



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
DOUTORADO EM PSICOLOGIA

MAICON BARBOSA

ESPECTROS DA IMAGEM, REMONTAGENS DA HISTÓRIA:
UMA ESCRITA DO CINEMA COMO INTERROGAÇÃO AO PRESENTE

Niterói - setembro de 2016.

MAICON BARBOSA

ESPECTROS DA IMAGEM, REMONTAGENS DA HISTÓRIA:
UMA ESCRITA DO CINEMA COMO INTERROGAÇÃO AO PRESENTE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia – Estudos da Subjetividade – da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Luis Antonio Baptista.

Niterói - setembro de 2016.

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luis Antonio dos Santos Baptista [orientador]
Universidade Federal Fluminense

Prof^a. Dr^a. Marcia Oliveira Moraes
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Marcelo Santana Ferreira
Universidade Federal Fluminense

Prof^a. Dr^a. Consuelo da Luz Lins
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Kleber Jean Matos Lopes
Universidade Federal de Sergipe

Esta pesquisa foi realizada com o apoio financeiro, em tempo parcial,
da *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* - CAPES.

O estágio doutoral na Universidade *Sorbonne Nouvelle* - Paris III - foi realizado
com o apoio financeiro da *Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa
do Estado do Rio de Janeiro* - FAPERJ.

AGRADECIMENTOS

A Luis Antonio Baptista, por apostar nessa pesquisa, pela amizade e insistente provocação no pensamento, pelo cuidado e generosidade na orientação. Ao Coletivo Jurema, pelos encontros, fabulações e interferências que constituem essa escrita: Elton Ribeiro, Veridiana Gatto, Helmir Rodrigues, Beatriz Adura, João Santos, Jefte Souza, Tiago Régis, Poliana Cordeiro, Peehfe Araújo, Gabriel Resende e Leonardo Izoton.

A Marcia Moraes, pela leitura cuidadosa desde o início desse trabalho e pelas interferências nos rumos da escrita.

A Marcelo Santana, por aceitar o convite para a leitura do texto e para interferir no trabalho.

A Consuelo Lins, por acolher o convite para participar da banca de defesa.

A Kleber Jean Matos Lopes, amigo que participou da feitura desse trabalho e da minha trajetória acadêmica desde a orientação no mestrado.

A professora Anita Leandro pela participação na banca de qualificação.

A Philippe Dubois, por me acolher no estágio doutoral no departamento de *Cinéma et Audiovisuel* da *Université Sorbonne Nouvelle* [Paris III], pela disposição para as conversas e pelas contribuições para a pesquisa.

A Antonio Somaini, pelas interlocuções valiosas no decurso do doutorado-sanduíche na *Université Sorbonne Nouvelle* [Paris III].

A Eder Amaral, amizade presente que atravessa as lonjuras, e a Erika Grisi, pelo carinho nesses anos todos. Aos dois que agora são três, com Benjamin.

Às amigas e amigos de perto e de longe: Fábio Agra, Zezel Leite, Thalita Melo, Cecília Barros-Cairo, Leonardo Maia, Amauri Ferreira.

Às amigas e amigos da UFF, e de outros lugares, que tornaram o Rio de Janeiro e Niterói cidades possíveis: Bruno Gama, Thaís Motta, Edson Furtado, Tarso Ferrari, Vitor Régis, Marília Petrechen, Cadu Mello, Cristiane Knijnik, Raphael Vaz, Iazana Guizzo, Leonardo Amaral, Iacã Macerata, Jorge Melo, Livia Valle, Flávia Fernando, Daniel Maribondo, Rosa Mira, Éverson Brussel, Sady Marchesin, Danielle de Gois, Talita Tibola, Gabriel Alvarenga.

Ao Programa de Pós-graduação em Psicologia da UFF, aos professores e professoras com quem fiz aulas, e aos funcionários da secretaria. Aos espaços coletivos desse programa, produzidos por apostas políticas *comuns* e por muitos embates e confrontos, às vezes extremamente difíceis.

Aos estudantes da Unisum que *criaram* e *criam* experiências-aula comigo.

Às amigas e amigos da vida docente na Unisum: Alexandre Bárbara, Rita Müller, Marcos Nascimento, Maria Angélica Gabriel, Larissa Wollz e Bruno Galvão.

A Fernanda Pradal, Isabel Mansur, Flávia Belchior, Julia Munhoz, Richard Metairon, Leonardo Esteves, Sarah Tatouille, Perla Bulhões, Noelle Resende, Igor Câmera, Stefânia Costa, Bruno Leite, Aion da Escóssia, Heeya Behal, Zilma Borges e Didier Bayle, que tornaram a experiência em Paris possível e potente.

À minha mãe Zene e aos meus irmãos Alcione e Mailson. A todos da minha família que me apoiaram nessa trajetória até o doutorado.

Ao *makingoff.org* pelos inúmeros filmes que pude encontrar.

Ao *Cineclube Tela em Transe*, em Poções-BA: Fábio Agra, Vitor Guimarães, Cátia Dias, Cássia Dias, Samara Ribeiro.

A Valter A. Rodrigues (*im memoriam*) por partilhar apaixonadamente o desejo pelo pensamento e pelo cinema.

A Hevelyn Rosa [Avelã], por compartilhar a vida comigo, pelos afetos que sustentam a existência diante dos embates cotidianos, pela leitura atenciosa do texto e por todo apoio que tornou possível essa pesquisa.

Àqueles e àquelas cujos nomes não apareceram [os esquecimentos são muitos], mas que marcaram intensamente essa escrita e a experiência no Rio de Janeiro, em Niterói e em Paris.

RESUMO

Essa tese aposta em algumas experiências cinematográficas que podem interrogar o presente, entendido como formação temporal que possibilita nossas relações com as imagens em movimento. Considerando o pensamento de Michel Foucault, afirma-se que certas montagens e remontagens de imagens cinematográficas carregam uma potência de problematização do presente, a partir de filmes de Jean-Luc Godard e de Manoel de Oliveira. A pesquisa concentra-se, principalmente, em *História(s) do cinema*, de Godard, e em *O estranho caso de Angélica*, de Manoel de Oliveira; por meio dessas obras a escrita recolhe traços de outros filmes para compor a tese. Pretende-se ir ao encontro dos artifícios de manipulação das imagens, usados em filmes desses cineastas, que tornam visíveis linhas de constituição temporal das imagens. Essa questão interessa à pesquisa, pois as imagens podem interferir em modulações contemporâneas do olhar, na produção de modos de subjetivação em relação com formas de visualidade. A *escrita das imagens* é o procedimento de feitura da pesquisa: trata-se de escrever com os filmes e fazer as imagens reverberarem no texto sem uma intenção de resolução interpretativa. Desse modo, o texto apresenta-se como suporte aberto para diferentes modulações escriturais. Na primeira das três partes da tese, aposta-se em remontagens de imagens nos filmes de Godard, que forjam remontagens da história do século xx e da história do próprio cinema. Essas remontagens recusam uma história concebida como linear e progressiva, para compor constelações de lampejos que emergem dos embates entre imagens do passado e do presente, como nas proposições de Walter Benjamin. Na segunda parte, pensa-se o artifício da *superposição* e seus usos em *História(s) do cinema*: por meio dessa técnica, Godard opera montagens simultâneas de imagens radicalmente diferentes e, pelo choque entre elas, faz tempos díspares coexistirem em colisão, mostrando certas forças históricas que constituem essas imagens. A terceira parte dedica-se à potência do anacronismo em filmes de Manoel de Oliveira, que propicia o retorno ao agora de certos espectros do passado. Por meio de *O estranho caso de Angélica*, a pesquisa usa o conceito de fascínio da imagem – de Maurice Blanchot – associando-o à experiência do *fora*. Por fim, a partir das obras intercessoras, a tese propõe algumas centelhas de pensamento imaginativo, inspirada na concepção de crítica assinalada por Foucault: trata-se de escrever com os filmes não para julgá-los, mas para multiplicar seus sinais de existência. Nesse sentido, afirma-se um gesto estético e político de interrogação ao emaranhado de tempos coexistentes que tramam o presente no qual se desdobram nossos contatos com as imagens.

Palavras-chave: modos de subjetivação; imagem no cinema; história do presente; Jean-Luc Godard; Manoel de Oliveira.

RESUMÉ

Cette thèse mise sur quelques expériences cinématographiques qui peuvent interroger le présent, entendu comme une formation temporelle qui rend possible nos relations avec les images en mouvement. En considérant la pensée de Michel Foucault, on affirme que certains montages et remontages des images cinématographiques portent une puissance de problématisation du présent, à partir de films de Jean-Luc Godard et Manoel de Oliveira. La recherche se concentre, principalement, sur *Histoire(s) du cinéma*, de Godard, et sur *L'Étrange affaire Angélica*, de Manoel de Oliveira: au moyen de ces œuvres l'écriture recueille des traces d'autres films pour composer la thèse. On s'intéresse sur les artifices de manipulation des images, utilisés dans les films de ces cinéastes, qui rendent visibles des lignes de constitution temporelle des images. Cette question est importante, car les images peuvent interférer sur les modulations contemporaines du regard, dans la production de modes de subjectivation en relation avec des formes de visualité. La procédure de production de la recherche est *l'écriture des images* : il s'agit d'écrire avec les films pour faire réverbérer les images dans le texte sans l'intention d'une résolution interprétative. Ainsi, le texte est présenté comme un support ouvert pour différentes modulations d'écriture. Dans la première des trois parties de la thèse, on mise sur les remontages des images dans les films de Godard, qui forgent des remontages de l'histoire du xx^e siècle et de l'histoire du cinéma lui-même. Ces remontages refusent une histoire conçue comme linéaire et progressive, pour composer des constellations d'éclairs qui émergent des affrontements entre les images du passé et du présent, comme dans les propositions de Walter Benjamin. Dans la deuxième partie, on pense l'artifice de surimpression et ses usages dans *Histoire(s) du cinéma*: au moyen de cette technique, Godard opère des montages simultanées d'images radicalement différentes et, par le choc entre elles, il met des temps inégales en coexistence et collision, pour montrer certaines forces historiques qui constituent ces images. La troisième partie est dédiée à la puissance de l'anachronisme dans les films de Manoel de Oliveira, qui fait retourner certains spectres du passé au maintenant. À partir de *L'Étrange affaire Angélica*, la recherche utilise le concept de fascination de l'image – de Maurice Blanchot – pour l'associer à l'expérience du *dehors*. En dernier lieu, à partir des œuvres intercesseurs, la thèse propose quelques étincelles de la pensée imaginative, inspirée par la conception de critique signalé par Foucault: il s'agit d'écrire avec les films non pour les juger, mais pour multiplier leurs signaux d'existence. En ce sens, on affirme un geste esthétique et politique d'interrogation à l'enchevêtrement des temps coexistants que trament le présent sur lequel nos contacts avec les images se déploient.

Mots-clés: modes de subjectivation; image dans le cinéma; histoire du présent; Jean-Luc Godard; Manoel de Oliveira.

ABSTRACT

This thesis invests in some cinematic experiences that can interrogate the present, understood as timing structure that enables our relations with the moving images. Considering the thought of Michel Foucault, the thesis states that certain assemblies and reassemblies of cinematic images bring a strenght of problematize the present from Jean-Luc Godard and Manoel de Oliveira films. The research focuses mainly on *History(s) of the Cinema*, by Godard, and *The Strange Case of Angelica*, by Manoel de Oliveira: through these works, the writing collects traces of other films to compose the thesis. It is intended to meet the handling devices of the images used in films of these filmmakers, who make visible lines of temporal constitution of the images. This question matters to the research because images may interfere with contemporary modulations of the view in the production of modes of subjectification in relation to forms of visibility. The writing of the images is the making procedure of the research: it is about writing with the movies and make the images resonate in the text without an intention of interpretive resolution. Thus, the text is presented as an open support for different writing modulations. The first of three parts of the thesis, invests in images assemblies in Godard's films which forges reassemblies of the history of the twentieth century and the history of cinema itself. These reassemblies refuse a story conceived as linear and progressive, to compose glimpses of constellations that emerge from conflicts between images of the past and present, as in the proposals of Walter Benjamin. In the second part, the device of superposition and its uses in *History(s) of the Cinema* is thought: through this technique, Godard operates simultaneous assemblies of radically different images, and through the clash between them makes different times coexist in collision, showing certain historical forces that constitute these images. The third part is dedicated to the power of anachronism in Manoel de Oliveira film, which provides a return to the now certain specters of the past. Through *The Strange Case of Angelica*, the research uses the concept of image fascination - by Maurice Blanchot - associating it with the experience of the outside. Finally, from the intercessory works, the thesis proposes some sparks of imaginative thinking, inspired by the conception of critical thought by Foucault: it is to write with the films, not to judge them, but to multiply their existence signals. In this sense, it is claimed an aesthetic and political gesture in relation to the tangle of coexisting times that forms the present in which unfold our contacts with images unfolds.

Key-words: modes of subjection; image in the cinema; history of the present; Jean-Luc Godard; Manoel de Oliveira.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Fotogramas de <i>História(s) do cinema</i> , episódio 4B	60
Imagem 2 – Fotogramas de <i>História(s) do cinema</i> , episódio 4B	61
Imagem 3 – Fotogramas em superposição de <i>História(s) do cinema</i> , episódio 4B	62
Imagem 4 – Fotogramas de <i>Adeus à linguagem</i> e de <i>Les trois desastres</i>	108
Imagem 5 – Fotogramas em superposição de <i>História(s) do cinema</i> , episódio 1A	117
Imagem 6 – Fotogramas em superposição de <i>História(s) do cinema</i> , episódio 1A	118
Imagem 7 – Imagens de estereoscópio da série <i>The ghost in the stereoscope</i>	126
Imagem 8 – Fotografias de espíritos feitas por William Mumler e Édouard Isidore Buguet	127
Imagem 9 – Fotografias de espíritos feitas por Militão de Azevedo e Ettore Bosio	128
Imagem 10 – Ilustrações de espetáculos de Fantasmagoria	132
Imagem 11 – Fotogramas de <i>O Estranho caso de Angélica</i>	183
Imagem 12 – Fotogramas de <i>O Estranho caso de Angélica</i>	184
Imagem 13 – Fotogramas de <i>O Estranho caso de Angélica</i>	185
Imagem 14 – Fotogramas de <i>O Estranho caso de Angélica</i>	196

*Nos domínios de que tratamos aqui, o conhecimento
existe apenas em lampejos.*

Walter Benjamin, *Passagens*.

*Não há imagem, há apenas imagens. E há uma certa forma de
montagem das imagens: desde que há duas, há três. É o
fundamento da aritmética, é o fundamento do cinema.*

Jean-Luc Godard, *Entrevista com Régis Debray*.

SUMÁRIO

PRÓLOGO: NOTAS SOBRE A FEITURA DA ESCRITA	14
Urdiduras do olhar: gestos de um <i>escrevente de imagens</i>	15
Imagens e olhares tramados: regimes de visibilidade	27
<i>A escrita das imagens</i> : insinuações do ensaio	35
Quando saberes <i>psi</i> aproximam-se do cinema	43
I - REMONTAGENS DA HISTÓRIA NAS IMAGENS: INTERROGAÇÃO AO PRESENTE	53
O presente, a tempestade	55
Quando o cinema mostra as turbulências da história	66
Uma arte sem futuro	70
O ensaio fílmico e as ruínas da história	82
Objetos técnicos, políticas do olhar	97
O trajeto das luzes fantasmas	109
II – SUPERPOSIÇÃO DE IMAGENS IMPURAS: APARECIMENTO DOS ESPECTROS	113
Acidentes técnicos: o nascimento dos fantasmas	119
Espectros que se movem: a superposição no cinema	130
Camadas de tempo, palimpsestos visuais	142
Superposição e impureza das imagens	152
Simultaneidade e colisão de tempos divergentes	155
III - FASCÍNIOS E ANACRONISMOS DA IMAGEM: RETORNO DOS ESPECTROS	161
O rosto do fascínio	163
Uma história povoada por anacronismos	167
A tela, o corpo, os espectros	181
O retorno das Ninfas	191
O fascínio e o <i>fora</i> : aparições da outra noite	200
EPÍLOGO: PULSAÇÕES DE LUZES TÊNUES	210
REFERÊNCIAS: BIBLIOGRAFIA, FILMOGRAFIA E OUTRAS FONTES	217

PRÓLOGO
NOTAS SOBRE A FEITURA DA ESCRITA

Como se fabrica um olhar? Quais forças o formam e o lançam para imagens em movimento? Em gestos descontínuos, o corpo posicionava-se frente às imagens que passavam pela tela e deixava-se atingir pelos fragmentos de filmes que pareciam se desmontar à medida que eram olhados mais de uma vez. O *escrevente de imagens*¹ via e revia muitas vezes um mesmo filme, inteiro ou aos pedaços. Às vezes era necessário voltar aos fragmentos imagéticos, pausar o desenrolar da trama e capturar determinados fotogramas, decompondo em pequenos pedaços a massa das imagens que se moviam. Era necessário escrever sobre tais imagens em movimento e escutar com o máximo de atenção os sons. Em um caderno de anotações ou diretamente no computador, escrevinhava fragmentos que surgiam como efeitos dos filmes vistos. Mais tarde, esses e outros estilhaços de textos, escritos à mão nas folhas do caderno ou na superfície digital do *laptop*, seriam montados e remontados para a feitura da tese. Em certas ocasiões era preciso voltar o filme para escutar de novo um ruído, um grito, a entonação de uma voz, uma música. Em outras, regredia-se a sequência fílmica para ver outra vez um plano, um close, uma superposição de imagens, o encadeamento da montagem, os lapsos, a luminosidade dos objetos, os gestos de corpos que habitavam a superfície imagética. Em meio a essas idas e vindas, o *escrevente de imagens* transcrevia trechos de diálogos e frases, e buscava na *internet* a trilha sonora de certos filmes vistos, procurava outros vídeos e buscava legendas para determinadas obras de línguas estranhas à sua. Entregava-se sem limites a *downloads* de toda sorte. Às vezes, parava um filme no meio e começava a ver outro, mas só no caso de já ter visto uma primeira vez o filme inteiro. Essa pequena pretensão era importante: na primeira vez diante de um

¹ A palavra *escrevente* aqui usada não remete à distinção de Roland Barthes entre o escritor e o escrevente [*écrivain* e *écrivain*]. A palavra *écrivain* usada por Barthes, e que foi traduzida como *escrevente*, não se refere ao uso que fazemos em português do termo escrevente para designar aquele que faz registros manualmente, empregado que escreve nos escritórios, pessoa que se ocupa dos livros de nota, que transcreve frases ditadas e que lava escrituras. O termo *escrevente*, tal como o usamos no texto, faz alusão aos gestos materiais na produção da escrita, aos procedimentos corporais na criação do texto que se faz a partir da relação com as imagens. Como o texto de Barthes é bastante conhecido no Brasil, é necessário fazer essa distinção terminológica. Cf. BARTHES, Roland. O escritor e o escrevente. In: _____. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

filme era fundamental tentar vê-lo do começo ao fim, sem grandes interrupções. Mas, nem sempre esse método funcionava, como nem sempre funcionava uma série de procedimentos cotidianos inventados durante a pesquisa com as imagens em movimento.

Os filmes eram vistos quase todos na tela de cristal líquido do computador portátil no quarto-escritório, ou no ecrã de LED da televisão na sala do apartamento. Entretanto, o *escrevente* também viu filmes no cinema: em salas escuras – que ainda sobrevivem fora dos *shoppings* – encontrou pela primeira vez *O estranho caso de Angélica*² e *Les trois désastres*³, filmes que seriam insistentemente revistos no decurso da pesquisa. Os anos de uso intenso da máquina de ver e de escrever – o computador portátil – deixaram marcas indeléveis no aparelho: às vezes ele travava no meio de um filme e interrompia o fluxo imagético a contragosto do *escrevente*. Muitos filmes vistos e revistos ficaram de fora da tese, assim como muitos fragmentos escritos e até esboços de capítulos. A pesquisa mudou de rumo mais de uma vez e o *escrevente* acumulava notas esparsas sobre essas alterações de percurso: escrevia as dúvidas, anotava as muitas perguntas sem resposta sobre as direções incertas que a pesquisa poderia tomar.

Não raro, os olhos latejavam, ardiavam no contato com as imagens, e as lentes dos óculos de grau embaçavam-se obstinadamente, como se tivessem a capacidade de recolher detritos imagéticos que saltavam do ecrã. Nesses momentos, pressentia que seu olhar mudara, e que essas mutações eram incessantes; notava subitamente que em seu olho superpunham-se camadas de imagens que não necessariamente o faziam ter um olhar total sobre as superfícies que visava. Sentia que seu olhar era precário, e que essa precariedade era, inclusive, a condição para a feitura da pesquisa na qual estava metido. O “olhar precário trabalha no registro da insuficiência, o que lhe carrega em forças para possibilidades de encontro. [...] O incremento da sua insuficiência lhe possibilita a invenção das imagens que mira e não apenas uma decodificação”⁴.

O *escrevente* acreditava que assistia aos filmes sozinho. Mas, essa solidão sempre era povoada por outras imagens, fragmentos de textos lidos, músicas,

2 O ESTRANHO CASO DE ANGÉLICA. Direção: Manoel de Oliveira. Portugal, Brasil, França: 2010. 1 DVD (97 min.), cor.

3 LES TROIS DÉASTRES. Direção: Jean-Luc Godard. França: 2014 (17 min.), cor. In: 3x3D. Direção: Jean-Luc Godard; Peter Greenaway; Edgar Pêra. Portugal, França: 2014 (70 min.), cor.

4 LOPES, Kleber Jean Matos; MADEIRO, Elen Naiara Batista; SILVA, Jameson Thiago Farias. Ontologias do ver na atualidade: o que pode um olhar precário. *Fractal: Revista de Psicologia*. Niterói, v. 23, n. 2, mai./ago. 2011, p. 391.

barulhos de guitarras distorcidas, pelo cotidiano intranquilo da cidade e pelas vozes diversas do Coletivo Jurema⁵, que reapareciam insistentemente enquanto as imagens deslizavam pela tela. Assim como “as forças do mundo não cabem todas numa só pessoa”⁶, as imagens dessa tese não cabem todas em um único olhar, em um corpo só. O olhar desse *escrevente de imagens* é um artefato coletivo, histórico, montado e remontado sucessivas vezes, engendrado por muitas forças e afetos. Desde os primeiros instantes da pesquisa, o Coletivo Jurema interferiu em seus rumos. A começar pelo projeto inicial, os textos feitos pelo *escrevente* foram lidos e discutidos pelo grupo em diferentes momentos: as vozes heterogêneas que o constitui interferiam, cada uma à sua maneira, no olhar do *escrevente*, na própria escrita, no uso das imagens e dos conceitos, e nas implicações éticas e políticas da pesquisa. Transformadas e transtornadas, essas e outras vozes se fazem presentes na montagem de escritas que compõe a tese. A aposta em uma escrita coletiva aconteceu de modos diferentes no Coletivo Jurema, nas oficinas de escrita em que textos anônimos foram tecidos, lidos e reescritos a muitas mãos, a partir de documentários brasileiros contemporâneos⁷. Essas experiências de produção de textos anônimos e coletivos – que apostam em uma ética da escrita e da imagem na produção da diferença, e no ensaio como modo de pensamento – interferiram direta e indiretamente na escrita da tese, e forneceram matérias diversas que também forjaram o olhar do *escrevente*.

Por um tempo, o *escrevente* saiu do Rio de Janeiro e esteve em Paris para um estágio de doutorado no departamento de Cinema e Audiovisual da universidade *Sorbonne Nouvelle*: por lá continuou a ver filmes, deambulou por salas de cinema, bibliotecas e museus. Outras camadas de imagem sobrepunham-se ao seu olhar precário. Nesse tempo em que habitou esse outro lugar que já foi

⁵ O Coletivo Jurema é um grupo de pesquisa coordenado pelo professor Luis Antonio Baptista e associado ao Laboratório de Subjetividade e Política [LASP] do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense.

⁶ BAPTISTA, Luis Antônio. *A cidade dos sábios*: reflexões sobre a dinâmica social nas grandes cidades. São Paulo: Summus, 1999, p. 77.

⁷ O projeto de investigação *Limiares e fronteiras da diferença na cidade: a ética das imagens nos documentários brasileiros* é realizado desde 2013 no grupo de pesquisa, e tem como foco problematizar modos de combate à intolerância presentes em documentários brasileiros selecionados pela *Mostra Cinema e Direitos Humanos na América do Sul* entre 2006 e 2012. A primeira produção referente a esse projeto foi escrita coletivamente por Luis Antonio Baptista, Gabriel Lacerda de Resende, Elton Silva Ribeiro, Maicon Barbosa, Veridiana Chiari Gatto, Leonardo Izoton Braga, Beatriz Adura Martins, Pedro Felipe Moura de Araújo, Tiago Régis de Lima e André Miranda de Oliveira, e intitula-se *Corpo e imagem na escrita sobre a diferença*. Cf. BAPTISTA et al. *Corpo e imagem na escrita sobre a diferença*. In: FERREIRA, Marcelo Santana; MORAES, Marcia (orgs). *Políticas de Pesquisa em Psicologia Social*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aliança, 2016.

chamado de cidade luz, também frequentou a Cinemateca Francesa: meteu-se no acervo de livros e filmes, e o usou como pôde. Nos cursos e seminários que por lá frequentou, carregava um caderno de notas, que recebia generosos fragmentos escritos à caneta. Trechos de conversas que se inventaram no além-mar, em universidades, bibliotecas, bares, ruas e metrô, tornaram-se anotações para a pesquisa. No entanto, as imagens de Paris eram aturdidadas por outras, que não paravam de vir do hemisfério sul: imagens cotidianas vistas da janela do trem no subúrbio carioca retornavam ao *escrevente*, lembrando-o que o mundo não é um museu. Essas imagens intranquilas que reapareciam, confrontando as imagens parisienses, não se curvavam à mera contemplação idílica no aperto dos vagões, no caminho diário para o trabalho na zona norte do Rio de Janeiro. De volta ao Brasil, as imagens inquietantes dos inúmeros embates cotidianos no subúrbio carioca continuavam a se lançar contra o corpo e o olhar do *escrevente*, que não era imune aos seus efeitos.

Numa noite, como de costume, o *escrevente* olhava filmes e tentava escrever, mas, os olhos coçaram, arderam implacavelmente e recusaram-se a ver qualquer coisa. Não se aguentavam mais abertos. O corpo ficara irrequieto mais do que o habitual. Saindo da frente do ecrã luminoso, deitou-se para descansar, e com sorte, dormiria em breve. Mas, as imagens continuavam atordoando-o, retornavam como espectros. Entre aquelas que voltavam, algumas traziam ao presente vestígios de experiências que haviam se passado nos sertões da Bahia. Esse desassossego que agora tomava o corpo e que não o deixava dormir, não era completamente desconhecido.

Lembrou-se que, longe das luzes das cidades no meio do sertão baiano, em noites incandescidas por fogueiras e candeeiros, enquanto os mais velhos contavam histórias de toda sorte, dizia-se às crianças que não olhassem com demora para as sombras que corriam desembestadas pelo chão e pelas paredes. Entre o pavor suscitado pelas histórias fantásticas e a vontade de continuar varando a noite, os pequenos permaneciam sentados na beira do fogo, imaginando cada um dos causos e seres estranhos que povoavam as histórias. Dizia-se aos infantes, nessas noites, que as sombras, quando olhadas demais, tornam-se sonhos intranquilos, imagens de espectros: os jogos aparentemente inofensivos de claro-escuro converter-se-iam em assombrações que viriam durante o sono. No entanto, quanto mais ouviam essas advertências, mais os infantes encantavam-se com os movimentos negros das sombras que escalavam paredes e móveis da casa, deformando-se a todo instante. Assombrados e

tomados por uma espécie de encantamento, iam, por fim, para a cama, sem sono algum. As histórias pavorosas e as sombras revolutas abririam um buraco na noite, de onde saíam outras e outras imagens que perambulavam desassossegadas pela escuridão. Nessas noites, não adiantava fechar os olhos na esperança de fazer desaparecer aquelas imagens. Absorvidos pelas assombrações, os pequenos passavam muito tempo revirando-se na cama, como se estivessem travando um combate para se livrar dos poderes das imagens que não paravam de chegar, em miríades. De volta à pequena cidade em que moravam, as crianças esperavam com ansiedade pelo domingo, dia da sessão matinê no cinema que ainda existia na época. Mas, queriam mesmo era ir às sessões da noite, em que ‘certamente passam filmes incríveis’, pensavam. O cinema atraía muito mais depois do crepúsculo: eram outros os filmes que povoavam a escuridão da sala. Negociando com o homem, que era simultaneamente porteiro e bilheteiro do cinema, elas entravam nas sessões noturnas, e pegavam os filmes pelo meio: contentavam-se com os fragmentos das películas, viam pedaços de filmes de artes marciais, filmes românticos e filmes eróticos. Era necessário sair antes do fim da sessão, como determinava o acordo com o bilheteiro. Mas, para a tristeza das crianças que se encantavam com as sombras e trechos de filmes noturnos, o único cinema da cidade desapareceu, dando lugar a uma barulhenta igreja evangélica. A grande sala escura tornara-se um templo toscamente decorado, iluminado em demasia. Entretanto, os infantes pressentiam que as sombras não haviam sido dissipadas para sempre.

Outras imagens da pequena cidade baiana vieram ao *escrevente*. Recordou-se que, quando o cinema já estava fechado há alguns anos, um daqueles garotos, agora na juventude, continuava interessado em filmes, e foi se tornando cada vez mais atraído pelas imagens em movimento. Talvez ingenuamente, pensava em se tornar um cinéfilo – mesmo sem saber ao certo o que isso significava –, e fazia de tudo para ver o maior número possível de filmes: frequentava assiduamente locadoras, copiava DVD’s de amigos, e, sobretudo, procurava toda sorte de filmes para *download* na *internet*. Juntando-se a algumas outras pessoas, o menino grande participou da criação de um cineclube, que se chamava *Tela em transe*, uma espécie de homenagem ao quase conterrâneo Glauber Rocha, que nascera numa cidade vizinha, muito próxima. Às exhibições gratuitas de filmes variados em espaços improvisados com equipamentos emprestados, seguiam-se conversas e debates sobre as obras. Alguns dos antigos frequentadores do cinema, apareciam assiduamente nas

sessões do *Tela em Transe*, que, de alguma maneira, parecia recriar na pequena cidade a experiência da sala escura do cinema desaparecido.

Quando essas imagens do passado deixaram o *escrevente*, ele levantou-se e pôs-se a fazer anotações: rascunhou algo num caderno de notas no desejo de manter perto aquelas imagens, para fazê-las durar no tempo, num mundo em que quase tudo facilmente desmancha-se no ar. Por um momento ficou confuso, e não conseguiu distinguir se aquelas imagens vinham de filmes ou da vida fora deles. A dúvida persistiu. O olhar da criança que via o movimento das sombras nas noites de histórias fantásticas, que fitava avidamente os fragmentos de filmes no cinema desaparecido, e que se tornara o olhar do menino grande no cineclubes improvisado, não era exatamente o mesmo que habitava os olhos do *escrevente*. No entanto, como gestos do passado que podem retornar ao presente, talvez, algo daquele olhar que se encantava e se assustava diante das sombras tenha sobrevivido. Nessa noite, o *escrevente* sentia que essas camadas de imagens do passado também se superpunham em seu olhar precário.

O personagem real e ficcional do *escrevente* nos remete ao ofício – às vezes considerado subalterno – daquele que lida com máquinas de registro, com todo tipo de atividade escriturária nas instituições. O *escrevente* não carrega nenhuma glória, não é visto como um escritor, mas, como aquele que recolhe materiais e os monta em uma superfície escriturária. Nesse texto, o termo *escrevente* faz alusão ao trabalho material da escrita, que se desdobra a partir de pequenos procedimentos, artifícios cotidianos que possibilitaram a feitura da pesquisa; gestos que engendram o corpo e o olhar do pesquisador no percurso de pensamento.

Quando não somos especialistas em uma área e decidimos escrever a partir desse campo, corremos alguns riscos na escrita de algo que não conhecemos muito bem. Coisas óbvias podem ser esquecidas, autores clássicos podem ser negligenciados, livros canônicos podem ser simplesmente deixados de lado. São muitos os perigos. E essa tese corre esse risco a cada frase, a cada página que se põe a pensar com as imagens do cinema, nesse amplo campo chamado de audiovisual. Assumimos esse risco mesmo sabendo que isso poderia tornar o texto frágil demais em muitos pontos. Perigo que poderia culminar em um uso inábil das terminologias e conceitos de um campo no qual não temos formação, pelo menos do ponto de vista institucional. Mencionamos esse perigo que ronda a pesquisa não como uma desculpa para possíveis equívocos ou para esquivarmos previamente das complicações que podem surgir. Tomamos posição para

afirmar que essa foi a única maneira de pesquisar e de escrever, com a presença constante dessa impressão de estarmos na mais completa ignorância em relação àquilo que escrevemos. Correr esse risco tornou-se necessário, pois desejamos um pensamento voltado a problemas de pesquisa comuns a áreas diferentes e aberto àquilo que está para além de fronteiras disciplinares.

*

No decurso do tempo de pesquisa, o problema que move a escrita passou por lapsos, tormentas e destruições, mas, as ruínas que restaram encontraram outras montagens. Nesse sentido, o problema que nos aparece constitui-se a partir do seguinte paradoxo: as imagens cinematográficas nasceram e movem-se ainda hoje atadas a certos *regimes de visibilidade* da modernidade e às luzes do capitalismo contemporâneo, mas ao mesmo tempo algumas dessas imagens podem voltar-se contra essas luzes e interrogá-las, mostrando forças e mecanismos que engendram tanto esses artefatos imagéticos, como os olhares que se encantam diante deles. O paradoxo aparece aqui como aquilo que se diferencia da *doxa*, da opinião de uma maioria – tornando-se matéria de pensamento – e como ato que diverge de princípios considerados sólidos, esfacelando o monolitismo de um *dogma*⁸.

As imagens cinematográficas emergem no mundo como efeitos das luzes da modernidade e simultaneamente criam condições de *problematicidade*⁹, tornam visíveis essas luzes que, para iluminar, geralmente se mantêm fora de alcance dos olhares forjados por elas. Nesse ato de mostrar um regime de visibilidade da modernidade, certas imagens em movimento assombam essas luzes e engendram interferências no próprio modo de pensar o tempo e a história do cinema. Partindo desse paradoxo, pretendemos pensar a potência de interrogação ao presente de algumas montagens de imagens cinematográficas. Entendendo o gesto como ato de assumir e de suportar – ato que *toma sobre si* e que se torna superfície de suporte para um

8 Cf. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 6 ed. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 864-865.

9 “Caráter de um campo de indagação em que os problemas não são eliminados pela sua solução” (Ibid., p. 935).

acontecimento¹⁰ –, interessa-nos condensar o problema de pesquisa em torno de interferências das imagens cinematográficas em modulações contemporâneas do olhar – pensado como gestualidade –, na constituição de modos de subjetivação em relação com formas de visualidade no presente.

Considerando que, como nos diz Michel Foucault¹¹, a partir da modernidade constituíram-se linhas de pensamento voltadas ao presente – uma perspectiva crítica que não cessa de fazer uma história daquilo que somos –, será que algumas experiências cinematográficas poderiam produzir por sua vez uma interrogação ao presente que carrega traços de uma *ontologia de nós mesmos*, de uma crítica incessante ao contemporâneo? Essa postura ética e política de interrogação ao que somos no presente estaria restrita ao campo filosófico, ou também apareceria, de modo diferente, em alguns domínios artísticos? Interessamos mostrar e remontar na escrita algumas experiências audiovisuais de Godard e de Manoel de Oliveira que carregam a potência de uma interrogação ao presente, direta ou indiretamente. Será que alguns filmes e vídeos, como aqueles produzidos por esses dois cineastas, podem interpelar traços da constituição histórica, estética e política de nosso tempo?

*

O projeto de pesquisa inicial, cujo título era *Labirintos de imagem: encruzilhadas e travessias entre o cinema e a cidade*, passou por subsequentes montagens, desmontagens e remontagens ao longo desses anos de investigação. O campo problemático do projeto inicial ligava-se aos modos pelos quais o cinema inventa cidades diferentes por meio das imagens em movimento, interferindo na articulação entre modos de subjetivação e experiência urbana. Naquele momento, tratava-se de escrever histórias das

¹⁰ “O cinema reconduz as imagens para a pátria do gesto. Segundo a bela definição implícita em *Traum und Nacht* de Beckett, o cinema é o sonho de um gesto [...] O que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta. Isto é, o gesto abre a esfera do *ethos* como esfera mais própria do homem” (AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*. Ouro preto, n.4, p.09-14, jan. 2008, p. 12-13).

¹¹ FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce que les Lumières? [Magazine littéraire, n° 207, mai 1984 - Extrait du cours de 5 janvier 1983, au Collège de France]. In: _____. *Dits et Écrits II* (1980-1988). Paris. Gallimard, 2001a, p. 1498-1507.; Id. Qu'est-ce que les Lumières? In: _____. *Dits et Écrits II* (1980-1988). Paris. Gallimard, 2001b, p. 1381-1397; Id. Une histoire de la manière dont les choses font problème: entretien de Michel Foucault avec André Berton [07 mai 1981]. *Cultures & Conflits*, Université de Paris-Ouest-Nanterre, n. 94-95-96, 2014.

idades imagéticas forjadas por algumas experiências cinematográficas, para que fosse possível problematizar algumas subjetividades fabricadas na relação com os filmes. Aos poucos, a pesquisa foi encontrando outras afinidades eletivas, e a questão da experiência urbana foi desaparecendo. O que passou a atrair a pesquisa foram os paradoxos de algumas imagens cinematográficas, e suas potências de interpelação ao presente, de indagação a algumas maneiras habituais de relação com as próprias imagens. Essa questão estava presente no projeto, mas de uma maneira menos evidente, como uma frágil linha virtual. À medida que a pesquisa voltava-se mais para os modos de interpelação ao presente em experiências cinematográficas de Jean-Luc Godard e de Manoel de Oliveira, os escritos sobre filmes como *Limite*, de Mário Peixoto, *Alemanha ano zero*, de Rossellini, e *Sob o céu de Lisboa*, de Wim Wenders – que antes faziam parte dos esboços de pesquisa – foram desaparecendo gradativamente. Algumas pretensões de usar filmes do diretor húngaro Béla Tarr também foram abandonadas, em decorrência da mudança nos rumos da pesquisa.

*

Por que a pesquisa privilegiou filmes e vídeos de Godard e Manoel de Oliveira para pensar uma interrogação ao presente feita pelas imagens em movimento? Essa é uma pergunta que surge implacavelmente quando se trata de uma tese tramada com obras audiovisuais. As alterações de percurso levaram a pesquisa a se concentrar mais intensamente nos filmes de Godard – principalmente, na série *História(s) do cinema* – e de Manoel de Oliveira – sobretudo, em *O estranho caso de Angélica*. A partir desses filmes a escrita recolhe traços de outras materialidades fílmicas – em sua maioria dos mesmos cineastas – para compor sua montagem. Entretanto, por que usar esses filmes e não outros? Qual seria o fio que, inevitavelmente frágil e descontínuo, atravessaria as obras que emprestam suas imagens à escrita? Mais do que uma análise biográfica da obra dos cineastas, interessa-nos ir ao encontro dos procedimentos de manipulação das imagens usados na feitura dos filmes e vídeos, para escrever nas fissuras desses artifícios audiovisuais dessemelhantes que interrogam, de maneiras distintas, a constituição temporal do presente.

Jean-Luc Godard é um cineasta que foi intensamente atuante no movimento cinematográfico conhecido como *Nouvelle Vague* nos anos 1960, e desde esse momento não cessou de questionar a relação entre estética e política em seus filmes e escritos. Como afirma Philippe Dubois, “[...] nenhum cineasta problematizou com tanta insistência, profundidade e diversidade a questão da mutação das imagens quanto Jean-Luc Godard”¹². Nas constantes experimentações com a montagem em sua obra, Godard desconfia da suposta objetividade, neutralidade e naturalidade da imagem fotográfica e cinematográfica: em seus filmes, o cineasta interroga essa concepção de imagem como mera reprodução da realidade empírica e reintroduz elementos de ficção no cinema documentário¹³. A constante problematização das imagens, de suas transformações e de suas relações com a política e com o pensamento, faz da extensa obra desse cineasta um importante campo de pesquisa para se pensar as mutações históricas e estéticas das imagens em movimento e a constituição de certos modos de subjetivação no presente. A intercessão como filmes e textos críticos de Godard acontece para tomarmos sua obra como um conjunto de dispositivos¹⁴ fílmicos que cria um complexo modo de pensar e mostrar uma história do cinema, suas ligações com o desenvolvimento do capitalismo midiático e sua capacidade de interrogação das maneiras atuais de percepção da imagem em movimento.

Tomamos *História(s) do cinema*¹⁵ mais como um campo de pesquisa aberto do que como um filme. Esse conjunto de vídeos se faz a partir de montagens, desmontagens e remontagens de inúmeros fragmentos audiovisuais – filmes, vídeos, fotografias, pinturas, textos literários e filosóficos, imagens televisivas, entre outros –, e nesse sentido, essa obra torna-se fundamental para a constituição da tese por nos abrir à história do cinema, por meio do próprio

¹² DUBOIS, Philippe. *Vídeo, cinema, Godard*. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 289.

¹³ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campina: Papirus, 1993, p. 44-45.

¹⁴ O termo *dispositivo* será usado ao longo da tese apenas como palavra, com sentido próximo aos termos *artefato*, *mecanismo*, *aparelho*, e não como conceito, tal como trabalhado por Michel Foucault, Gilles Deleuze e Giorgio Agamben.

¹⁵ *História(s) do cinema* é um conjunto de filmes dirigidos por Jean-Luc Godard, composto por oito partes e produzido entre 1988 e 1998. Seguem os títulos de cada um dos oito episódios, com a tradução presente na versão em português: 1A *Toutes les histoires* [Todas as histórias] e 1B *Une histoire seule* [Uma história só] (1988); 2A *Seule le cinéma* [Só o cinema] e 2B *Fatale beauté* [Fatal beleza] (1994); 3A *La monnaie de l'absolu* [A moeda do absoluto] e 3B *Une vague nouvelle* [Uma nova onda] (1996); 4A *Le contrôle de l'univers* [O controle do universo] e 4B *Les signes parmi nous* [Os signos entre nós] (1998). *História(s) do cinema*. Título original: *Histoire(s) du cinéma*. Direção: Jean-Luc Godard. França: 1988-1998. 2 DVD's (265 min.), cor, legendado.

cinema. Didi-Huberman associa a montagem de passados, de imagens de passados em *História(s) do cinema*, às montagens de Aby Warburg – em seu *Atlas Mnemosyne* – e de Walter Benjamin – no livro das *Passagens*. Nos três casos o que entra em jogo é a remontagem de passados citados que retornam ao presente daquele que os reencontra¹⁶. *Histórias(s) do cinema* constitui-se como uma obra aberta, cujas linhas se lançam a várias direções. Trata-se mais de um campo imagético e sonoro do que de um filme único; desdobrando outros filmes dentro do filme, essa série de vídeos produz uma intensa relação entre cinema e história. *História(s) do cinema* ganhou mais presença na tese, por se tratar de uma obra composta por trechos de muitos outros filmes, uma espécie de “campo de pesquisa audiovisual” sobre a história do cinema e sobre artifícios de montagem, como a *superposição* de imagens e suas camadas temporais multiplicadas na tela.

A tese também se interessa por alguns traços do cinema de Manuel de Oliveira, partindo do filme *O estranho caso de Angélica*, de 2010. É a partir dessa materialidade fílmica que percorreremos alguns caminhos da obra de Oliveira, não para fazer um estudo monográfico ou biográfico da obra do cineasta português, mas para aproximarmo-nos de potências de interrogação ao presente criadas pelos procedimentos cinematográficos usados por Manoel de Oliveira. Essa obra que se relaciona com outras produções de Oliveira, faz o passado retornar ao presente, de um modo bastante diferente das remontagens de Godard: mas não se trata de dizer qual seria melhor ou mais adequada a uma história do presente. Não se trata de um estudo comparativo. Esse e outros filmes de Oliveira que aparecem na escrita desdobram a aparição de gestos e objetos de

¹⁶ “No imenso exercício de montagem que são as História(s) do cinema, Jean-Luc Godard terá, portanto, *visto e revisto*, ele será *retornado* a um número considerável de momentos filmados por um número considerável de cineastas. O resultado é uma gigantesca montagem de citações destinadas - como antes dele, o atlas Mnemosyne de Aby Warburg ou o Livro das passagens de Walter Benjamin - a fazer suspender ‘as imagens dialéticas’, nas quais, enfim, certos passados ou ‘outroras’ terão alguma chance de se tornar ‘legíveis’. Legíveis de uma legibilidade que emerge apenas através do acontecimento produzido pela montagem, a saber, a colisão desses ‘passados citados’ com o presente ou o ‘agora’ daquele que revê, recita, remonta, reencontra” (DIDI-HUBERMAN, Georges. *Passés cités par JLG: L’œil de l’histoire*, 5. Paris: Minit, 2015a, p. 70-71). Texto original: “Dans l’immense exercice de montage que sont les Histoire(s) du cinéma, Jean-Luc Godard aura donc vu et revu, il sera retourné à un nombre considérable de moments tournés par un nombre considérable de cinéastes. Le résultat est un gigantesque montage de citations destinés - comme avant lui l’atlas Mnemosyne d’Aby Warburg ou le Livre des passages de Walter Benjamin - à faire lever « des images dialectiques » dans lesquelles, enfin, certains passés ou « autrefois » auront quelque chance d’être rendus « lisibles ». Lisibles d’une lisibilité qui n’émerge qu’à travers l’événement produit par le montage, à savoir la collision de ces « passés cités » avec le présent ou le « maintenant » de celui qui revoit, recite, remonte, retrouve”.

outrora no mundo de agora, produzindo um anacronismo audiovisual que não reduz a história às sucessões cronológicas de fatos. A pretensão de escrever a partir de *O estranho caso de Angélica* tornou-se necessária à pesquisa principalmente por essa obra mostrar uma intromissão do passado no presente, em decorrência de suas operações anacrônicas na história, e por atualizar o artifício da *superposição* de imagens, para povoar a tela com espectros que retornam e mostram as fricções de uma temporalidade heterogênea.

O primeiro filme de Manoel de Oliveira foi *Douro, faina fluvial*¹⁷, realizado em 1931, na passagem do cinema mudo para o cinema falado. O cineasta português que nos deixou em 2015, conta com a maior longevidade da história do cinema, pois realizou filmes durante quase noventa anos da sua existência. Em diferentes filmes de Oliveira há uma persistência do passado no presente, uma justaposição de diferentes estratos temporais que nos abrem para uma incessante história de idas e vindas, inacabada.

Apesar de toda diferença estética entre os dois cineastas, interessamo-nos em pensar como eles criam experiências audiovisuais - cada um à sua maneira - que tornam visíveis, na imagem, forças da história, de tempos passados que retornam ao presente, problematizando-o. Entretanto, apesar de escrevermos e pensarmos com esses cineastas, não há uma preocupação em usar de forma simétrica as produções de Godard e de Manoel de Oliveira: as duas primeiras partes da tese articulam-se mais enfaticamente a partir de *História(s) do cinema*, e a terceira opera sua escrita por meio, principalmente, de *O estranho caso de Angélica*.

Na primeira das três partes da tese, apostamos em remontagens de imagens de diferentes proveniências nos filmes de Godard, que forjam remontagens da história do século XX e da história do próprio cinema. Essas remontagens recusam uma história concebida como linear e progressiva, para compor constelações de lampejos emergentes dos embates entre imagens do passado e do presente, como nas proposições de Walter Benjamin. Na segunda parte, fazemos uma breve história da *superposição*, artifício inventado na fotografia do século XIX que ganharia usos distintos no cinema desde os primeiros filmes. Trata-se de pensar a *superposição* e seus usos em *História(s) do cinema*: por meio dessa técnica, Godard opera montagens simultâneas de imagens radicalmente diferentes e, pelo choque entre elas, cria palimpsestos¹⁸

¹⁷ DOURO, FAINA FLUVIAL. Direção: Manoel de Oliveira. Portugal: 1931. 1 DVD (19 min.), p&b.

