questionamentos do próprio cineasta diante de suas incertezas. Sobre isso, o autor afirma que:

A certa altura de *A Chinesa*, ouvimos o comentário de que alguém está misturando as palavras e as coisas. De fato é uma referência a Michel Foucault, que escreveu um livro chamado *As Palavras e as Coisas*. É que Godard não entende de onde vêm as certezas de Foucault. Para prevenir-se contra a presunção de gente como Foucault, disse Godard, é que ele tenta fazer cinema. Essa é também a natureza da crítica que Godard fez à tese de Pasolini sobre o cinema de poesia. Em resposta, Pasolini respondeu que Godard era um idiota e Bertolucci completou sugerindo que o cineasta francês estava sendo muito moralista (OLIVEIRA, 2011, p. 7).

Com efeito, o autor assinala que Godard considerava seu filme reformista pelo simples fato de que não foi pensado para ser um filme revolucionário, mas sim apenas um filme. Mesmo após maio de 68, o cineasta dizia que o filme mais obedecia do que contestava as estruturas cartesianas. Por isso era um filme reformista, apesar de conter ensinamentos revolucionários, estratégias e opiniões de esquerda. A respeito disso, o autor assinala que:

Ao fato de que *A Chinesa* tenha antecipado alguns elementos de Maio de 68, Godard disse que não estava interessado em ser profético e que este era outro filme reformista. Um de seus erros, explicou o cineasta, foi preferir trabalhar sozinho, o que tornou *A Chinesa* apenas uma pesquisa de laboratório sobre o que as pessoas fazem na prática. Quando se refere a “trabalhar sozinho”, Godard fazia uma crítica da noção de “autor”. Para filmar de maneira politicamente justa, disse ele, é preciso se por ao serviço dos oprimidos e/ou politicamente justos. Aprender com eles (OLIVEIRA, 2011, p. 7).

Segundo Oliveira (2011, p. 7) Godard já teve em mente produzir um filme político na década de 70, no entanto, o projeto foi abandonado. A ideia era fazer: “(...) um filme político sobre a resistência armada dos palestinos no Oriente Médio” (OLIVEIRA, 2011, p. 8). O projeto consistia, para além de mostrar imagens, em uma investigação política da revolução palestina de modo a criar analogias entre as imagens. Ademais, o autor assinala que:

Durante suas visitas a Nanterre e nas filmagens de *A Chinesa*, Godard conhece Jean-Pierre Gorin. Depois de Maio de 68, Gorin era um militante que decidiu que fazer cinema era uma de suas tarefas políticas, ao mesmo tempo para teorizar sobre o evento e passar à prática. Godard, por outro lado, estava à procura de alguém de fora do cinema. Juntos pretendiam fazer politicamente o cinema político, o que na opinião de Godard era bem diferente daquilo que faziam outros cineastas militantes (OLIVEIRA, 2011, p. 8).

Destarte, o viés político de Godard não estava apenas em apresentar imagens políticas. Talvez sua intensão fosse politizar-se ao fazer cinema político. Pretendia politicamente fazer cinema político. É importante ressaltar que a narrativa cinematográfica de Godard aliada a seu gênio provocador e questionador já constituem uma forma de fazer política, seja por meio da escrita cinematográfica, seja por meio da história contada nas imagens.

#### **4.1.2 A DIMENSÃO TEMPORAL**

Como vimos anteriormente com Didi-Huberman (2012), o gesto é muito importante para Godard, pois é justamente com o gesto que o cineasta produz uma montagem de tempos heterogêneos. Por conseguinte, a montagem é a arte pela qual se produz uma forma que pensa, isto é, a imagem-tempo.

Por conseguinte, *La Chinoise* apresenta uma multiplicidade de tempos. A montagem de Godard, bem como sua linguagem cinematográfica constituem diferentes camadas de tempo. É necessário lembrar com Koselleck (2006) que os conceitos são temporalizantes. Dessa forma, os conceitos utilizados pelos cinco jovens naquele apartamento condensam o que Koselleck chama de aceleração do tempo. A própria palavra Revolução proclama para si a antecipação de algo que deva ser adquirido ainda em seu tempo. Em outras palavras, trata-se de acelerar o tempo e nesse processo o passado exerce uma forte pressão em relação ao futuro. Dessa forma, há uma tensão entre experiência e expectativa.

Com efeito, Koselleck (2006) assinala que dessa tensão entre o que ele chama de espaço de experiência e horizonte de expectativa, surge o tempo histórico. Em virtude

disso, a tese desse historiador sugere que não há um único tempo, mas sim uma multiplicidade de tempos dispostos metaforicamente em estratos/camadas temporais.

Nesse sentido, temos em *La Chinoise* múltiplos tempos, como o tempo da Revolução Cultural, o tempo em que estão inseridos historicamente, o tempo do cineasta e as chamadas elipses temporais que estão contidas nas cenas e fazem parte da montagem. As próprias imagens são imagens-tempo, pois são imagens em movimento.

Percebemos a montagem desses tempos por meio de diversos mecanismos, um deles é o movimento de câmera que assume um papel de protagonismo no filme. Retomando com Didi-Huberman (2015), trata-se da imagem que vemos e que nos vê. Nesse sentido, estar diante das imagens do filme é estar diante do tempo e, por conseguinte da multiplicidade temporal da história.

Em uma das cenas de *La Chinoise*, podemos notar a montagem de tempos realizada por Godard. São tempos não simultâneos, isto é, camadas heterogêneas de tempo. Nesse caso, toda a cena constitui uma crítica que está inserida no próprio propósito revolucionário dos personagens. Vejamos a cena abaixo.

**Figura - 25**



**Filme:** *La Chinoise*. Direção : J.L.Godard. Paris. 1967, 95 min., 35 mm, color.

Na imagem, como já vimos com Oliveira (2011), o tigre representa a esquadrilha de avião norte americana denominada Tigres Voadores. Ambos os aviões possuem símbolos da força aérea norte-americana, embora o avião pintado de preto seja um modelo de avião da Alemanha nazista chamado *Stuka* pintado de preto. Além disso, a bomba de combustível aparece logo abaixo do tigre com o nome trocado por Napalm que é um líquido altamente inflamável utilizado no bombardeio ao Vietnã pelos Estados Unidos. Por fim, no centro disso tudo está a personagem Yvonne, com chapéu de camponês chinês, que está prestes a ser atacada pelos aviões. Certamente Yvonne faz o papel de uma vietnamita que teve seu país atacado pelos Estados Unidos.

A junção de diferentes memórias que não estavam em contato na mesma cena, demonstra também a justaposição de camadas temporais. Cada imagem encerra em si uma memória, o que significa um corte para outro tempo. Para Godard (1989), a história, assim como o cinema se efetuam como montagem. Com efeito, reforçamos a ideia de que é possível pensar os múltiplos tempos da história por meio da imagem.

Pensando ainda em termos de montagem, temos as elipses temporais, que demarcam passagens de tempo nos filmes. Em *La Chinoise* temos uma elipse de tempo na seguinte cena:

**Figura - 26**



**Figura - 27**



**Filme:** *La Chinoise*. Direção : J.L.Godard. Paris. 1967, 95 min., 35 mm, color.

O plano é geral com câmera fixa, onde o personagem estaciona o carro, desce e o foco do espectador fica no portão eletrônico fechando lentamente, indicando uma

passagem de tempo, enquanto o personagem acende um cigarro encostado no carro. Somente depois que o portão se fecha completamente que a cena é cortada para a seguinte. Esse intervalo de tempo constitui a elipse temporal.

Portanto, é notória a dimensão política e temporal no filme *La Chinoise*. A relação entre tempo imagem e história se constitui a cada cena do filme. As imagens, assim como a escrita cinematográfica de Godard nos apresenta outra forma de relacionamento com a história. A partir disso, fica claro que a história não é somente escrita, mas também imagem. É justamente esse campo de possibilidades e potencialidades da imagem que nos permite argumentar acerca de Godard como um historiador cineasta.

Para tanto, é importante analisarmos como é construído o projeto cinematográfico de Jean-Luc Godard, no que tange a relação entre história e cinema. Nesse sentido, trata-se de pensar Godard também diante da história, haja vista que estamos abordando os múltiplos tempos da história por meio da imagem<sup>129</sup>. No entanto, antes de nos debruçarmos acerca da relação entre o projeto cinematográfico godardiano e a história, torna-se importante contextualizar a maneira pela qual o cinema se tornou objeto de investigação por parte dos historiadores.

Cabe ressaltar que o cinema é um objeto de estudo recente por parte dos historiadores, sendo que os intelectuais representantes dos *Annales* trouxeram para a História Nova um movimento de renovação com novas configurações do olhar histórico, por intermédio de pesquisas interdisciplinares. Essa nova corrente historiográfica é debatida por Peter Burke, no livro *A Escrita da História: Novas Perspectivas* (1992), enquanto movimento ocasionado por uma crise dos paradigmas. Momento em que a política é considerada enquanto reflexão pensada além das instituições, assim como a história passa a ser pensada para além da política.

---

<sup>129</sup> Embora Godard não possua formação em História, seu trabalho está muito próximo de um “historiador” do cinema. A despeito disso, Antoine de Baecque argumenta que: “O Godard das *Historie(s)* é (...), voluntariamente um “historiador”.” (BAECQUE, 2011, p. 12) Conforme ele mesmo diz numa entrevista em dezembro de 1997, “(...) duas histórias nos acompanham: a história que se aproxima de nós, com passos precipitados, e uma outra, que nos acompanha com passos lentos” (GODARD, 1998, p. 10). Peter Burke também considera o papel do cineasta enquanto “historiador”, em suas palavras: “Dada a importância da mão que segura a câmera e do olho e do cérebro que a direcionam, seria melhor dizer o cinegrafista como historiador (...) Parafraseando E. H. Carr (...), poder-se-ia argumentar que, antes de estudar o filme, você deve estudar o diretor” (BURKE, 2004, p. 199).

Deste modo, a história, a partir de então, estaria sujeita aos referenciais culturais e sociais de um dado período. Logo, novos objetos foram introduzidos e a respectiva atenção que vem sendo atribuída à temática, demonstra as transformações da historiografia e a ampliação do campo do historiador. No respectivo período, as fontes de informações históricas ditas “não convencionais” passam a despertar o interesse de historiadores e pesquisadores. E dentre as quais está o cinema, que começa a evidenciar a história enquanto instrumento de descobertas pelo olhar de quem produz as imagens.

Desta forma, o cinema permite a constituição do imaginário histórico dos indivíduos através dos filmes de época. Pautado neste princípio, o cinema coloca para o historiador, o problema da sua própria interpretação do passado e, simultaneamente, dispõe o discurso fílmico enquanto fonte histórica (BARRADAS, 2014; FERRO, 1992). Nas palavras de Peter Burke:

(...) os maiores problemas para os historiadores, no entanto, são certamente aqueles das fontes e dos métodos. Já foi sugerido que quando os historiadores começaram a fazer novos tipos de perguntas sobre o passado, para escolher novos objetos de pesquisa, tiveram de buscar novos tipos de fontes, para suplementar os documentos oficiais, alguns se voltaram para a história oral; outros a evidencia das imagens (BURKE, 1992, p. 25).