¹⁸ A palavra de origem grega *palimpsesto* refere-se a uma superfície que é apagada para que se possa escrever outra vez, em que os traços das velhas inscrições permanecem visíveis.

que fazem imagens e tempos díspares coexistirem em colisão, mostrando forças que formam essas imagens. Na terceira parte, a escrita se dedica à potência do anacronismo em filmes de Manoel de Oliveira, que se contrapõe aos *anacronismos melodramáticos* em filmes de época ou épicos que tomam a história como cenário para dramas sentimentalistas. Esse anacronismo, no qual apostamos, propicia o retorno ao agora de certos espectros do passado, de *imagens sobreviventes*. Por meio de *O estranho caso de Angélica*, usaremos o conceito de fascínio da imagem – de Maurice Blanchot – associando-o à experiência do *fora*.

Diante dos anacronismos audiovisuais presentes em filmes de Manoel de Oliveira e em uma obra como *História(s) do cinema* – que usa uma infinidade de filmes, músicas, ruídos, livros, pinturas, e assim por diante – faz-se necessário um posicionamento arqueológico para penetrar as diferentes camadas de tempo que se sobrepõem. A multiplicidade vertiginosa de imagens e sons da série composta por Godard – nessa obra constituída por inúmeras outras –, não possui legendas explicativas ou uma narração que referencia cada aparição, seja ela imagética ou sonora. Godard faz a montagem dessa obra sem enunciar diretamente quais são as outras obras usadas. Nesse sentido, esses vídeos nos convocam a fazer um trabalho arqueológico diante dos estratos de imagem e de som que se multiplicam, aparentemente sem sentido.

IMAGENS E OLHARES TRAMADOS: REGIMES DE VISIBILIDADE

Os *regimes de visibilidade* compostos pelo jogo ardiloso e incessante entre luzes e sombras, discriminam imagens que podem ser vistas e deixam na penumbra uma enxurrada de outras imagens que passam ao largo dos olhares feitos num determinado estrato histórico. Esses *regimes de visibilidade* privilegiam certas imagens que circulam clareadas por grandes luzes insidiosas, mas, essas mesmas luzes também podem mostrar imagens desviantes. Um regime de visibilidade abre e fecha espaços e recorta tempos, distribui o que é visto e aqueles que veem em espaços de visibilidade e os insere em temporalidades distintas. Os regimes de visibilidade não apenas iluminam objetos, produzindo imagens: os olhares que as olham também são artefatos históricos constituídos pelas luzes de um tempo.

Em um livro voltado ao pensamento de Foucault, Deleuze¹⁹ nos diz que um estrato histórico, ou uma “época” – se quisermos usar uma palavra mais conhecida e muito mais imprecisa – constitui-se tanto pelas suas condições de dizibilidade quanto pelos regimes de visibilidade. Trata-se de pensar uma dupla constituição daquilo que Foucault chamou de saber, entendendo que práticas discursivas articulam-se a práticas de visibilidade e compõem os arranjos de saber de um tempo. Deleuze segue dizendo que nos trabalhos de Foucault as condições de dizibilidade, as práticas discursivas, acabaram ganhando certo privilégio em relação às condições de visibilidade, mas isso não indica um menosprezo ou desatenção para com as tramas históricas que recortam as imagens e fabricam os olhares de um determinado estrato histórico. Como um regime de visibilidade pode constituir tanto as imagens visíveis quanto os olhares que se lançam para essas imagens?

Para apreender as mutações nos regimes de saber que constituem um estrato histórico, é necessário pôr em questão não apenas os temas, os conteúdos, os métodos e conceitos internos a um campo de conhecimento. Para interrogar um presente e suas histórias, é necessário deslocar-se para as regiões em que os modos de ver e as maneiras de dizer articulam-se e constituem conjuntos de saber. Trata-se de pensar a feitura das histórias como um jogo incessante entre o visível e o invisível, entre o enunciado e o não dito²⁰.

Em *O nascimento da clínica*, Foucault²¹ nos diz que as transformações no saber médico, nas práticas clínicas no século XIX – que submeteram as práticas anteriores à condição de mera fantasia para lançar-se à ordem do visível, daquilo que pode ser estritamente observado, tomando o corpo como superfície iluminada e conhecível pela acuidade do olhar médico – não advêm de uma simples sofisticação dos experimentos na medicina. Essa clínica médica centrada num olhar luminoso e atento tornou-se possível no século XIX, pois as próprias condições de visibilidade transmutaram-se²².

¹⁹ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. Cláudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

²⁰ “Para apreender a mutação do discurso quando esta se produziu é, sem dúvida, necessário interrogar outra coisa que não os conteúdos temáticos ou as modalidades lógicas e dirigir-se à região em que as ‘coisas’ e as ‘palavras’ ainda não se separaram, onde, ao nível da linguagem, modo de ver e modo de dizer ainda se pertencem. Será preciso questionar a distribuição originária do visível e do invisível, na medida em que está ligada à separação entre o que se enuncia e o que é silenciado” (FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. Trad. Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1980, p. 09-10).

²¹ Ibid.

²² Ibid, p. 225.

Como uma arqueologia, ou uma visada arqueológica, pode abrir fendas e buracos nas superfícies de luminosidade para nos fazer pensar algumas de nossas relações com as imagens em movimento no presente? As anotações de Deleuze a partir da arqueologia criada por Foucault indicam que é preciso rachar as palavras e as coisas para extrair tanto os regimes do dizível como as condições de visibilidade²³. Numa visada arqueológica, o que interessa não são apenas as imagens em si, não se trata de uma decifração de imagens isoladas. O que importa, nessa visada, é pensar as condições de visibilidade, os jogos de luz e sombra que mostram determinadas imagens e ocultam outras tantas. As imagens tornam presente vestígios de muitos tempos passados; as camadas de tempo que se sobrepõem e coexistem nas imagens compõem uma espécie de palimpsesto imagético. Restos de gestos de outros tempos sobrevivem – não da mesma maneira como foram outrora – e chegam até nós nas imagens. Como criar um olhar para ver esses restos de tempos, desejos e gestos em desuso? Como fazer ver o que as imagens iluminadas em excesso não mostram? Uma arqueologia – sempre parcial e localizada – dos modos de olhar nos impele a desmontar as imagens no ato mesmo de mirá-las, não para interpretá-las de um modo mais original, ou para encontrar o sentido oculto, mas para, pelos restos da imagem, remontar na escrita um modo de pensar certos regimes de visibilidade que constituem um presente. É preciso desmontar imagens, decompô-las nos artifícios de pesquisa, para ver traços de regimes de visibilidade que nos fazem olhar como olhamos. Uma visada arqueológica interessa-se não pelos atributos formais de uma imagem isolada, mas sim pela relação entre as imagens e pelos fragmentos imagéticos forjados no ato de fraturar a boa forma da imagem.

Entretanto, uma armadilha pode nos engolir quando falamos dos regimes de visibilidade, como se eles determinassem absolutamente o que é visto e o olhar que olha: é a armadilha de um estruturalismo imagético. Por isso é fundamental mostrar como a própria imagem em movimento também pode trabalhar, mesmo que secretamente, contra um regime de visibilidade; fazer ver que ela também pode voltar-se, na contracorrente, para direções outras.

²³ “As visibilidades não se confundem com os elementos visuais ou mais geralmente sensíveis, qualidades, coisas, objetos, compostos de objetos. Foucault constrói a esse respeito uma função tão original quanto a do enunciado. É preciso rachar as coisas, quebrá-las [...] *Abrir* as palavras, as frases e as proposições, *abrir* as qualidades, as coisas e os objetos: a tarefa da arqueologia é dupla, tal como o esforço de Roussel” (DELEUZE, 2005, p. 61-62, grifo do autor).

Seguindo o que Jacques Rancière²⁴ aponta, trata-se de pensar as articulações, as coexistências e os embates de diferentes regimes de imagem – regimes de *imagéité* – no presente. Assim como as imagens sobrevivem, mesmo deformadas, os regimes de visibilidade também sobrevivem no tempo e produzem relações entre imagens, entre imagens e objetos, entre imagens e corpos, e entre imagens e palavras.

No entanto, na esteira do pensamento de Rancière, nem sempre a imagem está no visível, pois ela também nasce e transmuta-se por meio das palavras. As imagens também povoam os espaços do invisível, habitam o mundo sonoro, escrito e gestual do dizível. Para aproximar essa noção de regime de visibilidade daquilo que Rancière chama de regime da *imagéité*, é necessário entender que um regime de visibilidade articula-se aos regimes de dizibilidade, e distribui zonas de aparecimento e de sumiço das imagens, assim como fabrica regiões de circulação das palavras e do silêncio. O visível e o invisível, o dizível e o indizível são regiões constituídas no entrelaçamento dos regimes de visibilidade e dizibilidade de cada estrato histórico. Como nos diz o pensador francês, essa relação entre o visível e o dizível compõe um dos regimes da imagem que mais prevalece em nosso tempo. Nesse sentido, ele afirma que estamos no regime estético da imagem e das artes, que produz dessemelhança entre a imagem e aquilo que está fora dela; regime esse que não se orienta para a representação de uma coisa, gesto ou acontecimento: não se trata mais de fazer da imagem uma cópia semelhante, um duplo constituído como decalque²⁵.

Sobretudo por meio da montagem em *História(s) do cinema*, Godard mostra esse jogo e essa guerra entre os regimes de visibilidade e de dizibilidade que constituíram a própria imagem cinematográfica a partir do final do século XIX e principalmente no século XX. E para isso, esse conjunto de filmes-ensaios também se recusa a mostrar muitas imagens, e desmonta uma série de ligações que constituíam uma história linear e oficial do cinema e do próprio século XX: a montagem também faz desaparecer, fratura e destrói certas associações entre imagens, coisas, acontecimentos e discursos. Os artifícios da montagem e do pensamento em *História(s) do cinema* golpeiam o ordenamento totalitário de

²⁴ RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

²⁵ “Em primeiro lugar, as imagens da arte, enquanto tais, são dessemelhanças. Em segundo lugar, a imagem não é exclusividade do visível. Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão todas em palavra. Mas, o regime mais comum da imagem é aquele que põe em cena uma relação do dizível com o visível, uma relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança” (RANCIÈRE, 2012, p. 16, grifo do autor).

uma história apaziguada e de um tempo supostamente linear, que se apropria do amontoado de imagens e palavras que chamamos indiscriminadamente de história do cinema. O trabalho dessa montagem – que desvincula e justapõe acontecimentos, enunciados e imagens – fratura e interrompe outras montagens forçosamente harmônicas e progressistas da história, que se tornaram predominantes quando pensamos na história das imagens cinematográficas²⁶.

A invenção e dispersão do cinema são movimentos que se articulam em um regime de visibilidade. Desde o nascimento dessa arte as imagens cinematográficas inscrevem-se nos regimes de visibilidade de um tempo, mas também podem escavar pequenas fissuras nesses mesmos regimes. As imagens em movimento são efeitos de um determinado estrato histórico e seus jogos de luz e sombra. O surgimento, no final dos oitocentos, das imagens cinematográficas – que em pouco tempo espalharam-se pelo mundo – não poderia ser pensado sem se levar em consideração as mutações nas próprias maneiras de olhar. Entretanto, essas imagens produzidas por um conjunto de objetos técnicos também fazem nascer olhares, sonhos e desejos. São invenções técnicas e estéticas intensamente vinculadas aos regimes de luz da modernidade, que, por sua vez, também alteraram os rumos dos modos de ver.

O cinema nasceu a partir de algumas mutações técnicas e estéticas que desencadearam, entre outras coisas, a invenção do cinematógrafo no final do século XIX. Em seus passos iniciais, essa arte tomava cenas da vida cotidiana, como em dois dos filmes feitos pelos irmãos Lumière, ambos em 1895. Em *A chegada do trem na estação*²⁷, vemos imagens da chegada dos vagões à estação ferroviária na cidade de La Ciotat e do desembarque dos passageiros; e em *A saída dos operários da fábrica Lumière*²⁸, o cinematógrafo faz imagens de operários saindo pelos portões de uma fábrica após o trabalho, em Lyon. O cinema emergiu como uma arte urbana, que se lançava sobre imagens do

²⁶ “A série *História(s) do cinema*, de Godard, é orientada por dois princípios aparentemente contraditórios. O primeiro opõe a vida autônoma da imagem, concebida como presença visual, à convenção comercial da história e à letra morta do texto [...] O segundo princípio, ao inverso, faz dessas presenças visíveis elementos que, como os signos linguísticos, valem apenas pelas combinações que permitem: combinações com outros elementos visuais e sonoros, mas também de frases e palavras faladas ou escritas na tela” (RANCIÈRE, 2012, p. 43).

²⁷ A CHEGADA DO TREM NA ESTAÇÃO. Título original: L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat. Direção: Louis Lumière. França: 1995 (1 min.), p&b.

²⁸ A SAÍDA DOS OPERÁRIOS DA FÁBRICA LUMIÈRE. Título original: La Sortie de l'usine Lumière à Lyon. Direção: Louis Lumière. França: 1995 (1 min.), p&b.

cotidiano, em cenas comuns, produzindo um olhar para os modos de vida na cidade que, de certa maneira, incitava estranhamentos diversos²⁹.

As transformações políticas, materiais, estéticas e técnicas nas grandes cidades do fim do século XIX produziram uma outra maneira de perceber as imagens, que haviam ganhado uma imensa possibilidade de reprodução com a fotografia. A invenção e disseminação de meios de transporte, como o trem, interferiram na recomposição dos modos de percepção; a viagem de trem produzia uma experiência em que as imagens se associavam diretamente ao movimento, o que foi fundamental para a invenção de um olhar para o cinema³⁰. Transformações arquitetônicas e relacionais nos espaços urbanos, e determinadas invenções modernas, nos meios de transporte e de comunicação, produziram outros modos de perceber o mundo; mas, o próprio cinema também interferiu nas configurações da subjetividade: colocar-se diante da multiplicidade de imagens em movimento implicava a construção de uma outra disposição afetiva e perceptiva. A invenção do cinema está diretamente articulada à fabricação de um olhar, de um corpo capaz de parar diante de imagens sucessivas e olhá-las³¹.

É muito comum dizermos que o cinema surgiu no final do século XIX com a invenção do cinematógrafo. No entanto, ao invés de identificar o nascimento dessa arte a uma data ou a um sujeito inventor, faz-se necessário pensá-la como uma invenção coletiva, cultural e social, que articulou mutações estéticas com muitas técnicas e modos de projeção da imagem construídos no século XIX, ou anteriormente, como a lanterna mágica, a fotografia, os panoramas, os dioramas e os “brinquedos ópticos”, que produziam imagens em movimento, como o

²⁹ “O cinema é uma cultura urbana. Nasceu no final do século XIX e se expandiu com as grandes metrópoles do mundo [...] O filme é a testemunha desse desenvolvimento que transformou as cidades tranquilas da virada do século nas cidades de hoje, em plena explosão, febris, onde vivem milhões de pessoas” (WENDERS, Wim. A paisagem urbana. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 23. Edição temática: Cidade. Brasília: IPHAN, 1994, p.181).

³⁰ CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. Introdução. In: _____. *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

³¹ “[...] o cinema figura como parte da violenta reestruturação da percepção e da interação humana promovida pelos modos de produção e pelo intercâmbio industrial-capitalista; enfim, pela tecnologia moderna, como os trens, a fotografia, a luz elétrica, o telégrafo e o telefone, e pela construção em larga escala de logradouros urbanos povoados por multidões anônimas e prostitutas, bem como por *flâneurs* não tão anônimos assim” (HANSEN, Mirian Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 406).

taumatrópio, o fenaquistiscópio e o zootrópio³². Jonathan Crary³³ assinala que não há uma continuidade entre os aparelhos de projeção da imagem e os brinquedos ópticos que povoaram o século XIX, diferentemente de alguns estudos sobre o cinema que situam esses objetos técnicos como germes de uma cadeia evolutiva que culminaria na imagem cinematográfica no final dos oitocentos. “[...] há uma tendência a agrupar todos os dispositivos ópticos do século XIX e tomá-los como parte de um vago ímpeto em direção a níveis cada vez mais elevados de verossimilhança. Essa abordagem ignora as singularidades conceituais e históricas de cada um deles”³⁴. A invenção do cinematógrafo não é uma simples continuidade das técnicas de projeção da imagem. Quando o cinema apareceu, a imagem já ocupava um lugar privilegiado nas cidades do século XIX. “Não existiu um único descobridor do cinema, e os aparatos que a invenção envolve não surgiram repentinamente num único lugar”³⁵.

A partir de algumas experiências cinematográficas torna-se possível interrogar o presente, abrir-se a traços meio invisíveis de um estrato histórico, pois, como nos diz o cineasta Wim Wenders, essa arte pode captar de um modo singular o clima e os acontecimentos de um tempo. “Mais que outras artes, o cinema é um documento histórico do nosso tempo”³⁶. Certas imagens cinematográficas aparecem carregadas de história e têm a potência de engendrar um tempo emaranhado, constituindo um presente que se atravessa por outras temporalidades. Entretanto, apesar de determinadas experiências do cinema aparecerem como operações que podem tornar visível a formação de temporalidades e da história nas imagens, não nos interessa afirmar uma suposta superioridade estética ou epistemológica do cinema em relação a outras artes. De outro modo, trata-se de tomar a imagem cinematográfica a partir das articulações entre subjetividade, técnica, estética e política.

As concepções de *modos de subjetivação* e *subjetividade*, usadas no texto, não recaem na suposição de pré-existência de um sujeito psicológico, como instância interior, individual e autodeterminada, que pretensamente antecederia às tramas descontínuas da história. Entendemos a *subjetividade* como processo que se produz incessantemente, por meio de relações entre

32 COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: _____. Fernando Mascarello (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.

33 CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

34 CRARY, 2012, p. 110.

35 COSTA, 2006, p. 18.

36 WENDERS, 1994, p.181.

experiências singulares e coletivas, como artefato que se engendra pela relação com as formas e forças do mundo, efeito dos confrontos com matérias e gestos, vestígio de composições e dissensos que persistem abertos em modulações inacabadas. Poderíamos mencionar muitas produções contemporâneas, sobretudo no Brasil, que consideram a subjetividade como produção coletiva, histórica e social, mas, destacaremos apenas algumas proposições de Michel Foucault, Félix Guattari e Suely Rolnik, visto que elas encontram, de certa forma, reverberações em outros estudos contemporâneos que se interessam pela subjetividade. Michel Foucault analisou a constituição dos modos de subjetivação em suas relações com os saberes e poderes, e nas experiências éticas que constituíram práticas de si, entendendo o sujeito não como uma substância, mas sim, como uma forma fabricada em um determinado estrato histórico³⁷. Em uma entrevista, ao ser perguntado se o sujeito seria uma condição de possibilidade da experiência, com um tom enfático Foucault afirma que não, e continua a resposta: “Eu chamaria subjetivação o processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, mais exatamente de uma subjetividade, que não passa, evidentemente, de uma das possibilidades dadas de organização de uma consciência de si”³⁸.

Félix Guattari e Suely Rolnik³⁹ consideram que a subjetividade se produz por meio de processos sociais, institucionais, culturais, históricos, ecológicos, científicos, econômicos, tecnológicos e midiáticos, entre outros, a partir de acoplamentos subsequentes entre aquilo que chamam de máquinas impessoais – de abrangência coletiva – e as singularidades dos processos de individuação⁴⁰. É

³⁷ “Era necessário, certamente, que eu recusasse uma certa teoria *a priori* do sujeito para poder fazer essa análise das relações que podem existir entre a constituição do sujeito ou as diferentes formas de sujeito e os jogos de verdade, as práticas de poder, etc. [...] Não é uma substância. É uma forma, e essa forma não é, sobretudo, nem sempre idêntica a ela mesma. [...] E é precisamente a constituição histórica dessas diferentes formas do sujeito, em relação com os jogos de verdade, que me interessa” (FOUCAULT, Michel. *L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté*. In: _____. *Dits et Écrits II* (1980-1988). Paris. Gallimard, 2001c, p. 1537-1538). Texto original: “Il fallait bien que je refuse une certaine théorie *a priori* du sujet pour pouvoir faire cette analyse des rapports qu'il peut y avoir entre la constitution du sujet ou des différentes formes de sujet et les jeux de vérité, les pratiques de pouvoir, etc. [...] Ce n'est pas une substance. C'est une forme, et cette forme n'est pas surtout ni toujours identique à elle-même [...] Et c'est précisément la constitution historique de ces différentes formes du sujet, en rapport avec les jeux de vérité, qui m'intéresse”.

³⁸ “J'appellerai subjectivation le processus par lequel on obtient la constitution d'un sujet, plus exactement d'une subjectivité, qui n'est évidemment que l'une des possibilités données d'organisation d'une conscience de soi” (Id. *Le retour de la morale*. In: _____. *Dits et Écrits II* (1980-1988). Paris. Gallimard, 2001d, p. 1525).

³⁹ GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

⁴⁰ *Ibid*, 2005, p. 39.

nesse sentido que nos interessa algumas relações entre as imagens cinematográficas e certos modos de subjetivação no presente.

A ESCRITA DAS IMAGENS: INSINUAÇÕES DO ENSAIO

Em intercessão com o pensamento de Maurice Blanchot, Gilles Deleuze⁴¹ nos diz que pelo cinema o pensamento pode pensar o impensável, abrindo-se àquilo que se coloca *fora* dos limites do pensado. E pensar esse impensável é possível justamente porque algumas experiências do cinema, com suas imagens em movimento, podem fragmentar a noção de sujeito pensante, carregam a possibilidade de destroçar um suposto “eu racional” que circunscreveria os limites do ato de pensar. Os estranhamentos incitados pela imagem cinematográfica podem produzir um pensamento do *fora*, feito de fragmentos que fazem sucumbir interioridades reflexivas e suas propensões a submeter o gesto de pensar à representação, à familiaridade e à reconhecimento. Desse modo, tomamos o cinema não como uma arte figurativa, ou simplesmente onírica: pelas imagens montadas e remontadas, é possível fazer passar uma experiência de pensamento que estranha o habitual, num gesto que recusa o uno e o mesmo para lançar-se ao *fora*, à diferença irreconciliável que nos arranca dos lugares conhecidos e dos afetos ensimesmados⁴².

As considerações de Deleuze remontam a uma constelação de pensamento composta por nomes vindos de diferentes lugares e campos de saber, que na heterogeneidade de sua constituição fragmentária, concebe a imagem cinematográfica em sua capacidade de pensar. Constelação que incluiria necessariamente, entre muitos outros, Serguei Eisenstein, Dziga Vertov, Élie Faure, Walter Benjamin, Jean Epstein, André Bazin, Pier Paolo Pasolini, Serge Daney e o próprio Godard. Com essa constelação de pensamento, afirmamos que o cinema pensa, mas não basta repetir o enunciado como se ele nos garantisse, por si só, um pensamento das imagens. É preciso mostrar qual

⁴¹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

⁴² “O que Blanchot diagnostica por toda parte na literatura vamos encontrar em lugar de destaque no cinema: por um lado a presença de um impensável no pensamento, e que seria a um só tempo como que sua fonte e sua barragem; por outro, a presença ao infinito de outro pensador no pensador, que quebra qualquer monólogo de um eu pensante” (Ibid., p. 203).

cinema é esse que pensa – pois há muitos cinemas –, assim como precisar aquilo que as imagens cinematográficas pensam. Esse pensamento do cinema afirmado por Deleuze está presente em certos filmes e vídeos de Godard e de Manoel de Oliveira: essas experiências cinematográficas que pensam pela imagem, problematizam a história e interrogam o presente a partir de procedimentos de composição fílmica díspares. Mais do que explorar a obra inteira de cada um desses cineastas, interessa-nos a materialidade fílmica, os artifícios, os modos de pensamento forjados nos procedimentos audiovisuais que constituem os filmes. A aposta da pesquisa consiste em aproximar-se desses procedimentos em filmes dos dois cineastas para pensar traços de uma história do presente pelas imagens em movimento.

A escrita das imagens é o procedimento de feitura da pesquisa, que se inspira nos usos que Maurice Blanchot faz da literatura para pensar outros problemas – em livros como *O espaço literário*, *A conversa infinita*, *O livro por vir* e *A parte do fogo*, entre outros. Foucault⁴³ nos diz que Blanchot abriu uma zona de perturbação da crítica literária em suas escritas, pois já não se trata de interpretar a obra, um livro, um texto, tentando desvelar sua interioridade verdadeira. Blanchot escreve outros textos, que se conectam com os textos lidos, que brotam a partir das escritas encontradas. A crítica que emerge com Blanchot não busca encontrar a verdade escondida da obra, não intenta desvelar o segredo, o sentido encoberto que supostamente existiria num texto. Ela cria outras relações de pensamento a partir da obra interpelada, e não mais se preocupa em encontrar uma verdade original escondida. O que desponta é a possibilidade de produzir escritas a partir dos elementos fornecidos pela obra, pela materialidade do texto. Mas, não se trata de uma análise formalista, que se concentra apenas na forma da obra em si, pois urge levar em consideração outras forças que criam condições para o aparecimento da obra e que desdobram seus efeitos de modo imprevisível.

Inspirados nessa crítica praticada por Blanchot, pretendemos escrever com os filmes e fazer as imagens reverberarem no texto sem uma intenção de resolução interpretativa ou de uma simples descrição que tenta imitar a imagem cinematográfica na escrita. Obviamente, quando se trata de escrever a partir do cinema, algo muito diferente se passa, pois não são textos que incitam outros textos. Propomos a feitura de escritas que se articulam às

⁴³ FOUCAULT, Michel. Sur les façons d'écrire l'histoire. Entretien avec R. Bellour. In: _____. *Dits et Écrits* I - (1954-1975). Paris: Gallimard, 2001e.

imagens em movimento, na constituição de uma escritura que se lança à região indecisa do ensaio.

A *escrita das imagens* pode abrir espaços para pensarmos traços contemporâneos da subjetividade, que se desviam da centralidade de um pretense “sujeito hermeneuta” preexistente às tramas e turbulências das histórias⁴⁴. Se, de alguma maneira, o cinema pode inventar um pensamento do impensável – que despedaça a noção de sujeito racional interiorizado –, a montagem das *escritas das imagens* pretende abrir-se às forças inquietantes, coletivas e anônimas que se passam *fora* das formas representacionais e identitárias que desejam dissipar as sombras, as estranhezas e as ambiguidades com as luzes de uma razão asséptica.

Para a composição dessas *escritas da imagem*, é necessária a intercessão com algumas produções cinematográficas e videográficas que carregam uma potência de pensamento, que fazem saltar um *pathos* de interrogação ao presente, mesmo que silenciosamente. Não se trata de fazer uma análise de toda a obra dos diretores; não temos a pretensão de analisar exaustivamente os filmes e vídeos, tentando dissecá-los em busca da sua essência: não será feita uma análise interpretativa de plano por plano de uma obra. De outro modo, pretendemos tomar os filmes e – a partir da superfície imagética e sonora dessas obras – criar escritas, ensaios que sejam cúmplices das singularidades fílmicas, para mostrar formas estéticas e políticas carregadas de forças de interpelação ao emaranhado de tempos coexistentes que constitui o presente.

O uso do verbo *mostrar*; gesto fulcral na escrita, não se confunde com os métodos de demonstração que objetivam explicar de maneira indubitável, estabelecendo provas evidentes e suficientemente convincentes. Antes, esse gesto de mostrar na escrita nos remete aos artifícios de montagem do próprio cinema, que fragmentam, cortam, subtraem, rearranjam, deslocam, despedaçam, justapõem e superpõem imagens e sons, o que pode nos fazer ver e pensar aquilo que era invisível e impensável. Na montagem, o gesto de mostrar carrega uma força de interpelação que não simplesmente se submete às tiranias do olho: trata-se de apostar num pensamento por imagens, experimentando os artefatos imagéticos para compor uma escrita inconclusa que se demora na arte de fabricar perguntas.

⁴⁴ BAPTISTA, Luis Antonio. Tartarugas e vira-latas em movimento: políticas da mobilidade na cidade. In: JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra (orgs.). *Corpocidade: debates, ações e articulações*. Salvador: EDUFBA, 2010a, p. 58.

Mais do que responder ou negar algo, o trabalho da *escrita das imagens* volta-se para mostrar uma pergunta, ou fazer ver um solo fraturado, cujas fissuras, ou pequenos intervalos abissais, atordoam, perturbam a ordem dos sentidos no presente da nossa relação com as imagens cinematográficas. Imagens que se espalham por toda parte, mas que ao mesmo tempo podem trazer tensões, forças inomináveis que nos sacodem e nos tiram dos lugares ensimesmados.

Para acompanhar interrupções e saltos, lentidões e bifurcações, alternâncias e superposições das imagens cinematográficas, torna-se necessário montar uma escrita como ensaio, traçada justamente no limiar entre a ignorância e a proliferação de perguntas. Jean Starobinski⁴⁵, a partir da obra de Michel de Montaigne, nos diz que a mais importante exigência do ensaio é mover-se inquirindo e ignorando. Habitando uma zona suspeita às pretensões da cientificidade positivista, o ensaio recorre mais a um princípio de incerteza do que às leis de um conhecimento indubitável. Ao falar das aproximações do ensaio em relação a determinados saberes contemporâneos – sobretudo as ciências humanas – o crítico suíço assinala a urgência de conjugarmos os saberes sóbrios e escrupulosos ao “[...] vivo interesse que sentimos diante de determinado objeto do passado, para confrontá-lo com nosso presente, no qual estamos sozinhos, no qual não queremos ficar sozinhos”⁴⁶. O ensaio aparece, então, como modo de escrita e de pensamento que, fascinado por certos objetos e gestos do passado, convoca-os ao presente para desassossegar o conforto dos solipsismos cronológicos, das presunções de que nosso tempo se basta a si mesmo.

Em *O ensaio como forma*, Theodor Adorno⁴⁷ tece considerações sobre o ensaio que se tornaram emblemáticas para se pensar esse modo de escrita. Desse texto que já foi exaustivamente comentado, citado e analisado, interessam-nos algumas linhas nodais. Adorno considera que o ensaio parte de matérias já formadas, entusiasma-se com as obras alheias para experimentá-las de muitos modos. A escrita ensaística em sua afirmação do transitório, ao invés de seguir um desenvolvimento contínuo em direção única, desdobra-se como um emaranhado de fios que constituem uma trama⁴⁸. O ensaio como *tentativa* – aposta sem garantias, gesto de escrita exposto ao erro, à incompletude e à

⁴⁵ STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? *Serrote* - Instituto Moreira Salles. São Paulo, n. 10, 2012.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁷ ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 30.

descontinuidade – opera insistentemente por fragmentos que emergem de regiões de conflito, das fraturas do real⁴⁹.

A escrita no ensaio guarda afinidades com aquilo que Foucault chama de experiência, sobretudo pelo trabalho incessante de refletir sobre si. Na introdução do segundo volume de *História da sexualidade*, Foucault esboça rapidamente, o que seria um ensaio, afirmando a potência desse modo de escrita e de pensamento. “O ‘ensaio’ – que é necessário entender como experiência modificadora de si no jogo da verdade, e não como apropriação simplificadora de outrem para fins de comunicação – é o corpo vivo da filosofia, se, pelo menos, ela for ainda hoje o que era outrora, ou seja, uma ‘ascese’, um exercício de si, no pensamento”⁵⁰. Experiência de transformação de si no ato de pensar, no trabalho de pesquisa, o ensaio torna-se também uma operação⁵¹, e não apenas uma forma. A escrita ensaística como experiência, está longe de reduzir-se aos imperativos da boa comunicação – de uma pretensa transmissão fidedigna daquilo que se pensa – e recusa-se a funcionar como mero instrumento de materialização de um suposto mundo das ideias. Como exercício ético, essa escrita modifica aquele que escreve, possibilita a invenção de outras ficções para a existência concreta, e põe à prova verdades que o constituía. “[...] meus livros são, para mim, experiências, em um sentido que gostaria o mais pleno possível. Uma experiência é algo do qual se sai transformado. [...] Sou um experimentador no sentido em que escrevo para mudar a mim mesmo e não mais pensar a mesma coisa que antes”⁵².

A *escrita das imagens* na pesquisa se faz de modo ensaístico, mas é difícil determinar se a tese tem a forma de um ensaio em seu conjunto, pois em muitos trechos do texto a escrita toma outras configurações. O ensaio é uma forma e uma força que atravessa a escrita e que a atrai, apesar de haver momentos do texto que se afinam com outras modalidades de escritura. Essa *escrita das imagens* não encontra uma forma unívoca, pois oscila entre alguns momentos

49 “O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso” (Ibid., p. 35).

50 FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984, p. 13.

51 Cf. LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. *Educação & Realidade*, vol. 29, n. 1, jan/jun, 2004.

52 “[...] mes livres sont pour moi des expériences, dans un sens que je voudrais le plus plein possible. Une expérience est quelque chose dont on sort soi-même transformé. [...] Je suis un expérimentateur en ce sens que j’écris pour me changer moi-même et ne plus penser la même chose qu’auparavant” (FOUCAULT, Michel. *Conversazione con Michel Foucault [Entretien avec Michel Foucault, par D. Trombadori]*. In: _____. *Dits et Écrits II* - (1976-1980). Paris: Gallimard, 2001f, p. 860-861).

pretensamente ensaísticos e outros que são mais conceituais, passagens ficcionais e outras mais analíticas. Nesse sentido, a *escrita das imagens* aposta em um texto aberto que suporte diferentes modulações escriturais.

O artifício de *escrita das imagens* é praticado de maneiras diferentes desde os primeiros textos que partiram dos filmes: algumas dessas escritas concentram-se em críticas das obras cinematográficas ou em elaborações teóricas, que, em muitos momentos, visam explicar os filmes a partir de teorias pré-concebidas. Entretanto, há um outro tipo de escrita das imagens que nos interessa mais: uma escrita que parte dos filmes para compor uma outra obra, para tecer uma experiência literária ficcional povoada de imagens. É o que acontece com *As férias do sr. Hulot* e *Meu tio*, livros escritos por Jean-Claude Carrière a partir dos filmes homônimos de Jaques Tati. Carrière havia sido selecionado pela editora Robert Lafont – que publicara seu primeiro romance –, para escrever *As férias do sr. Hulot*, a partir do filme de Tati lançado no cinema em 1953. *Meu Tio*⁵³, publicado em 1958, constitui-se como um romance, cujo narrador é o sobrinho que se recorda das experiências do passado de garoto. Entretanto, esse romance não é uma mera transposição do filme para a escrita, como nos diz Carrière⁵⁴. Mais do que simplesmente repetir o roteiro ou descrever as cenas, Carrière desloca as imagens em movimento, insere uma narrativa de um olhar infante, que não existe no filme. Por um lado, o livro mantém-se cúmplice das imagens e da trama do filme, mas, por outro, transfigura-o em uma outra ficção. Apesar de não se tratar de repetir esse procedimento de Carrière para escrever um romance partindo dos filmes, desejamos reter algo desse modo de *escrita das imagens*, sobretudo, esse gesto escritural que é cúmplice da materialidade fílmica, mas que, ao mesmo tempo, remonta as imagens, transfigurando-as.

Essa *escrita das imagens*, como ensaio, não é gratuita. Trata-se de afirmar outros modos de escrita na pesquisa, que não submete o gesto escritural à simples comunicação dos resultados de investigação. Mais do que representar as ideias daquele que escreve, a escrita torna-se uma superfície coletiva de pensamento – engendradora para além da ilusão de um sujeito autor e escritor –,

⁵³ Cf. CARRIÈRE, Jean-Claude. *Meu tio*. Trad. Paulo Werneck. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

⁵⁴ “Eu não podia fazer isso, pois seria um trabalho menor e preguiçoso [...] Preferi eleger um personagem secundário, que é o menino que vive entre dois mundos: o dos pais, fanáticos por limpeza e modernidade, e o do tio Hulot, que mora em um barulhento, mas alegre conjunto de casas empilhadas. Assim, o romance se passa quando o garoto já é um adulto e se recorda dos tempos de infância” (Id. *Imagens em palavras* - entrevista a Ubiratan Brasil. *Estado de São Paulo*. São Paulo: 26 jan. 2010. Disponível in: <<http://www.estadao.com.br/noticias/geral,imagens-em-palavras,501366>>. Acesso em 05 ago. 2016.

gesto político que deseja fazer da própria pesquisa uma experiência ética e estética que interroga traços daquilo que somos no presente, em algumas de nossas relações habituais com as imagens cinematográficas.

Obviamente, os usos da *escrita das imagens* não têm resultados previsíveis ou controláveis, por isso trata-se de pensar em efeitos possíveis, desdobramentos por vir que podem abrir fissuras de problematização e nos mostrar, subrepticamente, o trabalho tecelão do tempo, do entrelaçamento de tramas históricas inconclusas na superfície das imagens visadas. Em certa medida, a *escrita das imagens* aproxima-se do cinema e do vídeo para, como propõe Luis Antonio Baptista, “[...] problematizar políticas de metodologias de pesquisa cuja luz desvela, liberta, mas aniquila o que resiste a uma concisa conclusão”⁵⁵. Esses artifícios de escrita que compõem a tese voltam-se ao inacabamento, às incompletudes que não encerram as imagens em um sentido único, nas luzes que almejam ver tudo, que iluminam homoganeamente as mil disparidades inconciliáveis de objetos e corpos.

A *escrita das imagens* deseja ressoar vibrações das imagens em movimento e propagá-las, transformadas, no texto. À maneira de Blanchot, nossa aposta consiste em abrir-se às reverberações, aos tremores das imagens, a essas oscilações que remetem ao *fora* das próprias imagens e que nos convocam a sair de nós mesmos, não nos deixando ancorar durante muito tempo na suposta segurança de um solipsismo que não para de mudar de aparência⁵⁶.

Evocar uma *escrita das imagens* seria afirmar que o cinema é uma escrita? Muito se fala sobre escrita cinematográfica, mas, a tese não vai se concentrar sobre essa problemática. Se consideramos o cinema como uma escrita, é em relação ao trabalho material da escritura, o trabalho plástico de gravura de pequenos sinais em uma superfície. Esses sinais, antes de serem investidos de significado, são traços riscados, imagens. A palavra escrever deriva do termo em latim *scribere*, que tinha o sentido de gravar, arranhar, cortar, traçar linhas em uma superfície. Se o cinema é escrita, entendemos que é no sentido mais material e plástico da escritura, e não como uma linguagem significativa. Escrita como os processos de

⁵⁵ BAPTISTA, Luis Antonio. Noturnos urbanos. Interpelações da literatura para uma ética de pesquisa. *Estudos e pesquisas em psicologia*, UERJ, Rio de Janeiro, ano 10, nº 1, abr. 2010b, p. 105.

⁵⁶ “Só a reverberação, apelo da imagem ao que há de inicial nela, apelo que nos insta a sair de nós mesmos e a mover-nos na comoção de sua imobilidade, nos coloca ao nível do poder poético. A ‘reverberação’ não é, portanto, a imagem que reverbera (em mim, leitor, a partir de mim), é o próprio espaço da imagem, a animação que lhe é própria, o ponto de jorro em que, falando dentro, ela já fala inteiramente fora” (BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita III: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010a, p. 60, grifo do autor).

registro de traços de luz em uma superfície sensível, como na fotografia, cuja etimologia da palavra remete a uma escrita pela luz. Como nos diz Susan Sontag [...] as próprias imagens fotográficas foram, a princípio, comparadas à escrita. O nome dado por Nièpce ao processo pelo qual a imagem aparece na chapa era heliografia, escrita do sol; Fox Talbot chamava a câmera de ‘caneta da natureza’⁵⁷.

Dizer que o cinema é linguagem – frase extremamente repetida em críticas e teorias cinematográficas – rebate as singularidades da imagem em movimento à ideia de enunciação, como nos mostra Deleuze, em seu combate à semiologia de cinema que, partindo do modelo da linguagem, toma a imagem como algo equivalente ou igual a um enunciado linguístico⁵⁸.

A *escrita do cinema* enunciada no título carrega uma dupla acepção: por um lado, é um procedimento da pesquisa, a escrita que ensaia a partir dos filmes, que escreve com as imagens; e por outro, indica, de modo muito menos enfático, que a própria experiência cinematográfica se faz como escrita, na materialidade da inscrição de traços de luz em uma superfície sensível. Tratar-se-ia da escrita como ato material, como gesto imagético. Se pensamos o cinema ou a fotografia como escrita, é no sentido das inscrições de luz em uma superfície: escrita como desenho, fabricação de traços de imagem. É óbvio que há um trabalho intenso da linguagem no cinema, na introdução da narrativa, na construção de roteiros elaborados, no uso de letreiros e legendas sobre as imagens, nos diálogos entre personagens e nas referências diretas e indiretas à literatura. Não se trata de negar a existência de linguagens no cinema. Mas, nos parece fundamental assinalar que as imagens não são simples forma de linguagem. A indistinção entre imagem e linguagem pode submeter algumas potências das imagens ao mundo próprio da linguagem, com seus significados, regras e jogos específicos. O dizível e o visível articulam-se de inúmeras maneiras, mas não significa que são coisas idênticas. Há numerosos trabalhos sobre a relação entre cinema e escrita advindos de diversos campos de

57 SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 176.

58 “A semiologia de cinema será a disciplina que aplica às imagens modelos de linguagem, sobretudo sintagmáticos, como constituindo um de seus principais ‘códigos’. Percorre-se assim um estranho círculo, já que a sintagmática supõe que a imagem seja de fato assimilada a um enunciado, mas já que é também ela quem a torna em direito assimilável ao enunciado. É um círculo vicioso tipicamente kantiano: a sintagmática se aplica porque a imagem é um enunciado, mas esta é um enunciado porque se submete à sintagmática. Às imagens e aos signos se substituiu o par dos enunciados e da ‘grande sintagmática’, a tal ponto que a própria noção de signo tende a desaparecer dessa semiologia. Ela desaparece, evidentemente, em favor do significante” (DELEUZE, 2007, p. 38).

conhecimento: na semiótica, nos estudos literários, na filosofia, e nos estudos sobre cinema. Entretanto, apesar de sabermos que se trata de uma ampla problemática, a *escrita do cinema* da qual falamos localiza-se em torno do artifício de *escrita das imagens* – procedimento de pesquisa que compõe a tese – e não nos conduz às discussões teóricas acerca daquilo que se nomeia como operação escritural do cinema.

QUANDO SABERES *PSI* APROXIMAM-SE DO CINEMA

Perguntas sobre o que a psicologia tem a ver com o cinema apareceram de diversas formas durante os percursos de pesquisa. Entre outras coisas, o retorno recorrente dessas perguntas, em diferentes espaços e instituições, mostra que ainda estamos muito longe de fazer pesquisa privilegiando os problemas de pensamento, e que o modelo disciplinar na divisão da produção de conhecimento ainda impera. Como uma pesquisa inscrita em um Programa de Pós-Graduação em Psicologia – com área de concentração em Estudos da Subjetividade – relacionar-se-ia com os estudos do cinema e das imagens? Qual a relação dessa pesquisa com as teorias psicológicas? Por que o texto não menciona as teorias clássicas da psicologia? Durante algum tempo recusamos essas perguntas, por apostarmos em uma produção de pensamento que opera por problemas comuns a áreas distintas, e não em decorrência das disciplinas. De certa forma, continuamos recusando essas indagações disciplinares, e não tentaremos respondê-las, pois o modo de suas formulações já condicionam bastante as respostas que poderíamos ensaiar. Já que não se trata de responder a essas indagações, interessa pensar brevemente a própria formulação dessas perguntas e algumas condições que as tornam possíveis.

A formulação dessas indagações pressupõe que uma pesquisa legítima e consistente deve ser empreendida dentro de uma disciplina específica, usando métodos “consagrados” e objetos reconhecidamente relevantes, ou, na melhor das hipóteses, quando uma pesquisa de uma disciplina caminha em direção a outra disciplina – o que em muitos momentos é definido como interdisciplinaridade –, é necessário descrever minuciosamente as vastas

fronteiras que as separam e as pequenas zonas de possível contato entre esses saberes diferentes.

Não se trata de negar as especificidades das disciplinas, suas singularidades, suas diferentes preocupações epistemológicas, metodologias e éticas. Muito menos de afirmar um relativismo em que as disciplinas seriam equivalentes e que dariam nomes distintos para as mesmas coisas e acontecimentos humanos e inumanos. Desde o século XIX, quando as ciências humanas emergem, especificidades diversas foram atribuídas a cada disciplina acadêmica e esses especialismos estruturaram a divisão que ainda persiste no presente, apesar da existência há um tempo considerável de discussões a respeito da interdisciplinaridade e da transdisciplinaridade. A recusa em responder às perguntas, que indagam sobre o que faz no cinema e nos estudos da imagem uma pesquisa inscrita nos Estudos da Subjetividade, é também uma recusa à submissão do pensamento, da pesquisa e da escrita à lógica da divisão disciplinar da produção de conhecimento. Por que não nos espantamos com perguntas desse tipo, que não suportam que uma pesquisa – institucionalmente associada aos saberes da Psicologia – se interesse pelas imagens cinematográficas e suas potências de interrogação ao presente?

Apesar da recusa em responder a essas perguntas tal qual elas estão formuladas, é fundamental apontar algumas linhas de aproximação entre saberes *psi* e o cinema, inclusive para entendermos condições de formulação dessas inquiuições disciplinares e para dar maior precisão à aposta estética e política dessa tese. A relação entre os saberes *psi* e o cinema começa logo no início do século XX, poucos anos depois da invenção dos aparelhos de projeção de imagens em movimento. A psicologia é a primeira das Ciências Humanas a se aproximar da nascente arte cinematográfica, e não tarda a se estabelecer como saber que explica teoricamente o ‘mistério’ perceptivo das imagens que se movem diante dos nossos olhos, apesar de serem fotogramas estáticos montados em uma sucessão que desliza sobre a tela⁵⁹.

Em 1897, um psicólogo norte-americano chamado Edward Wheeler Scripture que ainda não conhecia o cinematógrafo dos irmãos Lumières,

⁵⁹ Afirmamos que a psicologia é a primeira ciência humana a aproximar-se do cinema, pois o livro *The photoplay: a psychological study*, de 1916, escrito pelo psicólogo alemão Hugo Münsterberg, é considerado o primeiro estudo teórico sistemático produzido sobre o cinema. Cf. AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003, p. 203. Mas, como veremos, outros estudos sobre o cinema no âmbito da psicologia aconteceram ainda antes dos escritos de Hugo Münsterberg.

publicou um livro sobre seus estudos referentes às imagens em movimento produzidas pelo quinetoscópio – inventado por Thomas Edson –, realizando experimentos para investigar questões de espaço e de tempo nas imagens em movimento geradas pelo aparelho⁶⁰. Pouco tempo depois, Max Wertheimer realiza um estudo em relação às imagens cinematográficas: em 1912, o pesquisador alemão publica um trabalho, fundamental para o gestaltismo, sobre a percepção visual do movimento partindo dos fenômenos estroboscópicos. O chamado *fenômeno phi* ocorreria quando percebemos, com continuidade e sentido, os fotogramas separados de um filme, pois se essas imagens estáticas e descontínuas forem apresentadas em uma determinada proximidade no tempo e no espaço, serão percebidas como imagens em movimento⁶¹.

O alemão Hugo Münsterberg, que fora aluno de Wilhelm Wundt e que descobrira o cinema apenas em 1915, publicou um ano depois, nos Estados Unidos, um livro chamado *The photoplay: a psychological study*⁶², que foi a primeira obra sistemática escrita sobre o cinema⁶³. Münsterberg analisa temas como a percepção, a memória, a imaginação e as emoções no contato com as imagens cinematográficas, entretanto, esse livro não é apenas um estudo dos fenômenos psicológicos que emergem ao espectador na sala escura, pois, a segunda parte da obra é inteiramente dedicada a pensar uma estética do cinema, extrapolando uma perspectiva disciplinar científicista nessas primeiras aproximações entre os saberes da psicologia e o cinema⁶⁴.

Tomando a base conceitual da teoria da Gestalt, Rudolf Arnheim desenvolve um trabalho de análise sobre arte e percepção, e publica em 1932 um livro chamado *O cinema como arte*⁶⁵. Ao contrário de Münsterberg, cuja obra passaria muitos anos sem ser amplamente apreciada pelas teorias do cinema, Arnheim atraiu a atenção tanto nos estudos do cinema quanto na psicologia da

60 ALBERA, François. Le paradigme cinématographique. 1895 - *Revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma* [AFRHC], n. 66, 2012, p. 15-16. Disponível em: <<http://1895.revues.org/4455>>. Acesso em 07 ago. 2016.

61 Cf. WERTHEIMER, Max (1912). Experimental studies on seeing motion. In: LOTHAR, Spillman (org.). *On perceived motion and figural organization*. Cambridge: The MIT Press. 2012.

62 Cf. MÜNSTERBERG, Hugo (1916). *The Photoplay: a psychological study*. In: _____. *Hugo Münsterberg on Film*. Allan Langdale (ed.). Londres: Routledge, 2002.

63 AUMONT; MARIE, 2003, p. 203.

64 Três capítulos da primeira parte do livro de Münsterberg foram publicados no Brasil em uma coletânea organizada por Ismail Xavier. Cf. XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 1983, p. 25-54.

65 Cf. ARNHEIN, Rudolf. *O cinema como arte*. Trad. Maria da Conceição Lopes da Silva. Lisboa: Edições 70, 1985.

percepção. Merleau-Ponty⁶⁶ também se interessaria pelo cinema, e aproximando a fenomenologia da teoria da Gestalt, escreve em 1945 *O cinema e a nova psicologia*, concentrando-se nas questões da percepção.

De diversas maneiras a Psicanálise aproxima-se do cinema, mas, no campo dos estudos cinematográficos, é, talvez, Christian Metz⁶⁷ o teórico mais enfático na transposição sistemática de conceitos psicanalíticos de Freud e Lacan para explicar as imagens em movimento e as formas de relação com elas. Articulado semiótica e psicanálise, Metz empreende a construção de uma teoria do espectador cinematográfico baseada nas noções de identificação inconsciente⁶⁸. Metz descreve alguns tipos de psicanálise do cinema: a primeira seria uma *psicanálise nosográfica*, que toma os filmes como sintomas das neuroses do cineasta ou do roteirista, e a segunda seria uma variante da primeira, que ao invés de encontrar a psicopatologia de quem fez o filme, concentra-se nos tipologias metapsicológicas. Para Metz, essas duas psicanálises fílmicas recaem num biografismo que desconsidera as singularidades dos filmes⁶⁹. Um terceiro tipo seria o que Metz chama de *estudo psicanalítico de argumentos de filmes*, que transformam o argumento de uma obra fílmica em um significante, para revelar as significações menos visíveis. Semelhante à terceira forma, Metz assinala a existência de uma quarta, a *psicanálise do sistema textual*, que, parte de todo o conjunto do material fílmico manifesto, e não apenas do argumento manifesto. Por último, ele menciona a *psicanálise do significante-cinema* – que define como seu método psicanalítico e semiológico de interpretação do cinema – que consiste em analisar as implicações psicanalíticas do cinematógrafo, mesmo fora de qualquer filme particular⁷⁰. O campo dos estudos psicanalíticos do cinema é vasto, e incluiria autores como

66 Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983.

67 METZ, Christian. *O Significante Imaginário. Psicanálise e Cinema*. Lisboa, Livros Horizonte, 1980.

68 “Mas então *com que é que* se identifica o espectador durante a projeção do filme? É que ele tem mesmo de se identificar: a identificação na sua forma primeira deixou de ser para ele uma necessidade atual, mas no cinema - sob pena de o filme se tornar incompreensível, consideravelmente mais que os filmes mais incompreensíveis – continua a depender de um jogo identificatório permanente sem o qual não haveria vida social [...] Esta identificação contínua, cujo papel essencial, mesmo no raciocínio mais abstrato, foi mostrado por Lacan, e que era para Freud o ‘sentimento social’” (METZ, 1980, p. 56, grifo do autor).

69 Ibid, p. 32-34.

70 Ibid, p. 43.

Jean-Luis Baudry e psicanalistas da escola inglesa, que teorizaram a 'posição do espectador', como Laura Mulvey e Mary Ann Doane⁷¹.

De modo bastante diferente das produções mencionadas anteriormente, um outro teórico psicanalista bem mais conhecido fora dos estudos cinematográficos que também faz uma leitura freudiana e lacaniana dos filmes é Slavoj Žižek. Em um filme chamado *O guia pervertido do cinema*⁷², Žižek passeia pela história do cinema e discursa para a câmera, explicando conceitos freudianos, e usa os filmes como exemplos desses conceitos. O filósofo esloveno interpreta vários filmes a partir da chave psicanalítica, aplicando o aparato teórico freudiano do aparelho psíquico; passando por obras de Alfred Hitchcock, Charlie Chaplin, Francis Ford Coppola, Andrei Tarkovski, entre outros, Žižek toma certas imagens em movimento como exemplos para a explicação de conceitos psicanalíticos, desconsiderando tudo aquilo que não pode ser submetido ao arcabouço teórico da análise fílmica psicanalítica. Trata-se de um exercício que faz dos filmes meros exemplos de teorias, atitude bastante frequente em muitos trabalhos que se propõem a aproximar os saberes *psi* do cinema. Poderíamos mencionar inúmeras outras pesquisas da psicanálise sobre o cinema no Brasil, pois o número de publicações dos estudos psicanalíticos de filmes por aqui é bastante volumoso. Mas, essa história das aproximações entre os saberes *psi* e o cinema ainda está por ser feita, e não é o ponto nodal dessa pesquisa.

As teorias cognitivistas da análise fílmica, sobretudo nos Estados Unidos, fizeram críticas incisivas às teorias psicanalíticas da recepção e da identificação do sujeito à imagem no cinema. Em relação ao cinema, o cognitivismo concentra-se principalmente no estudo dos processos de *inputs* sensoriais que serão processados pelo espectador diante do filme⁷³.

Evocamos essa história por fazer, essas breves considerações fragmentárias sobre as núpcias entre certos saberes *psi* e o cinema, não para justificar a pertinência da pesquisa, filiando-a a uma suposta tradição de investigação. Importa evocar essas aproximações dos saberes *psi* em direção ao cinema para

71 XAVIER, Ismail. As aventuras do Dispositivo (1978-2004). In: _____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

72 O GUIA PERVERTIDO DO CINEMA. Título original: *The Pervert's Guide to Cinema*. Direção: Sophie Fiennes. Reino Unido: 2006. 1 DVD (150 min.), cor, legendado.

73 Sobre as críticas do cognitivismo às análises fílmicas psicanalíticas, cf. XAVIER, 2005, p. 186. Em relação à perspectiva cognitivista em sua aproximação ao cinema, cf. HOCHBERG, Julian; BROOKS, Virginia. *The perception of motion pictures*. In: CARTERETTE, E.; FRIEDMAN, M. (eds.). *Perceptual ecology - Handbok of perception and cognition*. 2. ed. Academic Press, New York, 1996.

situar nossa aposta ética e política de pesquisa, que apesar de não se submeter às fronteiras disciplinares e seus especialismos, está inscrita institucionalmente nesse campo múltiplo de estudos e práticas que é nomeado de psicologia.

Esses saberes *psi* investiram e investem de modos díspares nas imagens em movimento: para explicar psicologicamente as imagens, para elucidar os mecanismos cognitivos envolvidos na percepção das imagens, para evidenciar efeitos das imagens sobre um espectador, para confirmar e exemplificar teorias, e, em alguns momentos mais raros, para tentar pensar com os filmes, a partir da singularidade das obras. Há um interesse bastante precoce dos saberes *psi* pelas imagens em movimento. Obviamente, seria necessário escrever a história dessa relação, entre esses saberes e as imagens cinematográficas, para afirmarmos com mais precisão os efeitos desse encontro nas teorias psicológicas, na produção dos filmes e nos modos de recepção das obras. Mas, apesar de não ser esse o nosso foco, evocamos essa história a ser escrita, para entendermos a constituição de alguns usos correntes que os saberes *psi* fazem dos filmes.

Encontramos com frequência o uso pedagogizante do cinema para ilustrar as teorias psicológicas. Um livro como *Skinner vai ao cinema*⁷⁴ anuncia em sua introdução que os filmes são tomados como ilustrações das teorias, que servirão para que o comportamento dos personagens seja relacionado às explicações dos professores em uma sala de aula. O livro *A psicologia vai ao cinema*⁷⁵ apresenta-se como um trabalho que seria uma sistematização da “psicologia dos filmes”. O tom psicologizante constitui esse livro que pretende popularizar aquilo que o autor chama de psicologia dos filmes: Skip Dine Young propõe-se a analisar uma “psicologia dos cineastas” para compreender alguns filmes como “reflexos da *psique*”, assim como, entender o uso que cineastas fazem da psicologia e os comportamentos e ‘distúrbios psicológicos’ nos filmes⁷⁶. “Uma vez que começamos a procurar, não podemos escapar da psicologia no cinema. Pode haver maneiras de falar a respeito de filmes sem enfatizar os elementos psicológicos, mas, na condição de psicólogo, não estou certo do motivo pelo qual alguém desejaria fazer isso”⁷⁷.

⁷⁴ Cf. DE-FARIAS, Ana Karina Curado Rangel; RIBEIRO, Michela Rodrigues. *Skinner vai ao cinema*. Brasília: Instituto Walden4, 2014. O livro tem dois volumes, ambos publicados no mesmo ano.

⁷⁵ YOUNG, Skip Dine. *A psicologia vai ao cinema: o impacto psicológico da sétima arte em nossa vida e da sociedade moderna*. Trad. Claudia Gerpe Duarte e Eduardo Gerpe Duarte. São Paulo: Cultrix, 2014.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 20.

Essa psicologização dos filmes operada nesse e em outros trabalhos dos saberes *psi* toma a “questão psicológica” como um dado natural no cinema, como se fosse óbvio interpretar as inúmeras problemáticas audiovisuais de um filme e do cinema a partir de um psicologismo.

A psicologia preocupou-se de diversas maneiras em classificar as imagens do cinema, em aplicar aos filmes suas leis teóricas formuladas alhures, tendo em vista a multiplicação de livros e outros textos sobre psicologia e cinema que quase sempre tratam os filmes como exemplificação de sistemas teóricos. Recusando essa colonização teórica psicologizante das imagens em movimento, apostamos numa experiência de pesquisa que se contamine pelas formas e forças produzidas pelo cinema, para desacomodar posições epistemológicas muito confortáveis; ou seja, ao invés de domesticar os filmes com nossa lupa teórica que supostamente tudo decifra, interessa-nos uma aproximação de experiências cinematográficas que colocam em crise certos saberes, inclusive aqueles advindos da psicologia. Nesse sentido, nossa aposta encontra reverberações em algumas pesquisas inscritas institucionalmente no campo da psicologia brasileira que se voltam aos filmes não para confirmar teorias *psi*, ou para exemplificar conceitos psicológicos, mas sim, para pensar com as experiências cinematográficas diferentes problemas éticos e políticos. Trata-se de textos de pesquisadoras e pesquisadores que não se preocupam em defender as fronteiras disciplinares, recusando os especialismos *psi*, pois, interessam-se por problemas que extrapolam as delimitações de uma disciplina.

Longe de querer totalizar ou sistematizar essas produções, mencionamos apenas algumas entre muitas outras experiências de pensamento *com* os filmes ligadas ao campo da psicologia contemporânea no Brasil. Trata-se dos seguintes textos: *América: no man's land, no land's man*, de Valter Rodrigues⁷⁸; *Vozes da infâmia: a ética da imagem no documentário Santiago*, de Luis Antonio Baptista⁷⁹; *Pode o primeiro cinema ser uma experiência?*, de Veridiana Gatto⁸⁰; *Ontologias do ver na atualidade: o que pode um olhar precário*, de Kleber Jean

78 RODRIGUES, Valter A. *América: no man's land, no land's man*. *Cadernos de Pós-Graduação da Unicamp*. Instituto de Artes. Campinas, v. 4, 2000.

79 BAPTISTA, Luis Antonio. *Vozes da infâmia: a ética da imagem no documentário Santiago*. Rio de Janeiro: Garamond; Casa da Ciência da UFRJ, [no prelo].

80 GATTO, Veridiana Chiari. *Pode o primeiro cinema ser uma experiência?* *Cadernos Walter Benjamin*. Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, v. 14, 2015.

Matos Lopes, Elen Madeiro e Jameson Silva⁸¹; *À flor da pele: clínica e cinema no contemporâneo*, de Leila Domingues Machado⁸²; *Imagens da modernidade: a estetização da vida danificada no cinema moderno*, de Adriano Bier Fagundes, Analice de Lima Palombini e Luis Antonio Baptista⁸³; *Que infância! Que infância?*, de Eder Amaral⁸⁴; *Escutar silêncios, povoar solidões: há vida secreta nas palavras*, de Michele de Freitas Faria de Vasconcelos, Patrícia Abel Balestrin e Simone Mainieri Paulon⁸⁵; *Lavoura Arcaica: do problema do movimento à dança do tempo na imagem*, de Fabio Montalvão Soares⁸⁶; e *Corpos em tela, corpos-imagens*, de Erika Piedade da Silva Santos⁸⁷.

Como aproximar-se dos filmes tentando não domesticar as imagens e sons para rebatê-los às consagradas teorias *psi*? Tratar-se-ia de tomar as obras cinematográficas como intercessores, no sentido apontado por Deleuze⁸⁸, para sair do lugar, para colocar à prova inclusive determinados saberes *psi* – pretensão que foge dos objetivos dessa tese – e para produzir outros campos problemáticos que possibilitam pensar a subjetividade e a imagem, em algumas de nossas relações com as imagens em movimento no presente. Entretanto, essa aposta enunciada, esse movimento em direção ao cinema não seria uma supervalorização das qualidades da arte em relação aos saberes acadêmicos? Não estaríamos caindo em uma fácil romantização do cinema, acreditando que a arte é naturalmente superior a outros saberes?

Apesar de falarmos das forças desacomodadoras que podem se fazer presentes nas imagens cinematográficas, o cinema nada tem de arte superior, que traria a grande luz de um salvacionismo estético. É preciso desviar-se

81 LOPES, MADEIRO, SILVA, 2011.

82 MACHADO, Leila Domingues. *À flor da pele, clínica e cinema no contemporâneo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2010.

83 FAGUNDES, Adriano Bier; PALOMBINI, Analice de Lima; BAPTISTA, Luis Antonio. *Imagens da modernidade: a estetização da vida danificada no cinema moderno*. *Pesquisas e Práticas Psicossociais*. São João Del-Rei, v. 07, jan./jun. 2012.

84 AMARAL, Eder. *Que infância! Que infância?* *REDISCO - Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo*. Vitória da Conquista, v. 7, p. 43-57, 2015.

85 VASCONCELOS, Michele de Freitas Faria de; BALESTRIN, Patrícia Abel; PAULON, Simone Mainieri. *Escutar silêncios, povoar solidões: há vida secreta nas palavras*. *Fractal - Revista de Psicologia*. Niterói, v. 25, n. 03, set./dez. 2013.

86 SOARES, Fabio Montalvão. *Lavoura Arcaica: do problema do movimento à dança do tempo na imagem*. *Orson - Revista dos Cursos de Cinema do Cearte Ufpel*. v. 04, 2013.

87 SANTOS, Erika Piedade da Silva. *Corpos em tela, corpos-imagens*. 137 f. Tese (Doutorado em Psicologia) Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

88 “Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formarmos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. [...] sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê” (DELEUZE, Gilles. *Os intercessores*. In: _____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 160).

dessa armadilha que parece aproximar-se quase implacavelmente quando se fala de uma arte e de seus possíveis efeitos de ruptura na produção de conhecimento, que podem abrir zonas de problematização de determinados modos de vida atuais. Não se trata de louvar o cinema, acreditando que ele seria a luz gloriosa, o milagre que nos tiraria de uma vida anestesiada, impotente, triste e decadente, para nos elevar aos céus do sublime, da harmonia plena. O cinema não é uma arte que irá embelezar as ‘feias’ e ‘frias’ teorias acadêmicas da psicologia. Essa seria uma armadilha da romantização da arte e do cinema, que ilusoriamente funcionaria como tábua de salvação epistemológica. É necessária uma insistente atenção a essa armadilha que pode dispor-se quando nos arriscamos em um pensamento que se faz com a arte. Como pensar os efeitos de produção de realidades e de rupturas nos arranjos subjetivos e históricos, que podem emergir a partir de certos usos das imagens do cinema, sem entendê-lo como uma arte que nos tiraria de alguma desgraçada situação?

Dizer que o cinema não porta uma estética ou um saber superiores, que essa arte não pode nos conduzir a um plano mais elevado de pensamento, não é a constatação de sua impotência frente aos problemas que nosso tempo faz emergir. A questão que se desenha não se submete à rapidez desenfreada das respostas prontas: ela arrasta alguns caminhos conhecidos, transbordando-os com ervas daninhas e pedregulhos, escavando buracos e despenhadeiros na superfície plana que acolhia os passos, a ponto de até fazer desaparecer a clareira linear por onde comboios inteiros passavam sem ao menos indagar a feitura da estrada. Sabemos que o cinema é atravessado por inúmeras questões políticas e econômicas, que os filmes são feitos por interferências de muitos tipos, constituídos por inúmeros embates de poder, e que não são apenas frutos de uma suposta genialidade do cineasta. Dizer que o cinema não é superior a outras artes ou ao pensamento crítico – não se trata de estabelecer hierarquias –, implica a afirmação de que não tomamos essa arte, como forma de ornamento do mundo, como maneira de embelezar uma suposta feiura da vida corriqueira.

O desejo desse texto não é afirmar um novo objeto dentro de uma disciplina, ou construir olhares disciplinares diversos sobre um mesmo objeto. Antes, pretende fazer esboços de constelações com saberes e experiências que não se orientam pela filiação disciplinar, mais sim, pela urgência dos problemas de pensamento. Talvez, tratar-se-ia de tentar montar, mesmo

precariamente, um *comum* provisório, que se liga a *pesquisas sem nome*, a essas formas de pensamento inclassificáveis que não desejam as fronteiras, como nos diz Giorgio Agamben a respeito da *ciência sem nome* praticada por Aby Warburg. “E é provável que tal ciência permaneça sem nome enquanto sua ação não tiver penetrado profundamente em nossa cultura, de modo a aniquilar as falsas divisões e as falsas hierarquias que mantêm separadas entre si não só as disciplinas, mas também as obras de arte em relação aos *studia humaniora* e a criação literária em relação à ciência”⁸⁹.

⁸⁹ AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: _____. *A potência do pensamento. Ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 128.

PARTE I
REMONTAGENS DA HISTÓRIA NAS IMAGENS:
INTERROGAÇÃO AO PRESENTE

[...] os olhos da gente não têm fim.
Guimarães Rosa, *O espelho*

A escuridão toma todo o ecrã. Do lado direito vemos uma mancha cinza formada pela chuva que cai. Do centro da escuridão, pequenas luzes surgem: são as luzes trêmulas dos faróis de carros que deslizam sem pressa na superfície opaca da noite. No chão, o reflexo dos faróis forma uma dupla claridade, mais indefinida, que se lança à frente dos carros escorrendo pelas sombras que são abundantes no plano. A visibilidade não é clara nessa passagem: as imagens têm formas precárias, sombrias, turvas. Esse plano extraído de *La nuit du Carrefour*, de Jean Renoir¹, não dura mais que alguns poucos segundos. E em seguida, sobre a tela escura surgem letras brancas que, entrecortadas por imagens e sons, começam a figurar escritos que falam de um errante vendedor ambulante que gostava de contar histórias².

Enquanto o texto é mostrado aos pedaços, imagens de uma implacável tempestade aparecem. Um frágil barco oscila no meio da tormenta que cai sobre seus tripulantes. Um grito surge e em seguida um barulho estrondoso. As imagens dessa tempestade – extraídas de *À beira do mar azul*³, filme russo dirigido por Boris Barnet em 1936 – também são breves, assim como o plano anterior dos faróis tremeluzentes de carros que atravessam a escuridão e a chuva. Em seguida, a tela negra é entrecortada por imagens sem forma definida que cintilam em preto-e-branco e logo desaparecem também. Enquanto o texto sobre o vendedor ambulante segue aparecendo e desaparecendo da tela, uma lâmpada balança num quarto, deixando a luz irregular, e o rosto aterrorizado de uma mulher aparece, simultaneamente a um grito rasgado: com uma faca erguida alguém tenta matá-la. Em seguida a esse plano de *Psicose*⁴, de Alfred Hitchcock, surge a imagem de uma menina, que nos olha pela fresta da porta

1 Cf. LA NUIT DU CARREFOUR. Direção: Jean Renoir. França: 1932. 1 DVD (71 min.), p&b.

2 “Havia um romance de Ramuz que contava que um dia um vendedor ambulante chegou a uma aldeia à beira do [rio] Ródano e que ele se tornou amigo de todo mundo porque sabia contar mil e uma histórias. E eis que uma tempestade desaba e dura dias e dias. E então o vendedor ambulante conta que é o fim do mundo. Mas o sol volta por fim e os habitantes da aldeia expulsam o pobre vendedor ambulante. Esse vendedor ambulante era o cinema” (HISTÓRIA(S) DU CINEMA, *Os signos entre nós*, 4B, 1998, tradução livre). Il y avait un roman de Ramuz qui racontait qu’un jour un colporteur arriva dans un village au bord du Rhône et qu’il devint ami avec tout le monde parce qu’il savait raconter mille et une histories. Et voilà qu’un orage éclate et dure des jours et des jours. Et alors le colporteur raconte que c’est la fin du monde. Mais le soleil revient enfin et les habitants du village chassent le pauvre colporteur. Ce colporteur c’était le cinema.

3 Cf. À BEIRA DO MAR AZUL. Título original: У самого синего моря. Direção: Boris Barnet e S. Mardanov. União Soviética: 1936. 1 DVD (68 min.), p&b, legendado.

4 Cf. PSICOSE. Título original: *Psychose*. Direção: Alfred Hitchcock. EUA. 1960. 1 BLU RAY (108 min.) p&b, legendado.

entreaberta de um vagão de trem, e de um homem que fecha e tranca o vagão. Esse trem iria em direção a algum campo de extermínio nazista durante a Segunda Guerra. Quando o fragmento final do texto aparece, uma imagem mostra um fecho de luz na escuridão e um homem que surge ao longe põe as mãos para cima e grita: “Os faróis, apaguem os faróis”. Essas imagens também são extraídas de *La Nuit du Carrefour*.

Nesse trecho de *História(s) do cinema*, no episódio *Os signos entre nós*⁵, enquanto os fragmentos do texto vão aparecendo sobre um fundo preto, Godard ainda usa outras imagens e sons, extraídos dos filmes *Angèle* de Marcel Pagnol⁶, *O tesouro do sr. Arne* de Mauritz Stiller⁷, *Rio Bravo* de Howard Hawks⁸, *Cidadão Kane* de Orson Welles⁹, além de *King Lear*¹⁰ e *Je vous salue, Marie*¹¹, realizados por ele mesmo. Nesse trecho a montagem não funciona por superposição. Cada plano aparece e desaparece intercalado por quadros negros. Com exceção da superposição de duas imagens – o sol de *Je vous salue Marie* e a mulher que carrega um homem caído pelos braços, cena retirada do filme *O tesouro do sr. Arne*, de Mauritz Stiller¹².

Enquanto as imagens e palavras aparecem e somem da tela, ouvimos a música *Festina lente*¹³ do compositor estoniano Arvo Pärt. O som de cordas – violinos, violoncelos e contrabaixos – produz uma atmosfera minimalista que se repete com pequenas variações. *Festina Lente*, título dessa composição, é um antigo provérbio em latim que poderia ser traduzido como *apressa-te lentamente*. A montagem nessa passagem de *História(s) do cinema* mostra trechos de filmes rapidamente, mas o texto vai aparecendo em lentidão, entremeado por telas completamente negras. A ambiguidade desse provérbio que nomeia a composição de Arvo Pärt é visível em muitos momentos de *História(s) do cinema*, que por vezes usa imagens e sons de maneira vertiginosa, mas que também faz reaparecer

5 HISTÓRIA(S) DO CINEMA, episódio *Os signos entre nós*, 4B, 1998.

6 Cf. ANGÈLE. Direção: Marcel Pagnol. França: 1934 (145 min.).

7 Cf. O TESOURO DO SR. ARNE. Título original: Herr Arnes pengar. Direção: Mauritz Stiller. Suécia: 1919, (122 min.)

8 Cf. RIO BRAVO. DIREÇÃO: Howard Hawks. EUA: 1959. 1 DVD (141 min.)

9 Cf. CIDADÃO KANE. Título original: Citizen Kane. Direção: Orson Wells. Eua: 1941. 1 DVD (119 min.), legendado, p&b.

10 Cf. KING LEAR. Direção: Godard. França: 1987. 1 DVD (87 min.), cor.

11 Cf. JE VOUS SALUE, MARIE. Direção: Jean-Luc Godard. França: 1 DVD (75 min.), cor, legendado.

12 Para localizar os fragmentos usados por Godard na montagem, foi fundamental o importante trabalho de Celine Scemama, que fez uma “partição” minuciosa da obra, uma análise detalhada em que descreve os elementos que compõem cada sequência de *História(s) do cinema*. Cf. SCEMAMA, Celine. *La « partition » des Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard*. Paris: Centre National de l’Image. 2006. Disponível em: <<http://cri-image.univ-paris1.fr/celine/celinegodard.html>>. Acesso em: 05 de ago. de 2014.

13 PÄRT, Arvo. *Festina Lente*. In: _____. *Miserere; Festina Lente*. ECM. 2000. 1 CD.

essas mesmas imagens e sons em outros momentos de um mesmo episódio ou em episódios diferentes, produzindo uma lentidão por repetição.

Nesse mesmo episódio, em um momento anterior a esse trecho, o som de trovões anuncia a aproximação de uma tempestade, enquanto vemos um *travelling* que mostra uma mulher a olhar para fora através da janela de um apartamento; a câmera continua deslizando sobre as janelas para mostrar os cômodos mobiliados. O som dos trovões aumenta e enquanto fotografias de rostos de mulheres aparecem em preto e branco, ouve-se o início de uma chuva. O que aparece com essa trovoada que se aproxima?

A escuridão presente nas imagens de *La Nuit du Carrefour*, de Jean Renoir, é atravessada por fracas luzes dos faróis dos carros e pelo facho luminoso arremessado contra a noite que ilumina parcamente um homem que grita para que os faróis sejam apagados. A lâmpada que balança no plano extraído de *Psicose* torna a luminosidade precária, oscilante, como nas imagens embaçadas, meio distorcidas, do barco que sofre a violência da tempestade em *À beira do mar azul*. A visibilidade nessas imagens é turva, borrada, e mostra a precariedade das imagens. Entre tantos trechos de *História(s) do cinema*, essa vasta obra que utiliza incontáveis imagens e sons, porque começar com essa passagem do último episódio, realizado dez anos após o início do projeto?

A figura do vendedor ambulante que aparece nesse trecho condensa alguns traços importantes do cinema, ao menos de dois conjuntos de filmes que chamamos de *primeiro cinema* e de cinema narrativo clássico. O vendedor ambulante era aquele que transportava objetos manufaturados e mostrava-os às pessoas da cidade e do campo para vendê-los. O *primeiro cinema* pode ser cronologicamente pensado entre os anos de 1894 e 1908. Mas, apesar de uma gradual introdução de elementos de narratividade, filmes feitos entre 1908 e 1915 também são considerados como integrantes desse cinema¹⁴, que estava diretamente ligado a outras formas de diversão popular, aos cafés, aos circos, aos espetáculos de variedade e aos *vaudevilles*, antes do surgimento dos *nickelodeons* nos Estados Unidos e no Canadá¹⁵. Como o mascate que aparece nesse episódio de *História(s) do cinema*, o cinema ambulante da virada do século XIX para o século XX mostrava e vendia “novidades” visuais fabricadas em

14 COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 34.

15 Cf. GATTO, Veridiana Chiari. *Cinematograficidade: políticas da subjetividade do primeiro cinema no Rio de Janeiro*. 2013. 128 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia), Universidade Federal Fluminense – UFF, Niterói, 2013.; COSTA, 2006, 2005.

lugares diferentes, com aparelhos distintos: seja com os irmãos Lumière – que ficaram mais conhecidos como os inventores do cinema –, que em 1895 fizeram a mitológica exibição com o cinematógrafo no *Grand Café* em Paris; com Thomas Edison, nos Estados Unidos, que criou o quinetógrafo e o quinetoscópio para a exibição individual de imagens em movimento; ou com os irmãos Max e Emil Skladanowsky que criaram o bioscópio e também em 1895 exibiram um filme em Berlim, em um teatro de variedades¹⁶. Essa invenção moderna disseminou-se rapidamente por outros lugares e já em 1896 a primeira exibição cinematográfica aconteceu em terras brasileiras, na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro¹⁷. Antes da existência das salas de cinema propriamente ditas, esse *primeiro cinema* projetava em espaços populares imagens da vida cotidiana, de números de ilusionismo, de atrações burlescas e de aventuras fantásticas, como nos filmes de Georges Méliès.

Esse vendedor ambulante aparece também como um narrador, que viaja por lugares diversos e sabe contar “mil e uma histórias”. Podemos pensar nesse ponto uma alusão ao cinema narrativo que emerge ainda durante o *primeiro cinema* e que passou a contar histórias. É o momento em que o cinema dissemina-se pelo mundo de forma massiva. As histórias contadas pelos filmes foram muitas e as formas de narrar ganharam outras possibilidades com os desenvolvimentos da montagem. Apesar de não ter sido o primeiro a usar a narrativa, a partir dos filmes de D. W. Griffith uma vertente do cinema tornou-se predominantemente narrativa. Mas, outras experiências cinematográficas coexistiram durante os tempos de domínio da narrativa clássica, como os filmes de Dziga Vertov e o seu *Cine-Olho*, cuja montagem vertiginosa levou ao limite as possibilidades de experimentação das imagens em movimento.

Uma das imagens da tempestade em *História(s) do cinema* é, sem dúvida, o horror da Segunda Guerra. O cinema que conta histórias viu a aproximação de uma tempestade violenta, que foi o fim do mundo para muitos. Godard nos faz ver que algumas experiências cinematográficas mostraram um prenúncio do horror dos campos de concentração, como na caça aos coelhos e na dança dos mortos de *A regra do jogo*¹⁸, de Renoir, realizado na iminência da guerra em 1939. No episódio *Todas as histórias*¹⁹ essa relação entre a dança dos

16 COSTA, 2006, p. 18-19.

17 GATTO, 2013, p. 49.

18 A REGRA DO JOGO. Título original: La Règle du jeu. Direção: Jean Renoir. França: 1939. 1 DVD (113 min.)

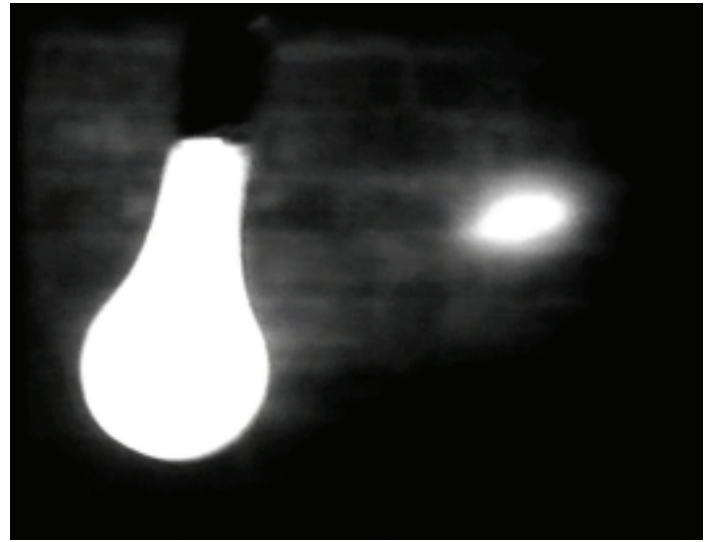
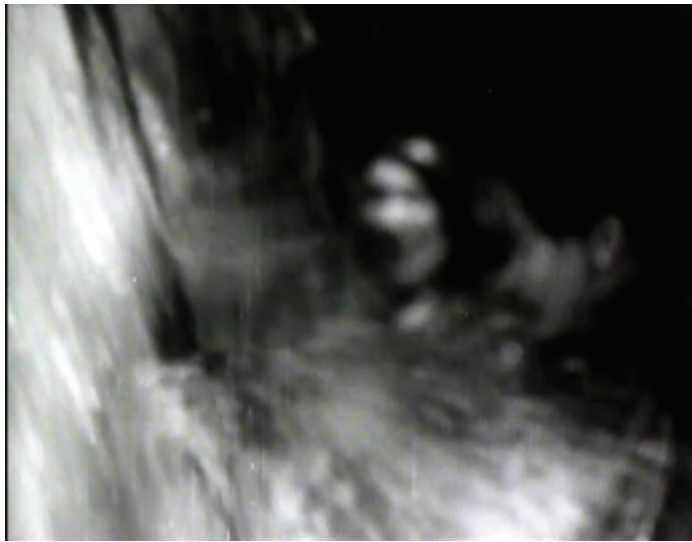
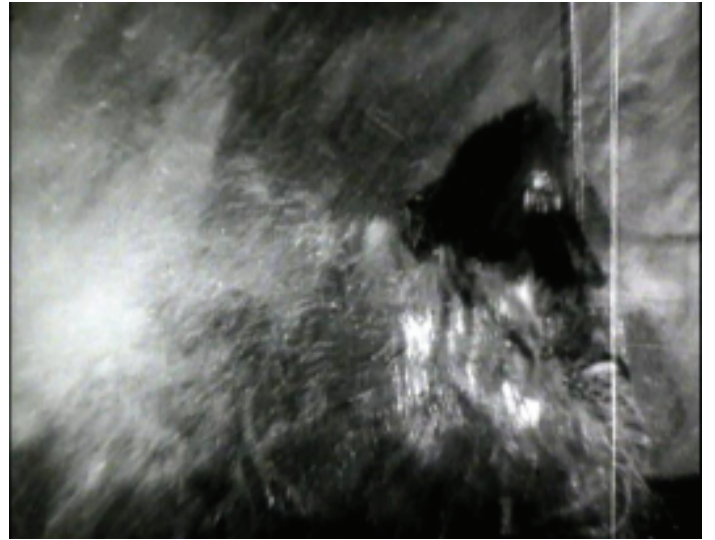
19 HISTÓRIA(S) DO CINEMA, episódio *Todas as histórias*, 1A, 1998

mortos no filme de Renoir e os campos de concentração é mostrada em superposição: no mesmo plano vemos a dança de esqueletos – encenada para um grupo de franceses com ares aristocráticos que passam alguns dias no campo – e a imagem de arquivo de um prisioneiro encolhido em uma cama de um campo de concentração.

Em um trecho anterior do mesmo episódio, uma imagem em superposição de Hitler e um vulcão em erupção – que se assemelha a sangue – aparece depois da cena da caça aos coelhos em *A regra do jogo*. Em câmera lenta vemos a tentativa de fuga do coelho que é abatido pelos risonhos caçadores que se divertem. Essas duas imagens do filme de Renoir aparecem articuladas às imagens do horror dos genocídios da Segunda Guerra, tanto na imagem de um raquítico prisioneiro que se esforça e ri para a câmera, quanto na imagem de Hitler que explode com a erupção que aparece simultaneamente em superposição. Como aponta Michael Witt, tanto com a utilização de *A regra do jogo*, como no uso de outros filmes que precederam a Segunda Guerra, Godard afirma uma potência de “premonição” do cinema, potência de antever aquilo que estava se formando no horizonte²⁰.

Mais do que videntes de um futuro distante ou oráculos com poderes de transmissão da palavra divina, essas experiências cinematográficas captaram, à sua maneira, as forças não visíveis de um tempo, e mostraram de forma indireta a tempestade que estava se formando na Europa. Ao invés de um profetismo,

20 “Godard torna seu argumento explícito em seu tratamento de *A regra do jogo*, ao cortar para a frente e para trás entre o esqueleto dançante e as figuras fantasmagóricas na performance de figurinos neste filme, e as imagens de arquivo de prisioneiros nos campos de concentração. Além disso, esta conexão é reforçada conceitualmente através de nossa lembrança da exploração feita por Renoir em seu filme dos temas da falência moral e do antissemitismo. Godard também implanta imagens a partir de uma série de outros filmes, o que sugere através de sua recontextualização a extensão em que - com o benefício da retrospectiva - eles parecem ter fornecido uma premonição impressionante, e muitas vezes uma arrepiante representação metafórica, dos horrores por vir: *Liebelei* de Max Ophüls (1933); *À beira do mar azul* de Boris Barnet (1936); *A grande ilusão* de Renoir; e, acima de tudo, *Siegfried* (1924), *Metrópolis* (1927), *M* (1931), e *O testamento do Dr. Mabuse* (1933), de Fritz Lang” (WITT, Michael. *Jean-Luc Godard, Cinema Historian*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2013, p. 124-126, tradução livre). Texto original: “Godard makes his argument explicit in his treatment of *La règle du jeu*, by cutting to and fro between the dancing skeleton and ghostly figures at the costume performance in this film, and archival images of concentration camp prisoners. Moreover, this connection is reinforced conceptually through our recollection of Renoir’s exploration in his film of the themes of moral bankruptcy and antisemitism. Godard also deploys imagery from a host of other films, suggesting through their recontextualization the extent to which – with the benefit of hind-sight – they appear to have provided a striking premonition, and often chilling metaphorical representation, of the horrors to come: Max Ophüls’s *Liebelei* (1933); Boris Barnet’s *By the Bluest of Seas* (1936); Renoir’s *La grande illusion*; and, above all, Fritz Lang’s *Siegfried* (1924), *Metropolis* (1927), *M* (1931), and *The Testament of Dr. Mabuse* (1933)”



1. Fotogramas de *História(s) do cinema*, episódio 4B, *Os signos entre nós*, 1998.



2. Fotograma de *História(s) do cinema*, episódio 4B, *Os signos entre nós*, 1998.



3. Fotogramas em superposição de *História(s) do cinema*, episódio 4B, *Os signos entre nós*, 1998.

trata-se da capacidade de a imagem cinematográfica tornar visível o tempo daquilo que está prestes a acontecer. Essa potência de mostrar o tempo das iminências seria o lampejo de uma interrogação ao presente?

*

A concepção de *interrogação ao presente* que percorre a escrita dessa tese aparece a partir da intercessão como o pensamento de Michel Foucault²¹, que concebe o trabalho da crítica e do pensamento – sobretudo depois do conhecido texto de Immanuel Kant *Was ist Aufklärung?* publicado em 1784 – como uma atividade insistente de questionamento sobre aquilo que somos atualmente, sobre os processos históricos que nos constituem no presente. Essa concepção de *interrogação ao presente* é uma orientação epistemológica e ética que norteia a escrita e que é fundamental para os encaminhamentos do trabalho de pesquisa. “A questão que me parece surgir pela primeira vez nesse texto de Kant, é a questão do presente, a questão da atualidade: o que acontece hoje? O que acontece agora? E o que é esse ‘agora’ no interior do qual estamos, uns e outros, e que define o momento em que escrevo?”²²

Uma bifurcação que surge no fim do século XVIII, e que Foucault nos diz estar presente no texto de Kant, é uma bifurcação que se coloca na produção de pensamento crítico no século XIX, XX e arriscamos dizer no início do século XXI também: por um lado uma analítica da verdade e, por outro, uma ontologia de nós mesmo, uma história do presente. O próprio Foucault afirma que é por uma história do presente que suas pesquisas se traçam. Entretanto, será que essa bifurcação é algo exclusivo da filosofia? Ou outras formas de pensamento, como as artes, e mais especificamente o cinema, também experimentaram algo parecido?

Na maior parte dos momentos em que Foucault toca na questão da história do presente, ele refere-se ao texto de Kant, não para determinar um pai fundador de uma corrente filosófica, mas para acentuar que nesse texto do fim do século XVIII, a questão da atualidade aparece de um modo mais pujante. Essa questão atravessa o pensamento de Hegel, Max Weber, Horkheimer, Habermas,

²¹ FOUCAULT, 2001a, 2001b, 2014.

²² “La question qui me semble apparaître pour la première fois dans ce texte de Kant, c’est la question du présent, la question de l’actualité: qu’est-ce qui se passé aujourd’hui? Qu’est-ce qui se passe maintenant? Et qu’est-ce que c’est que ce ‘maintenant’ à l’intérieur duquel nous sommes les uns et les autres; et qui définit le moment où j’écris?” (Id, 2001a, p. 1498, tradução livre).

e, sobretudo, Nietzsche. Mas, não significa que esses autores foram discípulos de Kant e que deram continuidade ao seu pensamento. Mais do que uma escola ou corrente filosófica, a questão do presente aparece para o pensamento crítico como um problema insistente, que vai se intensificando ao longo do século XIX e XX, e para o qual não se pode virar as costas. Nos escritos em que essa questão do presente aparece de modo mais direto – pois esse problema encontra-se disperso em vários momentos da obra de Foucault – o pensador francês quase sempre faz referência ao texto de Kant.

Mas, em uma entrevista concedida a André Berten em 1981, na Bélgica, Foucault afirma diretamente que a aposta de seu pensamento é voltar-se para uma história do presente, para uma ontologia de nós mesmos no presente. O que seria fazer uma história do presente? É mesmo possível defini-la e enunciar os meios de escrevê-la? Parece-nos que nos aproximamos de uma espécie de emboscada nesse ponto: tentar definir um programa para fazer e escrever uma história do presente é uma armadilha. Não se trata de desenhar um projeto de como fazer histórias do presente. Não é esse o fio de Ariadne que desejamos desenrolar e seguir. Se não interessa descrever a regras de como se faz uma história do presente, ao menos é necessário acentuar alguns traços que o próprio Foucault mostra nessa entrevista.

Ao afirmar algumas linhas necessárias a uma história do presente, Foucault nos diz, não sem ironia, que seu modo de produzir histórias carrega um certo número de marcas, desvantagens ou deficiências, e nos fala de qual seria seu ponto de partida. “Primeiro, o que eu gostaria de dizer é que, mais uma vez, a questão da qual eu parto é: ‘O que nós somos, e o que somos hoje? O que é esse instante que é o nosso?’ Então, se vocês quiserem, é uma história que parte dessa atualidade”²³. Para que uma interrogação ao presente aconteça, torna-se necessário partir do momento nebuloso que é o próprio presente, das brumas do agora que não nos deixa ver muito mais do que alguns palmos de terra ao redor do corpo. Partir do presente é como olhar para uma tempestade, mirar suas formações, em que o vento, a chuva, a escuridão, os raios e trovões sacodem com força o espaço, transformam os lugares conhecidos em espaços estranhos, meio desfigurados, transtornados pelo tremor das formas que existiam antes.

²³ “D’abord, la chose que je voudrais dire, c’est que, encore une fois, la question dont je pars est ‘Qu’est-ce que nous sommes, et qu’est-ce que nous sommes aujourd’hui ? Qu’est-ce que c’est que cet instant qui est le nôtre?’ Donc, si vous voulez, c’est une histoire qui part bien de cette actualité (FOUCAULT, 2014, p. 104-105, tradução livre).”

Ao indicar a segunda linha importante para uma história do presente, além da necessidade de partir daquilo que somos no presente, das imagens que aparecem turvas, Foucault nos diz que é fundamental que essa interrogação ao presente dirija-se a problemas concretos, e não a uma tarefa especulativa descolada de questões que atravessam nossa experiência no agora. Trata-se da necessidade de um materialismo nesse movimento de interrogar um presente, um pensamento da imanência que procura pontos frágeis ou sensíveis na atualidade²⁴.

Nesse sentido, Foucault nos diz que uma história do presente não é simplesmente um pensamento que segue um modismo, as “tendências atuais”, como se diz no universo da moda. Não se trata de meter-se no encaixo daquilo que se passa de maneira mais visível atualmente. Seguir um modismo seria acompanhar as tendências que ganham notoriedade, perseguir movimentos que adquirem maior visibilidade. Entretanto, uma interrogação ao presente incide, principalmente, sobre a matéria invisível, mal iluminada, turva e dispersa, que coexiste com as superfícies luminosas, e que passa quase totalmente despercebida: o que está em jogo é “tentar detectar, entre as coisas das quais ainda não se falou, quais são aquelas que atualmente apresentam, mostram, dão alguns índices mais ou menos difusos de fragilidade em nosso sistema de pensamento, em nosso modo de reflexão, em nossa prática”²⁵.

É possível dizer que em certas experiências no cinema estaríamos diante de uma história do presente, no sentido formulado por Foucault? Interessa-nos pensar uma história do presente a partir de algumas experiências cinematográficas – mais especificamente filmes e vídeos de Jean-Luc Godard e de Manoel de Oliveira²⁶ – entendendo as muitas diferenças entre uma “ontologia de nós mesmos” como produção crítica na filosofia, e uma interrogação ao presente por meio das imagens e sons no cinema. Como, de maneiras completamente diferentes, esses dois cineastas produziram uma espécie de história do presente em alguns de seus filmes? De que forma certos filmes feitos por esses diretores, cada um à sua maneira, questionam nossa atualidade, problematizam o presente da nossa relação com as imagens em movimentos? Ao invés de afirmar que nos filmes desses cineastas há uma história do presente idêntica à atividade crítica que atravessa intensamente a filosofia desde o texto de Kant sobre o iluminismo,

²⁴ FOUCAULT, 2014.

²⁵ “[...] essayer de détecter, parmi les choses dont on n’a pas encore parlé, quelles sont celles qui actuellement présentent, montrent, donnent quelques indices plus ou moins diffus de fragilité dans notre système de pensée, dans notre mode de réflexion, dans notre pratique” (Ibid, p. 05, tradução livre).

²⁶ As interrogações ao presente em certos filmes de Manoel de Oliveira serão desdobradas especificamente na parte III da tese - *Fascínios e anacronismos da imagem: retorno dos espectros*.

pretendemos tornar visíveis as especificidades dessa interrogação ao presente feita a partir da matéria fílmica. Mais do que dizer de maneira imprecisa que a mesma problematização da atualidade que se deu na filosofia, também aconteceu no cinema, torna-se necessário pensarmos as diferenças, singularidades e zonas de afinidade entre determinadas produções cinematográficas e os trabalhos crítico-filosóficos que se enveredaram por uma ontologia do presente.

QUANDO O CINEMA MOSTRA AS TURBULÊNCIAS DA HISTÓRIA

“O que passou pelo cinema e dele conservou a marca, já não pode entrar em outro lugar”²⁷. Palavras ditas por Jean-Luc Godard em meio à profusão de imagens desassossegadas e sons atravessados que constituem uma história do cinema, fraturada em mil linhas, montada a partir da própria experiência singular da imagem cinematográfica. Aquilo que se tornou filme, que fora captado pelas lentes de uma câmera e projetado sobre uma tela, contrai uma marca difícil de ser apagada. Um sorriso, uma silhueta no escuro, um rosto repleto de pavor, os passos apressados de um fugitivo, um beijo, um golpe de morte... Quando coisas e gestos são captados pela câmera e transformam-se em imagens que se movem em uma tela – *sobrevivendo* no tempo –, um desvio se mete nas maneiras de fazer, sentir, imaginar e desejar essas coisas e gestos, que já não são os mesmos depois de terem passado pelo ecrã. Aquilo que passou pelo cinema, que se tornou imagem em movimento e animou os olhares de algum espectador, já não é a mesma coisa, pois se torna, de certa maneira, habitante desse mundo de imagens inquietas que povoam sonhos, imaginações e pensamentos há pouco mais de um século.