Sob essa perspectiva Jorge Nóvoa salienta que: “(...) quando o historiador passou a observar o filme, para além de fonte (...) de divertimento, rapidamente ele o percebeu como agente transformador da história e como registro histórico” (NÓVOA, 1995, p. 106). No entanto, como afirma Peter Burke, a produção fílmica carece de uma interpretação crítica<sup>130</sup>, ao passo e que seu conteúdo necessita ser desmistificado

---

<sup>130</sup> De acordo com Peter Burke: “A “crítica da fonte” de documentos escritos a muito tempo tornou-se uma parte essencial da qualificação dos historiadores. Em comparação, a crítica de evidência visual permanece pouco desenvolvida, embora o testemunho de imagens, como o de textos, suscite problemas de contexto, função, retórica, recordação, (...) testemunho de segunda mão, etc. Daí porque certas imagens oferecem mais evidência confiável do que outras” (BURKE, 2004, p. 18, aspas do original). Nesse sentido, para o referido autor é necessário estudar: “(...) o historiador antes de começar a estudar os fatos” (...). Da mesma forma deve-se aconselhar alguém que planeje utilizar o testemunho de imagens para que se inicie estudando os diversos propósitos dos realizadores dessas imagens” (BURKE, 2004, p. 24). Portanto, o problema reside, justamente: “(...) desenvolver um tipo de crítica da fonte que possa levar em conta as características específicas do meio de comunicação, a linguagem da imagem em movimento. Como no caso de outros tipos de documentos, o historiador precisa enfrentar o problema da autenticidade. Será que um determinado filme ou uma cena de um filme foram produzidos a partir da vida real ou foram montados no estúdio usando atores ou modelos (...)?” (BURKE, 2004, p. 194).

(BURKE, 2004). É justamente esse entendimento que permite compreender o: “(...) filme como uma construção que, como tal, altera a realidade através de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som, o movimento e o tempo” (DUARTE, 2016, p. 500).

Destarte, o debate acerca da maneira pela qual o cinema integra o universo do historiador também está presente em grande parte das produções do historiador francês Marc Ferro, especialmente em *Cinema e História* (1992). Obra sobre a qual considera que, a incorporação do cinema enquanto fonte histórica assinala uma transformação do estatuto do historiador diante da sociedade. Tendo em vista que, desde que o cinema se tornou arte, os cineastas passaram a intervir na história. Em suas palavras:

Entre cinema e história, as interferências são múltiplas, por exemplo: na confluência entre a História que se faz e a História compreendida como relação de nosso tempo, como explicação do devir das sociedades. Em todos esses pontos o cinema intervém (...). Os historiadores já recolocaram em seu lugar legítimo as fontes de origem popular, (...). Resta agora estudar o filme, associa-lo com o mundo que o produz. Qual a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?) as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão história, quanto a História (FERRO, 1992, p. 13 e 86).

Sob a perspectiva de Marc Ferro, o cinema corresponde a um importante instrumento de tomada de consciência social, pois ao não vislumbrar a sociedade enquanto um objeto de análise a “mais”, permite que a sociedade possa “encarregar-se de si mesma” (FERRO, 1992, p. 15). Em suas palavras:

O historiador tem por dever despossuir os aparelhos do monopólio que eles atribuíram a si próprios e que fazem com que sejam a fonte única da História. (...) O historiador deve ajudar a sociedade a tomar consciência desta mistificação (...). Felizmente os historiadores dos *Annales* e Michel Foucault se dedicaram a isso (...). O filme foi a grande ajuda nesse caso, tanto os filmes de ficção quanto os cine-jornais. Na verdade, não acredito na existência de fronteiras entre os diversos tipos de filmes, pelo menos do ponto de vista do olhar de um historiador, para quem o imaginário é tanto história, quanto História (FERRO, 1992, p. 76-77).

A esse respeito Marc Ferro (1992), explica que no processo de produção fílmica, a escolha das testemunhas, o caráter das perguntas feitas, assim como a seleção das respostas e a montagem das entrevistas, atribui ímpeto perante o expectador. E no que diz respeito à construção subjetiva da história é, importante considerar a narrativa fílmica enquanto uma ferramenta de mediação das representações sobre o passado e

reconhece-la a partir dos elementos imagéticos, políticos, econômicos e sociais. O cinema, deste modo, requer a compreensão de que a memória coletiva é um ponto comum da ficção e da historiografia.

Por conseguinte, Roger Chartier elucida que as obras de ficção podem ser consideradas oportunas ao estudo do passado, haja vista que com a História Nova, os historiadores passam a ter ciência de que o conhecimento que produzem, representa uma das modalidades da relação que as sociedades conservam com o passado. Em suas palavras: “As obras de ficção, ao menos algumas delas, e a memória, seja ela coletiva ou individual, também conferem uma presença ao passado, às vezes ou amiúde mais poderosa do que estabelecem os livros de história” (CHARTIER, 2009, p. 21). Diante do presente cenário, Peter Burke se questiona sobre como as imagens podem ser empregadas como evidência histórica:

A resposta à pergunta (...), pode ser sintetizada em três pontos. 1. A boa notícia para os historiadores é que a arte pode fornecer evidência para aspectos da realidade social que os textos passam por alto, pelo menos em alguns lugares e épocas (...). 2. A má notícia é que a arte da representação é quase sempre menos realista do que parece e distorce a realidade social mais do que refleti-la, de tal forma que os historiadores que não levem em consideração a variedade das intenções (...) podem chegar a uma interpretação seriamente equivocada. 3. Entretanto, voltando a boa notícia, o processo de distorção é, ele próprio, evidência de fenômenos que muitos historiadores desejam estudar, tais como mentalidades, ideologias e identidade. A imagem material ou literal é uma boa evidência da imagem “mental” ou metafórica do eu ou dos outros (BURKE, 2004, p. 37, aspas do original).

Sob o ponto de vista de Burke a imagem<sup>131</sup> é percebida como evidência histórica porque é capaz de testemunhar o que não pode ser exposto por meio das palavras. Sendo que: “Uma vantagem particular do testemunho de imagens é a de que elas comunicam rápida e claramente os detalhes de um processo complexo, (...) o que o texto leva muito tempo para descrever de forma mais vaga” (BURKE, 2004, p. 101). É justamente nesse sentido que Godard considera que o ato de ver requer a relação e a comparação entre as imagens, de maneira a projetá-la ao lado de outra. Para que as dimensões crítica, expressiva e histórica da imagem possam, de fato, emergir:

---

<sup>131</sup> Em sua obra, *Testemunha Ocular*, Peter Burke considera que as imagens: “(...) não são nem um reflexo da realidade social nem um sistema de signos sem relação com a realidade social, mas ocupam uma variedade de posições entre esses extremos. Elas são testemunhas dos estereótipos, mas também das mudanças graduais, pelas quais indivíduos ou grupos veem o mundo social, incluindo o mundo da sua imaginação” (BURKE, 2004, p. 232).

É isto fazer a história do cinema. Só o cinema é capaz de dar a ver historicamente através da projeção, da montagem, isto é, através do estabelecimento de conexões entre todas as histórias inscritas nas estórias que o cinema inventou e que permanecem como legado da cultura do século XX (DUARTE, 2016, p. 138).

Deste modo, a investigação acerca da montagem, contribuiu para que Godard procurasse pensar e “historicizar” o cinema e a imagem a partir de seus próprios conteúdos e mecanismos. No entanto, tal fato requer uma modificação das metodologias de pesquisa em que a abordagem histórica e teórica das imagens são concebidas. De modo a considerar o cinema enquanto uma fonte de conhecimento em si (SOURDIS, 2015). Ainda na década de 1970, o historiador francês Marc Ferro, ressaltou sobre a necessidade de modificação na metodologia de pesquisa dos historiadores. Em suas palavras:

Em lugar de se contentar com a utilização de arquivos, ele deveria antes de tudo criá-los e contribuir para a sua constituição: filmar, interrogar aqueles que jamais têm direito à fala, que não podem dar seu testemunho. O historiador tem por dever despossuir os aparelhos do monopólio que eles atribuíram a si próprios e que fazem com que sejam a fonte única da história. Não satisfeitos em dominar a sociedade, esses aparelhos (governos, partidos políticos, Igrejas ou sindicatos) acreditam ser sua consciência. O historiador deve ajudar a sociedade a tomar consciência dessa mitificação (FERRO, 1992, p. 76).

O filme, nessa perspectiva, passa a ser vislumbrado enquanto uma construção que transforma e (re)significa o que fora recortado do real. De tal modo que produz uma reflexão sobre o mundo ao qual pertence e, ao articular-se a conjuntura social e histórica que o produziu, lança as bases para a recriação de uma provável, no entanto imaginária, visão de determinados elementos da sociedade. Consoante a isso, Rodrigo Bueno considera que o cinema se traduz enquanto: “(...) uma fonte de estudo fundamental para o historiador que pretende examinar a mentalidade de um determinado momento histórico” (BUENO, 2015, p. 496).

A partir dessa reflexão acerca da relação entre história e cinema, podemos pensar Godard como um historiador cineasta. Isto é, aquele que por meio da montagem e da escrita cinematográfica, escreve a história com imagens. Portanto, colocamos a seguir Godard e suas imagens fílmicas diante da história e o representamos como “historiador do cinema”.

## 4.2. DIANTE DA HISTÓRIA: GODARD COMO HISTORIADOR DO CINEMA

A relação de Godard com a história compõe um dos aspectos mais complexos que regem a construção de *Histoire(s) du Cinéma* e que também compõe o cerne do estudo de Michael Witt sobre Godard. Witt escreveu uma obra denominada *Jean-Luc Godard, cinema Historian* (2013), onde busca demonstrar que os distintos temas, metodologias e preocupações manifestadas por Godard em *Histoire(s)*, necessitam ser mapeados, com a finalidade de esclarecer o teorema godardiano: “Os filmes dessa fase referem-se frequentemente a uma preocupação filosófica e histórica em investigar o passado, em questionar o tipo de acesso que o sujeito pode ter à história e às formas como é construída” (DUARTE, 2016, p. 139).

Godard em *Histoire(s) du Cinéma*, demonstra a sobriedade do cinema enquanto instrumento: “(...) por meio do qual se constrói a história, os não-lugares da projeção (ou lugares marginais)” (SCEMAMA, 2011, p. 21). No entanto, não procura narrar a história do cinema, pois compreende que somente o cinema é capaz de fazê-la. Nesse sentido, *Histoire(s) du Cinéma*: “(...) não apenas nos consta a história, ela *faz* a história” (SCEMAMA, 2011, p. 22, grifos do original). Pautado neste princípio, o cinema de objeto torna-se sujeito.

Céline Scemama (2011) argumenta que as repetições que pontuam as *Histoire(s)* apresentam a finalidade de “lembrar, conjurar e celebrar esse tempo”. De tal modo que as voltas proporcionadas por essas histórias que são estimuladas pelos espasmos e sobressaltos de “um passado enterrado vivo”, descubrem sua manifestação nesse percurso. Nesse sentido considera que:

Toda pretensão cronológica, nesse sentido, configuraria um equívoco. O trabalho do historiador não pode ser separado de sua pesquisa formal, pois os princípios de dispersão e de aproximação não se distinguem dos seus pressupostos sobre a história. É através desses movimentos que Godard *faz* sua história (...) Godard não reinventa o conteúdo da história, pois compõe seu filme a partir de elementos com os quais essa já tem sido feita todos os documentos estão postos, como testemunhas do tempo. Sendo assim, o cineasta manipulava as palavras, as imagens e os sons (...) interrogando o conjunto de documentos que constitui a própria matéria da história (...). A História, com letra maiúscula, não é pensada pelo cineasta como um “núcleo duro”, mas se constitui como um campo de elétrons

desconectados. Este princípio representaria, para Godard a matéria mesma da História (SCEMAMA, 2011, p. 23-24).