História(s) do cinema faz emergir um vigoroso turbilhão que agita sem cessar o cinema e suas histórias. Diante dessa obra, as imagens multiplicam-se e fazem as pupilas arderem: pedaços de um sem número de outros filmes, imagens fotográficas, fragmentos de textos, multidão de sons entrecortados e vozes que falam por todos os lados da imagem. Nessa série de vídeos, a própria história descontínua e fraturada da imagem cinematográfica aparece de um modo

²⁷ HISTÓRIA(S) DO CINEMA, episódio *Uma história só*, 1B, 1988. Essa frase tomada por Godard na montagem desse episódio é escrita por Roberto Bresson em *Notes sur le cinématographe*. Cf. BRESSON, Robert. *Notes sur Le Cinématographe*. Paris: Gallimard, 1975.

fragmentado. As imagens de inúmeros filmes saltam à nossa frente; fragmentos que se articulam a outros, extraídos de muitas obras, vão aos poucos, e de maneira vertiginosa, montando histórias da imagem cinematográfica que povoa o mundo desde o fim do século XIX. Esse conjunto de vídeos feitos por Godard mostra histórias do cinema de modo tão esfacelado que se torna quase inapreensível, sobretudo quando se espera uma linearidade narrativa que explicará a história dessa arte: os pedaços dos filmes vão aparecendo, somem e retornam, entrecortados por outras tantas imagens.

Durante a sucessão das imagens e telas negras, barulhos de uma máquina de escrever repetem-se, e acompanham uma voz em *off*²⁸ sem a pretensão de sincronia. Muitas vozes, inclusive a do próprio Godard, em frases soltas e aparentemente desconexas, vão exprimindo um modo de pensar o cinema e sua história. Vozes que também viram filme, que atravessam as imagens, chegando ao ponto de quase se confundirem com elas. “Imagens e sons. Imagens e sons. Como pessoas que se conhecem ao longo do caminho e já não podem se separar”²⁹. A artificiosa relação entre imagens e sons no cinema, a introdução do áudio no cinema mudo – que levou a arte cinematográfica para outros rumos – aparece escancarada na montagem desses vídeos que se fazem com os pedaços de outros tantos filmes.

Essa série de vídeos faz ver como a própria história do cinema é uma montagem: história como ficção, real ao limite, e ficcional, montada a partir dos fragmentos das imagens e dos sons. Urge montar as histórias: é o que nos mostra essa obra inclassificável, espécie de palimpsesto audiovisual de filmes, imagens pictóricas, fotografias, músicas, barulhos, nomes de diretores, escritores, atores e pintores. Mas, essas histórias não podem se fazer sem pensarmos as articulações da imagem cinematográfica com outras forças estéticas e políticas que se passam também fora da imagem: como faz esse filme-ensaio³⁰, é preciso mostrar na montagem das histórias os *regimes de visibilidade* que também produzem o cinema. Não é à toa que logo na primeira parte dessa série de vídeos, Godard toca na relação entre o cinema como fábrica de sonhos e o sonho socialista na

28 Abreviação da expressão *off screen* – literalmente “fora da tela” –, que se tornou uma técnica amplamente usada na montagem de vários filmes em que o som se localiza fora de campo (AUMONT; MARIE, 2003, p. 2014-2015).

29 HISTÓRIA(S) DO CINEMA, *Todas as histórias*, 1A, 1988.

30 Entendemos o filme-ensaio ou *ensaio filmico* como ato de fazer uma “tentativa” imagética e de mostrar, simultaneamente, os efeitos dessa tentativa, tornando visíveis os procedimentos de criação que nos permitem pensar a imagem e, no limite, o próprio cinema. Cf. LINS, Consuelo. *Dear Doc: o documentário entre a carta e o ensaio filmico*. *Devires* - Revista de Cinema e Humanidades. UFMG. Belo Horizonte, vol. 03, 2006.

União Soviética, mostra as núpcias entre o capitalismo e a indústria hollywoodiana, e faz ver a experiência terrificante do nazismo.

*

No centro da tela, em vermelho, aparece a palavra ANJO. Simultaneamente, dois rostos compenetrados aparecem envoltos pelo tom preto e branco da imagem em negativo, em que os claros e escuros aparecem invertidos: um homem cujo um dos olhos fita-nos diretamente e uma mulher de olho absorvido que mira uma direção desconhecida. A imagem em negativo dá lugar à imagem do homem, e logo em seguida a primeira imagem retorna, agora em positivo, sem a inversão do claro-escuro. Entre esses dois personagens aparentemente imóveis no plano utilizado por Godard, vemos um pequeno cinematógrafo que funciona acionado por uma manivela. Enquanto essas imagens duram na tela, a frase de Bresson ressoa na voz de Godard: “o que passou pelo cinema e dele conservou a marca, já não pode entrar em outro lugar”³¹. As imagens passam, e aparecem duas crianças que olham para um homem enforcado. Gritos de um corvo atravessam os rostos, cortam a imagem das crianças diante do cadáver, e misturam-se como um golpe à voz que pronuncia a frase de Bresson, enquanto uma música de Chostakovitch, um suave violino em *pizzicato*³², desliza sobre a tela. Essa passagem do episódio *Uma história só*³³, que não demora mais que alguns segundos, torna copresentes e simultâneos todos esses fragmentos: imagens de *A prisão*³⁴ e de *O Tesouro do Barba Ruiva*³⁵, os gritos de um corvo provavelmente retirados de *Os pássaros*³⁶, a frase de Bresson, e a música de Chostakovitch. O que aparece do choque entre as imagens desses dois filmes e a insistente frase de Bresson?

Na cena do filme de Bergman tomada por Godard nesse episódio de *História(s) do cinema*, em um quarto de uma velha pensão, Thomas projeta

31 “ce qui a passé par le cinéma et en a conservé la marque ne peut plus entrer ailleurs” (BRESSON, 1975).

32 Técnica de dedilhar as cordas de um instrumento de arco, como violino, violoncelo, entre outros.

33 HISTÓRIA(S) DO CINEMA, episódio *Uma história só*, 1B, 1988.

34 PRISÃO. Título original: *Fängelse*. Diretor: Ingman Bergman. Suécia: 1949. 1 DVD (75 min.), p&b, legendado.

35 O TESOURO DO BARBA RUIVA. Título original: *Moonfleet*. Diretor: Friz Lang. EUA. 1955. 1 DVD (87 min.), cor, legendado.

36 Cf. OS PÁSSAROS. Título original: *The birds*. Diretor: Alfred Hitchcock. EUA: 1963. 1 DVD (114 min.), cor, legendado.

para Birgitta Karolina um filme mudo de comédia enquanto passam a noite por ali, após uma fuga momentânea da vida que cada um levava. Birgitta Karolina – uma prostituta de dezessete anos que acabara de ter seu filho roubado – e Thomas – um roteirista de cinema que tentara sem êxito matar a mulher e suicidar-se – encontram-se nesse sombrio quarto de pensão, e por alguns instantes parecem esquecer-se dos seus dramas pessoais diante da projeção do filme mudo. É como se esse filme de comédia que os dois veem na escuridão do quarto empoeirado mostrasse uma ambiguidade do cinema: por um lado, uma fábrica de sonhos que faz esquecer o peso da existência dos dois personagens, e por outro, uma experiência que os tira do lugar, que desvia minimamente o próprio modo de olhar as coisas. É justamente esse instante bifurcado do filme que Godard capta e usa em sua montagem. Nos aparecimentos e sumiços dessa imagem que atravessam todo o capítulo *Uma história só*, é como se o homem e a mulher do filme *A prisão*, de Bergman, olhassem o palimpsesto de imagens e simultaneamente o projetasse, com o pequeno projetor que os entremeia e com os próprios olhos que olham, implacáveis. Nesse artifício da montagem, Godard faz esses dois rostos retornarem inúmeras vezes, por entre outras imagens.

No filme de 1949, Bergman faz reaparecer nessa cena o cinema mudo com seus truques – à maneira de Georges Méliès –, e nos faz lembrar de seu desaparecimento. Essa projeção precária de um filme burlesco com um cinematógrafo manual seria também uma maneira de confrontar a “vitória” do cinema falado sobre o cinema mudo? Não é por acaso que logo depois de verem o filme mudo, palavras obstinadas saltam da boca de Thomas: “é estranho como as coisas somem e então aparecem de novo.”³⁷ O próprio cinema mudo que transborda pelo aposento escuro havia desaparecido quando esse filme foi rodado; mas, essas imagens silenciosas retornaram de seu sono por meio do velho cinematógrafo esquecido no sótão durante muitos anos e reencontrado por Thomas. Os dois personagens perdidos que passam a noite juntos, olham encantados para as coisas que desaparecem e reaparecem, fitam – como Godard nos faz ver em sua montagem – o amontoado de imagens que constituem precariamente uma descontínua história do cinema.

37 PRISÃO, 1949.

Em *O tesouro do Barba Ruiva*³⁸ – o outro filme que aparece nesse fragmento de *História(s) do cinema* –, depois de fugir de uma carruagem que o levaria a um colégio interno, o garoto órfão John Mohune depara-se com um homem enforcado em um descampado. No instante em que o pequeno John mira o corpo dependurado pelo pescoço, uma garota montada a cavalo o chama enquanto ele olha abismado para o cadáver que balança com pés e mãos algemados. A garota fala que o homem morto é um contrabandista, mas isso nada diz ao garoto, que continua a olhar para essa imagem terrível. O encontro com o enforcamento de um homem que fazia contrabando de bebidas precede a estranha amizade entre o menino obstinado e Jeremy Fox, um homem elegante que coordena um bando de contrabandistas. Como os dois personagens do filme de Bergman, esse garoto também olha para algo que está desaparecendo, parado diante de um corpo que em breve entrará em decomposição.

Nesse pequeno trecho de *História(s) do cinema*, o próprio cinema torna-se uma arte do desaparecimento, que faz o olhar encontrar-se com aquilo que está desaparecendo. Estranhamente ligadas à frase de Bresson, essas imagens dos filmes de Bergman e de Lang mostram – no redemoinho da montagem de Godard – que a imagem cinematográfica carrega essa potência de fazer da ausência uma presença, de tornar visíveis coisas e gestos que soçobraram no desaparecimento. No encontro com essas imagens que vão sumindo, arma-se o perigoso jogo que nos assombra e nos atrai ao mesmo tempo: a imagem canta estranhamente, como os seres encantados que atraíam os marinheiros para o meio do desconhecido.

UMA ARTE SEM FUTURO

Os irmãos Lumière, logo após as primeiras exhibições de seu cinematógrafo, disseram que aquelas imagens projetadas na escuridão de um salão do *Grand Café* em Paris não tinham futuro. Curiosamente, os irmãos franceses – que a contragosto de muitos historiadores do cinema passaram a ser

³⁸ O TESOURO DO BARBA RUIVA, 1955.

considerados como os inventores da sétima arte³⁹ – afirmaram desde muito cedo que o cinema não era a arte de um tempo vindouro. No instante em que os irmãos Lumière dizem essa frase, o cinema não era considerado uma arte, e estava ligado aos espetáculos itinerantes, aos teatros de variedades que exibiam toda sorte de truques, ilusionismos, aberrações e números burlescos⁴⁰.

Insistentemente, ao longo do episódio *Uma história só*, Godard lembra-nos de várias maneiras essa frase dos irmãos Lumière, aparentemente superada pela história do cinema: “uma arte sem futuro, advertiram logo, gentilmente, os dois irmãos”⁴¹. Uma primeira impressão que essa frase suscita – talvez a mais difundida – é que uma arte sem porvir seria uma arte que logo desapareceria: como se essa frase estivesse prevendo, invariavelmente, a morte do cinema já em seu nascimento. É fácil chegar a uma constatação de que esse enunciado não se confirmou, e mais fácil ainda é abandonar essas palavras ambíguas atribuídas aos inventores de um dos mais conhecidos aparelhos de projeção de imagens em movimento. Contudo, na montagem de *História(s) do cinema*, essa frase aparentemente negada pela persistência do cinema no tempo, ganha um outro sentido: “Eles diziam, uma arte sem futuro, ou seja, uma arte do presente”⁴². Godard faz rodopiar essa frase que prolifera outros sentidos para além de um prenúncio da morte precoce do cinema. Quando opera a montagem com essa frase – usando simultaneamente na tela uma fotografia de Léon Gaumont⁴³ e a imagem da personagem do filme *A Prisão*, de Bergman – o cinema aparece como arte do presente, sem futuro, que viceja as forças de um tempo do *agora*, e que carrega muitos traços divergentes que constituíram a modernidade. O

³⁹ Seguindo as pistas de historiadores do cinema como Jonathan Crary (2012), entendemos que os acontecimentos que chamamos de nascimento do cinema não podem ser identificados apenas à invenção do cinematógrafo dos irmãos Lumière, pois diversas outras invenções técnicas e mutações estéticas nos modos de perceber estão tramadas no aparecimento dessa arte. Nesse sentido, é fundamental pensar o cinema como arte sem pais fundadores, uma arte órfã, filha bastarda de um cruzamento entre outras artes – como a pintura, a fotografia e a literatura –, mutações estéticas na sensibilidade e inúmeras técnicas de projeção da imagem. Mais do que procurar a origem incorruptível do cinema e traçar sua linha evolutiva, trata-se de fazer ver que essa arte bastarda – possível pela reprodutibilidade técnica e pelas transformações estéticas e políticas nas relações com a imagem em movimento nos séculos XIX e XX – inventou outra experiência estética, abriu um campo inédito para o pensamento, como afirmava veementemente Dziga Vertov, em seu posicionamento radical para tornar o cinema uma arte autônoma que não se curvaria às heranças de outras artes. Cf. CRARY, 2012.

⁴⁰ Cf. GATTO, 2013.

⁴¹ HISTÓRIA(S) DO CINEMA, episódio *Uma história só*, 1B, 1988.

⁴² Ibid.

⁴³ Pioneiro da indústria cinematográfica, fundador da *Gaumont*, companhia francesa de produção de filmes criada em 1895, mesmo ano da exibição do cinematógrafo dos irmãos Lumière no *Grand Café*, em Paris.

choque entre as duas imagens – por um lado um pioneiro da indústria cinematográfica e do outro a personagem Birgitta que olha encantada para um filme mudo em um quarto de pensão –, seguido de uma tela negra, desassossega o sentido da frase atribuída aos irmãos Lumière. Nos intervalos entre essas duas imagens conflitantes, ressoa a voz em *off* lembrando-nos que o cinema não tem futuro. Mas, o que seria uma arte do presente?

Essa arte sem futuro só pôde se tornar possível pela falsificação de suas imagens: uma arte da cópia, que muitos pensaram ser tão efêmera quanto a própria modernidade. Nesse sentido, o importante ensaio de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* – que por sua vez se tornou um texto bifurcado em algumas versões⁴⁴ – é fundamental para pensarmos essa arte sem futuro. Benjamin⁴⁵ nos diz que a disseminação das técnicas de reprodução da obra de arte abalou violentamente a relação entre um artefato estético e o ideal de autenticidade que o circundava. Apesar de inúmeras formas manuais de reprodução existirem há bastante tempo, a reprodutibilidade é levada ao limite na modernidade capitalista. Essa reprodutibilidade técnica que se intensifica na modernidade não é simplesmente um aperfeiçoamento das reproduções manuais: os efeitos dessas formas de copiar uma obra de arte são distintos. Benjamin assinala que a cópia manual seguia intimamente atrelada à autenticidade da obra, pois a reprodução inevitavelmente seria vista como uma falsificação do original, um duplo falseado do autêntico. Por outro lado, a reprodutibilidade técnica moderna – que entra em seu apogeu com o cinema e a fotografia – destrói a noção de

⁴⁴ Ao que se sabe, são conhecidas quatro versões desse texto, três escritas em alemão e uma em francês, com tradução e parceria de Pierre Klossowski. A primeira versão em alemão foi escrita em 1935. Na segunda versão em alemão, escrita em 1936, uma série de modificações e notas importantes foram introduzidas. A terceira versão em alemão foi escrita entre 1938 e 1939, incluindo uma epígrafe de Paul Valéry. A versão francesa sofreu inúmeros cortes exigidos pelo editor Max Brill, por Max Horkheimer e outros membros do Instituto de Pesquisas Sociais, sob a justificativa de receio em relação ao financiamento do instituto que havia sido transferido parcialmente para os Estados Unidos. Essa foi a única versão que Benjamin viu publicada, em 1936. A segunda versão em alemão permaneceu desconhecida até a década de 1980, quando foi encontrada no espólio de Horkheimer; essa versão tem sido considerada fundamental para compreender a história desse ensaio e do próprio pensamento de Benjamin em relação às mutações estéticas da obra de arte, pensada não mais como a *aparência* da aura, e sim como *jogo*, com suas inúmeras operações possíveis de montagem e desmontagem. Vamos usar principalmente a segunda versão, mas eventualmente utilizaremos passagens das outras versões. Cf. SELIGMAN-SILVA, Márcio. A 'segunda técnica' em Walter Benjamin: o cinema e o novo mito da caverna. In: BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Segunda versão. Trad. Gabriel Valladão. Porto Alegre: L&PM, 2013.

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Segunda versão. Trad. Gabriel Valladão. Porto Alegre: L&PM, 2013.

originalidade: se a cópia é um falso, trata-se agora de uma falsificação sem um modelo original, uma falsificação que se bifurca em outra, em uma proliferação cujos limites são difíceis, talvez impossíveis, de se determinar.

Seguindo o ensaio de Benjamin, é necessário entrever as notáveis modificações na percepção ao longo do século XIX e na passagem para o século XX – que se ligam a invenções técnicas, a transformações nos modos de vida urbanos e a mutações estéticas nas artes – como deterioração da aura⁴⁶ da obra de arte. Essa degradação da aura a partir das técnicas de reprodutibilidade atinge diretamente a distância que faz a obra de arte adquirir um valor de culto e uma autenticidade. “Mas, o que é a aura, de fato? Uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja”⁴⁷. Nesse ponto, a aura aparece como uma fronteira invisível, como invólucro que torna a obra inacessível. A aura como distância organiza e define as modalidades de relação com a própria obra de arte, e no âmbito do culto essa relação ganha a forma de uma adoração. É por meio da aura, dessa distância inaproximável, que se constitui o culto. Tratando-se da secularização da arte e dos entrelaçamentos com o capitalismo, essa distância da aura articula-se a inúmeros fetichismos da obra, enredados nos tentáculos dos mercados de arte. A especulação financeira em torno das “grandes” obras de arte originais, mesmo em tempos de reprodutibilidade técnica, curiosamente, adensa ainda mais a aura dessas obras, que se ornamentam cada vez mais com as cifras exorbitantes que as mantêm longe de nós. Ou seja, apesar de pensarmos com Benjamin a destruição da aura na obra de arte reproduzível, é impossível não notar que mesmo contemporaneamente muitas artes e artistas estão envolvidos por uma sedutora aura, por essa distância que estabelece relações de culto e de fetichismo com um artefato ou acontecimento estético.

Mas, seria a *arte sem futuro* uma arte sem aura, que já não projeta um valor de culto para uma suposta eternidade? O valor de culto, associado à aura como invólucro que distancia a obra de arte daqueles que tentam colocar-se

⁴⁶ É importante pontuar que o conceito de aura bifurca-se no pensamento de Walter Benjamin. Em seus escritos a partir das experiências alucinógenas com o haxixe, o conceito de aura aparece associado à alteração da percepção. Apesar das diferenças que o conceito de aura carrega na obra do pensador alemão, iremos restringir-nos à noção de aura presente em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, pois o que nos interessa nesse momento é pensar a destruição da aura da obra de arte e o nascimento do cinema como arte sem futuro. Cf. AVELAR, Sylvania Maria Marteleto. *O desaparecimento da aura em Walter Benjamin*. 2010. 140 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2010.

⁴⁷ BENJAMIN, 2013, p. 57.

diante dela – estabelecendo as formas de relação com essa distância – confere à obra um aspecto de eternidade. A aura torna a obra inacessível, e a projeta para uma perenidade das formas. É o que Benjamin observa nas artes dos gregos antigos, que produziram valores de eternidade para suas obras. A arte sem aura, a obra que é uma cópia falsa de outra cópia falsa, não tem a eternidade como horizonte inexorável. Uma arte sem futuro não pode se perpetuar para um congelado tempo do sempre. O cinema como arte do presente descolou-se da aura, ou melhor, já nasceu sem aura; e nesse ponto, Godard e Benjamin cruzam-se, como inquietos artífices da montagem que – em usos díspares da história – puxam as imagens para o chão, retirando-as de um céu perpétuo, fazendo delas artefatos históricos, imanentes, forjados nas turbulências de um tempo finito e descontínuo. A própria montagem como artifício político de pensamento e de criação estética só se torna possível quando o valor de culto é abandonado, quando se quebra o invólucro que envolve as imagens impedindo o contágio e a corrosão das belas formas. A montagem operada por cineastas como Godard, e pelo próprio Benjamin com seu método de montagem literária⁴⁸, faz proliferar o contágio das imagens, suas misturas e sua corrosão, para mostrar a feitura das histórias inscritas em uma obra de arte e as desavenças estéticas e políticas que constituem – às vezes silenciosamente – o próprio cinema.

Além de mostrar-nos como a aura da obra de arte encontrou a destruição, a partir dos procedimentos técnicos de cópia, nesse ensaio Benjamin aposta sem reservas em algumas potências do cinema; ele vê no filme traços de uma mutação da própria percepção, com a passagem do valor de culto para o valor de exposição da arte. Esse valor de culto funciona ocultando uma obra, colocando-a numa região de segredo, acessível apenas a alguns poucos iluminados. De outro modo, o valor de exposição – que se intensificou com a fotografia e com as imagens cinematográficas –, a *exponibilidade* da arte, é o aparecimento da obra e dissipação das brumas da aura. A *exponibilidade* da obra arruína a distância ritualística que impedia uma experimentação real do artefato estético. No limite, Benjamin⁴⁹ assinala que seria possível pensar a história da arte como uma história do conflito

⁴⁸ Na obra das *Passagens*, Benjamin esboça qual seria o procedimento de pesquisa em seu ousado projeto: “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os”. Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. ed. bras. Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 502.

⁴⁹ Id., 2013, p. 60.

entre o valor de culto e o valor de exposição, esses dois polos que não cessam de se confrontar. Entretanto, com o surgimento e propagação da fotografia e do cinema como artes da cópia, o valor de exposição tornou-se mais preponderante: aconteceu uma passagem da *aparência* – associada à aura que escondia e distanciava a obra – para o *jogo*, que possibilitou o desdobramento de diversas experimentações de montagem. É no filme como um jogo de imagens montadas que Benjamin aposta: por meio de algumas experiências cinematográficas é possível pensar o presente, abrir-se a uma percepção tramada historicamente, vislumbrar traços que nos constituem, colocando em visibilidade aspectos do nosso mundo que comumente são imperceptíveis⁵⁰. O cinema interferiu drasticamente nos modos de percepção, colocando-nos diante de uma experiência estética que abre inúmeras possibilidades de pensamento pelas imagens em movimento que se produzem a partir da vida cotidiana e de situações ficcionais. Pela montagem, alguns filmes como *História(s) do cinema* criam relações singulares entre imagens, tirando-as de suas montagens anteriores para colocá-las em confronto com muitas outras, deslocando sentidos habituais que se inscreviam nessas superfícies imagéticas. Essa potência da montagem, que Godard leva ao limite, é algo que emerge com o próprio cinema e que provocou interferências na constituição das maneiras de olhar. Para acompanhar os movimentos e paradas, os planos abertos e os primeiros planos, a câmera lenta e o corte, foi necessário que outros modos de percepção se engendrassem no começo do século XX. Com sua capacidade de *mostrabilidade*⁵¹ o cinema passou a compor arranjos da subjetividade, na medida em que possibilitou redimensionamentos de certas relações com os espaços, com os movimentos e com as formas de temporalidade⁵².

50 “Enquanto, por um lado, o filme aumenta a compreensão das coerções que regem nossa existência – por meio de close-ups, enfatizando detalhes escondidos em objetos de cena correntes, por meio da investigação de ambientações banais sob a liderança genial da objetiva –, por outro, ele nos assegura um campo de ação [*Spielraum*] monstruoso e inesperado” (BENJAMIN, 2013, p. 83).

51 O que chamamos de *mostrabilidade* seria a capacidade de a imagem mostrar, tornar visível por meio do seu valor de exposição, possibilitado pela destruição da aura da obra de arte. A *mostrabilidade* apareceria com o próprio gesto da montagem, no sentido proposto por Benjamin, que desejava mostrar, mais do que dizer.

52 “Nosso botequins e avenidas, nossos escritórios e quartos mobiliados, nossa estações de trem e fábricas pareciam fechar-se em torno de nós de maneira desesperadora. Então veio o filme e mandou esse calabouço pelos ares com a dinamite do décimo de segundo, de modo que agora nos aventuramos em viagens por entre os seus escombros amplamente espalhados. Sob o close-up dilata-se o espaço, sob a câmera lenta, o movimento. E, assim como não se trata, no caso do zoom, de um mero tornar nítido daquilo que se vê sem nitidez ‘apesar dele’, mas muito mais do aparecimento de formas estruturais da matéria completamente novas, tampouco a câmera lenta traz à percepção padrões de movimento conhecidos, mas descobre, nesses movimentos conhecidos, outros completamente desconhecidos [...]” (Ibid., p. 83).

Um filme não é apenas uma representação visual e sonora do real: esse artefato imagético cria realidades, inventa mundos, faz acontecer viagens aventurosas por lugares longínquos, por cidades desconhecidas que povoam as telas, as retinas e o desejo. A partir de algumas obras cinematográficas, como *História(s) do cinema*, por meio de suas potências de criação e montagem das imagens e dos sons, é possível pensar traços que constituem o presente, aspectos estéticos e imaginários que pulsam nos monstruosos e inesperados espaços de ação, como indicou Benjamin. Mas, não se trata de um pensamento metafísico, pois, como nos diz Valter Rodrigues, “[...] um filme pode ser tomado tanto como *texto* que nos fornece quadros compreensivos sobre como se produz a percepção da realidade, como funcionar, ele próprio, como produtor dessa realidade, dado o caráter *afetivo* de sua recepção”⁵³.

A multiplicidade de imagens que transitam na superfície da tela incitam, por sua vez, transmutações nos modos de subjetivação. Essa proliferação da imagem em movimento proporcionada pelo cinema também cria outras possibilidades de espaço e de tempo para o corpo que entra nos mundos inacabados dos filmes. Benjamin⁵⁴ nos diz que o cinema expressa uma intensidade que reverbera nas transformações da percepção: assim como a vida cotidiana dos passantes nas cidades modernas e o ato político de contestação, a experiência cinematográfica coloca-nos diante de um perigo que perturba e delinea estranhamentos em nossas relações habituais com o mundo⁵⁵.

Os artifícios criados por alguns filmes podem nos tirar da familiaridade das significações sedimentadas na nossa existência cotidiana, lançando as imagens para longe do seguro chão estratificado por sentidos duros já constituídos. Um filme pode fazer-nos vacilar, incitando uma experiência de estranhamento que faz titubear as identidades, a suposta interioridade da subjetividade e as tentativas de homogeneização dos modos de vida: pelas imagens em movimento, sentidos ainda inauditos podem constituir-se. A montagem das imagens fragmentárias em *História(s) do cinema* abre-se a

53 RODRIGUES, Valter A. *Corpo, técnica e mídia: simulações de potência*. 2001. 467 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, São Paulo, 2001, p. 176-177, grifos do autor.

54 BENJAMIN, 2013.

55 “O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente” (Id. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 192, grifos do autor).

inacabados modos de percepção, produzindo sentidos parciais que escapam à totalização de uma interpretação. “Na sala escura o manejo de sombras e luzes, o corte inesperado, a cena silenciosa, o detalhe ao fundo do plano, insuflam o olhar a usufruir o que lhe é familiar, agora irreconhecível, como se fosse a primeira vez”⁵⁶. Certas experiências cinematográficas podem fazer passar uma potência de estranhamento que descodifica determinados hábitos da vida cotidiana, colocando em questão a obsessão pelo reconhecimento imediato de imagens, gestos e afetos. Por meio da articulação entre subjetividade, técnica, estética e política, Benjamin leva ao limite sua aposta nas potências da arte cinematográfica para pensar os mecanismos perceptivos como efeitos de múltiplos cruzamentos históricos e sociais. Para o pensador berlinense que escreve no começo do século XX, o cinema seria o “desdobramento <resultado [Auswirkung]?> de todas as formas de percepção, velocidades e ritmos já pré-formados nas máquinas atuais, de tal maneira que todos os problemas da arte contemporânea encontram sua formulação definitiva apenas no contexto do cinema”⁵⁷.

Diante dessa nota de pesquisa escrita por Benjamin entre 1928 e 1935, objetar-se-ia que há um exagero quando ele diz que os problemas da arte encontraram sua formulação definitiva no cinema. Primeiramente, é necessário considerarmos que esse escrito é uma anotação de pesquisa e não um texto editado que foi publicado durante a vida de Benjamin; o imenso volume de escritos fragmentários e inacabados produzidos por ele só tornaram-se conhecidos a partir da publicação do trabalho das *Passagens* em 1982, que teve sua primeira edição em alemão. Entretanto, não significa que essa afirmação é menos importante por ser um esboço: entendemos a força desse fragmento ao compreender que ele inscreve-se num estrato histórico em que o cinema tinha um avassalador poder de atração. Ismail Xavier assinala que o pensamento de Benjamin retoma e reelabora traços de alguns movimentos estéticos da década de 1920 que apostavam na potência analítica do registro cinematográfico, como o cinema de vanguarda francês de Jean Epstein, o surrealismo, e Cine-Olho de Dziga Vertov. A aposta na potência analítica das imagens cinematográficas presente em diferentes movimentos estéticos toma outra forma a partir do pensamento benjaminiano. “Com Benjamin, ela assume um contorno histórico

⁵⁶ BAPTISTA, 2010a, p. 60.

⁵⁷ BENJAMIN, 2009, p. 439.

mais bem demarcado, é formulada por um pensamento mais sensível à contradição e ao caráter das forças sociais em conflito”⁵⁸.

Desdobrando o problema da destruição da aura, pode-se dizer que o cinema produziu por sua vez outras auras, mesmo sendo uma arte nascida na era das cópias sem originais? O que dizer do culto a atores, atrizes e diretores, para não falar das cidades que de tanto filmadas parecem carregar uma espécie de aura cinematográfica, como Paris e Nova Iorque, para não falar de muitas outras? Benjamin não deixou de se interrogar sobre essa outra forma de culto que emergiu, ironicamente, com o filme tecnicamente reproduzível. Com a contratação da aura, o capitalismo cinematográfico fez surgir a personalidade de atrizes e atores como algo que se tornou objeto de adoração. Com a junção entre o cinema e a indústria, emerge essa outra forma de culto, que já não se refere ao sagrado e sim ao consumo da imagem do artista⁵⁹.

A potência de *mostrabilidade* que Benjamin viu no filme – possível pelo abandono do valor de culto e passagem para o valor de exposição da obra de arte – torna visíveis os mil condicionamentos que constitui hábitos, gestos, violências, desejos e sonhos. Essa potência de fazer ver escancara um monstruoso e inesperado campo de ação e de pensamento, mostra imagens que não víamos por conta das repetidas cristalizações da percepção, forjada em um regime de visibilidade que podemos chamar de modernidade ou herdeira da luminosidade moderna. Seria muita ingenuidade acreditar que Benjamin superestimou a reproduzibilidade técnica e o cinema como disparador de mutações políticas e estéticas da própria percepção. O filme logo entrou em núpcias com a publicidade, com as grandes narrativas e com as forças de descodificação e de sobrecodificação do capitalismo⁶⁰, e Benjamin acompanha com perspicácia esses

58 XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: _____. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003a, p. 44.

59 “O cinema reage a esse encolhimento da aura com a construção artificial da ‘*personality*’ fora do estúdio. O culto do estrelato, fomentado pelo capital cinematográfico, conserva aquela magia da personalidade que há muito tempo já se reduziu ao encanto podre de seu caráter mercantil. Enquanto o capital cinematográfico controlar essa atividade, seu único mérito revolucionário será o de fomentar uma crítica revolucionária às concepções tradicionais da arte” (BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica*. Terceira versão. Trad. Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a, p. 22).

60 A partir dos trabalhos de Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre capitalismo e esquizofrenia, entendemos que o capitalismo opera subsequentemente a partir de descodificações e sobrecodificações, no desmanchamento e captura de outros códigos que são reutilizados, sobretudo, em uma lógica do consumo. “Num regime como este, é impossível distinguir, mesmo que em dois tempos, a descodificação e a axiomatização que vêm substituir os códigos desaparecidos. É ao mesmo tempo que os fluxos são descodificados e axiomatizados pelo capitalismo” (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia I*. Trad. Luis B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010, p. 326-327).

movimentos do cinema em direção a essas forças de captura. A história do cinema é também a história da apropriação das imagens em movimento pela indústria cinematográfica; história do apaziguamento e suposta domesticação da imagem, que minou continuamente sua potência de mostrar os condicionamentos que tecem um tempo, um corpo, um olhar. As imagens cinematográficas logo se tornaram incríveis vendedoras, que não apenas ofereciam mercadorias variadas: sobrecodificadas por forças capitalísticas, elas passaram a nos fazer desejar⁶¹.

No entanto, por mais que essas imagens sejam usadas e montadas no seio dos fetichismos do capitalismo, há algo em certos filmes que não se submete às finalidades industriais. Mesmo associadas às indústrias cinematográficas, algumas imagens em movimento continuam a carregar essa potência de *mostrabilidade*, que pode tornar visíveis, ainda que com uma luz bruxuleante, inúmeros condicionamentos que conformam o nosso presente. O trabalho de remontagem praticado por Godard em *Histórias(s) do cinema* utiliza em alguns momentos imagens de filmes clássicos hollywoodianos – associados aos imperativos da indústria cinematográfica – para confrontá-las com imagens radicalmente diferentes, vindas de outros lugares. É o caso das montagens em superposição em que o cineasta usa imagens de Elisabeth Taylor em *Um lugar ao sol*⁶² simultaneamente às imagens de corpos amontoados em um campo de concentração nazista, assim como na montagem em que toma imagens do musical *Um americano em Paris*⁶³ – um casal que dança na beira do rio Sena – e as põe em choque com as imagens de um jovem que é amarrado em câmera lenta antes de seu fuzilamento⁶⁴. Essas potências de *mostrabilidade* não são espontâneas em uma imagem: é necessário aproximá-la de outras imagens, fazendo-as colidir na montagem para que os condicionamentos que conformam um presente possam tornar-se visíveis.

61 A partir das proposições de Gilles Deleuze e Félix Guattari – contrapondo-se a determinadas leituras psicanalíticas que consideram o desejo como falta –, tomamos o conceito de desejo como produção, que não se reduz à suposta interioridade intimista de um sujeito que deseja. Nesse sentido, o desejo nos aparece como produção singular, e ao mesmo tempo, como produção social. “O desejo é da ordem da produção; toda produção é ao mesmo tempo desejante e social” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 390).

62 Cf. UM LUGAR AO SOL. Título original: A place in the sun. Direção: George Stevens. EUA. 1951. 1 DVD (122 min.), p&b, legendado.

63 Cf. UM AMERICANO EM PARIS. Título original: An American in Paris. Direção: Vincente Minnelli. EUA. 1951. 1 DVD (109 min), cor, legendado.

64 Essas duas montagens em que Godard usa imagens de filmes hollywoodianos e imagens de arquivos, serão desdobradas na parte II da tese - *Superposição de imagens impuras: aparecimento dos espectros*. As duas montagens mencionadas encontram-se no episódio *Todas as histórias*, 1A, 1988.

Mesmo apoderadas pela indústria cinematográfica, certas imagens do cinema ainda podem tornar-se “uma forma que pensa”, como nos diz Godard?⁶⁵ Apesar dos entrelaçamentos íntimos entre a produção e distribuição de filmes e os processos de industrialização do cinema, ainda podemos dizer que certos filmes carregam uma potência de nos fazer pensar as urdiduras de uma história do presente, por meio de suas potências de *mostrabilidade*. É justamente por essas ambiguidades da imagem cinematográfica que apostamos na capacidade que determinados filmes têm de tornar visíveis as relações entre objetos técnicos e acontecimentos históricos que construíram formas de olhar as próprias imagens. Mas, longe de ser uma fonte inesgotável de pensamento, de crítica e de problematizações, a imagem cinematográfica serviu e serve a muitos usos completamente diferentes: foi e continua sendo empregada para disciplinar, controlar, e domesticar corpos, e também foi usada para a constituição e sustentação de violências de Estado, como no nazismo, e na articulação do golpe de 1964 que levou o Brasil a uma ditadura civil-militar.

Sobre os usos do cinema pelo nazismo, é fundamental considerarmos os filmes da diretora alemã Leni Riefenstahl como obras que operaram estética e politicamente para a constituição de um imaginário favorável ao nazismo, em muitos filmes que funcionavam como um sofisticado enaltecimento do Nacional Socialismo. *Triunfo da Vontade*⁶⁶, que aborda o Congresso do Partido Nazista Alemão de 1934 em Nuremberg, e *Olympia*⁶⁷, que mostra os Jogos Olímpicos de Berlim em 1936, são dois documentários de Leni Riefenstahl realizados com requintes técnicos e estéticos que articulam a beleza imponente das imagens ao projeto totalitário do nazismo. Siegfried Kracauer faz uma análise minuciosa da relação entre cinema e nazismo no livro *De Caligari a Hitler*⁶⁸, e nos diz que uma obra como *Triunfo da vontade* – encomendada pelo próprio Hitler – utilizou inúmeras técnicas de montagem desenvolvidas no cinema expressionista alemão no período anterior ao Terceiro Reich. Para Kracauer, os nazistas utilizavam com maestria a narração, as imagens e o som para a construção dos filmes como suntuosas orquestrações que se direcionavam às massas, para a sustentação e

65 HISTÓRIA(S) DO CINEMA, episódio *A moeda do absoluto*, 3A, 1996.

66 Cf. TRIUNFO DA VONTADE. Título original: Triumph des Willens. Direção: Leni Riefenstahl. Alemanha. 1935. 1 DVD (124 min.), p&b, legendado.

67 Cf. OLYMPIA. Título original: Olympia. Direção: Leni Riefenstahl. Alemanha. 1938. 1 DVD (203 min.), p&b, legendado.

68 KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Trad: Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

ampliação do regime hitleriano⁶⁹. Susan Sontag também faz uma análise do documentário de Leni Riefenstahl, mostrando-nos seu caráter de filme de propaganda, apesar da ausência de uma voz narradora e da presença de recursos audiovisuais sofisticados, que não reproduzem os filmes de propaganda mais comuns. “Em Triunfo da Vontade, o documento (a imagem) não é apenas o registro da realidade, mas é uma razão para a qual a realidade foi construída, e deve, eventualmente, suplantá-la”⁷⁰.

Documentários anticomunistas foram produzidos no Brasil entre 1962 e 1963 pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais [Ipês], que surgiu em 1961 como uma das principais organizações a trabalhar intensamente para a desarticulação do governo de João Goulart e para a concretização do golpe de 1964⁷¹. Constituído por intelectuais de direita e empresários ligados às elites econômicas desse momento, o Ipês fez circular livros e filmes que alertavam para os perigos do comunismo e que disseminavam todo tipo de propaganda liberal, na produção de um imaginário que preparou estrategicamente o golpe⁷². Produzidos em sua maioria por Jean Manzon, os quinze filmes do Ipês enfatizavam a suposta “crise” econômica e social do país, e apresentavam um discurso que mostrava o liberalismo econômico, o reforço do capitalismo, como a única maneira de se fazer uma ‘revolução sem sangue’, de livrar o país do caos, supostamente contrapondo-se aos regimes nazista e fascista, e sobretudo, atacando os governos de Cuba e da União Soviética⁷³. Esses filmes foram amplamente exibidos em cinemas comerciais, emissoras de televisão, e em favelas, subúrbios e cidades do interior por meio de exposições itinerantes, além de sessões exclusivas para grupos de empresários que financiariam o golpe⁷⁴. Esses filmes feitos pelo Ipês, durante o período que precedeu diretamente o estabelecimento do regime civil-militar, mostram-nos uma articulação estreita entre imagens cinematográficas, os interesses do capitalismo e a constituição de um Estado totalitário.

⁶⁹ KRACAUER, 1988, p. 322.

⁷⁰ SONTAG, Susan. Fascinante Fascismo. In: _____. *Sob o signo de Saturno*. Trad. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: LP&M, 1986, p. 66.

⁷¹ ASSIS, Denise. *Propaganda e cinema a serviço do golpe*. Rio de Janeiro: Maud, 2001.

⁷² *Ibid.*, p. 21.

⁷³ CARDENUTO, Reinaldo. O golpe no cinema: Jean Manzon à sombra do Ipês. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 18, jan./jun. 2009.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 76.

As considerações de Walter Benjamin sobre a capacidade de certos filmes de mostrar os condicionamentos da nossa vida cotidiana mantêm muitas afinidades com a obra de Jean-Luc Godard, sobretudo *História(s) do cinema*, em que o cineasta francês trabalha com o choque das imagens para mostrar o emaranhado que é a história do cinema e seu cruzamento falho com a história de um século⁷⁵. Como pensa Alain Bergala⁷⁶, é a partir do ensaio-fílmico que Godard habita essa zona temporal em que, no presente, ele volta-se ao passado. Mas, em seus primeiros filmes – como outros diretores da *Nouvelle Vague* – era como se o cineasta estivesse de costas para o passado, em uma “amnésia necessária”: era preciso esquecer, naquele momento, a muito recente Segunda Guerra para produzir uma outra forma de se fazer cinema. Sobre esses primeiros filmes de Godard, Bergala assinala que obras como *Acossado*⁷⁷ desenrolam-se sobre um presente que não necessariamente remete às forças do passado. O ensaio-fílmico, que aparece com força nas produções de Godard a partir dos anos 1970, faz os filmes olharem para o que aconteceu e marca um modo de pensar a história, num imbricação entre presente e passado.

O termo *ensaio*, que vem da literatura, é empregado para designar filmes e vídeos inclassificáveis frente a categorias mais usuais na história do cinema, que não cabem nos rótulos de filme documentário, ficção ou experimental: “obras-limite que transgridem a lógica de separação dos gêneros [...]”⁷⁸. Mesmo entendendo que a tarefa de definir o ensaio no cinema será sempre inacabada e até mesmo fracassada, José Moure assinala alguns traços que frequentemente

75 Jacques Rancière afirma que em *História(s) do cinema* Godard mostra que a história do cinema é um encontro falho com a história do século XX. “[...] 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, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Trad. Christian Pierre Kasper. Campinas: Papirus, 2013, p. 171).

76 BERGALA, Alain. L’Ange de l’Histoire. In: _____. *Nul mieux que Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999.

77 ACOSADO. Título original: *À bout de souffle*. Direção: Jean-Luc Godard. França: 1960. 1 DVD (89 min.), p&b, legendado.

78 “œuvres-limites qui transgressent la logique de séparation des genres [...]”. (MOURE, José. Essai de définition de l’essai au cinéma. In: Suzanne Liandrat-Guigues; Murielle Gagnebin (dir.). *L’essai et le cinéma*. Seyssel: Champ Vallon, 2004, p. 27).

acompanham a forma dos filmes-ensaio. Para ele, esses ensaios fílmicos: mostram uma operação que coloca em relação materiais diversos associados à cultura; criam novas relações, intercruzamentos, entre esses materiais; apresentam uma escritura reflexiva que propõe uma experiência e a reflexão sobre essa experiência, um discurso e um ato de voltar-se criticamente sobre esse discurso; implicam a presença direta do ensaísta que se dirige ao espectador de alguma maneira e; convocam o espectador para uma relação de interlocução⁷⁹. Apesar de nem sempre aparecerem e de não se apresentarem da mesma forma nos diferentes filmes-ensaio de Godard, esses traços assinalados por Moure nos dão algumas pistas para uma aproximação em direção a essa forma fílmica que tende a transpassar os limites de demarcação dos gêneros no cinema.

Apesar da dificuldade, e talvez impossibilidade, de classificar os filmes-ensaio a partir dos gêneros cinematográficos, Consuelo Lins nos diz que essas obras possuem uma “forma híbrida filiada à literatura, sem regras nem definição possível, mas com o traço específico de misturar experiência de mundo, da vida e de si”⁸⁰. No episódio *A moeda do absoluto*, há um plano em que Godard usa uma fotografia sua de quando era criança simultaneamente aos números do ano de 1944, que aos poucos aumentam de tamanho sobre o rosto em preto-e-branco até sumirem, para que os números 1994 inscrevam-se sobre o mesmo rosto estático do menino. Simultaneamente a essas imagens, em voz *off* Godard nos fala do aniversário de cinquenta anos da Liberação de Paris – que ocorreu em 1944 – e do espetáculo televisivo armado para a festa de comemoração⁸¹. Há nessa montagem uma operação do filme-ensaio, como apontada por Consuelo Lins: a mistura de experiências de si e do mundo. Trata-se de ficcionar a si mesmo na imagem que retorna marcada por uma data inscrita sobre o rosto e fazer uma remontagem das imagens e da história na tela.

Para escapar de um presente totalitário, que não abre espaço para outros tempos, e de um passado romantizado, Godard aposta nos filmes-ensaios, que

⁷⁹ MOURE, 2004, p. 37-38.

⁸⁰ LINS, Consuelo. *A voz, o ensaio, o outro*. In: Catálogo da retrospectiva Agnès Varda, o movimento perpétuo do olhar. Rio de Janeiro / São Paulo: CCBB, 2006, p. 03. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/clins_1.pdf>. Acesso em 24 mai. 2016.

⁸¹ “Sim, eu estava só nessa noite com os meus sonhos. De novo cinquenta anos. E festeja-se a Liberação de Paris. Quer dizer, a televisão, uma vez que todo o poder tornou-se espetáculo, organiza um grande espetáculo. Mas, nem mesmo se condecora Guy Debord” (HISTÓRIA(S) DO CINEMA, episódio *A moeda do absoluto*, 3A, 1996, tradução livre). Texto original: “oui, j’étais seul, ce soir avec mes rêves. Encore cinquante ans et on fête la libération de Paris. C’est-à-dire que la télévision puisque tout pouvoir est devenu spectacle, organise un grand spectacle. Mais on ne décore même pas Guy Debord”.

no começo da década de 1970 foram intensamente marcados pela militância política de esquerda no grupo Dziga Vertov. Constituído a partir do encontro com Jean-Pierre Gorin, o grupo – cuja proposta era produzir coletivamente filmes para mostrar as relações de dominação no capitalismo daquele momento – também contou com a participação de Jean-Henri Roger, Paul Burron, Gérard Martin, Nathalie Billard e Armand Marco. O Gupo Dziga Vertov afirmava uma crítica radical à ideia de autor e apostava em uma produção audiovisual coletiva, que não se atrelava ao nome de um diretor especificamente.

A partir de 1974, Godard passa a trabalhar em parceria com Anne-Marie Miéville e esse encontro reverbera diretamente em sua maneira de fazer filmes e vídeos. Os anos seguintes da obra intermitente de Godard foram marcados por essa intensa parceria com Anne-Marie Miéville, que produziu, em codireção, de *Ici et ailleurs*⁸², em 1974, até *Liberté et Patrie*⁸³, realizado em 2002.

Nos anos 1980, os filmes-ensaio de Godard – por vezes com a codireção de Anne-Marie Miéville – tornam-se marcadamente distintos dos “filmes-filmes”: a forma dos ensaios fílmicos era muita mais precária, inacabada, improvisada. Em alguns casos os filmes-ensaio tornaram-se roteiros filmados, como em *Salve-se quem puder (a vida): roteiro*, de 1979, *Roteiro do filme “Paixão”*, de 1982 e *Notas sobre o filme “Je vous salue Marie”*, de 1983⁸⁴. Como nos diz Bergala, nesse momento, os filmes-ensaio gravitavam em torno dos “filmes-filmes” como em um limbo – no sentido astronômico –, na borda vaporosa de um astro eclipsado. A partir de *Le dernier mot*⁸⁵, de 1988, a linha divisória entre filmes-ensaio e filmes-filme é cada vez mais esfumada e o ensaio fílmico torna-se um modo de fazer retornar, ao presente, vestígios de imagens do passado que carregam a potência de interpelar esse presente. Para Bergala⁸⁶, os filmes-ensaio de Godard voltam-se ao passado de três formas: o passado da história do século XX, o passado do cinema e o passado do próprio cineasta. Esses três modos de passado entrelaçados constituem e atravessam intensamente *História(s) do cinema*, e em muitos momentos tornam-se praticamente indistinguíveis.