Consoante a isso, Michael Witt (2013), denota que o principal desafio enfrentado pelos historiadores é, justamente, o de trazer o passado à vida. Nesse sentido, o cinema godardiano, sobretudo, a sua montagem cinematográfica almeja, justamente, reconstituir a experiência, o conceito e a forma de história. Em suas palavras: “(...) o princípio central de seu teorema - é a proposta e a demonstração de um método de fabricação cinematográfica da história baseado no princípio da montagem de fenômenos díspares em imagens poéticas”. Nesse sentido Godard sugere: “Junte as coisas que têm como nunca foi reunido e não parece predisposto a ser assim”. (WITT, 2013, p. 1-2, tradução do autor)<sup>132</sup>.

A vista disso, Witt elucida que o teorema godardiano é composto por duas ideias principais. Sendo que para a primeira o cinema é: “(...) um produto das invenções e descobertas do século XIX”, que passa a assumir: “(...) o papel de historiador do século XX, documentando-o do começo ao fim” (WITT, 2013, p. 1-2, tradução do autor)<sup>133</sup>. Já na segunda, Godard defende que: “(...) cada momento do passado permanece potencialmente disponível para a história” (...). “O passado nunca está morto. Não é nem passado”. (WITT, 2013, p. 1, tradução do autor, aspas do original)<sup>134</sup>. Sob essa perspectiva Céline Scemama elucida que a:

(...) “força fundamental messiânica” que cabe ao cinema é a de fazer reviver as imagens como se estivesse ressuscitando os mortos. Sua força específica, então, seria a da montagem: o “dizer próprio da visão”. A única maneira de resgatar o passado é lutar contra o esquecimento, e essa é a “força fundamental messiânica” do cinema nessas *Histoire(s)* (SCEMAMA, 2011, p. 25-26, aspas do original).

Contudo, ainda que a montagem não seja capaz de ressuscitar os mortos está, perfeitamente, apta a trazer suas imagens de volta. Assim, se faz necessário observar que as imagens carregam uma temporalidade própria na medida em que: “(...) se

---

<sup>132</sup> Texto original: “(...) The central tenet of his theorem – is the proposal and demonstration of a cinematically inspired method of fabricating history based on the principle of the montage of disparate phenomena in poetic imagery. (...) “Bring together things that have as yet never been brought together and did not seem predisposed to be so” (WITT, 2013, p. 1-2).

<sup>133</sup> Texto original: “(...) a product of the inventions and discoveries of the nineteenth century (...) the role of historian of the twentieth, documenting it from beginning to end;” (WITT, 2013, p. 1).

<sup>134</sup> Texto original: “(...) that every moment of the past remains potentially available to history. “The past is never dead. It’s not even past”.” (WITT, 2013, p. 1).

chocam e se esparramam todos os tempos com os quais está feita a história” (OVIEDO, 2011, p. 21).

Pautado neste princípio, Witt denota que Godard ao fazer cinema, forneceu às imagens uma forma de se expressar e uma linguagem própria. E tal fato explica o conceito de cinema enquanto instrumento epistemológico e elemento minucioso para elaborar ideias, ou seja, o cinema enquanto uma forma que pensa (SOURDIS, 2015). Acerca da obra de Witt, Carolina Sourdis (2015) salienta que:

O maior ganho em *Jean-Luc Godard, cinema Historian* compreende o fato de que, além de incorporar idéias de Godard dentro da tradição cinematográfica francesa (...) e estabelecendo uma série de referências cinematográficas como precedentes de *Histoire (s) du cinema (...)*, Witt na verdade faz questão de apontar - quase como se fosse evidente - as ligações entre o teorema Godardiano, formulado a partir do cinema, e uma busca antipositivista já fundada a partir do campo da história e da filosofia da arte (SOURDIS, 2015, p. 70-71, tradução do autor)<sup>135</sup>.

Nesse sentido, sob o ponto de vista de Witt, a história polissêmica e *Histoire (s) du cinema* são questões centrais no cinema godardiano. E sua combinação indica não somente um projeto sobre cinema e história, nem tampouco, sobre todas as histórias contadas pelo cinema, mas diz respeito, sobretudo, ao advento de uma forma de história derivada materialmente e composta do próprio material do cinema<sup>136</sup>. Assim, o filme é capaz de contar sua própria história de um modo distinto das outras artes (WITT, 2013). Em suas palavras:

(...) apenas na montagem, houve uma história ou tentativas de contar histórias na própria língua do filme. Pode-se colocar um Goya depois de um El Greco, e as duas imagens dizem algo sem a necessidade de uma legenda. Não se vê isso em nenhum outro lugar. A literatura não pode fazer isso: nunca vi uma história da literatura que simplesmente

---

<sup>135</sup> Texto original: “The biggest gain in *Jean-Luc Godard. Cinema Historian* lays on the fact that, besides incorporating Godard's ideas within the French cinematographic tradition (...) and settling a number of filmic references as precedents of *Histoire(s) du cinema (...)*, Witt actually accomplishes to point out –almost as if it was evident– the links between the Godardian theorem, formulated from cinema, and an anti-positivist quest already founded from the field of history and art philosophy” (SOURDIS, 2015, p. 70-71).

<sup>136</sup> Sob esse mesmo ponto de vista, Marc Ferro descreve que: “Nessas condições, não seria suficiente empreender a análise de filmes, de trechos de filmes, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e a abordagem das diferentes ciências humanas. É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não sonorizadas), às relações entre os componentes desses substratos; analisar o filme tanto na narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme; o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa” (FERRO, 1992, p. 87).

coloque um Cervantes e um Sartre lado a lado. Isso é cinema. E para o cinema, pouco a pouco, isso poderia ser feito, e esse princípio estabeleceria uma história cinematográfica (WITT, 2013, p. 2, tradução do autor)<sup>137</sup>.

A vista disso, Witt considera que Godard não vislumbra a história audiovisual exclusivamente como um meio distinto de articular o passado, mas a percebe, principalmente, como uma experiência qualitativa distinta do passado, tanto para o espectador-ouvinte como para aquele lançado através da leitura dos livros de história.

Não obstante, Sheila Schvarzman assim como Michael Witt (2013), elucida que Godard ao relacionar cinema e história, também se aproxima do historiador Eric Hobsbawm. Tendo em vista que, no ano de 2000<sup>138</sup> participaram do programa temático intitulado *1º de maio de 1950*<sup>139</sup> na emissora *Histoire Parallèle*<sup>140</sup>. Sendo, entrevistados, pelo já mencionado historiador francês, Marc Ferro, que está ao centro da imagem abaixo, ao seu lado direito está Godard e a sua esquerda Eric Hobsbawm.

---

<sup>137</sup> Texto original: “(...) film was able to recount its own history in a way quite different from the other arts. And in montage alone, there was a story, or attempts at stories, told in film’s own language. One can put a Goya after an El Greco, and the two images recount something without the need for a caption. One doesn’t see that anywhere else. Literature can’t do it: I’ve never seen a history of literature that simply puts a Cervantes and a Sartre side by side. That’s cinema. And for cinema, little by little, it could be done, and this principle would establish a cinematographic history” (WITT, 2013, p. 2).

<sup>138</sup> Ver *Histoire Parallèle* n. 561, 6 maio 2000.

<sup>139</sup> Título original: *Autour et à propos du 1º mai 1950*.

<sup>140</sup> “Durante doze anos, a partir de 1989, Marc Ferro apresentou todas as semanas *Histoire Parallèle* na emissora franco-alemã *La Sept* (depois *Arte*), (...) marcando através desse significativo laço cultural – a criação de uma emissora de televisão comum (...). Apresentada a princípio por Marc Ferro e pelo historiador alemão Klaus Wenger, a emissão se baseava na apresentação consecutiva de cinejornais da Segunda Guerra Mundial que haviam sido exibidos às populações francesa e alemã cinquenta anos antes. Concebido inicialmente em quatro emissões, durou 12 anos, graças à sua repercussão junto ao público. Ao longo desse período, o cinejornal se manteve como documento de base para as discussões encetadas pelos dois historiadores, e mais tarde por Ferro e seus convidados (...) O programa foi ao ar entre setembro de 1989 a junho de 2001 totalizando 633 emissões” (SCHVARZMAN, 2018, p. 150-151).

**Figura – 28 - Cena do estúdio de *Histoires Parallèles***



**Fonte:** (SCHVARZMAN, 2018, p. 154).

De acordo com Sheila Schvarzman, o programa foi marcado pelo encontro de olhares:

O do historiador para quem a imagem não é imprescindível para compreender, escrever e divulgar a história. Do outro, um cineasta que escreve a história através de imagens e para quem a compreensão do mundo passa forçosamente por elas que seriam como “o cristal do acontecimento total” conforme Walter Benjamin (SCHVARZMAN, 2018, p. 154).

Deste modo, Marc Ferro propôs investigar a escrita da história e, conseqüentemente, Hobsbawm e Godard foram direcionados a questionar o ofício historiador diante das imagens. Nesse sentido, surgem os seguintes questionamentos: “(...) é possível considerar aquele que reflete sobre a sua época e a história através ou com imagens um historiador? (...) é possível escrever a história a partir do século XX sem as imagens em movimento?” (SCHVARZMAN, 2018, p. 153).

A princípio, Marc Ferro ao apresentar Hobsbawm, explica que a obra *Era dos Extremos*, cria situações individuais que possibilitam a percepção de como os mecanismos da história acontecem. Nesse sentido, Hobsbawm considera que o cinema influenciou a maneira que os indivíduos compreendem as estruturas do mundo. Por conseguinte, Godard insinua que ele e Hobsbawm são “inversamente complementares” e sugere, portanto, uma breve análise das obras de ambos.

Ao analisar o livro de Hobsbawm (figura 28) menciona que neste: “há apenas texto”, em seguida, folheia sua própria obra (figura 29) e pontua: “um livro do cineasta onde há texto e muitas imagens. “Duas formas de contar a história” (SCHVARZMAN, 2018, p. 155, aspas do original).

**Figura - 29**

**Figura – 30**

**Jean-Luc Godard no programa *Histoires Parallèles***



**Fonte:** (SCHVARZMAN, 2018, p. 155).

Destarte, após constatar que Hobsbawm não trabalha com imagens, Godard faz a seguinte provocação: “Como é possível refletir sobre a história sem imagens?”. E fato de considerar a história enquanto ligação entre texto e imagem, o leva a lançar um novo questionamento: “E que história é essa?” (SCHVARZMAN, 2018, p. 155). Sob essa vertente, Godard afirma que seu projeto cinematográfico o lançou no cerne da história e, que diferentemente de Hobsbawm, a sua reflexão sobre a realidade ocorre a partir das imagens e não a partir dos textos. Em suas palavras:

(...) hoje eu me pergunto o que aconteceu há 50 anos e que não me contaram. Eu leio livros, (...) e eles não se utilizam realmente das imagens e há toneladas e toneladas de textos e eu realmente não sei o que fazer com eles (SCHVARZMAN, 2018, p. 159).

Sob essa perspectiva, tanto Godard quanto Schvarzman (2018), consideram que Hobsbawm compreende a escrita da história pelo cinema enquanto obra de arte, contudo, continua sem perceber o papel que a imagem cinematográfica desempenha na história (SCHVARZMAN, 2018).