82 ICI ET AILLEURS. Direção: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin e Anne-Marie Miéville. França: 1974. 1 DVD (53 min.), cor.

83 LIBERTÉ ET PATRIE. Direção : Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville. Suíça: 2002. 1 DVD (21 min.), cor.

84 Sobre os roteiros filmados na obra de Godard, Cf. LEANDRO, Anita. Lições de roteiro, por JLG. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 24, n. 83, ago. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302003000200019&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 24 mai. 2015.

85 LE DERNIER MOT, LES FRANÇAIS ENTENDUS PAR. Direção: Jean-Luc Godard. França: 1988. (13 min.), cor. [Episódio da série *Les français vus par...*]

86 BERGALA, 1999, p. 230.

É nesse gesto de voltar ao passado de diferentes modos que os filmes-ensaio de Godard aproximam-se do olhar do anjo da história, tendo em vista que “Godard frequenta assiduamente essas teses sobre a história de Benjamin”⁸⁷. Bergala nos diz que as teses sobre a história, últimos escritos de Benjamin, são os textos mais nodais para pensar a obra de Godard. A partir dos filmes-ensaio Godard muda de posição – em relação aos seus primeiros filmes – e volta-se ao passado, num gesto semelhante ao do anjo da história descrito por Benjamin. Mais do que fazer um simples elogio do diretor para heroicizá-lo, importa vislumbrar nos procedimentos dos filmes-ensaio, como *História(s) do cinema*, um trabalho estético e político que abre espaço para que os espectros do passado regressem à superfície da tela no presente. 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 *História(s) do cinema* estamos diante de catástrofes incessantes que produziram o século XX, entramos em contato com camadas de ruínas que se superpõem a outras ruínas.

Ao longo do episódio *Uma história só*, a palavra *anjo* aparece inúmeras vezes escrita em vermelho na tela, e muitas imagens de anjos, sobretudo de pinturas, aparecem nesse e em outros episódios da série. Essa insistente aparição da imagem de anjos seria um gesto de olhar para as ruínas do passado, como o faz o anjo da história pensado por Benjamin? A partir do quadro de Paul Klee, *Angelus Novus*, Benjamin nos diz que o anjo da história tem olhos arregalados, boca escancarada, asas estendidas, e seu rosto volta-se inevitavelmente ao passado, às pilhas e mais pilhas de ruínas dos acontecimentos que se acumulam diante do seu olhar⁸⁸. *História(s) do 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

⁸⁷ “Godard fréquente assidûment ces Thèses sur l’Histoire de Benjamin [...]” (BERGALA, 1999, p. 222).

⁸⁸ “Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval” (BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *O Anjo da História*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012b, p. 14).

por Godard, ruínas imagéticas e sonoras de tempos idos chegam ao presente daquele que assiste a esses filmes-ensaio.

Um dos últimos planos do episódio *Todas as histórias*⁸⁹ é constituído pelas imagens do garoto Edmund, em *Alemanha Ano Zero*⁹⁰, que se joga de um prédio em meio aos escombros depois de uma sucessão de tragédias. Nesse filme de Rossellini, que Godard faz retornar em *História(s) do cinema*, as ruínas da cidade destruída acumulam-se. Nos usos dessas imagens filmadas nos anos 1940, vemos a presença direta de algumas ruínas da história do século xx, de uma das histórias que produziram esse século.

Os planos iniciais de *Alemanha Ano Zero* mostram um chão escuro, molhado, que arremessa reflexos de uma fraca luz, entrecortado pelas linhas imprecisas que parecem delinear blocos quadrados estendidos pela superfície. A câmera começa a mover-se, e no canto superior desponta um meio-fio gasto, seguido de um poste fincado numa calçada de cor mais clara, em contraste com a escuridão do chão molhado que agora se deixa ver como a superfície de uma rua. A câmera continua movendo-se, e depois da calçada, uma mureta de tijolos soltos, simplesmente empilhados, forma uma barreira para conter uma pilha de entulho. Subindo mais, a câmera capta muitos destroços de algo que parecia ter sido um prédio: barras de ferro retorcidas, pedaços de madeira lascada, restos de paredes, estilhaços de vigas de concreto. Como uma espécie de torre, um pedaço arruinado do prédio permanece de pé em meio ao mar de destroços. Um corte irrompe, e a câmera passeia pelas silhuetas de prédios arrasados, severamente arruinados, num plano que vai se abrindo aos poucos para mostrar a devastação de toda a cidade. Outro corte emerge, e a câmera continua seu passeio que se torna um pouco mais rápido: ela dobra uma esquina, e meio trêmula, mostra fileiras e mais fileiras de restos de paredes de casas e prédios que teimam em se manter erguidos, numa luta silenciosa contra o aniquilamento total.

Montes de entulho estão por todos os lados, quase imóveis, aparentemente entregues a uma espécie de calmaria que se segue após uma tempestade. Mas, essa inércia dos destroços não se confirma: com virulência, eles saltam aos olhos que miram a imagem arruinada. Os escombros regurgitam restos de vidas, de histórias, de desejos, de medos, de angústias, de alegrias, e de tantos outros afetos indizíveis, inomináveis. Tempos em agonia reviram-se nessas imagens em preto e

⁸⁹ HISTÓRIA(S) DO CINEMA, episódio *Todas as histórias*, 1A, 1998.

⁹⁰ ALEMANHA ANO ZERO. Título original: Germania anno zero. Direção: Roberto Rossellini. Itália/França: 1948. 1 DVD. (78 min.) p&b, legendado.

branco, sobrevivem desfigurados nos montes de entulho. A imagem da superfície da rua – que havia se tornado rapidamente reconhecível pela justaposição de outras pequenas imagens – desaparece, despedaça-se em meio às ruínas. A imagem arruinada mostra uma cidade implacavelmente destruída.

Não há muitos humanos nesses instantes iniciais de *Alemanha ano zero*, mas, os poucos que aparecem estão vagando pela cidade destrocada, como um motociclista que diminui a velocidade de sua moto ao aproximar-se da câmera, num cruzamento entre as ruínas. Essas imagens de uma cidade terrivelmente desmoronada mostram-nos, pelos destroços, traços do trabalho descontínuo da história, vestígios de forças que ainda não pararam de agir no mundo. Berlim vai aparecendo, destrocada, arruinada, devastada pela Segunda Guerra, que naquele momento havia terminado. Mas, o horror havia mesmo acabado? As construções aos pedaços que povoam as imagens nesses planos iniciais do filme de Rossellini, em Berlim, são anônimas, com exceção do Reichstag – prédio do parlamento –, que aparece bastante danificado no fim de um plano panorâmico.

No episódio *A moeda do absoluto*⁹¹, a imagem do garoto que perambula em meio aos restos da destruição retorna em câmera lenta, superposta à gravura *Disparate furioso*, de Goya. No filme de Rossellini – que reaparece em alguns trechos curtos nos filmes-ensaio de Godard –, esse garoto vaga incansavelmente por uma Berlim arrasada, recolhendo coisas dispersas que podem ser usadas por ele e por sua família que sobrevive miseravelmente. O menino Edmund também negocia coisas de vários tipos para conseguir alguns trocados, como na cena em que troca, com um homem, uma balança velha por duas latas de carne em conserva. De passagem por um chafariz despedaçado, onde outras crianças brincavam, Edmund encontra um ex-professor nazista, que o apresenta a outro garoto um pouco mais velho e a uma menina, que juntos vendem coisas no mercado clandestino de Berlim. Os três garotos passam a perambular juntos pela cidade, metendo-se em negociações subterrâneas ou em pequenos furtos. No metrô, o garoto maior foge correndo com quarenta marcos de uma mulher, que havia entregado o dinheiro esperando receber uma barra de sabonete. Em outra cena, os três garotos juntam-se a outros, e esperam um carregamento de batatas que chegaria a Berlim naquela noite, de trem. Os meninos conseguem roubar algumas batatas, não sem dificuldades com os vigias que os perseguem por bastante tempo. Edmund dorme em um lugar desconhecido naquela noite, em

91 HISTÓRIA(S) DO CINEMA, episódio *A moeda do absoluto*, 3A, 1996.

companhia da garota, pois não sabe como voltar para casa. Os garotos entregam-se à errância pela cidade destruída, experimentado encontros fortuitos, dispersos em lugares quaisquer de Berlim⁹².

Quando usa trechos desse filme de Rossellini, *História(s) do cinema* faz-nos olhar para os restos da história e da imagem, para as pequenas ruínas que não saltam aos olhos diretamente, para as regiões opacas e pouco visíveis da imagem. Os destroços espalhados por vários cantos de Berlim fazem-nos ver aquilo que resta depois das destruições: os escombros do mundo destruído insistem, e mostram que a história não acabou.

A partir de alguns textos de Maurice Blanchot que transpassam a questão da imagem na experiência literária, Didi-Huberman⁹³ fala-nos da potência das imagens que somem e que retornam, que mergulham na desapareição depois de aparecerem brevemente, com a intensidade e a surpresa de um lampejo que rasga a escuridão. “[...] as imagens têm um inelutável devir que as faz e desfaz interminavelmente, para fazer de sua própria desapareição – ou de sua perda de vista temporal – o objeto de uma memória, de uma sobrevivência, de uma *ruminação eterna* [...]”⁹⁴. Essa desapareição é um traço das *imagens vagalume*⁹⁵, imagens intermitentes, fragmentárias, menores, que não dissipam a escuridão que as abriga. Imagens que recusam os holofotes – a regularidade de uma luz clara demais – para moverem-se como vagalumes que chamuscam as pestanas daquele que olha, com uma pequena luz titubeante que desaparece impregnada pela mesma astúcia que a fez irromper na vastidão da noite. Intermitente, a imagem não se reencontra numa harmonia plena, na calmaria de uma grande luz que dissipa as incertezas da escuridão. Ela se interrompe, no susto, escavando intervalos, como

⁹² Gilles Deleuze nos diz que a errância, o passeio imprevisível, no ir e vir incerto que toma as imagens e os personagens, aparece com força nos filmes do neorealismo que se compõem pela imagem-tempo, diferentemente da imagem-movimento predominante no cinema clássico, que se organizava pelo primado da ação e da situação sensório-motora. Essa perambulação presente na imagem-tempo “tornou-se errância urbana, e destacou-se da estrutura activa e afectiva que a sustentava, a dirigia e lhe dava direcções por vagas que fossem [...] ela faz-se num espaço qualquer, estação de triagem postal, armazém abandonado, tecido desdiferenciado da cidade, por oposição à acção que se desenrolava quase sempre nos espaços-tempos qualificados do velho realismo” (DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: cinema 1*. Trad. Sousa Dias. Lisboa: Assim & Alvim, 2004).

⁹³ DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. *Alea*, Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras - UFRJ. Rio de Janeiro, vol.13, nº 1, jan./jun. 2011a.

⁹⁴ Ibid, p. 30, grifo do autor.

⁹⁵ Alusão ao livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, onde Didi-Huberman pensa a imagem como um vagalume, em suas aparições e desaparecimentos que cortam o negrume da noite. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011b.

um soco no estômago que nos pega sempre de surpresa, cortando a respiração no meio, enquanto os pulmões absorviam o ar despreocupadamente: essas imagens emergem como centelhas e estão entregues à sua finitude, pois também naufragam no negrume de onde vieram⁹⁶.

Diante das ruínas e do garoto errante, as imagens aparecem como resto e fissura: só podemos ver aquilo que restou da destruição, os destroços, tanto nas formas arquitetônicas da cidade como na experiência cotidiana das pessoas que sobreviveram à guerra. Na montagem em vídeo, Godard evoca esses montes de entulho, essa enxurrada de escombros, que acidenta o tempo e provoca fissuras nas formas lineares de pensar e escrever a história.

No começo dos anos 1990, o diretor franco-suíço faz um filme chamado *Allemagne neuf zéro*⁹⁷, numa alusão direta ao filme de Rossellini filmado quase cinquenta anos antes. O título do filme poderia ser traduzido como “Alemanha nove zero”, mas há um duplo sentido da palavra *neuf* – nove e novo –, o que faz aparecer um outro título possível: “Alemanha novo zero”. Contemporâneo de *História(s) do cinema*, *Allemagne neuf zéro* é marcado pela estética e pela política de montagem que atravessa os filmes-ensaio produzidos por Godard no fim dos anos 1980. O filme de Rossellini, *Alemanha ano zero*, é realizado logo após o fim da Segunda Guerra e capta uma realidade em ruínas, uma experiência intolerável. Por outro lado, o filme de Godard, *Allemagne neuf zéro*, é realizado logo após um outro acontecimento fundamental na história recente da Alemanha: a reunificação após a queda do muro de Berlim. O filme de Rossellini retorna em imagens que são apropriadas e montadas por Godard em suas *História(s) do cinema*, mas também é um intercessor direto na produção de *Allemagne neuf zéro*. Assim como o filme de Rossellini feito meio século antes, esse filme de Godard mostra, de maneira diferente, os restos de acontecimentos históricos e interroga-se sobre aquilo que emergia como a nova ordem mundial capitalista, após o fim da União Soviética. No filme feito no início dos anos 1990, não é a cidade inteira que está aos pedaços, mas as ruínas aparecem outra vez, agora como efeito da queda do muro de Berlim e dos modos de governo e de vida socialistas. Seria a vitória final do capitalismo?

Nesse filme, o personagem Lemmy Caution – interpretado por Eddie Constantine – é um espião errante que percorre espaços que eram da Alemanha

⁹⁶ “A imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de redesaparecimentos incessantes [...] A imagem é pouca coisa: resto ou fissura (*fêlure*). Um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível” (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 86-87).

⁹⁷ ALLEMAGNE NEUF ZÉRO. Direção: Jean-Luc Godard. França. 1991. 1 DVD (62 min.), cor.

Oriental em busca do Ocidente. Em um trecho do filme, um vendedor oferece a Lemmy – que olha uma banca de suvenires – pedaços do muro de Berlim e objetos que diz ter encontrado em campos de concentração nazistas. “Seu pedaço de história, apenas dez *pfenning*”⁹⁸. Pedaços do muro de Berlim, cintos, livros, bandeiras”⁹⁹. As ruínas e a história teriam tornado-se meras mercadorias nesse mundo pós-muro? Em um plano posterior do filme, o personagem de Eddie Constantine anda entre ruínas de casas em uma rua cheia de entulho. O velho espião entra em uma errância pela Alemanha, em busca do Ocidente, passando por destroços de demolições, pela banca do “vendedor da história”, pelas máquinas gigantescas que trabalham na construção de um imenso canal, por um lago congelado e pelos arredores de campos de concentração. Intercalando-se às perambulações solitárias, vemos imagens e escutamos sons de arquivos do século XX, extraídos de filmes e de registros de acontecimentos, mais enfaticamente, de algumas guerras que produziram violências absurdas. Chegando ao lado ocidental, o espião errante, cansado, encontra uma cidade luminosa, vastamente povoada pelas imagens publicitárias exibidas ininterruptamente dia e noite. Ele passa por vitrines muito iluminadas, por uma loja de carros onde um casal deslumbra-se com um dos automóveis, e por fim chega a um hotel. Enquanto caminha pela noite encharcada por imagens sedutoras da publicidade, a voz em *off* do velho homem nos diz que “os fantasmas haviam desaparecido”. *Allemagne neuf zéro* lança uma interrogação ao presente e nos faz ver a passagem de um mundo a outro a partir da história recente da Alemanha. O que seria um mundo sem fantasmas?

*

No trecho do episódio *Os signos entre nós*¹⁰⁰, quando Godard fala do cinema como um vendedor ambulante, a imagem da menina que olha pela porta entreaberta de um trem não é gratuita, nem a imagem seguinte, que mostra um homem trancando o vagão sem janelas que levaria seus passageiros para o horror dos campos nazistas. Comprimido entre as tábuas da porta do vagão, esse

⁹⁸ O *pfenning* era uma moeda alemã em uso de 1924 a 1948, antes da implementação do marco alemão, que se tornou a moeda oficial do país até 2002, quando o euro o substituiu. O *pfenning* é uma moeda antiga que já havia sido usada muito antes do século XX, pois entrou em circulação durante certos períodos da Idade Média.

⁹⁹ ALLEMAGNE NEUF ZÉRO, 1991.

¹⁰⁰ HISTÓRIA(S) DO CINEMA, episódio *Os signos entre nós*, 4B, 1998.

pequeno rosto lança um olhar que chegou até nos. Contra a dureza da superfície do trem, o frágil rosto permanece à nossa frente por alguns segundos. Pela fresta da porta entreaberta esse olhar penetrante e assustado mostra-nos, sem saber, o horror que estava por vir, o horror que já estava lá.

Essas imagens feitas pelo prisioneiro judeu Rudolf Werner Breslauer, foram encomendadas pelo comandante alemão Albert Konrad Gemmeker durante a Segunda Guerra. Com uma câmera de dezesseis milímetros Breslauer filmou o campo de Westerbork, na Holanda, que era um campo de trânsito para o envio de prisioneiros judeus e ciganos aos campos de extermínio na Polônia¹⁰¹. Apesar de essas imagens serem conhecidas como testemunhas visuais do holocausto dos judeus e ciganos durante o nazismo, o filme permaneceu sem montagem até 2007, quando o cineasta alemão Harun Farocki o montou: o filme apareceria, então, com o título de *Em suspenso*¹⁰². Em *Os signos entre nós*, Godard usa essas imagens num momento em que o filme feito por Breslauer ainda não havia sido montado. Em outros episódios da série *História(s) do cinema* essas imagens reaparecem¹⁰³.

A menina que olha para fora do trem e que mira a câmera era de origem cigana e chamava-se Settela Steinbach. A câmera mostra o número e uma inscrição no exterior do vagão, move-se para a esquerda e sobe para focar o rosto da menina. Nessas imagens do campo de Westerbork, Godard usa um sutil efeito de íris, na forma de um círculo que privilegia a visibilidade do centro da imagem e escurece suas bordas. O uso desse efeito faz essas imagens aparecerem no centro de um círculo, mudando a geometria retangular da tela. Esse efeito inserido sobre a imagem concentra nossa visão sobre a pequena Settela: é preciso olhar para esse rosto pueril que presenciava uma experiência terrível e que se torna a própria presença do intolerável na imagem.

Como essa imagem nos interpela? Não no sentido de tentarmos descobrir a intenção por trás do olhar da garota; mas, como esse olhar, que retorna ao presente por meio da remontagem com outras imagens, interpela o presente, mostra o intolerável? Não é a imagem isolada que nos interessa, pois é na relação com outras imagens e sons que ela ganha força para tornar visíveis experiências intoleráveis, o horror dos campos nazistas. Na remontagem de *História(s) do*

¹⁰¹ As imagens filmadas por Rudolf Werner Breslauer podem ser vistas no site do Instituto Holandês de Som e Imagem [*Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid*]. Disponível em: <<http://www.beeldengeluid.nl/en/media/4569/westerbork-acte-1>>.

¹⁰² EM SUSPENSO. Título original: *Aufschub*. Direção: Harun Farocki. Alemanha: 2007. 1 DVD (40 min.), p&b.

¹⁰³ No episódio *Uma história só*, 1B, a imagem de Settela também aparece.

cinema, a face dessa garota, cujo nome não conhecíamos até pouco tempo¹⁰⁴, aparece logo depois do rosto desesperado da personagem de *Psicose*, que grita estridentemente diante da faca empunhada por Norman Bates. Enquanto as duas imagens sucedem-se, um fragmento de escrita, que se repete algumas vezes sobre o fundo negro, mostra em letras maiúsculas o trecho “que é o fim do mundo”, da frase em que o vendedor ambulante anuncia o fim de um mundo na tempestade que desabava sobre a aldeia.

Perto do rosto de Vera Miles, contorcido cenograficamente, expressivo em excesso, o rosto de Settela é quase inexpressivo, quase imóvel. Retirado do filme de Hitchcock, o primeiro rosto, filmado sob uma luz irregular, precisa expressar gestualmente o horror, o desespero, o pavor, para que esses afetos possam de alguma maneira tornar-se imagem. De modo radicalmente diferente, o rosto da pequena cigana que nos olha da fresta da porta do vagão aparece quase sem movimento, como se estivesse num momento de suspensão, à maneira do título do filme de Farocki. Na face quase imóvel, os movimentos dos olhos são os únicos perceptíveis. Apesar de não haver uma pausa propriamente dita na continuação do vídeo, o rosto da menina aparece interrompido e nos mostra uma interrupção inominável. Sabemos que se trata de um vagão que iria em direção aos campos de extermínio, onde muitas técnicas de assassinato em massa estavam em funcionamento. Mas, é como se nessa imagem – que emerge

¹⁰⁴ Harun Farocki fala-nos sobre a história dessas imagens de Settela que foram montadas como filme pela primeira vez – com as outras imagens feitas na mesma época – em sua obra *Em suspenso*, de 2007, mas que já haviam sido remontadas fragmentariamente por Godard em *História(s) do cinema*: “Nas imagens da deportação de Westerbork para Auschwitz - e aqui nós vemos o único close-up do filme - podemos ver uma menina vestindo um véu e olhando tímida ou ansiosamente para a câmera. Esta imagem foi reproduzida com frequência. Em 1992, o jornalista holandês Aad Wageaar identificou-a com êxito após uma pesquisa de anos: Settela Steinbach com 10 anos de idade, uma Sinti. Em uma das sequências do filme ele descobriu uma inscrição de um nome e uma data de nascimento na mala de uma mulher que estava sendo conduzida para o trem em uma cadeira de rodas. A partir das listas de deportação ele foi capaz de pesquisar a data das filmagens. Ele também descobriu o número 74 escrito em giz em um vagão, e que este número tinha sido riscado e corrigido para 75 quando o trem partiu – dessa forma, outra pessoa deve ter sido atribuída a este vagão” (FAROCKI, Harun. *Written Trailers*. In: Antje Ehmman, Kodwo Eshun (eds.). *Harun Farocki: Against What? Against Whom?* London: Koenig Books, 2009, tradução livre). Texto original: “In the images of the deportation from Westerbork to Auschwitz – and here we see the film’s only close-up – we can see a girl wearing a headscarf and looking timidly or anxiously into the camera. This image has been reproduced frequently. In 1992 the Dutch journalist Aad Wageaar successfully identified her after a year’s research: 10 years old Settela Steinbach, a Sinti. In one of the film’s sequences he discovered an inscription of a name and date of birth on the suitcase of a woman who was being brought to the train in an invalid-chair. From the deportation lists he was able to work out the date of the shoot. He also discovered the number 74 written in chalk on a wagon, and that this number had been crossed out and corrected to 75 when the train left – so a further person must have been assigned to this wagon”.

articulada a muitas outras –, o rosto interrompido da menina, lançasse uma interpelação muda, no gesto de parar diante da câmera e olhá-la sem pestanejar.

Não pretendemos inferir traços psicológicos da menina que olha para a câmera de um membro do *Sonderkommando* e especular sobre os motivos interiores que levaram a garota a ficar na porta do trem olhando para a máquina que capturaria sua imagem e a projetaria para outros tempos. André Bazin nota que em *Alemanha Ano Zero*, o garoto que deambula entre as ruínas de Berlim após a Segunda Guerra não nos revela uma interioridade psicologizante que explicaria os motivos de seus atos em um mundo aos pedaços. Nesse filme do italiano Roberto Rossellini, o garoto Edmund mata o pai envenenado. É impossível dizer ao certo o que levou esse menino a intoxicar o pai, mas é notável que o personagem do ex-professor nazista exerceu um papel importante nesse ato. Ao ser procurado pelo garoto que não sabia o que fazer diante da situação do pai doente – que sairia do hospital e não encontraria nada para comer em casa – o ex-professor desencadeia uma argumentação nazista sobre a necessidade de morte dos fracos para que os fortes possam viver, e Edmund fica atormentado com isso tudo. Mas, como aponta André Bazin, Rossellini não cai em uma leitura psicológica ou sentimentalista da experiência do menino, pois os sentidos dessa obra só se constituem pela relação com as outras situações e imagens do filme, e não pela simples interpretação dos gestos do infante¹⁰⁵.

É no sentido que propõe Bazin em relação ao filme de Rossellini, que pensamos as imagens da menina que olha pela fresta do vagão. Apesar de todas as diferenças entre os modos de fabricação das imagens dessas duas crianças, há algo parecido que as atravessa: a experiência visual por si só não nos dá nenhum vestígio de uma interioridade psicológica que supostamente revelaria as causas dos gestos desdobrados diante da câmera. O rosto de Settela é uma superfície marcada pelos traços daquele presente que produziu a violência de um

¹⁰⁵ “A profunda originalidade de Rossellini consiste em ter recusado deliberadamente qualquer recurso à simpatia sentimental, qualquer concessão ao antropomorfismo. Seu menino tem onze ou doze anos, seria fácil e mesmo comum que o roteiro e a interpretação nos fizessem entrar no segredo de sua consciência. Ora, se sabemos alguma coisa sobre o que essa criança pensa e ressentido, isso nunca acontece por sinais diretamente legíveis em seu rosto, tampouco por seu comportamento, pois só o compreendemos através de verificações e conjeturas. É claro que o discurso do mestre-escola nazista está diretamente na origem do assassinato do doente inútil (‘é preciso que os fracos deem lugar para os fortes viverem’), mas, quando ele joga veneno no copo de chá, seria inútil procurarmos em seu rosto algo além da atenção e do cálculo. Tampouco podemos concluir daí sua indiferença e sua crueldade, nem uma dor eventual” (BAZIN, André. *Alemanha ano zero*. In: _____. *O que é o cinema?* Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014a, p. 220).

genocídio, e quando Godard aproxima-o de outras imagens e sons, a face de uma menina cigana, que seria assassinada nas câmaras de gás, volta ao nosso presente e faz-nos ver o horror que estava lá e que, talvez, ainda continue existindo agora, de outras formas.

*

Em *História(s) do cinema* entramos em relação com remontagens de tempos, de imagens e sons do cinema e de certos acontecimentos da história descontínua do século xx. No episódio *Os signos entre nós*, Godard toma uma posição diante do presente: ele apresenta-se como um inimigo do nosso tempo, pois, a seu ver, esse nosso tempo visa o extermínio do próprio tempo. Nessa passagem de *História(s) do cinema* o cineasta leva ao limite a crítica a um tempo que visa abolir outras temporalidades para estabelecer uma sistematização do tempo unificado no instante¹⁰⁶. Obviamente, sabemos que não há uma única forma de organizar o tempo no capitalismo contemporâneo e que essa sincronização global não é um dado inquestionável, como parece nos dizer Godard. Mas, ao criticar essa vontade de sincronia das temporalidades – aquilo que ele chama de totalitarismo do presente – Godard nos aponta um fio tênue que atravessa seus filmes e vídeos: está em jogo, em diferentes obras, uma tentativa insistente de mostrar um ouvido que ensaia uma escuta do tempo. Diríamos que essa tentativa incessante de escutar o tempo, da qual ele nos fala,

106 “Sim, é do nosso tempo que sou o inimigo fugidio. Sim, o totalitarismo do presente, tal como se aplica mecanicamente, cada dia mais opressor em nível planetário. Esta tirania sem rosto que os apaga todos em benefício exclusivo da organização sistemática do tempo unificado do instante. Esta tirania global e abstrata, do meu ponto de vista fugidio. Tento me opor a ela. Porque tento nas minhas composições mostrar um ouvido que escuta o tempo, e tento também dá-lo a escutar. E que surja então no futuro, estando já incluída no meu tempo, a morte. Só posso, com efeito, ser o inimigo do nosso tempo, porque a sua tarefa visa justamente a abolição do tempo” (HISTÓRIA(S) DO CINEMA, episódio *Os signos entre nós*, 4B, 1998, tradução livre). Texto original: “Oui, c’est de notre temps que je suis l’ennemi fuyant. Oui, le totalitarisme du présent tel qu’il s’applique mécaniquement chaque jour plus oppressant au niveau planétaire cette tyrannie sans visage qui les efface tous au profit exclusif de l’organisation systématique du temps unifié de l’instant, cette tyrannie globale et abstraite de mon point de vue fuyant. Je tente de m’y opposer parce que je tente dans mes compositions de montrer une oreille qui écoute le temps et tente aussi de le faire entendre et de surgir donc dans l’avenir la mort étant déjà comprise dans mon temps, je ne puis en effet qu’être l’ennemi de notre temps puisque sa tâche vise justement l’abolition du temps”.

torna-se concreta por meio do trabalho de remontagem das imagens, dos sons, das palavras e de algumas linhas da história do século xx. O que seria tornar-se inimigo fugidio do presente? As inúmeras remontagens operadas em *História(s) do cinema* engendram dessincronizações dos tempos, dos espaços, das imagens, dos sons. Desde os filmes dos anos 1960 a questão da dessincronia fez-se presente nos filmes de Godard, principalmente no trabalho sobre a banda sonora, que interrompia a simples continuidade da unidade fílmica e tornava audíveis os artifícios que compunham um filme. Essa dessincronia aparece também como anacronismo, como diria Didi-Huberman¹⁰⁷, quando os filmes fazem retornar ao presente os fantasmas, as lutas, os embates, as violências, os desejos de outros tempos. Esse gesto de tornar-se inimigo fugidio do presente é uma forma de interrogá-lo, e tal gesto ganha força a partir da remontagem inacabada, quase vertiginosa, de incontáveis fragmentos da história do cinema e da história do século xx. Mas, o que seria esse gesto de remontagem tão insistente em *História(s) do cinema*?

Remontar é um gesto de montar de novo, de rearranjar um conjunto de imagens e sons após uma desmontagem. E esse é um dos gestos mais insistentes em *História(s) do cinema*: há nesses vídeos um uso de imagens e sons de fontes incontáveis. Ao retirar essas imagens e sons de seu conjunto inicial, ao extraí-los de outros filmes, há um efeito de desmontagem, que quebra o encadeamento dessas imagens e sons que estavam atados em um conjunto. Essas desmontagens trazem o risco de enfraquecer as próprias imagens extraídas, pois retiradas do encadeamento inicial que as fez ganhar sentido, esses traços audiovisuais perdem as posições que os inscrevia na montagem de onde saíram. Mas, Godard não fica apenas na extração dessas imagens e sons operada na desmontagem: é preciso remontar esses fragmentos, agora em um encadeamento completamente diferente, que segue outras afinidades entre essas partículas soltas, arrancadas à força do seu conjunto original, que por sua vez também era uma montagem de fragmentos audiovisuais. Nesse primeiro gesto de remontagem, o que está em jogo é rearranjar os fragmentos imagéticos e sonoros retirados dos mais diferentes meios audiovisuais, que vão dos filmes pornográficos até pinturas sacras e imagens de arquivos de muitas guerras, passando por uma infinidade de imagens que compõe a história visual ocidental.

¹⁰⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casanova e Márcia Arbex. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2015b.

Remontar também é um gesto de erguer muito ou de levantar novamente alguma coisa ou alguém. É como se remontar implicasse também a difícil exigência de aumentar a força, de elevar a intensidade das imagens e sons no rearranjo, apesar de sabermos que não há certeza alguma de que isso aconteça. Esse segundo sentido da palavra remontar, que implicaria essa convocação para aumentar a potência das imagens e sons na remontagem, pode ser tomado como um critério que, de alguma maneira, norteia o trabalho de rearranjo dos fragmentos audiovisuais e da própria *escrita das imagens*.

No entanto, remontar indica-nos também um recuo no passado, gesto que nos faz voltar a algum acontecimento de outrora. Nesse terceiro sentido da palavra remontar, o que está em jogo é explorar o tempo: gesto que, nesse caso, nos remete a diferentes passados. Inevitavelmente, para usar imagens e sons criados no passado é necessário “remontar a esse passado”, recuar temporalmente para retirar, desses *estratos* de tempos idos, os *extratos* necessários à remontagem no presente. O ato de remontar desdobra, no mínimo, esses três gestos: aumentar a intensidade das imagens e dos sons; recuar no tempo e retomar o tempo, remontar ao passado e; montar outra vez, as imagens e as histórias, para mostrar de novo, para dar força àquilo que não vimos ou que vimos mal.

No primeiro episódio de *História(s) do cinema*, enquanto aparecem na tela imagens de um filme sobre o nazismo e de um corpo em decomposição, em voz *off* Godard nos diz que “[...] mesmo deteriorado, um simples retângulo de trinta e cinco milímetros salva a honra de todo o real”¹⁰⁸. A partir dessa frase, Didi-Huberman assinala que há um exercício epistemológico, ético e político em *História(s) do cinema*, que pode ser pensado a partir desse gesto de salvar a honra do real: trata-se de “ter a coragem de ir *ver* ou *rever* tudo aquilo *não visto* ou *mal visto*, que foi herdado de nossas covardias diante da história”¹⁰⁹. As remontagens de imagens e sons, de traços da história do cinema e da história do século XX, fazem-nos olhar outra vez para acontecimentos que passaram rápido demais por nossos olhos, diante dos quais havíamos desviado o rosto e virado as costas, por não suportá-los. Remontar, nesse sentido, implica esse gesto ético e político de criar uma superfície que suporte o intolerável da nossa

¹⁰⁸ “[...] même rayé à mort un simple rectangle de trente-cinq millimètres sauve l’honneur de tout le réel” (HISTÓRIA(S) DO CINEMA, episódio *Todas as Histórias*, 1A).

¹⁰⁹ “[...] avoir le courage d’aller voir ou revoir tout ce non vu ou mal vu hérité de nos lâchetés devant l’histoire” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 67, tradução livre).

história, que mostre as imagens trágicas das quais fugimos por meio de um esquecimento confortável.

Apesar de apostarmos na força estética e política dos gestos de remontagem, não podemos deixar de apontar algumas ambiguidades que povoam *História(s) do cinema*, mais especificamente, dois riscos que atravessam essa série de vídeos. O primeiro risco, como nos indica Didi-Huberman, refere-se à presença da imagem e da voz de Godard nesses ensaios-filmicos: as aparições constantes de Godard nos vídeos e a mistura de certos elementos biográficos à história do cinema e do século XX podem produzir a impressão de que o cineasta seria supostamente o único autor dos fragmentos que compõem esses ensaios filmicos. “Um perigo, portanto, ameaça o Godard ensaísta: é aquele de se crer o criador unilateral daquilo mesmo sobre o que concerne seu ensaio”¹¹⁰.

O segundo risco refere-se ao perigo de se substituir a incerteza fecunda das interrogações do ensaio pelas certezas exageradas das palavras de ordem, que foram usadas e problematizadas por Godard em momentos diferentes de suas produções, como nos filmes feitos no grupo Dziga Vertov. Como há muitos enunciados curtos e, aparentemente, bastante convictos de si, esse risco atravessa *História(s) do cinema*. É fundamental assinalarmos essas ambiguidades, pois, ao mesmo tempo em que as remontagens abrem “um campo de ação monstruoso e inesperado” – como diria Walter Benjamin¹¹¹ –, há também, por vezes, afirmações totalitárias que mais se parecem com palavras de ordem que julgam a história do cinema e a história do século XX.

OBJETOS TÉCNICOS, POLÍTICAS DO OLHAR

Em *Adeus à linguagem*¹¹², de 2014, o uso incessante dos *smartphones* aparece em um dos primeiros planos do filme, em um estranho diálogo entre um homem e uma mulher que estão num espaço aberto da cidade. Simultaneamente ao momento em que o homem manuseia o livro *O Arquipélago Gulag*, de Alexander Solzhenitsyn, uma conversa fragmentária

¹¹⁰ “Un danger, donc, menace Godard essaiste : c’est celui de se croire le créateur unilatéral de cela même sur quoi porte son essai” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 81, tradução livre)

¹¹¹ BENJAMIN, 2013, p. 83.

¹¹² ADEUS À LINGUAGEM. Título original: Adieu au langage. Direção: Jean-Luc Godard. França: 2014. 1 DVD (70 min.), cor, legendado.

desenrola-se com a mulher que usa ininterruptamente um aparelho celular de tela tátil. Enquanto falam sobre os ícones e o ato de pressionar, operado pelo dedo polegar, os personagens mencionam o antigo conto europeu do *Pequeno Polegar*. Durante os instantes em que manuseiam objetos técnicos – o livro e o *smartphone* –, os personagens evocam sutilmente a própria história da espécie humana, que usou a capacidade de oposição do dedo polegar para produzir inúmeros artefatos que transformaram de diferentes formas nossos modos de vida. Com um tom irônico, o homem pergunta à mulher – que manipula um telefone celular conectado à *internet* – sobre o que faz e fazia o dedo polegar. As imagens que se seguem ao estranho diálogo nos mostram os dedos da mulher tocando a tela do *smartphone* e manipulando os ícones e imagens que passam com velocidade pelo pequeno ecrã de LED. Os olhos da personagem mantêm-se fixos na pequena tela enquanto seus dedos deslizam sobre a superfície lisa para fazer as imagens exibidas mudarem de posição.

No plano seguinte, dois personagens manuseiam *smartphones* em uma banca de livros disposta ao ar livre. Os personagens mostram, um ao outro, imagens de seus aparelhos celulares, e os trocam de mãos algumas vezes. Ao lado, na mesma banca, uma mulher manuseia alguns livros. Por que mostrar no filme essa manipulação de “telefones inteligentes”, gesto aparentemente tão habitual e banal nos nossos dias? A presença dos objetos técnicos em filmes-ensaio de Godard desdobraria uma interrogação às nossas relações com esses aparelhos produtores e exibidores de imagens?

Em *Film Socialisme*¹¹³, de 2010, um dos primeiros planos – feito no navio de cruzeiro onde se passa o filme – mostra um homem que mira sua máquina fotográfica digital para o Mediterrâneo. Ao longo do filme, vemos a presença insistente de muitos aparelhos digitais que fabricam e reproduzem imagens: uma fotógrafa que registra um casal de turistas no navio com uma câmera; pessoas que olham para uma tela exibindo uma aula de hidroginástica e que repetem os movimentos exibidos; outro homem que faz fotografias no navio com uma câmera digital; uma garota que olha imagens de gatos na tela de um computador portátil; um homem com uma máquina fotográfica no convés do navio; a turista que segura uma câmera quase hipnotizada pelo objeto. Há um plano nesse filme em que mãos manipulam uma câmera fotográfica digital, e Godard usa o artifício de *stop-motion* – técnica muito empregada em animação, em que pessoas ou

¹¹³ FILM SOCIALISME. Direção: Jean-Luc Godard. França: 2010. 1 DVD (101 min.), cor, legendado.

objetos são movimentados e fotografados quadro a quadro – para produzir uma decomposição do gesto de manusear o aparelho. Em alguns planos do filme, o cineasta usa imagens estouradas, degradadas, como se tivessem sido feitas por uma câmera digital de baixa resolução, semelhante a câmeras de alguns aparelhos celulares e filmadoras digitais amadoras. Será que a presença persistente das máquinas fotográficas digitais e o uso de imagens degradadas na montagem do filme pode interrogar o olhar turístico que quer capturar cada instante, transformando-os em imagens colecionáveis?

Fotografar e filmar com aparelhos digitais portáteis, tornaram-se gestos comuns frente a algo que é minimamente desconhecido ou estranho. Esses gestos de fabricação imagética aparecem diante de um quadro num museu, de uma cidade desconhecida, de um protesto, de uma cena do cotidiano de uma cidade. É como se tudo tivesse tornado-se capturável e exibível: partos, práticas sexuais e mortes violentas. O que fazem esses novos colecionadores de imagem com suas fotos e vídeos feitos aos montes? Como interrogar certos usos contemporâneos dos ecrãs móveis e suas interferências nos modos de olhar? Parece raro, em algumas situações, que alguém olhe sem uma câmera digital enquadrando o olhar. Nas exposições, nos shows, diante de uma paisagem, nas viagens, uma das primeiras coisas a ser feita é sacar um aparelho portátil que registra imagens e capturar tudo aquilo que for possível. A impressão é de que se tornou mais difícil olhar sem essas máquinas, seja para uma instalação, para um monumento em um espaço aberto ou para um lugar desconhecido. A vontade de registrar em um aparelho digital ganhou uma versão que parece sufocar outras formas de olhar. Agora está na mão de todos – ou melhor, daqueles que têm acesso econômico ao consumo de um aparelho que produz imagens digitais – a possibilidade de fazer imagens videográficas e fotográficas. Seria a concretização do sonho de uma partilha dos meios de produção das imagens? Ou, acreditar nisso seria ingenuidade demais?

Em um conjunto de ensaios sobre a fotografia, escritos nos anos 1970, Susan Sontag fala-nos de uma espécie de “compulsão por fotografar” como um dos efeitos das sociedades industriais orientadas para o consumo, que fizeram surgir um consumismo estético. Essa compulsividade em direção aos subsequentes registros de imagens não é uma psicopatologia individual que acometeria pessoas com distúrbios mentais; trata-se, antes, de gestos que se produzem a partir do privilégio assumido pela percepção visual no mundo ocidental, articulado às mutações técnicas e estéticas da modernidade que

culminaram na invenção e disseminação da fotografia e do cinema. Sontag assinala que nessa propensão para a captura de imagens – engendrada e difundida socialmente –, há uma transformação de experiências em maneiras de ver, como se a existência dos acontecimentos apenas fizesse sentido para que se tornem imagens capturáveis¹¹⁴. Apesar de a escritora nova-iorquina falar apenas da fotografia analógica nesse ensaio dos anos 1970 – num momento em que a imagem digital ainda não havia se disseminado socialmente – podemos estender sua análise para pensar o presente da nossa relação com as imagens fotográficas e videográficas produzidas por aparelhos digitais portáteis, e atualizar sua frase inspirada em Mallarmé: talvez, hoje, a impressão é de que tudo existe para terminar numa foto ou num vídeo, que depois de fabricados serão, o mais rápido possível, publicados, compartilhados, curtidos e comentados em alguma rede social cibernética.

Susan Sontag pensa a relação entre a fotografia e o olhar turístico, e nos diz que, não raro, turistas usam as fotos para atestar as coisas vividas nos lugares visitados. Mas, ao mesmo tempo, esses usos fotográficos convertem a viagem em uma espécie de busca pelo fotogênico, que transforma a experiência em uma imagem, o vivido em um souvenir imagético: nesse sentido, a viagem coloca-se a serviço de um acúmulo de fotos. A escritora nova-iorquina observa que o ato de fotografar, para um turista ávido por capturar imagens que confirmarão seu passeio, ganha uma função de apaziguamento dos desassossegos que a experiência da viagem pode suscitar. O gesto repetido que captura o maior número possível de instantes, torna-se uma tentativa de imunização diante das hesitações e incômodos que as forças desconhecidas do “outro lugar” podem provocar no corpo que viaja. “A própria atividade de tirar fotos é tranqüilizante e mitiga sentimentos gerais de desorientação que podem ser exacerbados pela viagem. Os turistas, em sua maioria, sentem-se compelidos a pôr a câmera entre si mesmos e tudo de notável que encontram. Inseguros sobre suas reações, tiram uma foto”¹¹⁵. Mas, estaríamos

¹¹⁴ “A necessidade de confirmar a realidade e de realçar a experiência por meio de fotos é um consumismo estético em que todos, hoje, estão viciados. As sociedades industriais transformam seus cidadãos em dependentes de imagens [...] Não seria errado falar de pessoas que têm uma *compulsão* de fotografar: transformar a experiência em si num modo de ver. Por fim, ter uma experiência se torna idêntico a tirar dela uma foto, e participar de um evento público tende, cada vez mais, a equivaler a olhar para ele, em forma fotografada. Mallarmé, o mais lógico dos estetas do século XX, disse que tudo no mundo existe para terminar num livro. Hoje, tudo existe para terminar numa foto.” (SONTAG, 2004, p. 34-35, grifo da autora).

¹¹⁵ Ibid., p. 20.

hoje diante de práticas turísticas da imagem fotográfica e videográfica mesmo quando não estamos em uma viagem a um lugar desconhecido?

A produção da vontade de capturar inumeráveis instantes vividos no presente é atravessada pela proliferação de imagens digitais, que, por sua vez, é entremeada por alguns discursos que anunciam um futuro completamente inovador, um caminho tecnológico que nos levaria para outras formas de existência muito mais sofisticadas e promissoras. Essas vozes que acompanham a multiplicação das imagens digitais repetem continuamente a promessa do “novo”.

Philippe Dubois¹¹⁶ nos diz que alguns discursos sobre a novidade acompanham o aparecimento das tecnologias de fabricação e exibição da imagem, desde o surgimento do daguerreótipo, em 1839, passando pela aparição do cinematógrafo no fim do século XIX, pela disseminação mundial da televisão após a Segunda Guerra, até a intensa circulação das imagens digitais no presente. Para Dubois, por um lado, a retórica do novo visa demonstrar continuamente as vantagens dessa novidade num apelo publicitário, e por outro, opera um profetismo – com uma função de atratividade econômica – que anuncia sempre um futuro prodígio, que supostamente nos levaria a um estágio mais avançado da existência humana, graças à incrível capacidade dessas tecnologias apresentadas como inovadoras. Esses discursos sedutores, assertivos e extremamente seguros de si, que proclamam aos quatro cantos as maravilhas das invenções tecnológicas, produzem ainda uma dupla ideologia, como escreve Dubois: apresentam, por um lado, as tecnologias em questão como um ineditismo absoluto, recusando a história e suas forças heterogêneas, e, por outro, quase ambigualmente, rearticulam o ideal de um progresso contínuo atualizado no lema de uma “evolução tecnológica”, que mais recentemente tornou-se quase sinônimo de “revolução digital”¹¹⁷. Como essa promessa de novidade produz efeitos estéticos e políticos? Esses discursos que anunciam a novidade, desconsideram a história, as forças dos tempos que antecedem e que são ainda contemporâneas dessas invenções técnicas, apresentadas como se

¹¹⁶ DUBOIS, 2004.

¹¹⁷ “A retórica do novo se apresenta e se autoproclama em toda parte: no discurso de François Arago sobre o daguerreótipo, em julho de 1839 na Câmara dos Deputados; nos relatos da imprensa sobre os espectadores absolutamente maravilhados diante da tela animada do Cinematógrafo (‘as folhas se movem!’); nas manchetes dos jornais (britânicos, alemães, franceses) que relataram as primeiras transmissões de televisão ao vivo nos anos 30; ou nas declarações, ainda frequentes, sobre a ‘revolução digital da qual somos obrigatoriamente testemunha e atores’” (Ibid., p. 34-35).

fossem atemporais. Essas vozes, que profetizam o maravilhoso mundo novo que virá com a evolução tecnológica, fazem do presente um mero estágio inicial de um futuro portentoso, que um dia chegará. A recusa da história e o profetismo que concebe o presente como fase a ser superada na corrida de uma evolução tecnológica, são efeitos políticos que atravessam nossas maneiras de entrar em relação com as imagens no contemporâneo.

Esses discursos da novidade, que agora escoltam as tecnologias de produção e exibição das imagens digitais, invisibilizam as rupturas históricas que, inclusive, possibilitaram o surgimento dessas formas imagéticas, e tomam o passado numa visada progressista, evolutiva. Seriam esses discursos da novidade – leões-de-chácara das imagens digitais no presente –, marcas de “um tempo que abole o tempo”, como nos diz Godard? O que está em jogo nessa proliferação das imagens digitais e dos discursos que anunciam o novo, são mutações técnicas conectadas a transformações estéticas e políticas que interferem insidiosamente nos modos de subjetivação contemporâneos, sobretudo nas relações entre o olhar e as imagens.

Apesar de entrevermos uma semelhança entre os discursos que exaltam o novo, diante de distintas tecnologias da imagem, é necessário apontarmos que há algumas diferenças, por exemplo, em relação às vozes que emergiram na invenção da fotografia e as retóricas que anunciam o futuro digital hoje. É evidente que nesse um século e meio que nos separa da fala de François Arago em Paris, as práticas publicitárias tomaram proporções gigantescas, mudando os rumos e entonações das vozes que acompanham as invenções tecnológicas. Os discursos da novidade que falam sobre as imagens digitais e os inúmeros aparelhos com conexão à *internet* aparecem hoje indelevelmente marcados pelas sorrateiras estratégias de *marketing* das empresas que desenvolvem esses objetos.