Deste modo, Hobsbawm considera que a verdadeira relação entre o historiador e o artista reside no fato de que: “O artista entreve o futuro (...) Eles podem ser profetas de uma forma que eu não entendo como acontece” (SCHVARZMAN, 2018, p. 159). Nesse contexto, a principal tarefa do historiador: “(...) não é julgar, mas compreender, mesmo o que temos mais dificuldade para compreender” (HOBSBAWM, 1995, p. 15). Assim, afirma que o papel do historiador: “(...) não é de fazer profecias, e sim entrever tendências, mas como isso se exprime? Isso é uma outra coisa. Ele [apontando para Godard] fará isso melhor do que eu” (SCHVARZMAN, 2018, p. 160). A vista disso, o programa *1º de maio de 1950*:

Menos do que mostrar a complementaridade das abordagens entre o historiador e o artista, como afirmou Ferro, (...) foi um verdadeiro embate em torno da afirmação da importância da imagem na construção e compreensão da história. Tornou visível a tensão própria a uma visão estabelecida e consagrada em confronto com outra que, embora aparentemente reconhecida e instituída, não tem ainda ampla legitimidade e questiona os modos estabelecidos incessantemente (SCHVARZMAN, 2018, p. 160).

Por conseguinte, Schvarzman ressalta que a presença provocativa de Godard enquanto “cineasta/historiador” alterou a execução do programa, pois buscou defender com vivacidade que as imagens devem ser vislumbradas para além dos documentos visuais. Contudo, ainda que reconheça a importância da *Era dos Extremos* para os estudos contemporâneos, questiona o fato de Hobsbawm não ter utilizado nenhuma imagem como documento histórico (SCHVARZMAN, 2018).

Ademais, Godard em *Histoire Parallèle*, assegura que o significado do fazer cinematográfico: “(...) deve emanar diretamente da combinação de imagens e sons ao invés de partir de um texto explicativo ou interpretativo escrito” (WITT, 2013, p. 2, tradução do autor)<sup>141</sup>. Assim, considera que o papel do espectador é o de receber, ouvir e “ver” o cinema assim como se pode “(...) experimentar uma peça musical” (WITT, 2013, p. 3, tradução do autor)<sup>142</sup>. Acerca do diálogo com Hobsbawm, Witt explica que:

Godard (...), tratou o livro de *Histoire(s) du cinéma* não como o trabalho de um historiador, mas de um visionário poético. (...) e para entender melhor o projeto de Godard, precisamos olhar para o seu diálogo virtual com os historiadores, vivos e mortos, cujo trabalho

---

<sup>141</sup> Texto Original: “(...) should emanate directly from the combination of images and sounds rather than from an explanatory or interpretative text written” (WITT, 2013, p. 2).

<sup>142</sup> Texto Original: “(...) experience a piece of music” (WITT, 2013, p. 3).

reflete filosoficamente sobre questões epistemológicas (WITT, 2013, p. 76, tradução do autor)<sup>143</sup>.

A propósito, se faz necessário ressaltar que a história atua enquanto uma espécie de margem que concerne a captura dos gestos, das expressões e do tempo, que estão sob suspensão. Tendo em vista que compreende um: “(...) um não-lugar propício à restituição e à sobrevivência das imagens, algo que, segundo Witt, é tratado nas *Histoire(s)* por via da referência alegórica à presença dos fantasmas e das aparições no cinema” (DUARTE, 2016, p. 139). A despeito disso, Godard considera que o cinema é: “O único lugar onde a memória é escravizada”: o projetor “lembra” a câmera, que “lembra” o filme, que por sua vez “lembra” o real” (WITT, 2013, p. 24, aspas do original)<sup>144</sup>.

Nesse sentido, a montagem está fundamentada na sobreposição de imagens e sons, que encaminha o próprio funcionamento da memória. Tendo em vista que, “A técnica de montagem produz rupturas nas cadeias discursivas e abre o visível a novas possibilidades de associação. Com um “s”, a história assim escrita se desdobra em ato de memória” (LEANDRO, 2013, p. 115-116).

Assim, o cinema enquanto memória, abrigo do tempo, marca do real e do arquivo, talvez seja a forma de escrita mais apta a “reescrever” a história (GODARD; ISHAGHPOUR, 2005). Todavia, tal fato não reside em interpretar documentos, mas, sobretudo, cartografar monumentos<sup>145</sup>. Nesse cenário Foucault (2008) considera que, o

---

<sup>143</sup> Texto Original: “Godard (...), treated the books of *Histoire(s)* du cinéma not as the work of a historian but of a poetic visionary. (...) and to better understand Godard’s project, we need to look instead to his virtual dialogue with those historians, alive and dead, whose work reflects philosophically on epistemological issues” (WITT, 2013, p. 76).

<sup>144</sup> Texto original: “(...) The only place / where memory is enslaved”: the projector “remembers” the camera, which “remembers” the filmstock, which in turn “remembers” the real (WITT, 2013, p. 24, aspas do original).

<sup>145</sup> Para o historiador Le Goff: “A concepção do documento/monumento é, pois, independente da revolução documental e entre os seus objetivos está o de evitar que esta revolução necessária se transforme num derivativo e desvie o historiador do seu dever principal: a crítica do documento – qualquer que ele seja – enquanto monumento. O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa” (LE GOFF, 1990, p. 470). E inspirado na concepção de documento-monumento de Foucault, Le Goff considera que: “O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo” (LE GOFF, 1990, p. 472).

historiador ao resgatar o arquivo, também retoma os monumentos do passado, com a finalidade de promover uma descrição inerente do monumento. A esse respeito é importante observar que a consciência de monumentalidade dos documentos, proposta por Foucault, também integra o método arqueológico formulado por Godard no cinema.

Sob esse ponto de vista, pensar a arqueologia das imagens no cinema godardiano, compreende considerar: “(...) o confronto de temporalidades e a perturbação das continuidades, o que desestabiliza nossa noção tradicional de espaço e tempo. A imagem dialética convida-nos a conhecer a história por um outro caminho, a contrapelo” (SANTAELLA; RIBEIRO, 2017, p. 75).

E o arquivo, por sua vez, angariou um papel tão importante no cinema godardiano, que: “(...) basta uma única imagem para “salvar a honra do real”, como diz ele em *Historie(s)*” (LEANDRO, 2013, p. 118). Tendo em vista que, emerge na produção cinematográfica como uma “prova do crime”, que Godard procura nas categorias mais profundas da história: “(...) o último rosto ético que o cinema é capaz de mostrar” (LEANDRO, 2013, p. 119). E retomando Peter Burke (2004), se faz necessário compreender que as imagens nos consentem “imaginar” o passado de maneira mais intensa, na medida em que estar face a face com a imagem implica também estar diante da história.

As imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim, visões contemporâneas daquele mundo (...) O testemunho das imagens necessita ser colocado no “contexto”, ou melhor, em uma série de contextos no plural (cultural, político, material, e assim por diante (...)) Uma série de imagens oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais (...) No caso de imagens, como no caso de textos, o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos mas significativos – incluindo ausências significativas – usando-os como pistas para informações que os produtores de imagens não sabiam que eles sabiam, ou para suposições que eles não estavam conscientes de possuir (BURKE, 2004, p. 236-238).

Ademais, Peter Burke salienta que o historiador ao utilizar imagens não deve se ater somente: “(...) à evidência no sentido estrito do termo (...). Deve-se também deixar espaço para (...) “o impacto da imagem na imagem histórica” (...). Em resumo, imagens nos permitem “imaginar” o passado de forma mais vívida” (BURKE, 2004, p. 16-17, aspas do original). Sob essa perspectiva, as imagens são fundamentais para o processo de evidência histórica, uma vez que:

(...) as imagens são testemunhas mudas, e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho. Elas podem ter sido criadas para comunicar uma mensagem própria, mas historiadores não raramente ignoram essa mensagem (...). Há perigos evidentes nesse procedimento. Para utilizar a evidência de imagens de forma segura, e de modo eficaz, é necessário (...) estar consciente de suas fragilidades (...). Imagens desse tipo eram, de certa forma, agente históricos, uma vez que não apenas registravam acontecimentos, mas também influenciavam a maneira como eles eram vistos na época (BURKE, 2004, p. 18 e 182).

Peter Burke ao mencionar que estar “face a face com a imagem” implica em estar “face a face com a história” se assemelha ao pensamento de Walter Benjamin, conforme pode ser observado nas páginas que se seguem. O cinema, deste modo, não atua como a “representação da História”, mas sim, a expressão desta. Nessa lógica, Godard se torna o próprio “o olho da História” (SCEMAMA, 2011, p. 37). Em outras palavras, o que interessa a Godard é a história visual, haja vista que seu objeto cinematográfico é da ordem do universo da imagem.

Destarte, em conversa com Youssef Ishaghpour<sup>146</sup>, Godard expõe a chave de compreensão da relação entre cinema, realidade e história. E na medida em que afirma que a partir do nível do tema e da narrativa, os filmes fictícios nos presenteiam com imagens metafóricas notavelmente ressonantes dos períodos em que foram feitas. Godard nos revela que o cinema é feito da mesma matéria-prima que a história. Em suas palavras:

O fato é que, mesmo quando se está recontando uma ligeira comédia italiana ou francesa, o cinema é muito mais a imagem do século em todos os seus aspectos do que uma pequena novela; é a metáfora do século. Em relação à História, o clichê ou tiro de pistola mais trivial no cinema é mais metafórico do que qualquer coisa literária. Sua matéria prima é metafórica em si mesma. Sua realidade já é metafórica. Em um lugar onde está no presente vivo, ele se dirige a eles simplesmente: eles os relatam, é o registrador da História (GODARD; ISHAGHPOUR, 2005, p. 87-88, tradução do autor)<sup>147</sup>.

---

<sup>146</sup> “Youssef Ishaghpour é um ensaísta francês de origem iraniana. Chegou à França em 1958, estudou cinema na *École Louis-Lumière* e no *Institut des Hautes Études Cinématographiques*, História da Arte e Filosofia e Sociologia na *École Pratique des Hautes Études et Sciences*, na Sorbonne. Doutor em letras, é professor da Universidade Paris Descartes. Desde os anos 1960, publicou ensaios sobre filosofia, pintura, literatura e cinema. Sua principal obra é uma monografia em três volumes, publicada em 2001 e escrita em um período de trinta e sete anos, dedicada ao cineasta Orson Welles”.

Fonte: <http://www.editionsdelattente.com>, acesso em 15/02/19.

<sup>147</sup> Texto original: “The fact is that even when it’s recounting a slight Italian or French comedy, cinema is much more the image of the century in all its aspects than some little novel; it’s the century’s metaphor. In relation to History, the most trivial cliché or pistol shot in cinema is

Por conseguinte, é importante ressaltar que no pensamento godardiano tal relação foi, fortemente, influenciada pela definição de cinema de André Bazin, que ao relatar sobre a ontologia da imagem fotográfica a caracterizou sob os termos da “mumificação” da realidade. E Godard em consonância com o pensamento de Bazin acrescentou que o cinema no processo de representar o mundo: “(...) drena o real da vida, efetivamente matando-o antes de lamentar e ressuscitá-lo através da imagem projetada. Assim, todo filme, (...) constitui uma “tentativa de ressurreição”.” (WITT, 2013, p. 25, tradução do autor, aspas do original)<sup>148</sup>.

Desta maneira, Godard defende que a imagem chegará ao seu momento de ressurreição, visto que a contradição de mostrar a figura do ausente, bem como de recordar a abertura do cerco simbólico: “(...) obrigam a liberar o olhar da opressão do próprio ato de ver” (BUENO, 2015, p. 197). Em outras palavras, somente haverá ressurreição quando as imagens florescerem entre os mortos. Sob essa perspectiva, o fazer da história depende da justaposição, ou seja, da montagem de situações e períodos supostamente não relacionados. Em função disso, Maicon Barbosa sublinha que:

Essa montagem histórica e crítica, que atua por meio da superposição, retira as imagens de seus túmulos e lança-as no torvelinho da história inacabada, em que o passado volta incansavelmente ao presente, contaminando-o com traços de outro tempo (BARBOSA, 2016, p. 156).

Por essa razão, o processo da montagem se assemelha ao trabalho do historiador, na medida em que ambos comparam e decompõem de forma pormenorizada o arquivo<sup>149</sup>. O historiador, nesse sentido, se ocupa de organizar o documento e, seu papel primordial não é interpreta-lo e determinar se diz ou não a verdade, mas sim: “(...) trabalhá-lo no interior e elaborá-lo” na medida em que: “(...) organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações” (FOUCAULT, 2008, p. 7).

---

more metaphorical than anything literary. Its raw material is metaphorical in itself. Its reality is already metaphorical. In a place where it is in the living present, it addresses them simply: it reports them, it's the registrar of History” (GODARD; ISHAGHPOUR, 2005, p. 87-88).

<sup>148</sup> Texto original: “(...) drains the real of life, effectively killing it off before mourning and resurrecting it via the projected image. Thus every film, (...) constitutes an “attempt at resurrection”.” (WITT, 2013, p. 25, aspas do original).

<sup>149</sup> De acordo com Michel Foucault: “A análise do arquivo comporta, pois, uma região privilegiada: ao mesmo tempo próxima de nós, mas diferente de nossa atualidade, trata-se da orla do tempo que cerca nosso presente, que o domina e que o indica em sua alteridade; é aquilo que, fora de nós, nos delimita” (FOUCAULT, 2008, p. 148).

Em outros termos, o papel do historiador seria, propriamente, o de analisar as “sobrevivências” de que cada imagem é testemunha. Em consonância com o pensamento de Michel Foucault, Peter Burke considera que:

(...) os testemunhos sobre o passado oferecidos pelas imagens são de valor real, suplementando, bem como apoiando, as evidências dos documentos escritos. É verdade que, especialmente no caso da história dos acontecimentos, elas frequentemente dizem aos historiadores que conhecem os documentos algo que essencialmente eles já sabiam. Entretanto, mesmo nesses casos, a imagem tem algo a acrescentar. Elas oferecem acesso a aspectos do passado que outras fontes não alcançam. Seu testemunho é particularmente valioso em casos em que os textos disponíveis são poucos e ralos (BURKE, 2004, p. 23).

Pautado neste princípio, a análise fílmica, sobretudo a godardiana, contribui para a investigação histórica, uma vez que permite ao historiador buscar o não-visível, haja vista que a produção fílmica extrapola seu próprio conteúdo (FERRO, 1976). Portanto, o documento não é para a história, assim como a montagem não é para o cinema, uma matéria inerte por meio da qual tenta reconstituir o que é ou não passado. Nesse sentido, a história almeja delimitar o seu próprio tecido documental, na medida em que: “(...) transforma os documentos em monumentos e os desdobra” (FOUCAULT, 2008, p. 8). Nas palavras de Godard:

(...) [no cinema] não precisamos pensar, somos pensados. A tela pensa. Devemos pois recolher [tal pensamento]. (...) Eis por que só o cinema pode mostrar a história, se é que existe uma. Basta olha-la, pois [ela já] está filmada. Não temos que escrever a história, pois somos escritos por ela. O cinema é um traço. Ele registrou imagens e isto não é uma re-elaboração literária mais ou menos romanesca, ligada àquele que escreve. É a tela que pensa, não o escriba. Há uma frase de São Paulo, tão importante para mim quanto certas frases de Mao [Tse-tung], segundo a qual “a imagem virá no dia da ressurreição”. Antes não havia imagem, mas apenas ensaios com os milagres. O cinema é de algum modo a ressurreição do real (GODARD, 1989, p. 14-16, aspas do original).

Deste modo, a montagem de *Histoire(s)* nos permite ter acesso ao conhecimento de um passado repleto de lacunas<sup>150</sup>. Além disso, é justamente a percepção da natureza

---

<sup>150</sup> Marc Ferro em entrevista concedida aos *Cahiers du Cinema*, em 1975, elucida que: “Assinalar tais lapsos, bem como suas concordâncias ou discordâncias com a ideologia, ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não-visível através do visível. Aí existe a matéria para uma outra história, que certamente não pretende constituir um belo conjunto ordenado e racional, como a História; mas contribuiria para refina-la ou destruí-la” (FERRO, 1992, p. 88). Consoante a isso Bueno elucida que: “(...) o cinema como fonte para a história permite o conhecimento de regiões nunca antes exploradas. Descobrir a porta que nos leva a estes novos caminhos significa salientar os “lapsos” deixados pelo diretor e pelo seu produto.

residual das imagens que autoriza Godard a não contar a história e a história do cinema de maneira linear. A despeito disso, Godard buscou situar seu projeto cinematográfico no liminar entre história e memória. De tal modo que optou por trabalhar na fronteira do esquecimento e da lembrança, com a finalidade de manifestar a experiência do tempo, conforme já dizia Walter Benjamin, por intermédio de um instante presente com a finalidade de propor a experiência da “rememoração”.

Para Maicon Barbosa (2016), as considerações de Benjamin acerca da disposição de determinados filmes em mostrar as observâncias da vida cotidiana, demonstra uma aproximação com as obras de Godard, sobretudo com *Histoire(s)*. Em que Godard ocupa-se da sobreposição de imagens para demonstrar o emaranhado que é a história do cinema e sua intersecção falha com a história do século XX. Acerca desta questão Jacques Rancière denota que:

(...) o título de duplo sentido e de extensão variável da obra de Godard resume, exatamente, o dispositivo artístico complexo no qual se apresenta uma tese que se poderia resumir assim: a história do cinema é aquela de um encontro falho com a história de seu século. Esse encontro falhou porque o cinema desconheceu sua historicidade própria, as histórias que suas imagens, virtualmente, continham. E as desconheceu porque desconheceu a potência própria de suas imagens, herdadas da tradição pictórica, porque as sujeitou às ‘histórias’ que lhe propunham os roteiros, herdadas da tradição literária da intriga e dos personagens (RANCIÈRE, 2014, p. 171).

Assim, Godard a partir de *Histoire(s)* contribuiu, sobremaneira, para direcionar o olhar dos filmes posteriores para a reflexão do ocorrido e marca, conseqüentemente, a maneira de se pensar a história a partir da sobreposição entre passado e presente. E ao invés de promover a reconstituição histórica, possibilitou as condições para o comparecimento, no presente, da “imagem autêntica” do passado (BENJAMIN, 2009), aquela que, traz em si a viabilidade do futuro. Nesse sentido, conforme salienta Witt, importa perceber como o respectivo trabalho possibilita uma abertura para que os fantasmas do passado retornem a superfície da tela no presente. Nas palavras de Barbosa:

Voltar os olhos para o passado é o que faz o anjo da história, imagem evocada por Benjamin para afirmar o materialismo histórico como modo de pensar e escrever a história. Em *Histoire(s) du cinema* estamos diante de catástrofes incessantes que produziram o século

---

Aliás, é por se manifestar desta forma que a obra cinematográfica constitui um documento privilegiado” (BUENO, 2014, p. 498).

XX, entramos em contato com camadas de ruínas que se superpõe a outras ruínas. (...) *Histoire(s) du cinema* opera um gesto como esse olhar do anjo da história, quando traz à superfície da tela uma miríade de imagens e sons da história do século e da história do cinema; a partir da remontagem praticada por Godard, ruínas imagéticas e sonoras de tempos idos chegam ao presente daquele que assiste a esses filme-ensaio (BARBOSA, 2016, p. 85-86, grifos do original).

Pautado neste princípio, a alusão de Benjamin ao anjo da história, refere-se, sobretudo, a disposição redentora do cinema e da própria história. Que se estabelece a partir de uma percepção ampla da ideia de montagem, que almeja rememorar os acontecimentos do passado: “(...) à luz do seu confronto com o presente crítico do olhar” (DUARTE, 2016, p. 141).

A vista disso, Walter Benjamin ao debruçar-se nas investigações acerca da memória e história, promove uma (re)significação desta última por intermédio da montagem. Nesse sentido, desenvolve o conceito de imagem dialética que emana do choque de temporalidade distintas e, atua enquanto: “(...) uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade” (BENJAMIN, 2009, p. 515). Assim, a compreensão da história enquanto: “(...) um “lampejo”, quebrava a visão “linear e homogênea” da noção de progresso na história” (SILVA, 2010, p. 3, aspas do original). Logo, a imagem é a expressão da dialética da imobilidade, haja vista que:

(...) enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética - não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (BENJAMIN, 2009, p. 505).

Nesses termos, pode-se afirmar que, Godard ao promover em seu projeto cinematográfico o choque de temporalidades que “lampeja no cognoscível”, colocou em prática o próprio conceito de imagem dialética de Benjamin. Para Michael Witt, o próprio aforismo godardiano de que “a imagem chegará no tempo da sua ressurreição”, está inserido na concepção de tempo messiânico de Walter Benjamin. Assim, se faz necessário compreender:

(...) a montagem em Godard, como uma desconstrução da história, para construí-la novamente, no sentido de Benjamin”, tendo em vista que: “(...) na reflexão dessa história “construída”, se inserem algumas reflexões derivadas de toda uma discussão que desencadeou, por exemplo, *Histoire(s) du cinema* (SILVA, 2010, p. 6).

Todavia, a respectiva associação já foi mencionada por Didi-Huberman em sua obra *Imagens Apesar de Tudo* (2012). Porém, a abordagem de Witt é inovadora no sentido de investigar a proximidade existente entre Godard e Benjamin, cuja finalidade é elucidar aspetos polêmicos que compõe as *Histoire(s)*. E, sobretudo, explorar o fato de Godard enquanto: “(...) um autêntico artista visual multifacetado capaz de unir a filosofia, a história, a poesia” (DUARTE, 2016, p. 141-142).

Godard, deste modo, se insere no próprio lugar de anjo da história, pois seu: “(...) semblante está voltado para o passado (...). Onde *nós* vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés” (BENJAMIN, 2012, p. 246, grifos do original). Nesse sentido, *Histoire(s) du cinema* nos sugere, portanto, que é necessário aprender o “retorno” com o propósito de refletir sobre as competências e virtualidades da história, para que assim seja possível lidar com as ruínas<sup>151</sup> e com o devir histórico. Por esse motivo, Godard não se desvia de olhar para a história, com o propósito de trazê-la ao tribunal do nosso presente (DIDI-HUBERMAN, 2015). Por isso é imprescindível considerar as histórias dos filmes que ainda não foram realizados.

Nos filmes-ensaio praticados por Godard há uma articulação entre acontecimentos passados do século XX e o passado do cinema, e essas remontagens de imagens e sons tornam visíveis forças divergentes que se confrontam, irresolutas, na superfície da tela. As imagens do passado, os vestígios visuais de tempos idos que retornam nas remontagens, podem interromper e desviar, por um instante que seja, o curso contínuo das luzes que incidem sobre a superfície do presente (BARBOSA, 2016, p. 107).