Essas imagens – que se proliferam ainda mais a cada anúncio de novos *smartphones*, televisores digitais, computadores, *tablets*, câmeras fotográficas e videográficas, entre aparelhos de toda sorte – passam por nós como se fossem sem história, eternas, apesar de sua efemeridade. Mas, logo são substituídas por outras imagens, que oferecem uma contínua exposição a esses artefatos luminosos, de modo que as lacunas entre imagens tornam-se, aparentemente, raras.

Em um livro chamado *24/7 - Capitalismo tardio e os fins do sono*, Jonathan Crary¹¹⁸ analisa uma forma de temporalidade – fabricada e bastante imperativa no presente – que funciona a partir de sucessivas conexões, sem intervalos, ininterruptamente, vinte quatro horas por dia, durante sete dias por semana. “24/7 anuncia um tempo sem tempo, um tempo sem demarcação material ou identificável [...] É sempre uma condenação e depreciação da fraqueza e da inadequação do tempo humano, com suas tessituras confusas, irregulares. Apaga a relevância e o valor de todo intervalo ou variação”¹¹⁹. Esse tempo ininterrupto dos mercados que não dormem e da insônia induzida, que nos faz desejar as conexões contínuas a imagens e sons por meio de aparelhos digitais de todo tipo, é o mesmo “tempo que abole o tempo”, contra o qual Godard se volta em *História(s) do cinema*. Como nos diz o crítico norte-americano, entender o presente como a “era digital”, seria uma caracterização pseudo-histórica, que justapõe fácil e equivocadamente estratos históricos completamente distintos – como a Idade do Bronze ou a Era do Vapor – aos elementos diferentes e fragmentários da experiência contemporânea que não são coesos e unificados¹²⁰.

Para Crary, as vozes que anunciam sem cessar que a era digital é apenas uma continuação de uma evolução tecnológica linear, dissimulam os diversos sistemas de administração e controle dos corpos humanos inventados nos últimos 150 anos pelas práticas capitalistas. Crary critica incisivamente as concepções propagandísticas que preveem uma transição harmoniosa para uma suposta era digital, pois, para ele, o capitalismo fabrica há pelo menos um século e meio a concepção de “revolução contínua” da produção e circulação de coisas, relações e imagens: o nosso tempo é constituído pela “manutenção calculada de um estado de transição contínuo. Diante das exigências tecnológicas em transformação constante, jamais haverá um momento em que finalmente as ‘alcançaremos’ [...]”¹²¹. Como parte integrante desses cálculos de uma transição tecnológica contínua, Crary evoca os desenvolvimentos de projetos e pesquisas informáticas atuais para a produção de inúmeros outros aparelhos que não mais responderão ao toque em uma pequena tela, o que nos mostra, segundo seu ensaio, que os próprios *smartphones* – divulgados por alguns como uma invenção completamente revolucionária, que veio para ficar entre nós – são artefatos transitórios, que

118 CRARY, Jonathan. *24/7 - Capitalismo tardio e os fins do sono*. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

119 Ibid., p. 39.

120 Ibid., p. 45.

121 Ibid., p. 46.

podem ser substituídos num futuro bem próximo por outros aparelhos que, muito provavelmente, também serão anunciados como os símbolos de uma revolução tecnológica nunca vista antes.

As primeiras câmeras fotográficas digitais comercializadas datam do início dos anos 1990 e os primeiros celulares com câmera apareceram no início dos anos 2000: em alguns anos esses aparelhos tornaram-se objetos de captura e exibição de imagens com telas táteis, que prometem um acesso físico às imagens. Funcionando como uma espécie de prótese da mão, esses objetos dotados de telas sensíveis ao tato fornecem-nos uma ilusória materialidade do toque nas imagens. Para Dubois, essas telas táteis são “dispositivos de frustração em que o contato físico da mão com a tela finge dar corpo a uma imagem que de qualquer forma não tocamos”¹²². A proliferação de telas táteis para a exibição e “interação” com as imagens inscreve-se também nessa eterna transição tecnológica, cujo ápice nunca poderá ser alcançado.

A enxurrada de imagens, de informações, que nos mantêm conectados continuamente mina os espaços vagos, as interrupções, os tempos vazios. Esse tempo da conexão contínua a imagens e informações ampliou-se vertiginosamente com todos os aparelhos móveis que oferecem conectividade ilimitada, que preenchem ou tentam preencher cada instante com uma informação, cada olhar com uma imagem técnica. Poderia a remontagem das imagens e da história, como a praticada por Godard em *História(s) do cinema*, escavar rachaduras nesse regime de visibilidade contemporâneo que funciona para preencher sequencialmente as lacunas e os espaços vazios com imagens e informações?

“É claro que hoje mais imagens, dos mais diversos tipos, são olhadas, vistas, do que em qualquer outro período [...]”¹²³, pois experimentamos no cotidiano fluxos incalculáveis de imagens técnicas que estão onipresentes continuamente, dia e noite. Entretanto, não se trata de constatar, outra vez, uma sociedade do espetáculo. O que está em jogo é pensar como alguns ensaios audiovisuais recentes produzidos por Godard – sobretudo, *Adeus à linguagem*¹²⁴, *Film socialisme*¹²⁵ e *Les trois désastres*¹²⁶, que desdobram as

122 DUBOIS, 2004, p. 65.

123 CRARY, 2014, p. 56.

124 ADEUS À LINGUAGEM, 2014.

125 FILM SOCIALISME, 2010.

126 LES TROIS DÉSASTRES, 2014.

História(s) do cinema – “fazem problema”¹²⁷ às políticas de visibilidade no presente, habitado por essa enxurrada de imagens, publicitárias em grande parte, que são exibidas continuamente para preencher as lacunas da nossa experiência visual contemporânea, sobretudo na vida urbana. Vemos sucessivamente imagens de monitores de LED nos metrô, nos trens, nos ônibus, nas fachadas dos prédios, justapostos a *outdoors* de toda espécie, além da imensa multiplicação dos aparelhos portáteis que atingem luminosamente nossos olhos por períodos cada vez maiores, em shows, festas, refeições, na rua, em exposições de arte, e assim por diante. No entanto, frente a essas questões, como não cair no caminho fácil que simplesmente exalta ou demoniza essa proliferação de imagens digitais no presente?

O tempo organizado continuamente em vinte e quatro horas, sete dias por semana, que dissolve os intervalos e lacunas temporais, é governado por um regime de luminosidade aparentemente homogêneo que almeja desmanchar as sombras e as obscuridades. “Um mundo 24/7 iluminado e sem sombras é a miragem capitalista final da pós-história, de um exorcismo da diferença, que é o motor de toda mudança histórica”¹²⁸. Essa luminosidade continua que atinge o presente, como assinala Crary, produz um mundo idêntico a si mesmo e sem espectros: luz que visa dissipar as assombrações, os fragmentos de história inconclusos, as turbulências dos fantasmas de outrora. Esse regime de luzes fabrica imagens que guerreiam contra a diferença – inscrita nas próprias imagens –, e que, atravessadas pela lógica do “mostrar em tempo real”, apresentam-se como imagens conclusivas, portadoras de uma luz controlada e invariante que mostra o mesmo, por toda parte. “[...] a homogeneidade do presente é um efeito de luminosidade fraudulenta que pretende se estender a tudo e se antecipar a todo mistério ou ao desconhecido”¹²⁹. Esse mundo da iluminação constante, sem sombras, que funciona ininterrupto, assemelha-se à *cidade da luz* descrita por Luis Antonio Baptista: essa arquitetura implacavelmente luminosa opõe-se às possibilidades de perder-se na cidade, pois aqueles que caminham pelos espaços inundados por essa claridade uniforme apenas reconhecem a si mesmos. A *cidade da luz*, como a luminosidade do tempo 24/7 analisada por Crary, anestesia os desassossegos que

¹²⁷ Na entrevista à André Berten, quando perguntado sobre sua forma de fazer história, Michel Foucault nos diz: “Diria que faço a história das problematizações, ou seja, a história da maneira pela qual as coisas *fazem problema*. (FOUCAULT, 2014, p. 107, grifo nosso, tradução livre). Texto original: “Je dirais que je fais l’histoire des problématisations, c’est-à-dire l’histoire de la manière dont les choses font problème”.

¹²⁸ Crary, 2014, p. 19.

¹²⁹ Ibid., p. 29.

o inesperado pode suscitar nos corpos, e impede a experiência de estranhamento diante das imagens¹³⁰. Por privilegiar apenas a luminosidade funcional disponível perpetuamente em múltiplas atrações que capturam nosso olhar, esse regime temporal ininterrupto produz uma incapacitação da experiência visual, como nos diz o historiador da arte norte-americano¹³¹.

Em um ensaio chamado *Sobrevivência dos vaga-lumes* – que faz uma alusão à obra do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini – Didi-Huberman nos diz que nos últimos anos de sua vida Pasolini associou o desaparecimento dos *vagalumes* – pensados como pequenas experiências livres que piscam em meio à escuridão, que aparecem por instantes e mergulham na noite como uma flama bruxuleante –, às luzes imponentes de um novo fascismo, que se tornou dominante em plena vida republicana que se seguiu ao regime fascista desmontado após a Segunda Guerra. Esse novo fascismo opera, sobretudo, a partir dos holofotes que tentam iluminar tudo com grandes luzes sedutoras, que invadem regiões antes ignoradas e as encharca com os gestos, medos, desejos e sonhos disseminados no capitalismo da segunda metade do século XX. “[...] os vaga-lumes desapareceram na ofuscante claridade dos ‘ferozes’ projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão”¹³². Poderíamos, pelas grandes luzes desse fascismo atual – disseminadas na dita vida democrática –, pensar alguns traços dos regimes de visibilidade que constituem o solo esburacado e pedregoso do presente?

As imagens publicitárias, reluzentes, destinadas à lógica da novidade e alinhavadas aos arranjos capitalísticos, também conformam olhares que, deslumbrados, olham-nas e quase não conseguem ver nada que não seja esses artefatos luminosos, que circulam para além da sua função de vender. Entretanto, Didi-Huberman desconfia desse desaparecimento total dos vagalumes, do sumiço absoluto dessas imagens e experiências inglórias que lampejam no negrume da noite, que aparecem repentinamente como um susto, e que voltam à escuridão e ao silêncio. As experiências livres, as insistentes *imagens vaga-lume* – que circulam apesar das grandes luzes do fascismo incrustado nos mecanismos de

¹³⁰ “Na cidade da luz, o perder-se inexistente; a racionalidade inscrita nas pedras seria o guia; passe-se e encontra-se o que se deseja. Através dela a utopia se realiza. O estranhamento frente às imagens urbanas, ao corpo, ao espírito do andante nunca se sucederá. Esta urbe possui identidade, seus planejadores a deram alma e, desta forma, na próxima visita, ninguém encontrará surpresa. A clareza do mapa e a lembrança atenta aos símbolos que representam a sua essência, impedirão, a quem retorne no futuro, o incômodo do inesperado” (BAPTISTA, 2010b, p. 108).

¹³¹ CRARY, 2014, p. 42-43.

¹³² DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 30.

governo e de mercado chamados atualmente de democráticos – não foram inexoravelmente extintas, não sumiram de uma vez por todas das noites do mundo. “Os vaga-lumes desapareceram? Certamente não. Alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando reformar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado”¹³³.

A exasperante proliferação de imagens não é uma simples constatação dos desenvolvimentos de técnicas e objetos. Ela articula-se a transformações políticas, como esse fascismo das grandes luzes entrevisto por Pasolini e retomado por Didi-Huberman. Não por acaso essas imagens carregam a promessa de novidade, de evolução, de avanço, velhas profecias que marcam o nascimento e as transformações variadas do capitalismo. Mas, como as remontagens presentes em filmes e vídeos como *História(s) do cinema*, *Adeus à linguagem* e *Film socialisme* interrogam essas promessas de novidade e a luminosidade do fascismo pós-totalitarismo?

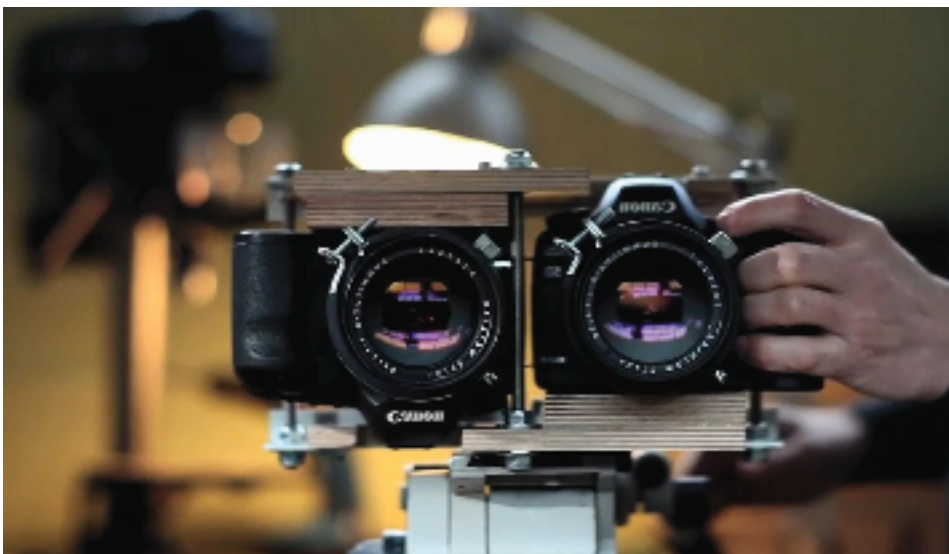
Nos filmes-ensaio praticados por Godard há uma articulação entre acontecimentos passados do século XX e o passado do cinema, e essas remontagens de imagens e sons tornam visíveis forças divergentes que se confrontam, irresolutas, na superfície da tela. As imagens do passado, os vestígios visuais de tempos 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. Em *Les trois désastres*¹³⁴, filme feito em 3D por Godard em 2014, as próprias câmeras usadas para captar as imagens em 3D são mostradas insistentemente, em remontagens que desdobram os procedimentos já usados em *História(s) do cinema*. Enquanto usa imagens digitais e as tecnologias em 3D, Godard nos diz em voz *off*: “Cifras e letras. Sombras e... Sim, a escritura era uma necessidade. Sim, a impressão era apenas um jogo insensato. Sim, o digital será uma ditadura”¹³⁵.

Esse filme é parte da antologia *3x3D*, composto por outros dois filmes também em 3D, de Peter Greenaway e Edgar Pêra. O título desse filme de Godard faz um jogo com a sigla 3D – abreviação de terceira dimensão –, produzindo um outro sentido: o 3D como *três desastres*. A fala sobre a ditadura do digital e o jogo com o sentido da sigla 3D, nos mostram o pessimismo de Godard em relação às tecnologias da imagem no presente, ou trata-se de uma maneira de interrogá-las?

¹³³ DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 160.

¹³⁴ LES TROIS DÉASTRES, 2014.

¹³⁵ “Des chiffres et des lettres. Des ombres et des... Oui, l’écriture était un besoin. Oui, l’imprimerie n’était plus qu’un jeu insensé. Oui, le numérique sera une dictature” (LES TROIS DESASTRES, 2014, tradução livre).



4. Fotogramas de *Adeus à linguagem* e de *Les trois désastres*.

Godard foi um dos primeiros cineastas a experimentar as possibilidades do vídeo nos anos 1970, e continuou usando tecnologias emergentes em seus filmes durante os últimos quarenta anos. Em *Les trois désastres*, o cineasta usa imagens de filmes comerciais recentes exibidos em 3D, como *Premonição 5*¹³⁶, que emprega imagens de mortes extremamente sangrentas e mirabolantes. Essas imagens digitais retiradas desses filmes de terror atuais que hiperestimulam os espectadores com seus efeitos especiais frenéticos, são remontadas com imagens da história do cinema e dos próprios aparelhos que fabricam as atuais imagens em 3D. Ao mostrar as imagens espetaculosas em 3D desses filmes de terror, e ao mesmo tempo, os aparatos de fabricação desses artefatos luminosos, é como se Godard usasse essas tecnologias da imagem contra elas mesmas, ou melhor, contra determinados usos que se tornaram predominantes no cinema. Esse procedimento de remontagem que interroga as imagens digitais em 3D por meio das próprias imagens, torna visível o paradoxo inscrito nesses artefatos luminosos que nos habitam. Pelas imagens, nosso olhar é colonizado, remodelado constantemente pela incidência das luzes sedutoras de um tempo ininterrupto que visa abolir as diferenças e os fantasmas de outros tempos. Mas, também pelas imagens, é possível remontar traços da história, fragmentos de tempos passados, imagens não vistas e mal vistas, espectros de outrora que podem retornar ao presente para desassossegá-lo, introduzindo variações de sombra e penumbras na superfície luminosa do agora.

O TRAJETO DAS LUZES FANTASMAS

O rosto da pequena cigana que olha para a câmera de um *Sonderkommando*, pela fresta da porta entreaberta de um vagão, reaparece em alguns filmes de Godard como um espectro. Além de aparecer nos episódios *Os signos entre nós* e *Um história só* – em *História(s) do cinema* – essa imagem espectral também surge nos instantes iniciais de *Les trois désastres*. Nesse filme que utiliza o 3D em imagens digitais¹³⁷, Godard evoca a relação entre o infinito, o zero e diferentes formas de sombras. Quando a voz *off* menciona essas variações de sombras, as imagens da garota no trem aparecem na tela. O que os

¹³⁶ Cf. PREMONIÇÃO 5. Título original: Final Destination 5. Direção: Steven Quale. EUA: 2011. 2 BLU RAYS (92 min.), cor, legendado.

¹³⁷ As imagens digitais são chamadas de *images numériques* [imagens numéricas] em francês; é nesse sentido que o filme joga com a questão dos números. Nesse trecho, o filme também faz um jogo com a proximidade entre as palavras *nombres* [números] e *ombres* [sombras], que não teria o mesmo sentido em português.

reaparecimentos dessa imagem mostram? O rosto da menina traz uma sutil escuridão ao presente, que torna visível aquilo que desapareceu, como o negrume do céu do qual fala o personagem de *Na escuridão do tempo*, curta metragem realizado por Godard e Anne-Marie Miéville, em 2002: “Quando olho o céu entre as estrelas, vejo apenas o que desapareceu”¹³⁸. A imagem do rosto de Settela presencia acontecimentos insuportáveis e os fazem retornar ao agora na imagem; a superfície desse rosto torna-se um espectro que volta para fazer-nos lembrar de um passado habitado pelo intolerável, para assombrar o presente com as sombras de outro tempo.

Em um texto difundido em fevereiro de 1970 no Museu de Arte Moderna de Paris, durante a projeção de *Pravda* – filme feito pelo grupo Dziga Vertov – Godard nos diz que “recusar fazer imagens do mundo muito completas, é fazer que a mesma imagem (ou som) seja uma imagem de e em luta, que ela não seja jamais a mesma imagem (ou som) mas que ela seja imagem (ou som) de e em luta crítica [...]”¹³⁹. Nesse trecho, Godard afirma um modo de fazer cinema que recusa criar imagens completas e que aposta na potência política dessas imagens em luta. A imagem de Settela – esse fragmento imagético que ficou sem montagem durante muito tempo – aparece-nos como uma imagem que não é completa. Fragmento visual, imagem inconclusa de uma luta silenciosa; imagem que também é colocada em luta na remontagem que a traz de volta ao presente.

Disponer uma imagem do passado em luta no presente é aproximá-la de outras imagens para fazer emergir centelhas dessa superfície agonística e irresoluta. Esse procedimento de montagem, ou de remontagem, produz constelações, pequenos focos de luz que se afinam ou se repudiam. Como o próprio Godard afirma, seus artifícios de montagem e remontagem das imagens, dos sons e da história, forjam constelações inacabadas, fagulhas que brilham sem sobrepujar a noite que nos mostra a presença do desaparecimento. Em uma entrevista a Antoine de Baecque, intitulada *O cinema foi a arte das almas que viveram intimamente na História*, Godard evoca um procedimento de montagem

¹³⁸ “Quand je regarde le ciel entre les étoiles, je ne peux voir que ce qui a disparu” (NA ESCURIDÃO DO TEMPO. Título original: *Dans le noir du temps*. Diretor: Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville. (10 min.). In: Dez minutos de vida: o trompete, o violoncelo – visões do tempo. Diretores: Kaige Chen, Spike Lee, Víctor Erice. Alemanha/China/Espanha/EUA/Finlândia: 2002. 2 DVDs, (190 min.), cor, legendado.

¹³⁹ “[...] refuser de faire des images du monde trop complètes, c’est faire que la même image (ou son) soit une image de et en lutte, qu’elle ne soit jamais la même image (ou son) mais qu’elle soit image (ou son) de et en lutte critique” (GODARD, Jean-Luc. *Pravda*. Musée d’Art moderne de Paris, 1970. In: _____. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome I: 1950-1984. Alain Bergala (ed.). Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 340, tradução livre).

da história, um pensamento por imagens a partir das constelações, como propôs Walter Benjamin. “Fazer história é passar horas a olhar essas imagens, depois, de repente, aproximá-las, provocar uma centelha. Isso constrói constelações, estrelas que se aproximam ou se distanciam, como o queria Walter Benjamin”¹⁴⁰.

Algumas estrelas que são visíveis da Terra morreram há muito tempo. O que vemos são os fantasmas dessas estrelas, as luzes frágeis que atravessaram longas distâncias do universo em nossa direção. Como esses astros estão muito longe de nós, mesmo a luz, que viaja na maior velocidade que conhecemos – trezentos mil quilômetros por segundo – demora muito para nos atingir. Quando a luz de algumas estrelas chegam à Terra, esses corpos luminosos já se apagaram, já dissiparam sua matéria em sucessivas explosões, mas sua luminosidade continua viajando até nós e nos mostra a imagem de um passado. Para ver essas *luzes fantasmas* de astros que já desapareceram é necessário o uso de certos instrumentos ópticos, como os telescópios, pois a luz que sobrevive às distâncias abissais e à escuridão do universo é demasiado fraca para ser captada a olho nu. As estrelas mortas que nos são visíveis por meio de telescópios localizam-se em regiões muito distantes da Terra, como nas galáxias chamadas *conjunto de Pandora*¹⁴¹, povoadas por astros espectrais que, apesar de terem morrido há alguns bilhões de anos, ainda podem ser vistos por seu fraco brilho que continua cruzando a noite do universo. “Como a luz dessas galáxias demorou para chegar à Terra, por causa das grandes distâncias envolvidas, o que os telescópios veem é como um retrato do passado”¹⁴².

A escuridão do céu nos mostra aquilo que desapareceu, como diz o personagem do curta metragem *Na escuridão do tempo*; mas algumas luzes que chegam à superfície do presente – essas luzes precárias de astros e corpos mortos que viajam incansavelmente até nós – também tornam visíveis as desapareições e

¹⁴⁰ “Faire 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, Jean-Luc. Le cinéma a été l'art des âmes qui ont vécu intimement dans l'Histoire. Propos recueillis par Antoine de Baecque. *Libération*, 6 abr. 2002, tradução nossa. Disponível em: <http://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 11 de nov. 2015.

¹⁴¹ Sobre os estudos da astronomia que abordam as “luzes fantasmas” de estrela mortas, uma recente divulgação da NASA afirma que o telescópio *Hubble* captou o brilho débil de galáxias mortas a bilhões de anos. Cf. VILLARD, Ray. *Hubble sees 'ghost light' from dead galaxies*. In: NASA - Space Telescope Science Institute. Baltimore, 30 out. 2014. Disponível em: <<https://www.nasa.gov/content/goddard/hubble-sees-ghost-light-from-dead-galaxies>>. Acesso em 12 jul. 2016.

¹⁴² DAMINELI, Augusto; STEINER, João. Galáxias e seus núcleos energéticos. In: _____. (orgs.). *O fascínio do universo*. São Paulo: Odysseus Editora, 2010.

carregam histórias de existências que se esvaneceram. Montar e remontar constelações com imagens do passado exige que olhemos com atenção para essas luzes fracas, brilhos débeis que chegam com dificuldade até nós e que carregam traços de história. A constelação evocada por Benjamin no livro das *Passagens* é um trabalho da imagem que retorna ao presente, imagem que o pensador berlinense chama de imagem dialética em suspensão. “Não é que o passado lança luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação”¹⁴³.

Ao olhar para essas imagens incompletas, *não vistas* ou *mal vistas*, a remontagem forja constelações de luzes frágeis que não apagam o escuro do céu, que continua a mostrar-nos aquilo que desapareceu. Como o brilho de algumas estrelas fantasmas que chegam até nós mesmo depois da morte, a imagem da menina no trem lança-nos um olhar que interpela o presente; imagem que aparece como uma dessas luzes que penosamente nos alcança, fazendo-nos ver uma existência relâmpago e o breu que a envolveu. As remontagens da imagem de Settela mostram-nos uma zona de penumbra da história, escuridão que nos põe diante da desapareição de corpos, desejos, experiências e lutas. Mas, ao mesmo tempo, essa imagem torna-se uma pequena luz bruxuleante que nos chega depois de uma tempestade, espectro vaporoso que sobrevive à destruição absoluta e que, ao reaparecer, interroga e assombra luzes do presente.

¹⁴³ BENJAMIN, 2009, p. 504.

PARTE II
SUPERPOSIÇÃO DE IMAGENS IMPURAS:
APARECIMENTO DOS ESPECTROS

Com efeito, creio profundamente nesta coisa a que chamamos cinema, que enquanto imagem projectada no ecrã é imaterial, é como que o fantasma de qualquer realidade, real ou imaginada, imagem que não pertence à realidade concreta da ciência aplicada.

Manoel de Oliveira, Memória de um crítico de cinema.

Uma imagem em preto e branco mostra uma mulher com um sorriso irradiante, olhando para baixo enquanto acaricia o homem que está deitado em seu colo. Mas, esse ar sereno de Elisabeth Taylor em *Um lugar ao sol*¹ é interrompido pelo vermelho intenso que povoa a superfície visível com zonas incandescentes. A imagem em cores, que se mistura à imagem da jovem na praia, mostra corpos amontoados em um vagão de trem, no campo de extermínio de Dachau, na Alemanha. A imagem da beleza fabricada em Hollywood é confrontada com a imagem do horror de um genocídio. A tranquilidade do casal que desfruta a praia é desassossegada pela massa de corpos que se decompõem, manchando a definição das formas visíveis. Borrada pelas manchas avermelhadas que invadem a imagem, a brancura do rosto do cinema clássico americano dos anos 1950 aparece deformada. Mas, o que essa miscelânea de imagens tão diferentes nos faz ver e pensar? Tratar-se-ia de uma mera colagem de imagens dispersas? O que aparece com o confronto desses mundos diferentes, do choque entre o horror do genocídio nazista e a cinematográfica beleza americana exportada massivamente para inundar os olhares de espectadores em quase todo o mundo?

No momento em que as imagens de *Um lugar ao sol* aparecem simultaneamente às imagens do campo de extermínio, em um mesmo plano, a voz *off* de Godard diz as seguintes palavras: “E se George Stevens não tivesse utilizado o primeiro filme dezesseis milímetros em cores em Auschwitz e Ravensbrück, nunca, sem dúvida, a felicidade de Elisabeth Taylor teria encontrado um lugar ao sol”². Esse é um dos pontos de encontro dessas duas imagens: o mesmo George Stevens que filmou a abertura do campo de Dachau³ e que usou pela primeira vez uma película Kodachrome em 1945, filmou também, em 1951, os corpos jovens de Elisabeth Taylor e Montgomery Clift. O jogo entre as cores é quase irônico nessa passagem: a imagem do horror insuportável, dos restos das pessoas destruídas pelo totalitarismo nazista, aparece colorida, enquanto a imagem da suposta

1 UM LUGAR AO SOL, 1951.

2 “Et si George Stevens n’avait utilisé le premier le premier film en 16 en couleur à Auschwitz et Ravensbrück, jamais sans doute le bonheur d’Elisabeth Taylor n’aurait trouvé une place au soleil” (HISTÓRIA(S) DO CINEMA, episódio *Todas as histórias*, 1A, tradução livre)

3 Godard refere-se à Auschwitz e Ravensbrück, mas essa imagem foi filmada por George Stevens no campo de Dachau, próximo a Monique, na Alemanha. Cf. DIDI-HUBERMAN, Geoges. Image-montage ou image-mensonge. In: _____. *Images malgré tout*. Minuit: Paris, 2003, p. 182.

“alegria” do corpo de Elisabeth Taylor aparece em preto-e-branco. O confronto dessas imagens aparece em simultaneidade e não apenas por sucessão: vemos ao mesmo tempo os corpos amontoados em seu vermelho intenso e as imagens serenas de Elisabeth Taylor.

Em outra sequência do mesmo episódio, uma corda é esticada sobre o pescoço de um rapaz que está rente a um poste. A corda é manuseada por um outro homem que participa da preparação de um fuzilamento. Esses instantes que precedem um assassinato aparecem ao mesmo tempo em que vemos algo completamente diferente: na transparência de uma imagem sobre a outra vemos um casal que dança na beira do Sena, em Paris. As duas imagens alternam-se, passando de uma a outra, mas em alguns momentos elas aparecem simultaneamente. Ao mesmo tempo em que vemos o jovem que será executado em breve, tornam-se visíveis também os passos leves e milimétricos de Leslie Caron e Gene Kelly em *Um americano em Paris*⁴. A iminência do fuzilamento de um desconhecido e o casal que dança em um musical americano dos anos 1950 sobrepõem-se de modo aparentemente incompreensível. Uma das imagens vem dos filmes de atualidades cinematográficas⁵: o jovem que atravessa o instante quase eterno da iminência da morte permanece anônimo e desaparece na noite do esquecimento. A outra imagem vem dos estúdios de Hollywood, e os nomes dos atores e do diretor do filme são bem conhecidos na historiografia dos musicais. Imagem anônima que encontra uma imagem célebre. Qual relação se produz entre essas imagens tão diferentes, que parecem pertencer a mundos extremamente distantes?

Em inúmeras sequências de *História(s) do cinema*, imagens diferentes – na estética e no tempo – aparecem em simultaneidade, ocupando o mesmo espaço na tela. Estranho palimpsesto visual que embaralha o olhar acostumado com a profundidade de campo da percepção em perspectiva. O confronto dessas imagens diferentes faz aparecer uma outra imagem, monstruosa, deformada, que já não é nem a primeira nem a segunda, tanto nas imagens do campo de Dachau e de Elisabeth Taylor, quanto nas imagens do musical americano e do jovem anônimo que é amarrado antes do seu fuzilamento. Para produzir essas outras imagens da história e do cinema, Godard usa uma antiga técnica, que atravessou

4 UM AMERICANO EM PARIS, 1951.

5 As atualidades cinematográficas, ou cinejornais, eram curtas-metragens voltados à informação, que mostravam diversos acontecimentos políticos, bélicos, econômicos e culturais recentes. Esses pequenos filmes eram regularmente exibido em salas de cinema até a metade do século xx, quando a televisão passou a se disseminar, substituindo-os.



5. Fotogramas em superposição de *História(s) do cinema*, episódio 1A, *Todas as histórias*.



6. Fotogramas em superposição de *História(s) do cinema*, episódio 1A, *Todas as histórias*.

incansavelmente a história da fotografia e a própria história do cinema: esse velho artifício de tratamento das imagens, que está presente no cinema desde os primeiros filmes, é a *superposição* de imagens.

ACIDENTES TÉCNICOS: O NASCIMENTO DOS FANTASMAS

Na solidão de um improvisado laboratório de revelação de fotografias, um fotógrafo manipulava minuciosamente uma câmera escura para obter imagens que haviam sido captadas pelo pesado aparelho há pouco. Com movimentos precisos e comedidos, ele removeu do artefato de madeira – destinado à produção de imagens – uma placa de cobre coberta com uma fina camada de prata. Essa superfície polida, reluzente, havia tornado-se sensível à luz por meio da utilização de vapores de iodo, mas ainda não era possível ver imagem alguma. Após colocar a placa em uma caixa com mercúrio, o fotógrafo a tapou e acionou um maçarico localizado em sua parte inferior. A chama incidia sobre o assoalho de metal da caixa aquecendo o mercúrio, e à medida que o vapor era liberado, a imagem aparecia gradualmente na placa. Passando-se um tempo, o fotógrafo retirou a placa da caixa de mercúrio e mergulhou-a em uma solução de sódio. Em seguida, lavou-a com água destilada para que a imagem pudesse se fixar. A figura gravada na chapa metálica – um positivo único, não reproduzível – precisaria ser protegida por um vidro para que tivesse uma maior duração. Ao retirar a placa do recipiente com água destilada, o fotógrafo a examinou com minúcia. Enquanto olhava firmemente para o pedaço de cobre prateado em suas mãos, algo o assustou: além da imagem que havia captado com o daguerreótipo⁶ minutos antes, uma outra

⁶ O daguerreótipo é o primeiro aparelho comercializado para a produção de fotografias, que foi desenvolvido por Louis Jacques Mandé Daguerre, a partir das pesquisas de Joseph Nicéphore Niépce. Essa invenção de Daguerre – que só foi possível por meio dos estudos de Niépce – foi divulgada em 1839, em Paris. “O daguerreótipo é uma imagem positiva direta, obtida sobre uma placa de cobre coberta com uma camada de prata, cuidadosamente polida. Ela torna-se sensível à ação da luz por vapores de iodo, que formam o iodeto de prata sobre a superfície polida. A placa deve ser utilizada rapidamente (dentro de uma hora após sua preparação). O tempo de exposição, para fotografar, é de aproximadamente 15 minutos, em tempo claro. A placa é então desenvolvida, protegida da luz, por vapores de mercúrio, em seguida, fixada com a ajuda do hipossulfito de sódio (que substitui o sal marinho das primeiras tentativas), e lavada com água destilada. A imagem assim obtida é de um grande refinamento de detalhe, mas bastante frágil [...]. Por precaução, o daguerreótipo é muitas vezes apresentado sob vidro, emoldurado ou mesmo protegido por um estojo” (LAROUSSE. *Dictionnaire mondial de la photographie*. Paris: Larousse, 2001, p. 153-154, tradução livre). Texto original: “Le daguerréotype est une image

imagem apareceu sobre a placa. A imagem, que não havia sido mirada pela lente da câmera naquele dia, era transparente e misturava-se à outra imagem. Esse estranho fenômeno passou a repetir-se para muitos outros fotógrafos anônimos: imagens vindas não se sabe de onde apareciam insistentemente, superpostas a outras imagens após o trabalhoso processo de revelação das chapas fotográficas em meio químico. Essas imagens, cuja origem era desconhecida, logo foram chamadas de *imagens fantasmas*, que assombravam os retratos encomendados e as fotografias de paisagens e de naturezas mortas, comuns naquele momento. De onde vinham essas *imagens fantasmas*? O que elas mostravam?

*

O artifício da *superposição* de imagens apareceu na fotografia a partir de uma série de pequenos acidentes, na maioria das vezes experienciados por fotógrafos anônimos que começavam a manipular as primeiras câmeras ou daguerreótipos: esquecendo-se de trocar a placa fotográfica já impressionada – que era usada antes da invenção do filme fotográfico – em uma câmera, acidentalmente uma segunda imagem era impressionada na mesma placa. No momento da revelação era possível ver essas duas imagens, sobreimpresas e misturadas uma à outra. Em outros casos, a mancha de uma fotografia anterior em uma placa de metal reutilizada, produzia a aparição de uma segunda imagem sobre a imagem que havia sido capturada mais recentemente. Esses acidentes continuaram acontecendo quando as placas de vidro, cobertas por colódio úmido⁷, tornaram-se as mais usadas devido à maior qualidade na definição das imagens, a despeito de toda a parafernália necessária para usá-las: as placas eram

positive directe, obtenue sur une plaque de cuivre couverte d'une couche d'argent et soigneusement polie. Celle-ci est rendue sensible à l'action de la lumière par des vapeurs d'iode, qui forment de l'iodure d'argent sur la surface polie. La plaque doit alors être utilisée rapidement (dans l'heure qui suit sa préparation). Le temps de pose, pour la prise de vue, est d'environ 15 minutes, par temps clair. La plaque est ensuite développée, à l'abri de la lumière, par des vapeurs de mercure, puis fixée à l'aide d'hyposulfite de soude (qui remplace le sel marin des premiers essais), et lavée à l'aide d'eau distillée. L'image ainsi obtenue est d'une grande finesse de détail, mais assez fragile [...] Par précaution, le daguerréotype est souvent présenté sous verre, encadré, ou même protégé par un écrin”.

7 “Inventado em 1848 pelo inglês F.S. Archer, o processo de colódio úmido aparece publicamente em novembro de 1851. Este processo negativo sobre vidro é o mais popular até 1880, quando a placa de gelatina seca vem suplantá-lo” (LAROUSSE, op cit., p. 138, tradução livre). Texto original: “Inventé en 1848 par l'Anglais F.S. Archer, le procédé au collodion humide apparaît publiquement en novembre 1851. Ce procédé négatif sur verre est le plus populaire jusqu'en 1880, où la plaque à la gélatine sèche vient le supplanter”.

frágeis e pesadas, e não era fácil aplicar o colódio sobre elas em um ambiente escuro e revelá-las ainda molhadas após expostas à luz. Além disso, havia a inconveniente necessidade de transportar os produtos químicos, o pesado aparelho fotográfico e muitas tralhas para a precária instalação de um pequeno quarto escuro onde ocorriam a preparação e a revelação das placas. Nesse momento, era frequente a reutilização de placas de vidro, e algumas delas, apesar de terem sido limpas, guardavam resíduos das imagens anteriores. Quando usadas outra vez, no momento da revelação, algumas dessas placas reaproveitadas mostravam, sobre a imagem que acabara de ser captada, os resquícios, às vezes extremamente nítidos, de imagens passadas. Esses erros, assim como muitos outros – que se repetiam incansavelmente na penumbra dos quartos de revelação das placas fotográficas – abriram um vasto campo de possibilidades para a manipulação da imagem fotográfica⁸.

A existência dos erros nas experimentações com a fotografia produziu dificuldades de muitos tipos, mas, como afirma Clément Chéroux⁹, é justamente por terem criado problemas inéditos que essas “falhas” interessam. Em seu livro *Fautographie: petite histoire de l'erreur photographique*¹⁰, Clément Chéroux propõe-se a escrever uma história dos erros na fotografia, e os analisa como importantes experiências de conhecimento que só se tornaram possíveis por meio dessas fotografias defeituosas, quase sempre descartadas por fotógrafos amadores e profissionais. O próprio título desse livro é um neologismo criado a partir das palavras *faute* – que poderia ser traduzida como falha, erro – e *graphie*, de *photographie* em francês. Resultado dessa justaposição de palavras, o termo *fautographie* – que dificilmente teria uma tradução equivalente em português por conta do jogo de semelhança fonética com a palavra *photographie* na língua francesa – é usado para evidenciar o sentido de uma fotografia falha, feita por erros. Essas falhas, que se multiplicaram a partir da disseminação da fotografia, são pequenos acontecimentos, aparentemente desimportantes, mas que são nodais para entendermos os movimentos e paradas da própria história da imagem fotográfica.

⁸ CHÉROUX, Clément. La photographie des fluides ou les lapsus du révélateur. In: _____. *Fautographie: petite histoire de l'erreur photographique*. Crisnée, Éditions Yellow Now, 2003a, p. 134.

⁹ Id. La photographie par défaut: introduction. In: _____. *Fautographie: petite histoire de l'erreur photographique*. Crisnée, Éditions Yellow Now, 2003b.

¹⁰ Ibid.

Em um sentido muito parecido, Godard nos diz em alguns episódios de *História(s) do cinema*, que é necessário contar e mostrar a história dos filmes que não foram filmados, daquelas obras cinematográficas que não chegaram a realizar-se, pois há uma cinema “que não se pode ver”¹¹. Trata-se de uma tentativa de tornar visíveis “todas as histórias dos filmes que nunca se fizeram”¹², daqueles que “fracassaram” antes de serem filmados ou durante o processo de produção. Ele menciona obras como *No coração das trevas*, *A condição humana*, *O prado de Bezhin* – filme de Eiseinstein censurado e destruído pelo regime de Stalin antes de sua conclusão –, *Don Quichotte*, *It’s All True*, que são filmes censurados politicamente, inacabados, irrealizáveis e irrealizados¹³. Se para compreendermos a própria imagem fotográfica é necessário olharmos com atenção para as fotografias defeituosas – essas imagens falhas e indesejadas que se acumulam sem um lugar preciso desde meados do século XIX –, algo semelhante se passa com o cinema: esses filmes que não foram feitos, que foram sonhados, abandonados e censurados, e que fracassaram antes da primeira projeção, também são pequenos acontecimentos foscos, luzes débeis que logo mergulharam na escuridão da história. Fazê-los retornar ao solo do presente é um gesto que pode inquietar alguns rumos da história do cinema.

Os pequenos acidentes que aconteciam com frequência nas fotografias e que faziam surgir resquícios de imagens superpostas às imagens recém-impressionadas, suscitaram reações bem diferentes: alguns consideravam essas imagens estranhas como simples erros técnicos na operação fotográfica, enquanto outros viram nessas fotografias uma presença visível dos espectros.

Poucos anos após a invenção da fotografia, o fotógrafo amador William Mumler começou a vender um tipo curioso de imagem: as fotografias de espíritos. Em 1861, na cidade de Boston, nos Estados Unidos, enquanto estava sozinho em um estúdio, Mumler tirou uma foto de si mesmo e no momento da revelação da fotografia uma outra imagem apareceu junto a sua figura: Mumler disse que se tratava da imagem de um fantasma, seu primo que havia falecido doze anos antes. Esse acontecimento é conhecido como o início da fotografia de espíritos, que logo se tornou uma prática frequente também na Inglaterra e

11 “puisque le vrai cinéma était celui qui ne peut se voir” (HISTÓRIA(S) DO CINEMA, episódio *Uma onda nova*, 3B).

12 “[...] toutes les histoires des films qui ne se sont jamais faits” (HISTÓRIA(S) DO CINEMA, episódio *Todas histórias*, 1A).

13 Cf. JEANNELLE, Jean-Louis. Pour une histoire du cinéma au négatif. *Acta fabula*, vol. 15, n° 9, nov. 2014. Disponível em: <<http://www.fabula.org/lodel/acta/document8964.php>>. Acesso em: 05 mar 2016.

na França, em um momento cujas teorias espíritas ganhavam força e visibilidade. Alguns meses depois, Mumler mudou-se para Nova Iorque e estabeleceu uma bem sucedida comercialização de fotografias de espíritos. A possibilidade de ver a imagem dos mortos em uma fotografia atraiu muita gente, num momento em que a Guerra Civil provocou uma extrema matança nos Estados Unidos. A suposta capacidade de captar os espectros invisíveis ao olho humano através da fotografia era propagada por muitos lugares, e obviamente, tornou-se uma fonte de lucros.

Em 1869, Mumler foi processado por fraude, mas naquele momento não foi provado que o fotógrafo usava truques para a produção de imagens de fantasmas. Na época, o *British Journal of Photography* publicou um texto sugerindo que os fenômenos espectrais nas fotografias de Mumler eram manchas indeléveis nas placas de vidro usadas para capturar a imagem na câmera¹⁴.

Apesar das inúmeras acusações de farsa, a fotografia de fantasmas continuou atrativa pelo menos até o início do século XX. Pela manipulação das placas fotográficas, uma incrível quantidade de espectros ganhou vida. Os mortos voltaram nas fotografias e isso assombrava e atraía as pessoas, independentemente dos truques usados para a fabricação desses vultos que apareciam transparentes. Essa relação entre o uso da superposição e o aparecimento dos fantasmas entra também no cinema, e desde os primeiros filmes até filmes recentes, fantasmas aparecem transparentes, superpostos a outras imagens.

Alguns anos antes das fotografias assombradas de Mumler, o escocês David Brewster publicou, em 1856, um livro sobre o estereoscópio – *Stereoscope: its history, theory, and construction* – em que descreveu como era possível criar imagens de fantasmas, com a aparência transparente, como “ar rarefeito” sobre figuras sólidas, a partir de superposições de imagens. Diferentemente dos fantasmas das fotografias de espíritos, os fantasmas de Brewster, criados a partir da utilização do estereoscópio¹⁵, tinham um ar cômico. Com o lançamento da série *The ghost in the stereoscope*, pela *The*

14 Cf. KAPLAN, Louis. *The strange case of William Mumler: spirit photographer*. University of Minnesota Press. Minneapolis, 2008.

15 O estereoscópio é um instrumento óptico binocular por meio do qual temos a impressão de que as duas imagens planas apresentadas ganham relevo e perspectiva, aparecendo em três dimensões.

London Stereoscopic Company, esses fantasmas burlescos tornaram-se populares na Inglaterra da segunda metade do século XIX¹⁶.

Essa tensão entre o riso e o misticismo, entre o humor e crença espírita, coloca os fantasmas fotográficos em um estranho jogo: ora eles mostravam uma face sobrenatural e assustadora – funcionando como possível prova da existência da vida após a morte –, ora revelavam um rosto grotesco, que fazia parte do imaginário cômico dos espetáculos de variedades. As imagens superpostas produziram esses variados espectros que desdobraram sentidos divergentes: de meros acidentes de manipulação técnica, as imagens transparentes superpostas passam a ser usadas na fabricação de fantasmas de entretenimento e na produção de espectros mais soturnos que eram exibidos como prova da existência dos espíritos dos mortos na fotografia.

O fotógrafo francês Édouard Isidore Buguet, que também fazia fotos de fantasmas e ficou bastante conhecido em Paris nos anos 1870, foi processado por fraude como Mumler, e foi condenado, reconhecendo que usava superposições para a produção de fantasmas. Depois da condenação, Buguet tornou-se um fotógrafo prestidigitador que passou a usar as imagens de fantasmas de maneira

¹⁶ “Com a intenção de divertir, o fotógrafo pode levar-nos até mesmo para as regiões do sobrenatural. Sua arte, como demonstrei em outro momento, permite-lhe dar uma aparência espiritual para uma ou mais de suas figuras, e exibi-las como ‘ar rarefeito’ em meio às realidades sólidas da imagem estereoscópica. Enquanto uma festa acontece com o seu uíste ou a sua tagarelice, uma figura feminina aparece no meio deles com todos os atributos do sobrenatural. Sua forma é transparente, cada objeto ou pessoa além dela pode ser visto em um esboço sombrio mas distinto. Ela pode ocupar mais de um lugar na cena, e diferentes parcelas do agrupamento podem ser feitas para contemplar uma ou outra das visões na frente delas. A fim de produzir uma cena como essa, as partes responsáveis por compor o agrupamento devem ter seus retratos quase terminados na câmera binocular, assumindo a postura e a expressão que seria suposto que tivessem se a visão fosse real” (BREWSTER, David. *Stereoscope: its history, theory, and construction: with its application to the fine and useful Arts and to Education*. Londres: John Murray, 1856, p. 205-206, tradução livre). Texto original: “For the purpose of amusement, the photographer might carry us even into the regions of the supernatural. His art, as I have elsewhere shewn, enables him to give a spiritual appearance to one or more of his figures, and to exhibit them as "thin air" amid the solid realities of the stereoscopic picture. While a party is engaged with their whist or their gossip, a female figure appears in the midst of them with all the attributes of the supernatural. Her form is transparent, every object or person beyond her being seen in shadowy but distinct outline. She may occupy more than one place in the scene, and different portions of the group might be made to gaze upon one or other of the visions before them. In order to produce such a scene, the parties which are to compose the group must have their portraits nearly finished in the binocular camera, in the attitude which they may be supposed to take, and with the expression which they may be supposed to assume, if the vision were real”.

cômica, deixando de associá-las ao espiritismo¹⁷. O caso Buguet mostra essa ambiguidade da relação com os fantasmas fabricados na fotografia: sem abandonar as imagens de espectros o fotógrafo de espíritos, condenado por fraude, torna-se declaradamente um fotógrafo ilusionista.

A superposição das imagens questiona a suposta vocação da fotografia para representar o mundo tal qual ele apresenta-se para a lente da câmera. Apenas alguns anos depois da disseminação da técnica fotográfica e das primeiras câmeras – os daguerreótipos –, esse artifício era usado para alterar ou criar o real. A missão prevista para a fotografia, que representaria o mundo como ele realmente é, entra em crise logo nos primeiros passos dessa técnica de produção imagética. Os artifícios de superposição da imagem, entre outros, colocaram em questão essa vocação representativa que muitos esperavam e ainda esperam da fotografia.