Destarte, Godard em entrevista proferida a Antonie de Baecque *O cinema foi a arte das almas que viveram intimamente na história*<sup>152</sup>, rememora o procedimento de montagem da história, a partir das constelações benjaminianas. Na medida em que

---

<sup>151</sup> “Para Benjamin, (...) as ruínas são fragmentos concretos que estão na base de um movimento artístico que já se encontrava em declínio. No entanto, seu objetivo não é ser saudosista. Cabe ao filósofo extrair verdades gerais a partir do estudo desses elementos e, assim, encontrar, na obra, uma beleza que não seja efêmera, redimindo-a (...). Portanto, é nas ruínas e nos resíduos que Benjamin, tal como um arqueólogo, procura reconstruir a narrativa de um passado desprezado pelo discurso dominante. Dessa maneira, ele se coloca como um pensador marginal, que busca respostas em lugares não convencionais (...). Os elementos que perturbam a estabilidade da história encontram-se no âmbito da arqueologia. A instabilidade causada por uma descoberta arqueológica revela o princípio de um procedimento heurístico, pelo qual as imagens que desconstroem a relação dialética entre presente e passado podem ser apoderadas” (SANTAELLA; RIBEIRO, 2017, p. 65 e 68).

<sup>152</sup> Título original : “Le cinéma a été l’art des âmes qui ont vécu intimement dans l’histoire”.

considera: “Fazer história é passar horas observando essas imagens e, de repente, reunindo-as, provocando uma faísca. Isso constrói constelações, estrelas que se aproximam ou se afastam, como queria Walter Benjamin” (GODARD, 2002, p. 6, tradução do autor)<sup>153</sup>.

Nesse sentido, *Historie(s) du cinéma* traz em seu âmago uma crítica à negligência anterior dos historiadores sobre o valor do filme enquanto documento histórico. Tal fato, de acordo com Witt demonstra como Godard assumiu, de certo modo, o papel de “historiador” do cinema, haja vista que o seu projeto cinematográfico está, intrinsecamente, ligado a história que o produziu (WITT, 2013).

Por conseguinte, é possível observar que a história de Godard atravessa essas Histórias, pois considera que a arte cinematográfica do século XX, o possibilitou: “(...) viver intimamente sua história na história. Tendo em vista que: “(...) Apenas o cinema manteve este “eu” e este “nós”.” (GODARD, 2002, p. 5, tradução do autor)<sup>154</sup>. Assim, o Godard cineasta imprime, em linhas gerais, fascinação e curiosidade aqueles que se sentem fascinados pela projeção cinematográfica.

Enquanto o Godard “historiador” indica para o processo de escavação e “descoberta” do cinema enquanto fonte histórica e, evoca o papel do historiador como testemunha da condição humana (WITT, 2013). A vista disso, o encontro entre a história pessoal de Godard e a história do século, que ocorreu na *Nouvelle Vague*, correspondeu a um verdadeiro salto de onde poderia se elevar para tornar visível a história (BAECQUE, 2011). Portanto, percebe-se que Godard escreveu história com imagens, por meio da sua “descoberta” do cinema como veículo de escavação e reconstrução do passado.

---

<sup>153</sup> Texto original : “ÊFaire de l'histoire, c'est passer des heures à regarder ces images puis, d'un coup, les rapprocher, provoquer une étincelle. Cela construit des constellations, des étoiles qui se rapprochent ou s'éloignent, comme le voulait Walter Benjamin” (GODARD, 2002, p. 6).

<sup>154</sup> Texto original : “(...) de vivre intimement leur histoire dans l'Histoire. (...) Seul le cinéma a tenu ensemble ce «je» et ce «nous»” (GODARD, 2002, p. 5).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Com a chegada da Nova História, houve uma reformulação teórica e metodológica no campo da história. A sobreposição das grandes narrativas por narrativas locais e o uso de novas fontes geraram uma reaproximação com a literatura, com a arte e com a filosofia. O retorno da discussão acerca da narrativa e a crítica à escrita da história resultaram em novas práticas e representações que expandiram as possibilidades de construção do saber histórico.

Essa renovação da história trouxe contribuições muito relevantes como a discussão acerca do tempo histórico. Nesse aspecto, é importante reconhecer a contribuição do historiador Reinhart Koselleck (2006) para os estudos do tempo. É importante ressaltar que a narrativa se constitui temporalmente, assim como acontece com as imagens. O narrar com imagens não é apenas um privilégio dos cineastas, mas também deve ser concebido como prática dos historiadores. A história também deve ser pensada com imagens, afinal a humanidade produziu mais imagens do que narrativas.

Nesse sentido, parafraseando Jean-Luc Godard, chegamos à conclusão de que um texto com imagens nos oferece duas maneiras de contar uma história. Como o próprio cineasta gostava de afirmar: “É preciso confrontar ideias vagas com imagens claras”. Essa afirmação aparece escrita na parede em uma das cenas do filme *La Chinoise* de 1967. É justamente com essa confrontação com imagens que Godard teceu sua crítica aos historiadores por justamente produzirem história sem imagens.

A própria produção cinematográfica de Godard, com sua linguagem e sua metodologia de montagem, o coloca diante da história. Isto é, se os historiadores produziram história com escrita até então, Godard produziu história com imagens por meio de seu cinema político, contestador, provocativo e polêmico.

Nesse sentido, podemos afirmar que Godard, embora não fosse historiador de formação, tornou-se um historiador cineasta. Destarte, a análise de sua produção cinematográfica constitui um importante passo para a compreensão da multiplicidade temporal da história. Uma vez que sua montagem apresenta diferentes ritmos de tempo.

Ademais, é importante ressaltar que o cinema de Godard mescla escrita com imagem. Segundo Coutinho (2010), a palavra, a escritura, o brincar com as palavras são recursos que Godard usa em praticamente toda sua obra. Nesse sentido a escrita cinematográfica do cineasta é outro aspecto de sua linguagem e, por conseguinte, de sua montagem. Godard escrevia com a câmera.

Percebemos que a montagem é responsável pela imagem indireta do tempo, da duração, como assinala Deleuze (1983, p. 38). Não se trata de um tempo homogêneo ou uma duração especializada, mas sim a duração de tempos efetivos que decorrem da articulação entre as imagens-movimento. Isto é, A montagem é a composição das imagens-movimento na constituição da imagem indireta do tempo. Dessa forma, podemos afirmar que a imagem indireta do tempo está relacionada filosoficamente à função do movimento.

Em relação ao tempo, vimos com Koselleck (2006) que o tempo é uma construção cultural que, em diferentes momentos, determina um modo específico de relacionamento entre a experiência do passado e as projeções de futuro. Com isso, não se trata de pensar um único tempo e sim uma multiplicidade temporal que se apresenta em camadas ou nos termos de Koselleck como estratos temporais.

A partir de Didi-Huberman (2015), vimos que a imagem nos sobreviverá. Isto é, somos diante dela o elemento de passagem, enquanto ela é diante de nós, o elemento do futuro e, por conseguinte, o elemento da duração. Em outras palavras, quando diante da imagem, nosso presente é capturado e revelado na experiência do olhar, ao passo que passado e presente nunca cessam de se reconfigurar diante da imagem na visão do autor. Com base nisso, o autor quer mostrar que a imagem tem mais memória e mais porvir do que o próprio indivíduo que a observa.

Nesse sentido o tempo para Didi-Huberman é entendido como abertura. As imagens são constituídas por uma montagem de diferentes tempos heterogêneos que produzem anacronismos à medida que se analisa para além da superficialidade. Isso significa que a busca do historiador por uma concordância dos tempos, é na verdade uma busca pela consonância eucrônica.

Ademais, para Didi-Huberman (2015, p. 23), na dinâmica complexa da montagem, concepções importantes como “estilo” ou “época” indicam uma perigosa

plasticidade que deve ser interrogada quando se coloca a questão do anacronismo em favor da dificuldade de análise dos diferentes ritmos de tempos que atuam em cada imagem. Isto é, essa tentativa de encontrar o espírito da época é perigosa por sua plasticidade eucrônica. Dessa forma, não há concordâncias nos tempos, assim como vimos em algumas cenas do filme *La Chinoise* (1967) de Godard.

De acordo com Godard (1980), montar é relacionar as coisas e fazer com que as pessoas vejam as coisas. Para ele a montagem é simplesmente uma conciliação. Em outras palavras, a montagem é a arte de produzir uma forma que pensa. Isto é, a montagem é um exercício de confrontação entre aquilo que se deve ver com outras coisas que podem ser vistas. Embora a própria imagem já seja uma montagem, montar é mostrar uma imagem com outra imagem.

A saber, Godard montou em *História(s) du cinema* (1988) duas estéticas diferentes, dois tipos de montagem, ou seja, duas éticas de articulação entre imagem e história. Com efeito, a história também é na visão do cineasta uma montagem. A história seria o conjunto que engloba literatura, pintura e filosofia, portanto, a obra das obras.

Dessa forma, a montagem-tempo de Godard em *História(s) du cinema* corresponde a materialização do seu próprio projeto cinematográfico. A imagem se realiza no interior da própria imagem, dessa forma, a montagem intensifica a imagem que confere poder no plano da experiência visual.

Portanto, concluímos também que os múltiplos tempos são descontínuos, com isso podemos dizer que não há uniformidade na montagem. No entanto, não se pode descartar todo tipo de anacronismo. Pois segundo Didi-Huberman (2015) há modos de conexão nas imagens que podemos denominar positivamente de anacronias. Essas anacronias podem ser representadas por acontecimentos, noções ou significações que tomam o tempo às avessas. As anacronias produzem um sentido que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo consigo próprio.

Com base nisso, percebemos certa soberania do anacronismo. Didi-Huberman afirma que o anacronismo é soberano frente à tentativa equivocada de conceber um único passado eucrônico ou único *Zeitgeist* na análise das imagens por parte dos historiadores. Isto é, paradoxalmente, o autor reconhece que o anacronismo é necessário

diante da ameaça eucrônica que não é suficiente para compreender a multiplicidade temporal.

Com efeito, concluímos outro ponto da pesquisa que para se chegar aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às longas durações do mais-que-passado, é preciso o mais-que-presente. Isto é, é preciso um rasgar de véu, uma irrupção ou aparição do tempo de acordo com Didi-Huberman (2015, p. 26). Ou seja, para perceber os múltiplos tempos é preciso abrir ou rasgar a imagem.

Portanto, concluímos em linhas gerais que a relação entre história e imagem está ligada metodologicamente à montagem. É justamente na montagem que se realiza a experiência temporal na obra de Godard. Nesse sentido, história e cinema também estão atrelados de alguma forma à montagem.

Com efeito, a montagem é a base para a compreensão dos múltiplos tempos da história por meio da imagem. Por conseguinte, as imagens são por si próprias montagens de tempos descontínuos, onde a estratificação temporal se aloja. Portanto, como afirma Didi-Huberman é preciso “rasgar o véu” da imagem para se chegar às suas entranhas, aos seus múltiplos tempos.

## REFERÊNCIAS

### FONTES

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome 1 (1950-1984) e Tome 2 (1984-1998). Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo; estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto/PUC-Rio, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução: Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006.

### FILMOGRAFIA

*À bout de souffle*, 1960, 90 min., 35 mm, b/w.

*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1966, 90 min., 35 mm, color.

*Histoire(s) du cinéma*, 1997, 28 min., video.

*La Chinoise*, 1967, 95 min., 35 mm, color.

*Le mépris*, 1963, 105 min., 35 mm, color.

*Le petit soldat*, 1960, 88 min., 35 mm, b/w.

*Les carabiniers*, 1963, 80 min., 35 mm, b/w.

*Made in USA*, 1966, 90 min., 35 mm, color.

*Masculin féminin: Quinze faits précis*, 1966, 110 min., 35 mm, b/w.

*Passion*, 1982, 87 min., 35 mm, color.

*Pierrot le fou*, 1965, 110 min., 35 mm, color.

*Un film comme les autres*, 1968, 100 min., 16 mm, color and b/w.

*Une femme est une femme*, 1961, 84 min., 35 mm, color.

*Une femme mariée: Fragments d'un film tourné en 1964*, 1964, 98 min., 35 mm, b/w.

*Week-end*, 1967, 95 min., 35 mm, color.

## ARTIGOS

ABREU, C. H. S. *Um banquete de anacronismos?: Didi-Huberman diante do tempo*. Revista Nava, v. 2, p. 271-514, 2017.

ALTHUSSER, Louis. *Sobre Brecht e Marx*. IFCH-Unicamp, 1968.

ANCONA, Luiz O. G.. *Cinema, política e história: A chinesa (1967) de Jean-Luc Godard e a recepção da crítica no Brasil..* In: *XXIV Simpósio Regional de História - ANPUH São Paulo*, 2018, Guarulhos. Anais do XXIV Encontro Estadual de História da ANPUH-SP, 2018. p. 1-10.

ARAUJO, P. R. M. . *A questão da sobrevivência em dois personagens cinematográficos a partir da concepção de história da arte de Didi-Huberman*. Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade , v. 16, p. 49-61, 2016.

ARAÚJO, Paulo Roberto Monteiro de. *A Questão da sobrevivência em dois personagens cinematográficos a partir da concepção de história da arte de Didi-Huberman*. Revista Cordis: História, Cinema e Política, São Paulo, n. 16, p. 49-61, jan./jun. 2016.

ARROBA, Álvaro. *Interview with Alexander Horwath: On Programming and Comparative Cinema*. Cinema Comparat/ive Cinema, 1:1, 2012, p. 12-31.

ASTRUC, Alexandre. *Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo. L'écran français* n° 144, 30 de março de 1948. Traduzido por Matheus Cartaxo, 2012. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>.

BARICHELLO, Leonardo. *Séries de áudios educacionais "O que é eclipse?"* 2010.

BARRADAS, Adriana. *Cinema Como Fonte Histórica: Possibilidades de Uma Nova História*. Revista Livre de Cinema, v.1, n. 3, set/dez, 2014, p. 20-33.

BARROS, José. D'Assunção. *Apresentação crítica da obra de Didi-Huberman e de suas concepções sobre arte e imagem*. UFRRJ, 2012. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/>

BENTIOVOGLIO, Julio. *A história conceitual de Reinhart Koselleck*. Dimensões, vol. 24. Vitória: PPGHIS/UFES, 2010, p. 114-134.

BERGALA, A. *O prazer material de escrever: entrevista com Alain Bergala, por Mário Alves Coutinho*. Revista Devires, Belo Horizonte, v. 4, n.1, 2007.

BORGES Luiza de Aguiar; MÜLLER, Marcos José. *O atlas de Godard: uma leitura epicicloidial*. Crítica Cultural – Critic, Palhoça, SC, v. 11, n. 2, p. 287-294, jul./dez. 2016.

BUENO, Rodrigo Poreli Moura. *Narrar e reinventar a história por meio das imagens: Glauber Rocha e o seu discurso fílmico dos anos de 1960*. Antíteses (Londrina), v. 7, 2014, p. 492-515.

CAPEL, Heloísa Selma Fernandes. *Ambições Eucrônicas: história cultural e interpretação das imagens*. Locus (UFJF), v. 19, p. 29-43, 2013.

CARNEIRO, Maria Fabiana das Graças de Lima. *A Ideia de Modernidade em Reinhart Koselleck*. Igualitária: Revista do Curso de História da Estácio BH. Vol.1, n.1, jul-dez

2012, p. 1-10, Gerais: Memória, Identidade e Patrimônio. Disponível em: <http://revistaadmmade.estacio.br/index.php/historiabh/article/viewFile/382/204>.

CHIGNOLA, S. *History of political thought and the history of political concepts: Koselleck's proposal and italian research*. History of political thought. Vol. XXIII. N° 3. Autumn, 2002.

CODATO, H. *A questão do autor na sétima arte: O Cinema de Julio Medem*. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008, São Paulo. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC, v. XI, 2008.

CORREIO DA MANHÃ. *Glauber regressa e elogia Godard*. Rio de Janeiro, 17 dez. 1967. p. 15.

COSTA, Francisco Araújo. O figurino como elemento essencial da narrativa. In: *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, v. 4, n° 8, p. 38-41 agosto 2002. Disponível em: <http://www.pucrs.br/uni/poa/famecos/imagina/edicao-8/Araujosed8.pdf>. Acesso em: 02 de abril de 2018.

DOBAL, Susana M.. *Imagem e Tempo em Movimento - Entrevista com Philippe Dubois*. Londrina: Revista Discursos Fotográficos, 2017.

DRIOLLET, Inés Sanjurjo de. La pionera obra de Otto Brunner a través de sus comentaristas. Buenos Aires. *Revista de Historia del Derecho*, 2011.

DUARTE, Miguel M. 2016. *Um Historiador Cineasta*. Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, vol. 3, n.º 1, 2016, p. 138 - 142.

FLORES, M. B. R.. *O elogio do anacronismo para os andróginos de Ismael Nery*. Topoi (Rio de Janeiro), v. 15, p. 414-443, 2014.

GARCÍA, Georg I. *De la fenomenología a la Histórica (pasando por la hermenéutica): Sobre la teoría del tiempo histórico de Reinhart Koselleck*. Rev. Filosofía Univ. Costa Rica, XLV (115/116), 93-105, Mayo-Diciembre 2007.

GODARD, Jean-Luc. *Le cinéma a été l'art des âmes qui ont vécu intimement dans l'Histoire. Propos recuillis par Antoine de Baecque*. Libération, 6 abr. 2002. Disponível em: < [https://next.liberation.fr/cinema/2002/04/06/le-cinema-a-ete-l-art-des-ames-qui-ont-vecu-intimement-dans-l-histoire\\_399415](https://next.liberation.fr/cinema/2002/04/06/le-cinema-a-ete-l-art-des-ames-qui-ont-vecu-intimement-dans-l-histoire_399415)>. Acesso em 10 de fev. 2019.

GONCALVES, W. T.. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Resenha. Revista Latinoamericana Comunicación Chasqui, v. 02, p. 02-10, 2016.

HUAPAYA, Cesar. *Montagem e imagem como paradigma*. Revista brasileira de estudos da presença. UFES, Vitória-ES, 2016.

KIRSCHNER, T. B. *A reflexão conceitual na prática historiográfica*. Textos de História, v.15, n.1/2, 2007.

LEANDRO, Anita. *“Lições de roteiro, por JLG”*. Educação & Sociedade, Campinas, v. 24, n. 83, ago. 2003.

LINKE, Paula, Piva. *A moda, a indumentária, o traje popular e o figurino*. In: VI Congresso Internacional de História, 2013, Maringá. VI Congresso Internacional de História, 2013.

LOPES, M. A.. *Aspectos teóricos do pensamento histórico de Quentin Skinner*. Kriterion (UFMG. Impresso), v. 123, p. 177-195, 2011.

MARCELLO, Fabiana Amorim. *Jean-Luc Godard e o ser da imagem*. ETD - Educação Temática Digital, Campinas, SP, v. 18, n. 2, jul. 2016, p. 437-457. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8644733>>. Acesso em: 04 ago. 2018.

MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague*. Revista Significação - USP, n. 19, 2003.

MELLO, R. V. M.; ARAÚJO NETO, W. N. *Reflexões teóricas sobre Ensino de Ciências e Cinema: aproximações possíveis com a linguagem cinematográfica*. Revista Brasileira de Ensino de Ciência e Tecnologia, v. 10, p. 145-162, 2017.

MOTTA, Leda Tenório da. *Salvar a honra do real: Didi- Huberman e as imagens de Godard*. Revista Parallaxe, PUC-SP. v.4, nº 1, 2016.

NÓVOA, Jorge. *Apologia da relação cinema-história*. O Olho da História – Revista de História Contemporânea. Salvador, n. 1, 1995.

O'NEILL, E.. *A escrita atuante de Carl Einstein*. Topoi (Online): Revista de história, v. 32, p. 91-108, 2016.

OLIVEIRA, Daniela Garces de; CARELI, Sandra da Silva. *Cinema e Literatura: dois produtos culturais que constroem um discurso*. In: Anais VIII Seminário Internacional Fazendo Gênero. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.

OLIVEIRA, Roberto Acioli de. *A Chinesa e o Cinema Político de Godard*. Revista Universitária do Audiovisual: Ufscar. São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/a-chinesa-e-o-cinema-politico-de-godard/>

PESAVENTO, S. J. *Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto*. Esboços (UFSC), Florianópolis, v. 1, n.11, 2004, p. 25-30.

PESSOA, F. A. V. A.. *2 ou 3 Choses que Je Sais D'Elle: o desenho conceitual de um território acústico*. DAPesquisa, v. 11, 2016, p. 19-32.

ROIZ, D. S. *Secularização, aceleração e modernidade*. Seções do imaginário (online), v. 16(25), 2011.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *L'écran de la mémoire*. Paris: Édition du Seuil, s/d. SEPAC – Serviço à Pastoral da Comunicação. *Vídeo: da emoção à razão*. São Paulo: Paulinas, 2007. – (Coleção pastoral da comunicação: teoria e prática. Série manuais).

SANTANA, Cristiane. S.. *Notas sobre a História da Revolução Cultural Chinesa (1966 – 1976)*. Revista História Social IFCH: Unicamp – São Paulo. Nº 17, 2009.

SANTOS, Carlos Vinícios Silva dos.. *A representação cinematográfica juvenil em 'Juventude transviada' e 'Acossado': uma análise comparada?*. In: XXVII Simpósio

Nacional de História, 2013, Natal. Anais do XXVII Simpósio Nacional de História, 2013.

SARMENTO, Rosemari. *A narrativa na literatura e no cinema*. TRAVESSIAS, v. 6, p. 1-18, 2012.

SCHVARZMAN, Sheila. *O lugar das imagens na escrita da História: Jean-Luc Godard, Eric Hobsbawm e Marc Ferro em Histoire Parallèle*. ArtCultura – Revista de História, Cultura e Arte (UFU), v. 20, p. 149-160, 2018.

SILVA, A. A.. *Imagem dialética e construção da memória. Convergências benjaminianas no cinema-ensaio de Jean-Luc Godard*. In: III Seminário Internacional Políticas de la memoria - Recordando a Walter Benjamin, Buenos Aires, 2010, p. 1-15.

SUPPIA, Alfredo; MILWARD, Julia. *Chris Marker: o discreto artesão do tempo e da memória foi também um gênio da humildade*. Cienc. Cult., vol.64, no.4, 2012, p. 58-60.

THIOLLENT, Michel. *Maio de 1968 em Paris: testemunho de um estudante*. Tempo Social. Rev. Sociol. São Paulo, 1998.

VEIGA, Roberta. *O tempo, a pintura e o político em Passion, de Godard*. Significação-Revista de Cultura Audiovisual, v. 40, 2013, p. 208-223.

## LIVROS

ALMEIDA, Jane de (org). *Grupo Dziga Vertov*. São Paulo: Witz Edições / Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

ANDREW, Dudley, *André Bazin*. New York: Oxford University Press, 1978.

APRÀ, Adriano. *Intervista com Alexandre Astruc*. Filmcritica, Roma, nº 150, ottobre, 1964.

ARENDT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. Tradução de: Mauro W. Barbosa de Almeida. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ASTRUC, Alexandre. *L'Écran Français*. nº. 101, 3 de Junho de 1947.

AUMONT, Jacques et alii. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2002.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques. *As Teorias dos Cineastas*. Campinas, SP: Papirus, 2004.

BAECQUE, Antoine de. *Godard : biographie*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 2010.