A fotografia de espectros também aparece no Brasil, na virada do século XIX para o século XX, e na imensa maioria dos casos ela liga-se intimamente às práticas do Espiritismo. O fotógrafo Militão de Azevedo – que é considerado o primeiro, no Brasil, a fazer fotografias de estúdio em que aparecem fantasmas – e o maestro italiano, radicado em Belém do Pará, Ettore Bosio, produziram imagens de espectros transparentes que se superpunham a outras imagens presentes nas fotografias¹⁸. Como exceção das imagens fabricadas por Militão de Azevedo, as experiências de fotografias de espectros produzidas no Brasil nesse momento tornaram-se meio de propagação do Espiritismo e dos fenômenos conhecidos com *paranormais*¹⁹. Não é possível afirmar que esses fotógrafos usavam o artifício da superposição de imagens para produzir espectros, mas há inúmeras semelhanças estéticas entre essas fotografias e as imagens de William Mumler, Édouard Isidore Buguet e David Brewster: como os fantasmas norte-americanos, franceses e ingleses que figuraram nos clichês dos três fotógrafos mencionados, os espectros brasileiros – guardadas as diferenças – também apresentavam corpos rarefeitos, diáfanos, que eram atravessados pela luz e que apareciam superpostos a outras imagens de pessoas e objetos.

¹⁷ CHÉROUX, Clément. La dialectique des spectres. In: _____. et al. *Le troisième oeil: la photographie et l'occulte*. Paris, Gallimard, 2004, p. 50.

¹⁸ Cf. RAMIRO, Mario Celso. *O gabinete fluidificado e a fotografia dos espíritos no Brasil: a representação do invisível no território da arte em diálogo com a figuração de fantasmas, aparições luminosas e fenômenos paranormais*. 2008. 162 f. Tese (Doutorado em Artes), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo - USP. São Paulo, 2008.

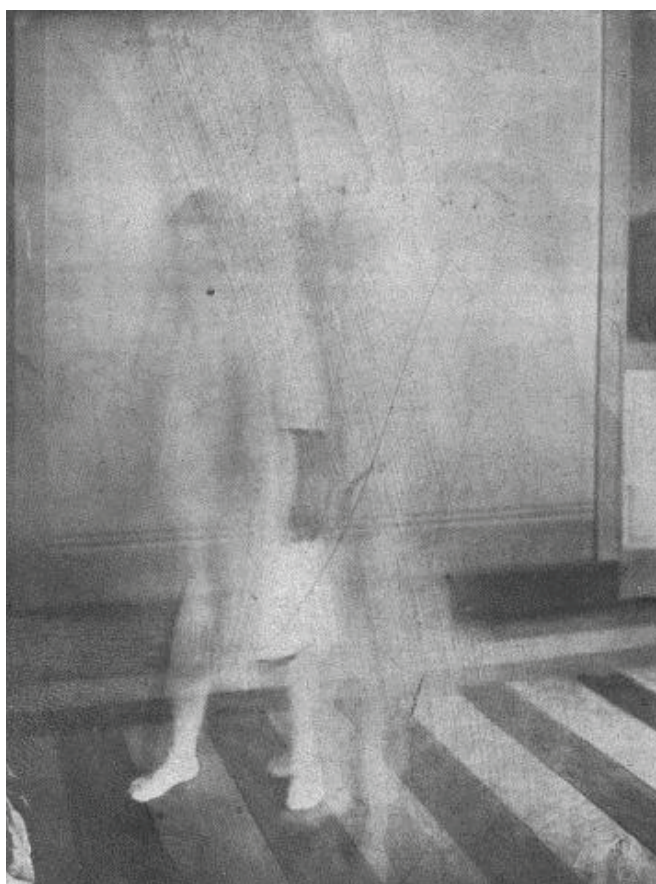
¹⁹ Ibid., p. 60.



7. Imagens de estereoscópio da série *The ghost in the stereoscope*.



8. Fotografias de espíritos feitas por William Mumler e Édouard Isidore Buguet.



9. Fotografias de espíritos feitas por Militão de Azevedo e Ettore Bosio.

Os espectros transparentes, feitos da superposição de imagens diferentes, seriam uma invenção do século XIX? Ou são imagens que habitam nosso imaginário há mais tempo? Desde o século XIII há vestígios picturais e literários sobre fantasmas que figuravam transparentes, deixando-se atravessar pela luz. Imagens transparentes são associadas às imagens de espectros, no ocidente, pelo menos desde a Idade Média. Entre as imagens desse momento há um conjunto de iluminuras em um manuscrito chamado *Cantigas de Maria*, que reúne composições em galego-português do século XIII, geralmente atribuído ao Rei de Castella, Afonso X. Algumas dessas iluminuras mostram imagens de aparições transparentes, com um corpo diáfano, que retornam do mundo dos mortos para o mundo dos vivos²⁰. Essas aparições do século XIII eram imagens do corpo de alguém morto, mas não eram corpos de carne e osso. Tais aparições apresentavam corpos transparentes que se deixavam atravessar pela luz, o que produzia a impressão de que eram “corpos aéreos”, insuflados pela matéria invisível dos ventos²¹.

A transparência dos espectros que habitava o imaginário da Idade Média retorna na fotografia de fantasmas do século XIX e na aparição de espectros no cinema. O antigo imaginário dos fantasmas reaparece transformado, no século XIX, com os fantasmas feitos por superposição fotográfica e cinematográfica. Na superposição de imagens, a técnica tornou-se indissociável da estética, pois a simultaneidade de duas ou mais imagens em uma mesma imagem produziu uma estética dos fantasmas que atravessou insistentemente a fotografia e o cinema. Esse imaginário dos espectros translúcidos já existia pelo menos desde a Idade Média no ocidente, mas foi o encontro entre esse antigo imaginário dos fantasmas e as formas de manipulação da imagem por meio da superposição que criaram essa multidão de espectros transparentes, que apareciam para assustar, divertir ou “revelar” a suposta existência da vida após a morte.

²⁰ SCHMITT, Jean-Claude. *Figurer les revenants*, In: _____. *Les revenants: les vivants et les morts dans la société médiévale*. Paris: Bibliothèque des Histoires; Gallimard, 1994, p. 240-241.

²¹ Ibid.

Com a invenção do cinema no final do século XIX, o artifício da superposição logo passou a ser usado nos primeiros filmes. Como a invenção da própria fotografia e do cinema, a superposição não tem um único lugar de nascimento ou de utilização: ela transitou por muitos circuitos tecnológicos e culturais, ganhando usos diversos. Esse artifício, que produz imagens mescladas, inscreve-se nos desdobramentos dos dispositivos técnicos e estéticos que se tornaram proeminentes nos séculos XIX e XX. O deslocamento da superposição entre o Espiritismo e a magia dos espetáculos de ilusionismo, entre a fotografia e o cinema, fez esse artifício constituir-se num paradoxo que borra as fronteiras entre o realismo e a fantasia.

Em um ensaio intitulado *Vie et mort de la surimpression*, publicado na revista *L'Ecran français* em 1946, André Bazin afirma que a oposição entre o real e o fantástico no cinema é um falso problema. Essa afirmação marca a introdução desse curto texto em que Bazin analisa o uso da superposição no cinema, partindo dos filmes de Georges Méliès e chegando aos filmes da década de 1940, momento de escrita do ensaio. Quando Bazin escreve esse texto, a superposição já havia sido usada de diversas formas no cinema, para tornar visíveis sonhos, alucinações, pensamentos, e obviamente, fantasmas. Migrando da fotografia para a imagem em movimento, a superposição foi usada em inúmeros filmes para fazer ver o fantástico, como é o caso dos três filmes analisados por Bazin nesse ensaio. “O fantástico, no cinema, é permitido apenas pelo realismo irresistível da imagem fotográfica. É ela que nos impõe a presença do inverossímil, que o introduz no universo das coisas visíveis”²². O paradoxo dessa enunciação provém da própria situação paradoxal na qual se encontra o artifício da superposição de imagens na história da fotografia e do cinema: é por meio de uma técnica material de mistura das imagens, inventada acidentalmente, que o invisível – espectros, sonhos, alucinações – torna-se visível. Nos usos da superposição, a polarização entre o real e o fantástico entra em crise: apesar dos inúmeros casos de exibição pública dos truques usados e da condenação, por fraude, de fotógrafos que faziam fotografias de espíritos, essas imagens do invisível –

²² “Le fantastique, au cinéma, n'est pas permis que par le réalisme irrésistible de l'image photographique. C'est elle qui nous impose la présence de l'in vraisemblable, qui l'introduit dans l'univers des choses visibles” (BAZIN, André. *Vie et mort de la surimpression. L'Ecran français: l'hebdomadaire du cinéma*. Paris, 1946).

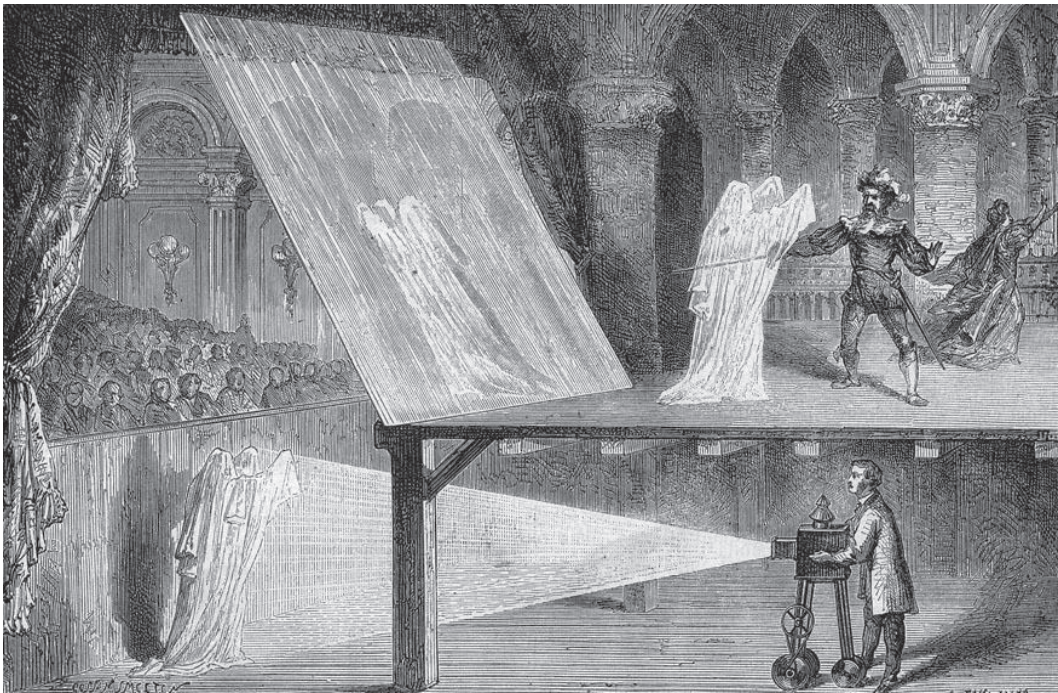
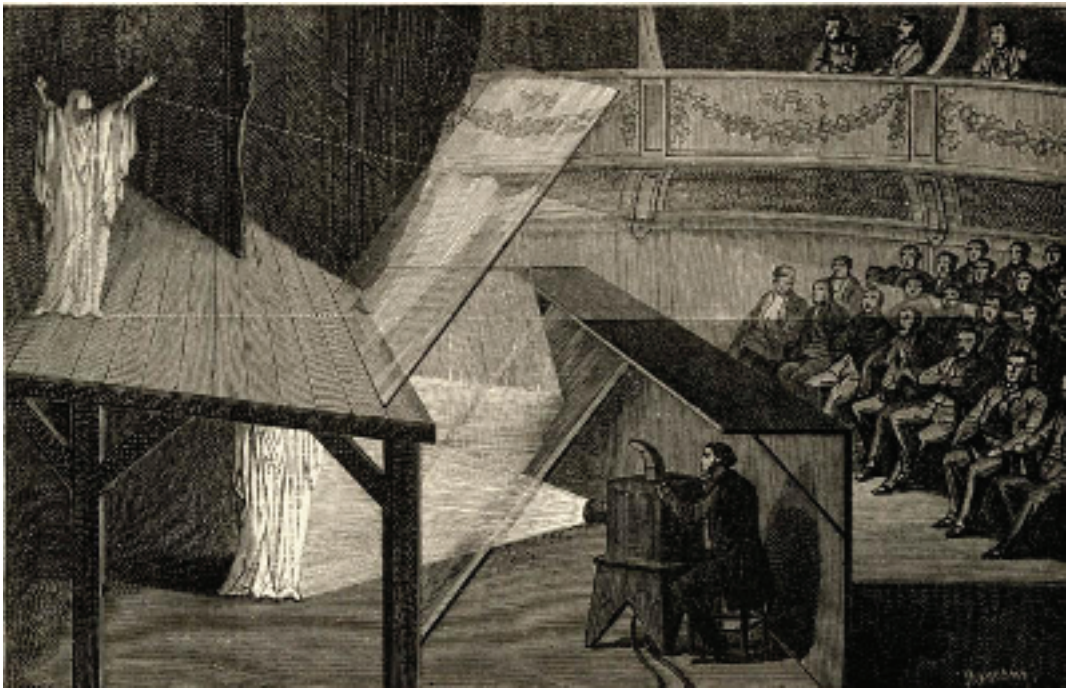
obtidas por técnicas de superposição – continuaram a habitar o imaginário ocidental com força, e logo passaram a assombrar também o cinema.

Antes mesmo da invenção da fotografia e da aparição das primeiras *imagens fantasmas* obtidas por meio de superposições acidentais nas placas fotográficas, espectros transparentes eram frequentes em espetáculos de ilusionismo, como nas Fantasmagorias de Étienne-Gaspard Robert – mais conhecido como Robertson – que já no final do século XVIII, em Paris, fazia aparecer fantasmas que arrepiavam o público em meio à escuridão das salas onde os espetáculos aconteciam. Robertson usava uma combinação de projeções de lanternas mágicas e muitos outros truques de ilusionistas de palco para povoar a penumbra com fantasmas assombrados que fascinavam a plateia. Apesar de apresentar-se como um físico-filósofo e de explicar cientificamente os processos pelos quais seus espectros eram fabricados, os fantasmas de Robertson assombravam seus espectadores, deixando-os em estado de estremecimento²³. Algo semelhante às fotografias de fantasmas já acontecia com as aparições, também transparentes, de Robertson: a revelação dos procedimentos técnicos de produção dessas imagens espectrais não as tornou menos fascinantes. Com essas imagens de espessura rarefeita, que deslizavam pela escuridão diante do público, um paradoxo aparece: a técnica científica coexiste com a magia, e em determinados casos, colabora para que os fenômenos fantásticos intensifiquem seus efeitos²⁴.

A superposição passa a ser usada frequentemente no *primeiro cinema*, e Georges Méliès é um cineasta desse momento que levou esse artifício ao limite na produção de seus filmes de truque. Aliada a outras técnicas, a superposição era usada nos filmes de Méliès para produzir o fantástico por meio de efeitos

²³ GUNNING, Tom. Animated Pictures, Tales of Cinema's Forgotten Future. *Michigan Quarterly Review* - The University of Michigan. Michigan, vol 34, nº 04, 1995 p. 471. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0034.004:02>>. Acesso em 12 de mar. 2016.

²⁴ “A lanterna mágica da Fantasmagoria, com suas imagens intensamente iluminadas que pareciam mover-se e flutuar no ar, descobriu a fissura entre o ceticismo e a crença como um novo campo de fascinação [...] Os fornecedores de ilusões mágicas aprenderam que atribuir seus truques a explicáveis processos científicos não os tornava menos assombrosos, pois a ilusão visual ainda aparecia diante do espectador, por mais desmistificada pelo conhecimento racional que ela tenha sido” (Ibid., p. 471, tradução livre). Texto original: “The magic lantern of the Fantasmagoria, with its powerfully illuminated images which seemed to move and float in mid-air, discovered the fissure between skepticism and belief as a new realm of fascination [...] The purveyors of magical illusions learned that attributing their tricks to explainable scientific processes did not make them any less astounding, because the visual illusion still loomed before the viewer, however demystified by rational knowledge it might be”.



10. Ilustrações de espetáculos de Fantasmagoria.

visuais, como no filme *Le Mélomane*²⁵, em que o cineasta usa sete imagens diferentes no mesmo plano para mostrar um maestro que arranca sua própria cabeça várias vezes e lança-as para o alto; as cabeças agarram-se às linhas de uma partitura musical e continuam a movimentar-se desprendidas do corpo. O cineasta francês já usava a superposição da imagem para fazer transições de um plano a outro – a *fusão encadeada*, que foi empregada exaustivamente em todo tipo de filmes na história cinema –, e para produzir aparições e desaparecimentos de personagens, como os seres habitantes do solo lunar em *Viagem à Lua*²⁶, de 1903. Méliès, que era um mágico habituado ao universo dos truques utilizados nos espetáculos de ilusionismo, também estava implicado em mostrar os embustes de fotógrafos de espíritos: em alguns de seus filmes, como *Spiritisme abracadabrant*²⁷, de 1900, *Evocation spirite*²⁸, de 1899, e *Le Portrait Spirituel*²⁹, de 1903, o cineasta refere-se sarcasticamente às fotografias de espectros e às performances de médiuns espíritas de palco, que eram muito comuns na virada do século XIX para o século XX³⁰.

Em outro filme de Méliès, *Les aventures de baron de Munchhausen*³¹, de 1911, o artifício da superposição já aparece associado ao sonho: imagens superpostas são usadas para fazer a passagem de um sonho a outro. A partir dos usos da superposição no cinema, esse artifício começa a desdobrar-se e ganha funções diferentes em relação àquelas praticadas na fotografia da segunda metade do século XIX. No cinema as superposições passam a mostrar – além dos fantasmas e aparições – os sonhos, as fantasias e as alucinações dos personagens: trata-se de um artifício que inventou modos de ver e de pensar determinados processos de subjetivação. Essa transmutação da superposição foi notada por Edgar Morin na década de 1950, em *O cinema ou o homem imaginário*: “[...] a

25 LE MÉLOMANE. Direção: Georges Méliès. França: 1903, (2 min.), p&b.

26 VIAGEM À LUA. Título original: Le Voyage dans la lune Direção: Georges Méliès. França: 1902 (14 min.), p&b.

27 SPIRITISME ABRACADABRANT. Direção: Georges Méliès. França: 1900 (2 min.), p&b.

28 EVOCATION SPIRITE. Direção: Georges Méliès. França: 1899 (1 min.), p&b.

29 LE PORTRAIT SPIRITUEL. Direção: Georges Méliès. França: 1903 (2 min.), p&b.

30 Cf. NATALE, Simone. A short history on the superimposition. *Early Popular Visual Culture*. Florence, Kentucky, vol. 10, n. 02, mai 2012, p. 141. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/17460654.2012.664745>>. Acesso em 15 de out. 2015.

31 LES AVENTURES DE BARON DE MUNCHHAUSEN. Direção: Georges Méliès. França: 1911 (11 min.), p&b.

superposição, efeito mágico no começo (fantasmas, duplicação) torna-se simbólico-afetivo (lembrança, sonho) depois puramente indicativo”³².

Como nos diz André Bazin³³, a superposição de imagens não necessariamente figura em nossos sonhos e pesadelos, assim como não corresponde às muitas formas de alucinação que acontecem na vida fora das telas. “A superposição, na tela, *significa*: ‘atenção, mundo irreal, personagem imaginário’, ela não representa de modo algum aquilo que são realmente as alucinações ou os sonhos, ainda menos o que seria um fantasma”³⁴. Mais do que mimetizar acontecimentos subjetivos tal qual eles apresentam-se no mundo fora do cinema, esse artifício manipulado intensamente desde o *primeiro cinema* engendrou imagens sobre os sonhos, as fantasias, os pesadelos e as alucinações. O cinema tornou-se um dispositivo de criação e propagação de uma multidão de imagens de “fenômenos psicológicos”: por meio das técnicas de superposição os filmes criaram uma forma de mostrar, fizeram-nos ver experiências subjetivas invisíveis. Os filmes passaram a povoar nossa forma de visualizar essas experiências: o que seria dos nossos sonhos, alucinações e pesadelos sem essa poderosa fábrica de imaginários que é o cinema?

Ao usar as expressões “fenômenos psicológicos” e “experiência subjetiva” uma cilada arma-se logo à nossa frente: trata-se da armadilha de acreditar que esses sonhos, alucinações, pesadelos e fantasias são experiências apenas pessoais, individuais, invisíveis a todos que não as vivem diretamente. Usamos a palavra subjetividade não como indicadora de uma realidade individual e intransponível, interior e autodeterminada. Entendemos a subjetividade como um artefato forjado, fabricado incessantemente pela relação com as formas e forças do mundo, efeito das lutas, resquício dos combates travados diariamente.

Ao mesmo tempo em que cria uma forma de ver o suposto mundo interior de um sujeito psicológico, o artifício da superposição desorienta o ponto de vista bem organizado, assombra a percepção centrada sobre a perspectiva, e introduz uma vertigem nas imagens do cinema mudo. Nesse sentido, Abel

³² “la surimpression, effet magique au depart (fantomes, dedoublement) devient symbolico-affective (souvenir, reve) puis purement indicative” (MORIN, Edgar. *Le Cinema ou l'homme imaginaire: Essai d'anthropologie*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1956, p. 177, tradução livre).

³³ BAZIN, 1946.

³⁴ La surimpression, à l'écran, *signifie*: « Attention, monde irréel, personnage imaginaire », elle ne *représente* en aucune manière ce que sont réellement les hallucinations ou les rêves, encore moins ce que serait un fantôme”. (Ibid., p. 12, tradução livre).

Gance, em *Napoleão*³⁵, faz da superposição um artifício usado não apenas para indicar a passagem de um plano a outro – *fusão encadeada* – ou para tornar os sonhos, alucinações e fantasmas visíveis na imagem. Na passagem da “dupla tempestade”, Gance põe em superposição imagens da fuga de Napoleão em 1793 – que navega solitário em um pequeno barco em meio a um temporal – e imagens da tormenta dos corpos em luta na Convenção Nacional, instalada após a Revolução Francesa. Os rostos dos célebres personagens da Revolução Francesa que discursam na Convenção são sobrepostos por muitas outras imagens: o barco de Napoleão, as águas revoltas que o engolfam, várias tomadas diferentes dos corpos que se digladiavam no tumulto da Convenção, o voo de uma águia, entre outras imagens que aparecem emaranhadas umas às outras. Essas imagens surgem simultaneamente, tornando-se inextrincáveis, em planos que atordoam os olhares acostumados com uma percepção visual organizada em torno da perspectiva e da boa forma. Abel Gance chegou a criar superposições usando até dezesseis imagens ao mesmo tempo, em um mesmo plano. Esse diretor francês faz um uso das imagens superpostas para que elas tornem-se semelhantes aos instrumentos em uma orquestra sinfônica, que já não podem ser ouvidos isoladamente, descolados da massa sonora criada pela copresença de muitos sons³⁶.

No cinema russo, Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, cada um à sua maneira, também exploraram a superposição para multiplicar e misturar imagens diferentes em um mesmo plano, amplificando as potências estéticas e políticas do cinema. Em *Um homem com uma câmera*³⁷, de 1929, Dziga Vertov põe em funcionamento a superposição, e assim como Godard em *História(s) do cinema*, também produz alguns efeitos de superposição quando faz com que as transições de uma imagem a outra na montagem sejam tão rápidas que a impressão é de que as imagens aparecem simultaneamente, como nos planos que se alternam vertiginosamente para mostrar imagens de telefonistas na mesa de conexões e das mãos hábeis de uma empacotadora de cigarros em atividade. Insistentemente, Vertov torna visíveis os meios de feitura das imagens em movimento, como no plano em que mostra o cinegrafista manipulando a câmera para filmar os passageiros de um carro em movimento e na passagem em que

35 NAPOLEÃO. Título original: Napoléon. Direção: Abel Gance. França: 1927. 2 DVD's (222 min.), p&b.

36 MEUSY, Jean-Jacques. La Polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau. *1895 - Revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma* [AFRHC], n. 31, 2000, p. 10. Disponível em: <<http://1895.revues.org/68>>. Acesso em: 22 mar. 2016

37 UM HOMEM COM UMA CÂMERA. Título original: Человек с киноаппаратом. Direção: Dziga Vertov. União Soviética: 1929 (68 min.), p&b.

uma mulher trabalha na mesa de montagem cortando e juntando fotogramas usados no próprio filme. Esse gesto de mostrar o processo de fabricação das imagens é intensificado em alguns instantes pelo uso da superposição, que além de criar aparições inesperadas de pessoas, faz as imagens proliferarem-se a ponto de arquitetar um palimpsesto imagético que interroga os limites do olhar e que desassossega os condicionamentos da percepção óptica.

Em *Um homem com uma câmera*, a superposição não pode ser pensada sem levarmos em consideração a aposta hiperbólica de Vertov no cine-olho: produzir outro olho pelas máquinas de imagem, forjar uma ultrapassagem dos limites desse órgão da percepção visual. Nesse sentido, as experimentações imagéticas de Vertov, incluindo a superposição, afirmavam a invenção de outros modos de ver – a partir do aperfeiçoamento das máquinas de imagem – e uma aposta na autonomização do cinema, para que essa arte recém-nascida não se submetesse mais aos imperativos do teatro e da literatura. Pela superposição de imagens, Vertov associa os corpos orgânicos ao mundo das máquinas: o rosto de uma mulher que aparece entremeado pelos fios de uma máquina de tear; uma máquina de escrever que, em atividade, acolhe sobre sua superfície o semblante da mulher que a manuseia; e a conhecida imagem do olho que atravessa e é atravessado pela objetiva da câmera. Essas superposições encarnam a própria aposta do cine-olho vertoviano que – apesar de hoje parecer um exagerado elogio da técnica e do mundo das máquinas do início do século XX – propôs-se a pensar a câmera e a montagem como mecanismos que poderiam levar o olhar a transgredir os limites impostos inclusive pela estrutura orgânica do olho³⁸.

Como os filmes de Dziga Vertov, o cinema de Serguei Eisenstein aparece nos primeiros anos da Revolução Russa, e inevitavelmente é atraído pelas lutas políticas e estéticas que estavam em jogo nos anos 1920. A superposição como artifício de montagem é usada em filmes como *O velho e o novo - A linha geral*, de 1928, *A greve*, de 1925 e, sobretudo, no projeto não realizado de um filme que se

³⁸ “O olho mecânico, a câmera, que se recusa a utilizar o olho humano como lembrete, tateia no caos dos acontecimentos visuais, deixando-se atrair ou repelir pelos movimentos, buscando o caminho de seu próprio movimento ou de sua oscilação; faz experiências de estiramento do tempo, de fragmentação do movimento ou, ao contrário, de absorção do tempo em si mesmo, da deglutição dos anos, esquematizando, assim, processos de longa duração inacessíveis ao olho normal” (VERTOV, Dziga. Resolução do conselho dos três [1923]. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilmes, 1983, p. 257).

chamaria *Glass House*, elaborado entre 1926 e 1930³⁹. Em *A Greve*, a superposição aparece em vários momentos do filme, produzindo efeitos e sentidos díspares. Um dos planos mostra três operários tomados pelo gesto de cruzar os braços, no instante do filme em que a greve é deflagrada, e simultaneamente, vemos uma grande engrenagem de ferro que para sobre os rostos embravecidos dos trabalhadores. Outro plano põe em superposição a imagem de grevistas que deambulam por um bosque cantando uma canção inaudível, ritmados por um acordeom, e a imagem em primeiro plano do próprio instrumento musical sendo tocado. Para Eisenstein, essa superposição de imagens – obtida por meio da *dupla exposição*⁴⁰ – foi uma tentativa de introduzir uma dimensão sonora no filme, ainda no tempo do cinema mudo. Esse diretor russo nos diz que a superposição é um artifício de manipulação das imagens que compõe a própria montagem cinematográfica e, no limite, é uma técnica que torna visível o próprio mecanismo que possibilita a percepção do movimento imagético no cinema⁴¹.

No projeto não realizado para *Glass House*, a superposição seria produzida não por múltiplas exposições da película, mas sim por meio dos reflexos e da transparência que a arquitetura, inteiramente de vidro, produziria na imagem. Como nos diz Antonio Somaini, o cenário inteiramente de vidro transparente imaginado por Eisenstein é um espaço *distópico*, onírico, grotesco e inquietante, que tornaria visíveis o interior e o exterior ao mesmo tempo. “Através desses efeitos de superposição, Eisenstein visa perturbar a composição tradicional do quadro, baseado sobre o contraste entre horizontal e vertical”⁴². A partir desse filme que não chegou a ser realizado, é possível entrever potências estéticas da superposição, que podem transtornar os limites das próprias imagens, desassossegando divisões binárias na composição do quadro, como horizontalidade e verticalidade, exterioridade e interioridade. De maneiras

³⁹ SOMAINI, Antonio. Utopies et dystopies de la transparence: Eisenstein, *Glass House*, et le cinématisme de l'architecture de verre. *Appareil*, n. 07, 2011. Disponível em: <<http://appareil.revues.org/1234>>. Acesso em: 20 de nov. 2015.

⁴⁰ A *dupla exposição*, ou *múltipla exposição*, é uma técnica em que a película é exposta duas ou mais vezes para a obtenção de imagens superpostas.

⁴¹ “Aqui o efeito vem não da simples sequência das tiras de filme, mas de sua *simultaneidade*, que resulta da impressão derivada de uma tira mentalmente sobreposta à tira seguinte. A técnica da ‘dupla exposição’ apenas materializou este fenômeno básico da percepção cinematográfica. Esse fenômeno existe nos mais altos níveis da estrutura cinematográfica, assim como no limiar da ilusão cinematográfica, porque a ‘persistência de visão’ de um fotograma sobre o fotograma seguinte da tira do filme é que cria a ilusão do movimento cinematográfico” (EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 57).

⁴² “À travers ces effets de surimpression, Eisenstein vise à bouleverser la composition traditionnelle du cadre, basée sur le contraste entre horizontal et vertical” (SOMAINI, 2011, p. 15, tradução livre).

diferentes, Vertov e Eisenstein usam a superposição como artifício que provoca interrogações estéticas e políticas em seus filmes, tanto em relação aos próprios limites da percepção e do olho humano, quanto no questionamento da disposição tradicional do quadro na produção das imagens.

No expressionismo alemão a superposição também foi bastante explorada, como em *Metropolis*⁴³, de Fritz Lang, em que a superposição de imagens é usada logo no início do filme, para mostrar a cidade subterrânea das máquinas: imagens de vários aparelhos mecânicos aparecem superpostas nos planos iniciais do filme. A superposição também é usada nas imagens de rostos superpostos nos planos que mostram o cabaré: Fritz Lang produz, por meio desse artifício, um amontoado monstruoso de rostos e olhos que fitam avidamente a dançarina no palco.

O cinema dos anos 1920 é povoado por uma série de experimentações estéticas que incluíam usos inéditos da superposição de imagens. Esse artifício aparece em diferentes movimentos cinematográficos, como no impressionismo francês, no cinema russo e no expressionismo alemão. E no Brasil, esse artifício de mescla das imagens também é explorado nesse mesmo momento, principalmente se pensarmos em *Limite*⁴⁴, de Mario Peixoto. Atravessado por forças e formas estéticas do cinema dos anos 1920, *Limite* foi exibido pela primeira vez em 1931, pelo *Cineclube Chaplin*, no Rio de Janeiro.

Nos primeiros planos do filme, urubus ajuntam-se sobre um rochedo. A imagem dos bichos que se alimentam de restos da morte desaparece lentamente, e o rosto de uma mulher ganha seus traços; logo à frente do semblante que não se ilumina por inteiro, dois punhos algemados aparecem. Por entre as sombras, o olhar fixo da mulher fita diretamente os olhos que miram a tela; um olhar que nos vê. O rosto apaga-se aos poucos, e contrastando com o fundo negro que envolve toda a imagem, os punhos desaparecem por sua vez; do lugar que ocupavam brotam os olhos desconsolados da mulher. Agora os vemos de muito perto, como se eles fossem fragmentos quase independentes do resto do rosto. Olhos baços, que carregam um minúsculo brilho. Com vagareza, os olhos somem e tornam-se uma imensidão de água, um mar, que reflete pequenos focos de luz bruxuleante. Os olhos baços que olham para uma lonjura insuspeitada retornam da superfície tremeluzente do mar. Desaparecem outra vez e uma mulher aparece sentada na proa de um barco à deriva.

⁴³ METROPOLIS. Direção: Fritz Lang. Alemanha: 1927. 1 DVD (148 min.), p&b, legendado.

⁴⁴ LIMITE. Diretor: Mario Peixoto. Brasil: 1931. 1 DVD (117 min.), p&b. Versão restaurada e lançada pela Cinemateca Brasileira em 2013.

Nessas primeiras imagens de *Limite*, o artifício de superposição é usado como meio estético que marca a entrada no filme. É por esses planos de imagens emaranhadas que somos convidados a habitar os espaços e tempos dessa obra trágica. Filmado em 1930, em plena ascensão da narratividade linear e da imagem articulada pela ação e reação, *Limite* nos põe diante de uma experiência estética que não se desenrola em continuidade e muito menos seguindo uma lógica das ações e reações sucessivas⁴⁵. Nos instantes finais do filme, vemos uma mulher agarrada ao destroço de um barco que afunda: ela desaparece e sede lugar à imensidão de um oceano que não cessa de oscilar. Um pedaço de madeira naufragada flutuando e uma mulher agarrada, em um mar que por emitir pequenos fochos de luz mais se parece com fogo: essa imagem que aparece nos instantes finais de *Limite* – também em superposição – apareceram a Mario Peixoto quando ele viu uma outra imagem em uma revista, a imagem de um rosto e de punhos algemados.⁴⁶ A superposição que surge em um dos últimos planos do filme faz aparecer simultaneamente a mulher agarrada a uma pequena embarcação naufragada em um mar reluzente e a imagem do início do filme, em que vemos uma rosto feminino a olhar para a câmera e dois punhos algemados que se colocam sobre seu busto.

A superposição foi usada por Vertov, Eisenstein, Fritz Lang, Mario Peixoto e muitos outros, como os cineastas surrealistas, que levaram ao limite a multiplicação de imagens em um mesmo plano, interrogando as formas habituais de percepção da imagem em movimento. De acidente nas manipulações das primeiras placas à fabricação de fantasmas na fotografia, de artifício para a criação do fantástico à visualização de fenômenos psicológicos ainda no cinema mudo, de experimentação estética e política de múltiplas camadas de imagem em um mesmo plano à *fusão encadeada* como mera transição entre planos: a

⁴⁵ Como nos diz Gilles Deleuze em seus escritos a partir do cinema, uma forte tendência dos filmes compostos pela imagem-movimento é a montagem baseada no esquema sensorio-motor. O princípio de que uma ação produz uma reação quase automática conduz a imagem-movimento. Diante de uma excitação, de um estímulo geralmente visível, os personagens reagem, respondem em uma sequência de reações sucessivas. Esse cinema cuja imagem emerge da ação e concentra-se nela, coincide com o cinema das grandes narrativas. A imagem das sucessões reativas submete-se à linearidade na narração de uma história. Cf. DELEUZE, 2004.

⁴⁶ Mario Peixoto fala desse instante no documentário *Onde a terra acaba*: “Passando na frente de uma banca de jornal, vi um folheto com a fotografia de uma mulher, com braços passados na frente do busto, algemados. Braços de um homem. O folheto chamava-se *Vu*, era um suplemento [...] Eu via imediatamente em cima do pensamento um mar de fogo e uma mulher agarrada num pedaço de um barco naufragado” (ONDE A TERRA ACABA. Diretor: Sérgio Machado. Brasil: 2002. 1 DVD (75 min.), cor e p&b).

superposição aparece e desaparece na história do cinema e da fotografia carregando usos e potências variadas.

Esse artifício que foi intensamente explorado no cinema mudo, sobretudo nos anos 1920, passou aos poucos a ser usado apenas como *fusão encadeada*, para fazer a passagem de um plano a outro. Em um texto que pensa o artifício da superposição como *mistura de imagens*, Jacques Aumont⁴⁷ nos diz que a *fusão encadeada* tornou-se uma figura banal e despotencializada da superposição, que foi domesticada progressivamente na história do cinema clássico até chegar a essa conformação que aparece muito mais como elemento de transição narrativa do que como experimentação estética que atormenta a percepção baseada na perspectiva e que põe em rodópio a própria concepção de plano cinematográfico. “O cinema fez desse monstro visual, assim como de outras ideias figurativas, uma forma banalizada, técnica corrente de concatenação de dois planos ligados a um significado narrativo, a fusão encadeada”⁴⁸. Esse uso da superposição para a mera transição entre planos tornou-se procedimento habitual no cinema clássico entre os anos 1930 e 1950, sobretudo nos filmes feitos nos EUA.

Apesar de o termo *fusão encadeada* ter tornado-se praticamente uma unanimidade no vocabulário que se refere às técnicas cinematográficas em português, francês e espanhol – *fondu-enchaîné* [fusão encadeada], em francês e *fundido* [fusão, fundido], em espanhol⁴⁹ – o termo em inglês *crossfade* nos parece encarnar com mais precisão o funcionamento e a estética dessa trucagem que persiste nos filmes desde o primeiro cinema. A palavra *crossfade* é a junção de *cross* – cruzar, atravessar, transpor, passar sobre –, que envolve movimento, ação de uma coisa sobre outra, e *fade* – desvanecer, enfraquecer, desaparecer – que indica o desaparecimento crescente e gradual de algo⁵⁰. À medida que uma imagem aparece gradativamente, a outra vai perdendo os contornos, enfraquece-se e desaparece. A fusão encadeada – *crossfade* – é menos uma fusão de imagens do que um desaparecimento de uma sobre, e entre, a outra. É mais um devir de uma imagem que desaparece sobre uma outra do que uma fusão, uma transformação de uma em outra. Essas imagens

⁴⁷ AUMONT, Jacques. Clair et confus. In: _____. *Matière d'image*. Paris: Images Modernes Cinéma, 2005.

⁴⁸ “Le cinéma a donné de ce monstre visuel, comme de bien d'autres idées figuratives, une forme banalisée, technique courante de concaténation de deux plans rattachée à un signifié narratif, le fondu enchaîné” (Ibid, p. 126, tradução livre).

⁴⁹ Cf. KONIGSBERG, Ira. Fundido. *Diccionario técnico Akal de cine*. Trad. Enrique Herrando Pérez e Francisco López Martín. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

⁵⁰ Cf. HORNBY, A. S. (org.). Cross; fade; cross-fade. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. 6. ed. Oxford: Oxford University Press, 2000.

aparecem em simultaneidade fulgurante, durante um brevíssimo tempo, e separam-se com o apagamento de uma delas.

Christian Metz⁵¹ categoriza a fusão-encadeada como uma forma de pontuação, a partir de uma análise centrada na analogia entre os artifícios cinematográficos e o funcionamento da linguagem. De acordo com Metz, se por um lado essa forma de superposição – explorada exaustivamente para fazer a passagem de um plano a outro – produz uma fusão das imagens, por outro também demarca uma separação intransponível entre elas. A fusão-encadeada carrega uma outra ambiguidade: ao mesmo tempo que é submetida à continuidade da narrativa clássica, desconcerta essa narrativa quando torna simultâneas e misturadas, por uma fração de segundos, a imagem precedente e a imagem posterior, os olhos e a paisagem olhada, o corpo que dorme e as imagens do sonho.

Essas ambiguidades da *fusão-encadeada* são visíveis em filmes de Alfred Hitchcock, como *Psicose*⁵² e *Um corpo que cai*⁵³, sobretudo nos planos em que a imagem de personagens que dirigem um automóvel e olham para frente aparecem simultaneamente às paisagens supostamente miradas por eles. Nesses planos há um intrincado jogo de imagens em que são usadas a *fusão-encadeada* e a *back projection*, que é a projeção, feita em estúdio, de uma imagem fixa ou em movimento na parte posterior de uma tela transparente diante da qual outra ação é filmada. Três imagens aparecem simultâneas e misturadas nesses planos: vemos o personagem que dirige, a projeção de outra imagem no fundo e a imagem em fusão-encadeada de alguma coisa percebida pelo protagonista ou de algo que virá na sequência. Apesar de a fusão-encadeada, em grande parte dos usos, funcionar como mero elemento de conexão narrativa entre planos, em alguns casos, como em filmes de Hitchcock, sua rápida e efêmera aparição produz um emaranhado de imagens que, como diz Jacques Aumont, recusa a lógica binária na produção de sentido diante das imagens⁵⁴.

51 METZ, Christian. *Essai sur la signification au cinéma*. Tomes I et II. 2. ed. Paris: Klincksieck, 2013, p. 358-359.

52 PSICOSE, 1960.

53 UM CORPO QUE CAI. Título original: *Vertigo*. Direção: Alfred Hitchcock. EUA: 1958. 1 DVD (128 min.), cor, legendado.

54 “A primeira ação da mistura de imagens, mesmo evanescente como ela é na fusão encadeada, é invocar outra coisa além de uma lógica binária da significação das imagens. Não se pode compreender a mistura de duas imagens pelo simples pensamento do ‘1 + 1’; as imagens misturadas não se adicionam nem se subtraem, mas interagem, formam uma nova entidade complexa” (AUMONT, 2005, p. 127). Texto original: “La première action du mélange d’images, même évanescence comme il l’est dans le fondu enchaîné, c’est d’invoquer autre chose qu’une logique binaire de la signification des images. On ne peut pas comprendre le mélange de deux images par la simple pensée du « 1 + 1 »; les images mélangées ne s’additionnent ni ne se soustraient, mais interagissent, forment une nouvelle entité complexe”.

Apesar da diminuição considerável dos usos experimentais da superposição – que encontrou seu auge no cinema mudo –, esse artifício também foi praticado para mostrar a plasticidade das formas no cinema e na fotografia dos anos 1970, 1980 e 1990, e com o aparecimento do vídeo as experimentações com superposição ganharam outras possibilidades. A imagem videográfica levaria essa velha técnica de mescla de imagens para direções insuspeitadas. Philippe Dubois⁵⁵ nos diz que a superposição no vídeo produz dois efeitos: a transparência relativa e a espessura estratificada. O primeiro efeito refere-se à capacidade de uma imagem de ser atravessada por outras imagens; através de uma podemos ver as outras, e essa transparência transpassada pelo olhar constitui um palimpsesto visual. O outro efeito produzido pela superposição usada no vídeo é a multiplicação de camadas de imagem, visíveis simultaneamente, que formam uma superfície estratificada. Como experiências precursoras no uso da superposição em vídeo, Dubois evoca as obras *Tv-Cubismo*, do alemão Wolf Vostell, realizada em 1985, e *Hong Kong song*, de Robert Cohen, vídeo realizado com a colaboração de Ermeline Le Mézo em de 1989. Em *Tv-Cubisme* as imagens do corpo de uma mesma modelo são superpostas a partir de planos captados por câmeras diferentes, em ângulos distintos; por outro lado, *Hong Kong song* mostra superposições de imagens das coisas, das pessoas, da cidade, das paisagens, das luzes e dos movimentos.

Mas, qual a força da superposição em *História(s) do cinema*? Por que, nesse conjunto de vídeos feitos ao longo de dez anos, Godard usa insistentemente esse dispositivo que após ter sido intensamente explorado vai aos poucos entrando em declínio? A superposição é um artifício que sobreviveu na história do cinema, enquanto outras técnicas que também foram usadas nos primeiros filmes, simplesmente desapareceram⁵⁶.

CAMADAS DE TEMPO, PALIMPSESTOS VISUAIS

O uso quase exaustivo da superposição de imagens é um dispositivo de problematização da história das imagens e das imagens da história na materialidade fílmica de *História(s) do cinema*. Esse uso da superposição põe

⁵⁵ DUBOIS, 2004, p. 78.

⁵⁶ VERNET, Marc. Surimpression. In: _____. *Figures de l'absence: de l'invisible au cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1988, p. 59-60.

em evidência e questiona a própria história desse artifício e produz um efeito de transparência refratária e simultaneidade das imagens, das camadas de tempo que as imagens carregam. Na superposição, é possível ver outras imagens através de uma imagem, e essa contaminação de uma sobre a outra as torna impuras. Nessas experimentações de montagem em um mesmo plano, podemos ver através de uma imagem outros tempos que se superpuseram sobre ela, que a constituem, e que interrogam os sentidos que lhe são atribuídos. A superposição em *Hitória(s) do cinema* é uma técnica de montagem, uma composição estética e política, um dispositivo que opera tanto sobre o espaço como sobre o tempo das imagens. Godard utiliza a superposição para produzir uma remontagem da história das imagens, do próprio cinema e de acontecimentos do século XX, como o horror dos campos de concentração e de extermínio durante a Segunda Guerra.

A superposição pode utilizar muito mais que duas imagens e levar ao limite a capacidade de distinguir isoladamente as formas, como nas experiências feitas por Abel Gance, que em *Napoleão* usou até dezesseis imagens simultâneas. Esse artifício é uma forma fílmica que condensa em uma única superfície a própria montagem, pois coloca em relação, em um só plano, duas ou várias imagens diferentes que produzem uma superfície emaranhada.

A *mistura de imagens*⁵⁷ é uma concomitância de diversas matérias imagéticas na mesma superfície visual: as relações que se produzem na tela, na simultaneidade de aparição, transformam as imagens e podem criar outras maneiras de percebê-las. Como copresença de imagens diferentes no mesmo plano, a superposição não é uma simples adição ou síntese de imagens: a coexistência de diferenças plásticas e temporais das imagens põe em crise a própria concepção de *plano*⁵⁸ cinematográfico. Quando vemos duas ou mais imagens ao mesmo tempo, o que acontece com a noção de plano? Trata-se de um ou de vários planos? A concepção de *plano* como unidade de espaço e de tempo, que advém, sobretudo, do cinema narrativo clássico, é recusada pelas imagens impuras que se superpõem. Como falar do plano como um “segmento

⁵⁷ Referência a Jacques Aumont, no texto *Clair et Confus* (2005).

⁵⁸ “[...] o plano é, no filme terminado, o que resta de uma tomada efetuada no momento da filmagem. Como a tomada, ele se caracteriza, antes de tudo, por sua continuidade, e, apesar de seu caráter tautológico, sua definição só pode ser a seguinte: ‘um plano é qualquer segmento de filme compreendido entre duas mudanças de plano’. [...] A noção de plano foi criticada por cineastas e teóricos que reprovavam, além de seu caráter difuso, sua submissão, julgada excessiva, ao modelo da montagem clássica” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 230).

de filme compreendido entre duas mudanças de plano”⁵⁹ diante de uma superposição, que trabalha muito mais com a simultaneidade do que com a sucessão contínua e linear de imagens?⁶⁰

A superposição é um modo de montagem que opera por simultaneidade das imagens e não por sucessão, mas, essa coexistência imagética é usada para compor a montagem do filme ou do vídeo, que de modo mais amplo se passa pela sucessão. É como se a superposição como mistura de imagens fosse a própria forma condensada do cinematógrafo⁶¹. Quando duas ou mais imagens distintas plástica e historicamente são colocadas em confronto nas superposições incessantes usadas em *História(s) do cinema* acontece uma alteração formal das próprias imagens que se misturam. As forças históricas conflitantes dessas imagens produzem uma “contaminação recíproca”⁶² de uma imagem por outra, lançando-as na impureza das formas e dos tempos. Como essas imagens impuras, que nascem de um artifício usado exaustivamente para mostrar os espectros transparentes desde o cinema mudo, convocam alguns fantasmas da história do século XX e do próprio cinema, e coloca-os em confronto com o presente, em *História(s) do cinema?*

A superposição ganhou diferentes usos no cinema, que produziram efeitos estéticos e políticos dessemelhantes. Um dos usos desse artifício dedicou-se a mostrar lembranças, sonhos, alucinações e pensamentos das personagens. A aparição dos fantasmas nos filmes assemelha-se a esse uso da superposição, mas há algumas diferenças. Os espectros não são apenas fenômenos psicológicos: em muitos filmes em que eles aparecem é como se esses corpos rarefeitos tivessem uma vida própria, manifesta em matéria transparente, que não se reduz ao psiquismo de um personagem. Na fusão-encadeada, que se tornou extremamente praticada, trata-se de fazer a passagem de um plano a outro; nessa forma, a superposição de imagens acabou sendo domesticada e usada como mero encadeamento narrativo, mas mesmo assim, guarda ambiguidades que em certos casos desacomoda a linearidade narrativa. Sobretudo a partir do vídeo, a superposição ganhou outras possibilidades e passou a ser manipulada nas

⁵⁹ AUMONT; MARIE, 2003, p. 230.