BAECQUE, Antoine de. *La Nouvelle Vague, portrait de ia jeunesse*. Paris: Flammarion, 1998.

BAECQUE, Antoine de. *Les Cahiers du Cinéma: Histoire d' une revue*. Tome I e Tome II. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991.

- BAECQUE, Antoine de; TOUBIANA, S.. *François Truffaut, uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização da edição brasileira por Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- BERGALA, Alain. *Godard au Travail. Les Années 60*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. *De Kafka à Kafka*. Paris: Gallimard, 2004.
- BÖCKENFÖRDE, Ernst-Wolfgang. *Die verfassungstheoretische Unterscheidung von Staat und Gesellschaft als Bedingung der individuellen Freiheit*. In: Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften (org.). *Vorträge*. G 183. Opladen: Westdeutscher, 1973.
- BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- BORGES, Vavy Pacheco. *Ruy Guerra: paixão escancarada*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BRECHT, B. *Ecrits sur le théâtre*. Paris: L'Arche, 1972.
- BRESSON, R. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 1975.
- BRINTON, Maurice. *Paris: maio de 68*. São Paulo: Conrad Livros, 2003.
- BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.
- BURKE. *Testemunha ocular: história e imagem*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: SP/EDUSC, 2004.
- CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- COUTINHO, Mário Alves. *Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.
- CRUZ, Dulce Márcia. *Linguagem audiovisual: livro didático* / Dulce Márcia Cruz; Carolina Hoeller da Silva Boeing, Daniela Erani Monteiro Will, Flavia Lumi Matuzawa. – 2. Ed. Ver. E atual. – Palhoça: Unisul Virtual, 2007.
- DAMISH, Hubert. *Théorie du nuage – Pour une histoire de la peinture*. Paris: Seuil, 1972
- DELEUZE, Gilles, 1925-1995. *A imagem-tempo*. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a gaia ciência inquieta. O olho da história, 3*. Tradução de Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2013.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Ed. UFOP, 1999.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 7ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Order of Things*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002.
- GADAMER, Hans-Georg. In *Historia y Hermenéutica*. Paidós: UAB, Barcelona. 1997.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. Tradução: Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2002.
- GASQUET, Vasco. *Les 500 affiches de mai 68*, Editions Aden, Bruxelles, 2007.
- GERBASE, Carlos. *Cinema - Primeiro Filme: descobrindo - fazendo - pensando*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2012.
- GODARD, Jean-Luc Godard; ISHAGHPOUR, Youssef. *Cinema: The Archeology of Film and the Memory of a Century*. Translated by John Howe. Oxford & New York: Berg, 2005.
- GODARD, Jean-Luc. Entrevista a Cahiers du Cinema, out. 1965).
- GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo. Martins Fontes, 1989.
- GODARD, Jean-Luc. *Le montage, la solitude et la liberté*. Conférence du 26 avril 1989, transcrita par emmanuelle Sardou et Fabrice Puchault.
- HOBBSAWM, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística, poética e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- JASMIN, Marcelo Gantus; JÚNIOR, João Feres. (Org.). *História dos conceitos: debates e perspectivas*. Rio de Janeiro: Edições Loyola e Editora PUC-Rio, 2006.
- KOSELLECK, Reinhart. *Aceleración, prognosis y secularización*. Valencia: Ed. Pré-texto, 2003.

KOSELLECK, Reinhart. *The Practice of Conceptual History. Timing history, spacing concepts*. Translated by Todd Samuel Presner and Others. Foreword by Hayden White. Stanford, California: Stanford University Press, 2002.

KOSELLECK; GADAMER, H-G. *Historia y hermenêutica*. Barcelona: Paidós, 1997

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora UNICAMP, 1990.

LELLIS, G. *Bertolt Brecht: Cahiers du Cinéma and Contemporary Film Theory*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.

MACCABE, Colin. *A portrait of the artist at seventy*. Londres: Bloomsbury, 2003.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MARTINS FILHO, João Roberto. *Rebelião Estudantil: México, França e Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1996.

MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus Editora, 2006.

METZ, Christian. *A significação do cinema*. Tradução e posfácio de Jean Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MICHAUD, P.-A.. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MOELLER, Robert. G., *War Stories: The Search for a Usable Past in the Federal Republic of Germany*, University of California Press, 2003.

MORIN, Edgar, 1956, *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Lisboa, Moraes, 1970.

MORREY, Douglas. *Jean-Luc Godard*. New York: Manchester City University Press, 2005.

NOGUEIRA, Luís - *Manuais do Cinema III: Planificação e Montagem*. Livros LabCom Books, 2010.

PALTI, Elias. "Introducción". In KOSELLECK, Reinhart. *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Introducción de Elias Palti. Barcelona: Ediciones Paidós, 2001.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dana-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PENNEY, Edmund F. *The facts on file: dictionary of film and broadcast terms*. New York: Facts on File, 1991.

RANCIÈRE, Jacques. *A Fábula Cinematográfica*. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

- REIS FILHO, D. A. (org.). *Intelectuais, história e política (séculos XIX e XX)*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2000b.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010, p.54.
- SEPAC – Serviço à Pastoral da Comunicação. Vídeo: da emoção à razão. São Paulo: Paulinas, 2007
- SERAFIM, J. F. *Godard, imagens e memórias. Reflexões sobre História(s) do Cinema*. Ed. Salvador: EDUFBA, 2011.
- SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem Limite*. São Paulo: Azougue, 2001.
- SOURDIS, Carolina. *Michael Witt. 'Jean-Luc Godard. Cinema Historian'*, 2015.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do Cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTE, Anne. *Ensaio sobre análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994.
- VILLACAÑAS, J. Luis; ONCINA, Faustino. *Introducción. Reinhart Koselleck Hans-Georg Gadamer Historia y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1997.
- WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.
- WITT, Michael. *Jean-Luc Godard, Cinema Historian*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2013.

## CAPÍTULOS DE LIVROS

- BAECQUE, Antoine de. Prefácio: Às Histórias do cinema de Jean-Luc Godard. In: SERAFIM, José Francisco. (Org.). *Godard, imagens e memórias*. Salvador: EDUFBA, 2011.
- DANEY, Serge. *La rampe. Cahier critique 1970-1982*. Paris: Gallimard, 1996.
- DANTAS, Vinícius. *La chinoise (A chinesa)*. In: ARAÚJO SILVA, Mateus; PUPPO, Eugênio (org.). *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*. São Paulo: Heco Produções, 2015. p. 132-133.
- ESTEVES, L. G. MARTINS, A. F.. *Un film comme les autres (Um filme como os outros)*. In: ARAÚJO SILVA, Mateus; PUPPO, Eugênio (org.). *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*. São Paulo: Heco Produções, 2015, p. 144-145.
- FERES JÚNIOR, João; JASMIN, Marcelo Gantus. *História dos conceitos: dois momentos de um encontro intelectual*. In: JASMIN, Marcelo Gantus; JÚNIOR, João Feres. (Org.). *História dos conceitos: debates e perspectivas*. Rio de Janeiro: Edições Loyola e Editora PUC-Rio, 2006, p. 9-38.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORRA, Pierre (Org.). *História: novos objetos*. Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

GARDNIER, RUY Mojica. Aprendizagem do descontínuo. In: ARAÚJO SILVA, Mateus; PUPPO, Eugênio (org.). *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*. São Paulo: Heco Produções, 2015.

LEANDRO, A.. Histórias da montagem, montagens da história (Godard e os arquivos). In: Mário Alves Coutinho; Ana Maria Soutto Mayor. (Org.). *Godard e a educação*. 1ed.: Autêntica, 2013, p. 109-119.

LORAUX, Nicole. Elogio do anacronismo. In: NOVAIS, Adauto (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 57-70.

MANEVY, ALFREDO. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando. (Org.). *História do Cinema Mundial*. 2ed. Campinas-SP: Papyrus Editoria, 2006, p. 221-252.

MENDES, A. I. A bout de souffle. In: ARAÚJO SILVA, Mateus; PUPPO, Eugênio (org.). *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*. São Paulo: Heco Produções, 2015. p. 92-93.

OLIVEIRA JÚNIOR, L. C. G. Passion. In: ARAÚJO SILVA, Mateus; PUPPO, Eugênio (org.). *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*. São Paulo: Heco Produções, 2015, p. 190-191.

OVIEDO, Antônio. “Nota preliminar”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imagines*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

RIDENTI, M. S.. 1968: rebeliões e utopias. In: REIS FILHO, Daniel A.; FERREIRA, Jorge et alii. (Org.). *O século XX - volume III. O tempo das dúvidas, do declínio das utopias às globalizações*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 133-159.

SANTAELLA, Lucia; RIBEIRO, Daniel Melo. A arqueologia benjaminiana para iluminar o presente midiático. In: MUSSE, Christina Ferraz; VARGAS, Herom; NICOLAU, Marcos Antonio. (Org.). *Comunicação, mídias e temporalidades*. 1ed. Salvador: Edufba, 2017, v. 1, p. 59-78.

SCEMAMA, Céline. Para onde vai Godard: na companhia de Orfeu, de Virgílio, e do Anjo da História, um olhar sobre o passado. In: SERAFIM, José Francisco. (org.). *Godard, imagens e memórias: reflexões sobre História(s) do Cinema*. Salvador: EDUFABA, 2011, p. 21-90.

SOARES JÚNIOR, J. L. 1975 Comment ça va? (Como vai?). In: ARAÚJO SILVA, Mateus; PUPPO, Eugênio. (org.). *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*. São Paulo: Heco Produções, 2015, p. 170-171.

VALÉRY, P. De l’enseignement de la poétique au Collège de France. In: *Introduction à la poétique*. Paris: Gallimard, 1938.

## DISSERTAÇÕES

BUSTAMANTE, Rita de Cássia. *Retalhos em Cena – concebendo o figurino na televisão*. Dissertação de Mestrado. Centro Universitário Senac, Programa de mestrado em moda, cultura e arte, São Paulo, SP, 2008.

FRANCISCO, Patrícia. *Um Outro Cinema - cinema documentário e memória*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Escola de comunicação e artes – ECA, USP, São Paulo, 2008.

HERCULES, Laura Carvalho. *Sob o domínio da cor: análise dos filmes Pierrot le fou e Le bonheur*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, USP. São Paulo, 2013.

MACHADO, Isabel Pitta Ribeiro. *A parte invisível do olhar: audiodescrição no cinema: a constituição das imagens por meio das palavras – uma possibilidade de educação visual para a pessoa com deficiência visual no cinema*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas- UNICAMP, 2015.

MARIA, João Paulo Miranda. *A influência do Grupo Dziga Vertov no cinema de Jean-Luc Godard*. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. 2010.

PEREIRA, Luísa Rauter. *A História e “o Diálogo que Somos”; A Historiografia de Reinhart Koselleck e a Hermenêutica de Hans-Georg Gadamer*. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2004.

## TESES

ALMEIDA, G. *Ensaio, montagem e arqueologia crítica das imagens: um olhar à série História(s) do cinema, de Jean-Luc Godard*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

BARBOSA, Maicon. *Espectros da imagem, remontagens da história: uma escrita do cinema como interrogação ao presente*. Tese (Doutorado em Psicologia), Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal Fluminense - UFF, Niterói, 2016.

BUENO, Rodrigo Poreli Moura. *O Ser das Imagens em Movimento: Cinema e Ontologia na Filosofia de Maurice Merleau-Ponty*. Tese (Doutorado em Filosofia), Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis, 2015.

COUTINHO, Mário Alves. *Escrever com a câmera: cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard*. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2007.