⁶⁰ A crítica à concepção clássica de *plano* foi elaborada por Philippe Dubois, no curso *Transparence, Surimpression, Splitscreen: plasticités spatiales de l'image*, realizado na Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris III, na cidade de Paris, em 2015. Ao invés de *plano*, Dubois propõe o uso da concepção de espaço-imagem.

⁶¹ AUMONT, 2005, p. 143.

⁶² *Ibid.*, p. 137.

experimentações com a plasticidade das formas imagéticas, que levaram a outros limites o uso dessa velha técnica de mescla de imagens.

A partir de seus usos da superposição, *História(s) do cinema* pode ser situado como desdobramento da estética de práticas videográficas, mas o trabalho sobre a plasticidade das formas opera também como uma experimentação crítica, como interrogação ao presente entrelaçado ao passado, como remontagem da história. Nessa vasta obra, entramos em contato com a potência política das imagens impuras, da montagem que convoca os fantasmas. Esses espectros do passado reaparecem no presente para inquietar os encadeamentos narrativos, a história linear dos vencedores, o tempo homogêneo do progresso, contra o qual Benjamin insurgia-se em suas teses sobre a história. “A ideia de um progresso do gênero humano na história não se pode separar da ideia da sua progressão ao longo de um tempo homogêneo e vazio. A crítica da ideia dessa progressão tem de ser a base da crítica da própria ideia de progresso.”⁶³ O artifício da superposição é usado para aproximar imagens diferentes, para pensar visualmente por meio dos choques entre as imagens: trata-se de fabricar superfícies de conflitos que não se resolvem e que criam um pensamento imagético inédito, que não estava presente em nenhuma das imagens vistas isoladamente. A tela torna-se povoada por imagens agonísticas e impuras. Essa aproximação entre imagens diferentes nessa série de vídeos feitos por Godard não é apenas uma forma de compreender relações históricas veladas: trata-se de produzir, por lampejos, outras montagens da própria história dessas imagens díspares, como no pensamento constelar de Benjamin⁶⁴ e na ontologia do presente proposta por Foucault⁶⁵.

As imagens impuras, assombradas por fantasmas que retornam em legiões, rejeitam a síntese: Godard recusa a ideia de que na superposição existe uma fusão sintética das imagens. Essas imagens sobrepostas formam uma outra superfície visual, um palimpsesto, que não sintetiza as diferenças das duas ou mais imagens manipuladas. A superposição torna-se um dispositivo que coloca em relação direta, na imagem, espaços e tempos divergentes que se confrontam e permanecem irresolutos, abrindo zonas de interrogação ao presente. Em uma conversa com Godard, no momento em que falam das técnicas usadas em *História(s) do cinema*, sobretudo a superposição, Youssef Ishaghpour menciona o

⁶³ BENJAMIN, 2012b, p. 17.

⁶⁴ Id., 2009, p. 504.

⁶⁵ FOUCAULT, 2001a, 2001b, 2014.

fato de que nesse artifício duas imagens fundem-se em apenas uma. Mas, a esse comentário, Godard responde outra coisa: “O que é, antes, a base, é sempre dois, apresentar sempre no início duas imagens mais que uma, é o que eu chamo imagem, essa imagem feita de duas [...]”⁶⁶. Mais do que uma fusão sintética, que resolveria os confrontos entre as imagens emaranhadas na superfície do ecrã, Godard aponta para uma multiplicidade da imagem que desde o início é sempre mais de uma: o que interessa é o que está entre as imagens, suas relações, os jogos de força que se entremeiam nas fissuras que separam esses *corpos imagéticos*. “As imagens com corpo misturam pequenos mundos, incitando quem as conhece a não reconhecer-se. São imagens que interrompem idas aceleradas ao futuro, desatentas ao que ficou ou poderia ter sido [...]”⁶⁷. Nas superposições, dois ou mais corpos – *corpos de imagem* – ocupam o mesmo espaço ao mesmo tempo; duas ou mais imagens visíveis povoam simultaneamente o mesmo espaço e o transformam. É nessa mesma direção que Didi-Huberman se refere ao uso desse artifício de montagem nessa série de vídeos: “Mas, explicita Godard – invocando Eisenstein –, este processo não absorve as diferenças, ao contrário, acusa-as: ele não tem, portanto, nada de uma síntese ou de uma ‘fusão’ das imagens, mesmo no caso das superposições utilizadas para *História(s) do Cinema*”⁶⁸. Essas imagens superpostas teriam a potência de interrogar certos modos de percepção, ou melhor, seriam artefatos imagéticos que questionam determinadas teorias da psicologia da percepção?

*

No texto *Claro e Confuso*, Jacques Aumont⁶⁹ faz uma crítica pujante a alguns estudos da psicologia da percepção, que em uma perspectiva psicofísica propuseram-se a investigar a atividade perceptiva diante de múltiplas imagens. A

⁶⁶ “Ce qui est plutôt la base, c'est toujours deux, présenter toujours au départ deux images plutôt qu'une, c'est ce que j'appelle l'image, cette image faite de deux [...]” (GODARD, Jean-Luc; ISHAGHPOUR, Youssef. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle: dialogue*. Tours: Farrago, 2000, p. 27, tradução livre).

⁶⁷ BAPTISTA, Luis Antonio. *O veludo, o vidro e o plástico: desigualdade e diversidade na metrópole*. Niterói: EDUFF, 2009, p. 64.

⁶⁸ “Mais, précise Godard - en invoquant Eisenstein -, ce processus ne résorbe pas les différences, il les accuse au contraire: il n'a donc rien d'une synthèse ou d'une « fusion » des images, même dans le cas des surimpressions utilisées pour *Histoire(s) du cinéma*” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 173, tradução livre).

⁶⁹ AUMONT, 2005.

crítica situa-se, mais especificamente, em relação a um texto de Bruce Goldstein⁷⁰ – *The perception of multiple images* – em que o autor equipara três diferentes situações visuais que, segundo ele, não podem ser percebidas simultaneamente: a superposição de imagens, a apresentação de imagens diferentes para cada um dos olhos, e imagens ambíguas como o cubo de Necker. Ao equiparar situações visuais tão distintas, Goldstein afirma que não é possível a percepção de imagens simultâneas, em decorrência da *visão foveal*⁷¹: a incapacidade de perceber o emaranhado de imagens em uma superposição seria uma consequência da constituição fisiológica do olho. O psicólogo norte-americano aproxima a dificuldade de percepção de superposições à “concorrência retiniana”, que ocorre quando imagens distintas são apresentadas para cada olho. Goldstein afirma que somos incapazes de perceber simultaneamente duas ou mais imagens, pois, para ele, por um lado a *visão foveal* só permite a percepção de um objeto por vez, e por outro, a *visão periférica* é imprecisa e só capta variações de luz mais difusas⁷².

Goldstein diz, quase no final do artigo, que é necessário inverter a pergunta que conduz seu texto: ao invés de “o que a percepção nos diz sobre a apresentação de várias imagens?”, seria mais importante saber “o que a apresentação de várias imagens nos diz sobre a percepção?”⁷³. Segundo ele, as imagens múltiplas mostram-nos que há grandes lacunas no nosso conhecimento sobre os mecanismos perceptivos, visto que os estudos em psicologia da percepção concentravam-se, com raras exceções, na investigação de estímulos visuais simples. Apesar de anunciar a necessidade de inversão das questões, o artigo parte da primeira pergunta e privilegia uma perspectiva unicamente psicofísica para explicar o funcionamento da percepção visual. O texto centra-se em pressupostos psicofísicos – a incapacidade da visão foveal de concentrar-se em mais de um objeto e a demasiada imprecisão da visão periférica – para afirmar a impossibilidade de percepção das imagens simultâneas. Goldstein nem sequer menciona os estudos da teoria da Gestalt,

⁷⁰ GOLDSTEIN, E. Bruce. *The Perception of Multiple Images*. *Audio-Visual Communication Review*, vol. 23, n. 01, 1975.

⁷¹ A fóvea é uma pequena cavidade na retina que funciona para a acuidade visual.

⁷² “A percepção simultânea de várias entradas visuais não é possível devido à natureza da visão foveal (nós podemos fixar apenas uma coisa de cada vez) e o fato de que, mesmo quando os estímulos podem ser apresentados à fóvea simultaneamente, nós não necessariamente os percebemos simultaneamente” (Ibid., p. 51, tradução livre). Texto original: “Simultaneous perception of a number of visual inputs is not possible due to the nature of foveal vision (we can fixate only on one thing at a time) and the fact that even when stimuli can be presented to the fovea simultaneously we do not necessarily perceive them simultaneously”.

⁷³ Ibid., p. 62.

que desde a década de 1910, com as pesquisas de Max Wertheimer, já investigava a percepção da imagem em movimento.

A teoria da Gestalt propõe uma outra forma de compreensão da percepção, articulando-a à ideia de *campo perceptivo* e não apenas aos mecanismos fisiológicos do aparelho visual. Essa perspectiva da psicologia conhecida como Escola de Berlin, não reduz o ato perceptivo à sensação e à fisiologia do olho, e concebe a percepção como uma atividade de organização da experiência que independe da atividade consciente intencional do corpo que percebe. “Para o gestaltismo, a experiência é imediatamente organizada. O que percebemos são relações e não sensações”⁷⁴. A percepção visual acontece na relação entre a luz e o corpo: os raios luminosos que chegam à retina ganham forma imagética e sentido na relação com o corpo em atividade que fabrica aquilo que é percebido. A percepção visual aparece-nos como um artefato forjado no corpo a partir da luz como matéria prima, pois como nos diz o gestaltista Wolfgang Köhler, “entre os objetos físicos que estão em torno de nós e nossos olhos, as ondas luminosas constituem o único meio de comunicação”⁷⁵. Mas, isso não significa que a percepção é um simples acúmulo das sensações. Os gestaltistas afirmam a primazia da organização da experiência perceptiva em relação aos dados sensitivos, visto que esses autores criticam fortemente a noção de sensação que embasou grande parte da psicologia experimental do século XIX.

Em um texto dedicado às superposições, Marc Vernet⁷⁶ demarca três aspectos plásticos que aparecem nas imagens superpostas. O primeiro seria o achatamento da profundidade projetada na perspectiva: em muitas superposições, o fundo e a superfície aparecem em simultaneidade. O segundo seria o abandono das proporções entre figura e paisagem, principalmente nas superposições que usam imagens de rostos: é possível que uma face apareça de um tamanho gigantesco ocupando o mesmo espaço de uma paisagem, numa extrema desproporcionalidade de tamanho. O último aspecto seria um efeito de desenquadramento e de difusão, pois o fundo da imagem superposta é outra imagem: uma figura não teria um fundo além da outra figura sobre a qual ela aparece. Esses três aspectos estéticos presentes nas superposições interrogam os sistemas clássicos de enquadramento em perspectiva, que funcionam baseados

⁷⁴ MORAES, Márcia Oliveira. O gestaltismo e o retorno da experiência. In: JACÓ-VILELA, Ana. Maria; FERREIRA, Arthur Arruda Leal; PORTUGAL, Francisco Teixeira (orgs.). *História da Psicologia: Rumos e Percursos*. Rio de Janeiro: Nau, 2005, p. 309.

⁷⁵ KÖHLER, Wolfgang. *Psicologia da Gestalt*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980, p. 94.

⁷⁶ VERNET, 1988.

na profundidade de campo. Essas imagens superpostas põem em questão uma forma estética que se tornou preponderante na história da arte: trata-se da perspectiva – ou *perspectiva artificial*, como era designada pelos renascentistas – como técnica pictórica, cuja invenção no Renascimento marcou uma mudança radical na produção e disseminação de imagens no mundo ocidental.

A perspectiva, que, de modo simplificado, é a projeção de um espaço tridimensional em uma superfície plana, passou a ser massivamente usada na pintura ocidental desde o século xv. O emprego de várias técnicas diferentes para produzir a profundidade em uma superfície bidimensional tornou-se o modelo para as incansáveis tentativas de copiar a profundidade percebida na experiência visual cotidiana⁷⁷. A partir dos saberes advindos da geometria, artistas propuseram-se a produzir uma perspectiva que buscava assemelhar-se aos mecanismos do olho humano, tal qual eram conhecidos naquele momento. Na descrição feita por Erwin Panofsky da perspectiva proveniente do Renascimento italiano, o olho aparece como superfície geométrica, ponto de convergência de uma pirâmide visual que determina os traçados retilíneos da profundidade⁷⁸.

Esse sistema perspectivo que transformou os modos de produção e de visualização da imagem no ocidente, é recusado em alguns usos da superposição de imagens diferentes que coexistem emaranhadas no mesmo plano: a profundidade torna-se achatada e confunde-se com a superfície. Será que esse artifício mostra-nos uma outra percepção, que não opera pela intercalagem entre a figura e o fundo? O que se passa quando o olhar permanece confuso diante dessas imagens impuras, quando a experiência perceptiva desdobra-se em uma indiscernibilidade entre figura e fundo, entre rosto e paisagem?

No texto de Goldstein, uma psicologia psicofísica afirma que não é possível perceber as imagens misturadas, superpostas, que chegam ao corpo simultaneamente por meio dos olhos. Mas, será que é, de fato, impossível perceber esse emaranhado de imagens, ou trata-se de um outro modo de percepção, que não se direciona para o isolamento bem definido de cada imagem? As imagens simultâneas, que se atravessam num jogo de transparências mútuas, criam um problema para a percepção visual baseada na compreensão de que só

⁷⁷ AUMONT; MARIE, 2003, p. 227-228.

⁷⁸ “[...] imagino a imagem (de acordo com a definição da ‘janela’) como uma secção transversal plana feita através da chamada pirâmide visual; é o olho o vértice desta pirâmide e ele está ligado aos pontos isolados que fazem parte do espaço a representar [...] a posição relativa destes ‘raios visuais’ determina a posição aparente dos pontos que lhes correspondem na imagem visual [...]” (PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 31-32).

percebemos algo quando conseguimos concentrar-nos especificamente em uma forma bastante distinta e isolável pela visão foveal responsável pela focalização.

O trabalho de Goldstein situa-se como uma continuação das pesquisas experimentais de uma psicologia físico-fisiológica que emergiu e instituiu-se no século XIX. Mais do que reconhecer a suposta impossibilidade de perceber o palimpsesto de imagens de uma superposição, interessa pensar as interrogações que esse artifício faz à psicologia psicofísica e a suas concepções de percepção baseadas em experimentos, nos quais são apresentados estímulos visuais para a mensuração da reação fisiológica a esses estímulos. Como nos diz Márcia Moraes – apontando os problemas de uma psicologia experimental e psicofísica da percepção –, “[...] a correspondência entre o mundo externo – os estímulos – e a percepção é problemática, porque o corpo, longe de garantir a objetividade da percepção, afirma a sua parcialidade”⁷⁹.

Nesse sentido, para pensar as problematizações que as imagens impuras e simultâneas trazem para a concepção de percepção da psicologia psicofísica, interessa-nos, assim como propõe Márcia Moraes, “deslocar as alianças da psicologia com a física mecanicista e com a fisiologia, e afirmar como caminho a aliança com a arte”⁸⁰. Essa outra aliança com a arte – mais especificamente com o cinema e o vídeo – torna-se necessária à medida que faz surgir interrogações epistemológicas e políticas a certos saberes psicológicos produtores de verdade sobre os modos de percepção.

As imagens impuras, superpostas, exploradas por Godard em *História(s) do cinema*, produzem uma percepção precária, “confusa”, em que a figura e o fundo não são facilmente distinguíveis, e em que a perspectiva e a profundidade de campo são arrasadas. Esses palimpsestos imagéticos carregam a potência de interrogar uma psicologia psicofísica que privilegia exclusivamente o funcionamento fisiológico do aparelho visual, baseada no estímulo e na concepção de predominância da visão foveal que só percebe uma coisa de cada vez. Mas, ao mesmo tempo, essas imagens misturadas e simultâneas engendram uma experiência visual que não opera a partir da divisão nítida entre figura e fundo – princípio básico da teoria da Gestalt – nem da profundidade de campo produzida geometricamente na *perspectiva artificial*. Como nos diz Aumont, “começamos a ver a mistura de imagens

⁷⁹ MORAES, Márcia Oliveira. Ver e não ver: sobre o corpo como suporte da percepção entre jovens deficientes visuais. *Revista Benjamin Constant*. Rio de Janeiro, v. 12, n. 33, 2006. p. 02.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 03.

quando desistimos absolutamente de procurar decompô-la, quando aceitamos sua relativa indistinção”⁸¹.

As lacunas – reconhecidas pelo próprio Goldstein – que aparecem quando uma psicologia psicofísica propõe-se a estudar a percepção das imagens em superposição, mostram-nos o território de combate epistemológico e político que marca a psicologia desde a virada do século XIX para o século XX. Como propõe Jonathan Crary⁸² em seus trabalhos sobre a produção histórica de determinados modos de percepção na modernidade, a visão tornou-se, sobretudo no século XIX, inseparável da noção de um sujeito observador. Mas, é necessário entender esse observador como efeito de relações históricas e como lugar privilegiado de práticas, técnicas, instituições e modos de subjetivação. Nesse sentido, interessa-nos vislumbrar a percepção visual como efeito de práticas sociais, tecnológicas e institucionais que produziram a concepção de sujeito moderno. “É irrelevante se a percepção ou a visão realmente mudam, pois elas não possuem uma história autônoma. O que muda é a pluralidade de forças e regras que compõem o campo no qual a percepção ocorre”⁸³.

Mais do que procurar o melhor modelo explicativo para a percepção, interessa-nos – a partir da potência das imagens impuras e simultâneas presentes nos filmes intercessores dessa pesquisa – fazer aparecer vestígios dos combates teórico-políticos que percorrem esse terreno acidentado, atravessado por grandes estradas e pequenos atalhos, que chamamos de psicologia. O próprio modo de configuração dos estudos sobre os mecanismos perceptivos, de maneira experimental, mostra alguns limites das explicações teóricas sobre a própria percepção. As imagens de fantasmas precariamente translúcidas que povoaram a segunda metade do século XIX foram contemporâneas das primeiras teorias da psicologia psicofísica que pretendia estudar experimentalmente o funcionamento perceptual. Ironicamente, essas imagens espectrais – que se tornaram um artifício recorrente na fotografia, no cinema e no vídeo – iriam produzir lacunas fecundas nos saberes modernos que fabricaram um sujeito observador, dotado

⁸¹ “[...] on ne commence à voir le mélange d'images que lorsqu'on renonce à chercher absolument le décomposer – lorsqu'on accepte sa relative indistinction” (AUMONT, 2005, p. 126, tradução livre).

⁸² CRARY, 2012, p. 15.

⁸³ Ibid., p. 15.

de uma visão treinada, capaz de concentrar-se em estímulos abstratos apresentados na assepsia dos laboratórios de estudo da percepção⁸⁴.

SUPERPOSIÇÃO E IMPUREZA DAS IMAGENS

Por que afirmar que as imagens superpostas são imagens impuras? Haveria alguma potência na impureza dessas imagens, que são também atravessadas por muitas sonoridades? Jacques Aumont assinala algo nesse sentido que nos interessa: “a mistura de duas imagens insiste sobre a contaminação *recíproca* de um mundo sobre outro [...]”⁸⁵. Essa contaminação recíproca faz desdobrar a experiência de percepção e do tempo diante das imagens que habitam uma zona de indiscernibilidade. Contaminadas, essas imagens tornam-se impuras.

A imagem impura carrega um adjetivo que se inicia por um prefixo de recusa: o *im* que rejeita a pureza. Se referirmo-nos à história da filosofia, a ideia de pureza esteve ligada quase sempre àquilo que não sofreu misturas, que preserva uma essência não contaminada por outras substâncias. Algo puro é concebido também, em muitos momentos da filosofia, como uma coisa que está de acordo com sua definição: após se definir conceitualmente um objeto, o adjetivo *puro* é usado para aquele objeto que se apresenta inexoravelmente em conformidade à sua definição. Os objetos que em sua apresentação distanciavam-se da sua definição não eram considerados puros⁸⁶. Nesse sentido, o puro é algo sem mistura e rigorosamente idêntico a uma definição. Em outro sentido, Immanuel Kant concebia o puro como algo oposto ao mundo empírico, apartado da experiência sensível. O filósofo alemão estabeleceu essa concepção de pureza para referir-se à razão, aos juízos e conhecimentos *a priori*⁸⁷. Apesar de Kant não mencionar especificamente as imagens, sua filosofia produz uma contrariedade entre o puro e a experiência

⁸⁴ “Parte importante da nova disciplina [a psicologia fisiológica] consistiu no estudo quantitativo do olho em termos de atenção, tempo de resposta, limiar de estimulação e fadiga. Esses estudos relacionavam-se com as exigências de conhecer a adaptação de um sujeito às tarefas produtivas em que a atenção máxima era indispensável para racionalizar e aumentar a eficiência do trabalho humano. A necessidade econômica da rápida coordenação dos olhos e das mãos na execução de ações repetitivas exigiu um conhecimento preciso das capacidades ópticas e sensoriais do homem” (CRARY, 2012, p. 87).

⁸⁵ AUMONT, 2005, p. 137.

⁸⁶ ABBAGNANO, 2012, p. 954-955.

⁸⁷ “[...] designaremos, doravante, por juízos *a priori*, não aqueles que não dependem desta ou daquela experiência, mas aqueles em que se verifica absoluta independência de toda e qualquer experiência. Dos conhecimentos *a priori*, são puros aqueles em que nada de empírico se mistura” (KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 62).

sensível. Não é possível pensar a superposição como um artifício de imagens puras, se consideramos as imagens de um filme como artefatos fabricados a partir de muitos processos técnicos, materiais, estéticos, históricos e políticos, que são notáveis em *História(s) do cinema*. Mas, qual seriam as forças do impuro? Por que afirmá-lo? O que seria uma imagem impura e o que ela cria para pensar um presente?

Uma imagem impura não necessariamente produz algum efeito de ruptura, ou de problematização, simplesmente por ser impura. A impureza não basta por si só. Qual impureza está em jogo? O que ela tenciona e como tenciona? Em um texto que se refere ao cinema como arte impura, no sentido de uma mistura a outras artes como a literatura e o teatro, André Bazin faz uma perspicaz consideração sobre a aparente autossuficiência estética de uma arte impura⁸⁸. Já não estamos falando do cinema como arte impura – com o fez Bazin em sua defesa do cinema de adaptação – mas da imagem como uma superfície de impurezas, misturada a outras coisas, mesclada a outras imagens. O alerta de Bazin não deixa de ser precioso quando falamos dessa outra impureza: será que uma imagem, por aparecer mesclada a outras, tem por si só a capacidade de interrogar um determinado presente? Uma imagem impura teria automaticamente essa potência estética e política? Afirmar que algo é impuro não o torna mais crítico, ou portador de uma vanguarda estética. A potência dessa estranha impureza da superposição é a permeabilidade de uma imagem à intromissão de imagens de outros tempos, interferência de imagens que migraram de tempos e lugares diferentes e que chegam à superfície do presente, povoando-o com os espectros de outros tempos que fazem sombras – assombram – às luzes do agora.

Em muitas passagens da escrita afirmamos que as imagens impuras produzidas pela superposição, em *História(s) do cinema*, aparecem como um palimpsesto: porque esse termo incomum é recorrentemente evocado no texto? Palimpsesto é uma palavra grega, que surgiu por volta do século v antes da era cristã, que designa uma superfície que é raspada para que se possa escrever outra vez. O termo passou a ser utilizado para os pergaminhos – feitos da pele tratada de animas – e para papiros que eram apagados para que se pudessem escrever outros textos no lugar dos velhos escritos, sobretudo na Idade Média. O

⁸⁸ “Em todo caso, se certa mistura de artes ainda é possível, como a mistura dos gêneros, não decorre daí que qualquer mescla seja bem-sucedida. Há cruzamentos fecundos, que adicionam as qualidades dos genitores, há também híbridos sedutores mas estéreis, há enfim acasalamentos monstruosos, que só engendram quimeras” (BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: _____. *O que é o cinema?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2014b, p. 120).

uso dos palimpsestos era uma prática frequente, pois não existiam muitos pergaminhos disponíveis nessa época e o papel era bastante caro e difícil de ser encontrado. As técnicas empregadas para apagar essa superfície de inscrição – usava-se, principalmente, a lavagem e a raspagem – não conseguiam extinguir definitivamente os caracteres antigos. A nova escrita fazia-se sobre os traços mais ou menos visíveis das antigas inscrições, que permaneciam precariamente aparentes. Os traços de uma escrita do passado permaneciam na superfície de inscrição apesar dos esforços para apagar as marcas anteriores.

Partindo dessa materialidade histórica dos palimpsestos, Gérard Genette traça uma relação entre a *literatura de segunda mão* e o palimpsesto como hipertexto, entendendo que um texto nunca está isolado e remete a outros textos, pois se produz a partir de uma superfície de inscrição que contém inúmeras ranhuras de outras escritas⁸⁹. O hipertexto proposto por Genette talvez seja uma das formas mais recorrentes de se pensar o palimpsesto nas artes atualmente, sobretudo na literatura. Mas, como pensar o palimpsesto por meio de sua materialidade visual e não apenas linguística? Um palimpsesto aparece-nos como superfície de sobrevivência de camadas temporais diferentes, como no caso do conhecido palimpsesto de Arquimedes.

A primeira escrita desse palimpsesto – a cópia dos textos de Arquimedes – foi feita no século X, e entre os séculos XII e XIX ele transitou entre Constantinopla e Jerusalém como um livro de culto religioso de rito grego. O texto de Arquimedes só foi reconhecido no início do século XX e as partes precariamente visíveis foram traduzidas pelo filólogo dinamarquês Johan Ludvig Heiberg. Depois de tornar-se propriedade de um colecionador francês, e de passar grande parte do século XX inacessível, o palimpsesto foi comprado em um leilão em Nova Iorque, em 1998, e encontra-se no Walters Art Museum em Baltimore, nos Estados Unidos⁹⁰. As teorias matemáticas do pensador grego permaneceram precariamente visíveis sob textos cristãos, copiados séculos

⁸⁹ “Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através de leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos [...] Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos” (GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão – extratos*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010, p. 05).

⁹⁰ Cf. ESCOBAR, Ángel. El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual: una introducción. In: _____ . (ed.). *El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2006, p. 30.

depois sobre os teoremas mecânicos que tratam de espirais, círculos, planos, esferas, cilindros e corpos flutuantes.

Nesse palimpsesto estão superpostos sete textos de Arquimedes, um manuscrito do século XI com discursos do orador ático Hipérides, um comentário sobre o tratado das Categorias de Aristóteles, escritas hagiográficas, trechos de um Menaion – textos litúrgicos para ritos dos cristãos ortodoxos –, e restos de dois textos que ainda não foram identificados⁹¹.

Mais do que usar a forma do palimpsesto como uma metáfora para pensar o cinema, interessa-nos as afinidades entre a experiência visual oferecida pelos antigos palimpsestos e as imagens superpostas, como aquelas presentes em *História(s) do cinema*. Obviamente existem muitas diferenças de materialidade e de uso entre um palimpsesto escritural, como o de Arquimedes, e um filme que utiliza imagens superpostas: correremos os riscos de uma grave imprecisão histórica. Entretanto, apesar desses riscos inevitáveis, afirmamos que as superposições em obras como *História(s) do cinema* compõem um palimpsesto imagético semelhante à experiência visual diante de um palimpsesto de escritas, pois nos dois casos há a coexistência de imagens díspares na mesma superfície. Resquícios de outras imagens, às vezes quase invisíveis, que sobrevivem trazendo ao presente traços e forças de outros tempos, povoam tanto uma superfície de inscrição como um pergaminho, quanto um ecrã de projeção cinematográfica. A transparência precária e a espessura estratificada que multiplica camadas de imagem em uma mesma superfície fazem da superposição um palimpsesto imagético e temporal.

SIMULTANEIDADE E COLISÃO DE TEMPOS DIVERGENTES

Entre todos os artifícios de montagem usados em *História(s) do cinema*, a superposição aparece insistentemente, inclusive na forma de fusão-encadeada, e produz aproximações e confrontos entre imagens que parecem habitar mundos absolutamente diferentes, como a pornografia e o nazismo. Esses confrontos forçam-nos a pensar associações possíveis entre domínios aparentemente muito distantes e incomunicáveis. Nesse conjunto de vídeos há superposições no senso estrito – duas ou mais imagens que aparecem ao

⁹¹ Cf. SAUMELL, Jordi Crespo. El comentario a las categorías de Aristóteles en el Palimpsesto de Arquímedes. *Éndoxa: Series Filosóficas*, Madrid, n. 35, 2015, p. 13. Disponível em: <http://revistas.uned.es/index.php/endoxa/article/view/12190/pdf_16> Acesso em: 02 mai. 2016.

mesmo tempo – e por vezes encontramos efeitos de superposição, pois o rápido piscar de imagens diferentes que aparecem e desaparecem em frações de segundo, a montagem alternada de dois ou mais planos que se sucedem de maneira extremamente rápida, produzem a impressão de que vemos uma superposição: no fluxo do filme, não conseguimos distinguir visualmente as imagens que são dispostas em uma acelerada alternância⁹².

Não é à toa que as imagens coloridas de corpos amontoados no campo de Dachau, na Alemanha, aparecem embaralhadas às imagens de Elisabeth Taylor na praia. O sorriso ensolarado da beleza hollywoodiana é assombrado pela presença do terror produzido pela racionalidade nazista. Também não é por acaso que as imagens do casal feliz que dança às margens do Sena emaranham-se às imagens do jovem anônimo que respira suas últimas porções de ar antes de ser fuzilado. Em uma entrevista concedida a Gavin Smith, Godard⁹³ afirma que a superposição, entre as imagens de Elisabeth Taylor e dos corpos assassinados no campo de extermínio alemão, é uma “montagem histórica”, um trabalho crítico. Na resposta curta à pergunta do entrevistador, Godard nos diz que o artifício da superposição nessa passagem do filme é uma forma de montagem histórica e crítica. A simultaneidade das imagens engendrada pela superposição volta-se para uma tarefa crítica: trata-se de interrogar a constituição histórica de certos acontecimentos por meio da contaminação entre as imagens, que fazem esses acontecimentos retornarem ao presente.

Não se trata de um esteticismo gratuito: essas imagens tão diferentes, esses mundos aparentemente tão longínquos, são dispostos simultaneamente para que do entrechoque de suas superfícies transparentes possamos ver o tempo e algumas forças que fabricaram os contornos dessas imagens. É necessário dispô-las em coexistência, para fazer nascer, do confronto que se passa na espessura rarefeita da tela, outras imagens, que talvez tornem visíveis certas forças históricas, estéticas e políticas que forjaram as imagens antecedentes e as maneiras de vê-las. 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, contaminado-o com os traços de outro tempo.

Coincidentemente, na mesma entrevista Godard também fala da superposição feita com as imagens de *Um Americano em Paris* e do jovem na

⁹² Os “efeitos de superposição” presentes em *História(s) do cinema* foram apontados por Antonio Somaini, no curso *Montage et histoire des images: Warburg, Eisenstein, Benjamin, Malraux*, realizado na Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris III, na cidade de Paris, em 2015.

⁹³ GODARD, Jean-Luc. Interview with Gavin Smith. *Film-Comment*. Nova York, vol. 32, n. 02, 1996.

iminência da morte por fuzilamento. Ao responder ao entrevistador, que pergunta se o seu cinema é feito de imagens de grande beleza e sublimidade, por um lado, e de imagens de horror e atrocidade, por outro, Godard evoca a montagem em simultaneidade entre a dança na beira do Sena e o prenúncio de uma brutal execução, e nos diz que provavelmente esses acontecimentos se passaram ao mesmo tempo. A “montagem histórica” que faz a aproximação espacial entre as imagens na tela – as próprias imagens constituem um espaço, um palimpsesto visual – opera um avizinhamiento temporal entre os acontecimentos⁹⁴. No momento em que essa superposição aparece em *História(s) do cinema*, a voz *off* de Godard diz: “História do cinema, história sem palavras, história da noite”. Quais os apelos lançados por uma história sem palavras? O que seria essa história da noite?

Em um texto chamado *A vida dos homens infames*, Michel Foucault⁹⁵ propõe-se a pensar algumas existências infames que foram registradas em documentos dos arquivos do Hospital Geral e da Bastilha, em Paris. O texto seria a introdução de uma “antologia” de vidas infames, mas esse projeto inicial de Foucault acabou transformando-se no livro *Le Désordre des familles*⁹⁶, organizado juntamente com Arlette Farge e que se dedica às cartas régias com ordens de prisão. Diferentemente das vidas infames sobre as quais escreve Foucault, que pelo encontro com a luz do poder saíram da noite – de onde, talvez, nunca deveriam ter saído⁹⁷ – esse infame que aparece na montagem feita por Godard, cujo corpo encontraria a morte pelo choque violento com o poder, chegou até

⁹⁴ “Quando eu misturei as filmagens de atualidades cinematográficas do prisioneiro amarrado a um poste e de olhos vendados - você sabe que em três minutos ele será fuzilado - eu misturei isso com *Um Americano em Paris*, Gene Kelly e Leslie Caron dançando no Sena. Isso foi inconsciente, mas posteriormente eu disse: sim, tenho o direito de fazer isso porque *Um Americano em Paris* foi provavelmente filmado ao mesmo tempo” (GODARD, 1996, p. 11, tradução livre). Texto original: “When I mixed the newsreel footage of the blindfolded prisoner tied to a post – you know in three minutes he’s going to be shot – I mixed that with *An American in Paris*, Gene Kelly and Leslie Caron dancing on the Seine. It was unconscious, but after [ward] I said, Yes, I have the right to do that because *An American in Paris* was probably shot at the same time”.

⁹⁵ FOUCAULT, Michel. La vie des hommes infâmes. In: _____. *Dits et Écrits II* - [1976-1988]. Paris: Gallimard, 2001g.

⁹⁶ Cf. FARGE, Arlette; FOUCAULT, Michel. *Le Désordre des familles - lettres de cachet des archives de la Bastille au XVIII^e siècle*. Paris, Gallimard, 1982.

⁹⁷ “Para que alguma coisa delas [vidas infames] chegasse até nós, foi preciso, portanto, que um feixe de luz, por um instante ao menos, viesse iluminá-las. Luz que vem de outro lugar. Aquilo que as arranca da noite – onde elas teriam podido, e talvez sempre devido permanecer – é o encontro com o poder: sem esse choque, nenhuma palavra, sem dúvida, estaria mais aqui para lembrar seu fugidio trajeto” (FOUCAULT, 2001g, p. 240, tradução livre). Texto original: “Pour que quelque chose d’elles parvienne jusqu’à nous, il a fallu pourtant qu’un faisceau de lumière, un instant au moins, vienne les éclairer. Lumière qui vient d’ailleurs. Ce qui les arrache à la nuit où elles auraient pu, et peut-être toujours dû, rester, c’est la rencontre avec le pouvoir : sans ce heurt, aucun mot sans doute ne serait plus là pour rappeler leur fugitif trajet”.

nós por meio de outra luminosidade: a imagem desse anônimo alcançou-nos pelo encontro do seu corpo com uma câmera. O cinema de atualidades tirou-o da noite, de onde, talvez, nunca deveria ter saído também. Entretanto, foi por meio desse cruzamento com uma câmera que esse anônimo infame, “existência relâmpago”⁹⁸, reaparece no presente. Como se não bastasse o encontro com os mecanismos de poder que o assassinariam e o contato com a luz débil do cinema de atualidades, o anônimo encontra outro feixe de luz na montagem operada por Godard: é a luz sedutora dos estúdios de Hollywood. Na colisão com a imagem do casal feliz que dança em uma noite luminosa, a imagem do anônimo que está prestes a morrer mostra-nos outra noite, muito mais escura, feita de um esquecimento quase implacável.

Para escrever a partir dos arquivos que guardam traços deixados pelas vidas infames, Foucault estabelece um pequeno conjunto de regras – aparentemente arbitrárias, como ele mesmo diz –, e a última delas propõe que “do choque dessas palavras e dessas vidas nasça para nós ainda um certo efeito misto de beleza e de terror”⁹⁹. O procedimento de pesquisa proposto por Foucault pretende fazer aparecer, do embate entre a escrita e as vidas infames, um efeito estético e ao mesmo tempo um afeto perturbador. Esse artifício de pesquisa – que Foucault chama ironicamente de regra – teria algo em comum com a feitura da montagem em *História(s) do cinema*? O que está em jogo quando se mostra as imagens de beleza e de terror simultaneamente, como nas superposições usadas por Godard? Ao invés de palavras que se confrontam com certas vidas infames, no caso de *História(s) do cinema*, são imagens que se chocam com outras imagens, para que dessas colisões possa surgir, talvez, um efeito ambíguo de beleza e pavor. Não que as palavras estejam ausentes da montagem feita por Godard: elas aparecem abundantemente, mas, quando vemos o anônimo na iminência da morte, elas contentam-se em evocar – não sem ironia – uma “história sem palavras”. Nada é dito sobre o jovem que é amarrado diante dos nossos olhos: nada sabemos sobre esse anônimo, apesar das tentativas, todas fracassadas, de encontrar alguma informação sobre ele, sobre o lugar e as circunstâncias dessa execução.

Por meio da montagem, a imagem desse anônimo é lançada ao presente, para fazer-nos lembrar e ver que muitos outros anônimos também foram

⁹⁸ Expressão usada por Foucault para se referir às vidas infames.

⁹⁹ “[...] du choc de ces mots et de ces vies naissent pour nous encore un certain effet mêlé de beauté et d’effroi” (FOUCAULT, 2001g, p. 239, tradução livre).

executados pelo poder de forças militares – o homem que amarra o jovem ao poste de execução porta trajes militares –, e que ainda hoje os assassinatos cometidos por esses poderes instituídos continuam, haja vista o caso da absurda violência policial no Brasil, em que um mecanismo do Estado executa milhares de pessoas continuamente, todos os anos¹⁰⁰.

*

Em um pequeno texto que se chama *O instante da minha morte*, Maurice Blanchot¹⁰¹ faz aparecer, pela escrita, a experiência de um jovem, que ficou imóvel por algum tempo diante da mira de fuzis de soldados nazistas que haviam batido à sua porta minutos antes. Enquanto os soldados, que esperavam ordens para atirar, apontavam as armas para o jovem, ele sentiu estranhamente “uma sensação de leveza extraordinária [...] a felicidade de não ser imortal nem eterno”¹⁰². Blanchot escreve esse curto relato a partir de um acontecimento, quase improvável, que se passou no fim da Segunda Guerra, na França, quando os aliados já derrotavam as forças alemãs em solo francês. Por um conjunto de circunstâncias – sobretudo um confronto não distante dali entre o que sobrou de um comando do exército alemão e uma célula da resistência francesa –, o jovem conseguiu fugir dos fuzis que o miravam e meteu-se em um bosque das redondezas, onde permaneceu assistindo de longe aos muitos incêndios que devastavam as fazendas vizinhas, com exceção do castelo onde habitava, que permaneceu incólume ao fogo que ardia por toda parte. “Imagino que essa sensação inalisável mudou o que lhe restava de vida”¹⁰³. Talvez, algo desse instante pendente da morte, que suspendeu o curso daquela existência e que a marcaria indelevelmente, possa ser sentido na imagem do anônimo usada por Godard. Teria essa imagem a capacidade de

¹⁰⁰ Apenas no estado do Rio de Janeiro, entre 2005 e 2014, foram registrados 8.466 homicídios decorrentes de intervenção policial, sendo 5.132 somente na capital. Os dados estão disponíveis no relatório publicado pela Anistia Internacional. Cf. VOCÊ MATOU MEU FILHO: homicídios cometidos pela Polícia Militar na cidade do Rio de Janeiro. Anistia Internacional. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<https://anistia.org.br/direitos-humanos/publicacoes/voce-matou-meu-filho/>>. Acesso em: 04 de abr. 2016.

¹⁰¹ BLANCHOT, Maurice. *O instante de minha morte*. Trad. André Telles. *Serrote*, n. 6, São Paulo: IMS, 2010b.

¹⁰² *Ibid.*, p. 210.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 211.

nos fazer sentir a espera da morte diante dos fuzis, acontecimento que no conto de Blanchot fez surgir uma estranha leveza?

No filme, a imagem dessa “existência relâmpago” torna-se um fantasma. A morte da qual o jovem amarrado não poderia escapar o transforma em um espectro que chega até nós pela imagem. O gesto do homem que amarra o jovem ao poste é demorado: Godard usa o artifício da câmera lenta sobre essa imagem, enquanto a imagem simultânea do casal que baila à beira do Sena não sofre nenhuma alteração de velocidade. Essa diferença de velocidade entre as imagens produz um estranho efeito em que há uma simultaneidade visual e uma assincronia rítmica. Lentamente, a mão do militar passa a corda sobre o pescoço do anônimo, e a estica para envolvê-la na estaca de madeira rente às costas do condenado. Não é possível ver o rosto do anônimo, pois a câmera está posicionada lateralmente, captando apenas o perfil de sua face que olha para um lugar desconhecido. A lentidão desse plano produz, paradoxalmente, uma espécie de leveza dos gestos que precedem a morte, como se se tratasse de uma leveza espectral daquele que vive o instante de sua morte. Esse instante chega até nós como um fantasma, imagem que retorna para fazer-nos lembrar da morte, e que de certa forma torna visível a própria finitude da existência.

A potência da montagem nessa passagem de *História(s) do cinema* – que usa superposição e câmera lenta – está no ato de fazer durar no tempo da imagem a terrível experiência que antecede um fuzilamento, a lenta aproximação da destruição. A imagem impura, palimpsesto constituído de superfícies em confronto, suporta a crueldade dessa aproximação vagarosa da morte, mostra o quase insuportável desdobrar silencioso do tempo da iminência. Sabemos que o jovem vai ser fuzilado, mas o que vemos é a morte suspensa, em câmera lenta, que assombra a felicidade iluminada do casal hollywoodiano às margens do famoso rio parisiense.

PARTE III
FASCÍNIOS E ANACRONISMOS DA IMAGEM:
RETORNO DOS ESPECTROS

*O passado, sem deixar de conservar o atrativo do fantasma,
retomará a luz e o movimento da vida e se tornará presente.*

Charles Baudelaire, *O pintor da vida moderna*.

Uma chuva fraca caía sem pressa acariciando as pequenas pedras retangulares que se enfileiravam ao longo da rua, formando um calçamento com aspecto de tempos idos. Na penumbra da madrugada que ia ficando cada vez mais funda, uma rua sinuosa deixava-se ver, clareada parcamente pelas luzes dos postes e pelos faróis de um carro que estacionou em frente a uma loja de fotografias. O homem que saiu do carro, no meio da água fina que molhava lentamente o guarda-chuva, procurava o fotógrafo que morava naquela casa. Como o velho retratista havia viajado para a cidade do Porto, era preciso encontrar alguém que pudesse, naquela hora da madrugada, tirar algumas fotografias. Um transeunte que por ali passava falou de um forasteiro, que estava na cidade há não muito tempo e que andava a tirar fotografias por todos os lados. Isso interessou ao homem que procurava com urgência um fotógrafo, e logo os dois seguiram pela noite rumo ao forasteiro.

Num quarto de pensão, sentado a uma pequena mesa, Isaac tentava sem êxito consertar um ruidoso rádio. As paredes acinzentadas do quarto pareciam absorver a pouca luminosidade expelida, sobretudo, por uma luminária de mesa. A fumaça de cigarros subia lentamente passando por um fio estendido de uma ponta a outra do quarto, onde se podiam ver penduradas algumas fotografias recém-reveladas. Atrás da mesa em que o rádio aberto fazia barulhos demorados, a chuva silenciosa escorria pelos vidros da janela da varanda, que dava para a rua. Dali podia-se ver logo do outro lado da alameda o gordo rio que banhava, delongado, as margens da pequena cidade. Mas, a uma hora daquelas, o que se via de dentro do quarto eram pequeninas luzes bruxuleantes que atravessavam, meio deformadas, a cortina de água que descia pelo vidro da janela. Misturando-se aos ralos traços de fumaça que serpenteavam pelo quarto, algumas palavras saltaram da boca de Isaac, cujos olhos lassos olhavam para um lugar desconhecido.

Dançai!, ó estrelas, que seguis constantes
Vertigens matemáticas fixadas!
Delirai, e fugi por uns instantes
À trajectória a que ides algemadas!
Tempo! detém-te! E vós, criações de dantes,
Que errais por celestiais, irreais estradas,
Anjos! abri-me os pórticos dos céus,
Que em minha noite é dia...¹

¹ RÉGIO, José. Sarça Ardente, parte 16. In: _____. *As encruzilhadas de Deus*. 6ª ed. Porto: Brasília Editora, 1970.

Antes que as palavras pudessem precipitar-se no silêncio, alguém bateu à porta apressadamente: era a dona da pensão que entrou afoita no quarto assim que a porta se abriu. Ela dizia que alguém estava procurando-o para que fosse tirar fotografias àquela hora, em um lugar chamado Quinta das Portas. Depois de umas poucas indagações à dona da pensão, Isaac vestiu-se e pegou a antiga câmera fotográfica; atravessando a rua em frente à hospedaria, meteu-se no carro que o esperava debaixo da persistente chuva.

O rosto de Angélica era de uma palidez incomum. Descorado como se já não houvesse mais sangue pulsando em baixo da pele branca, delicada. Ao redor, alguns vultos negros permaneciam sentados em cadeiras dispostas num semicírculo. Uma comoção pesarosa marcava os rostos silenciosos que permaneciam quase imóveis diante daquela face pálida, que arrastava os olhares como um imã atraindo alfinetes. O vestido branco contrastava com o azul escuro do tecido que cobria a superfície do antigo divã, onde seu corpo permanecia imóvel. No meio da sala, como se tivesse sido colocado ali para isso, um lustre sóbrio concentrava seu fulgor sobre o vestido e o rosto adormecido, fazendo com que a brancura de ambos jorrasse sem exageros pelo aposento. Com olhos tardos, alguns miravam, inconsolados, aquele rosto inerte; cabisbaixos, outros lançavam o olhar para o chão ou para um longe lugar.

Um tanto quanto desajeitado, Isaac pôs-se em frente ao corpo que repousava tranquilamente no divã, empunhou a câmera e encaixou seu olho direito no buraco da máquina. Entretanto, a lâmpada que iluminava a sala era fraca, e foi preciso trocá-la por outra de maior claridade. Enquanto buscavam a outra lâmpada, Isaac sentou-se junto aos que por ali estavam, e por entre os cochichos de duas senhoras, olhou meio admirado para a jovem mulher que estava deitada no meio da sala. O lugar entrou numa ligeira penumbra no momento em que o fotógrafo trocava a lâmpada. A luz mais forte ressaltou ainda mais as curvas daquele semblante pálido. Isaac tomou nas mãos, outra vez, a câmera que se prendia a seu pescoço por uma estreita correia de couro, e procurou a melhor posição para focar o rosto de Angélica. Agachou-se para alcançar um ângulo melhor; levantou-se e moveu-se para o lado direito. Guardou no bolso da calça o lenço que lhe fora entregue pela governanta, com o qual havia feito a substituição da lâmpada. Abaixou-se de novo e ergueu-se mais uma vez. Aproximou-se mais da mulher deitada sobre o divã. Enfiou o olho no visor da máquina novamente. Regulou um pouco mais a objetiva com a mão esquerda, mas, quando conseguiu ajustar o foco, algo estranho o fez recuar diante da

imagem: por um momento incapturável ele viu o rosto de Angélica desabrochar em um sorriso. Assustado, Isaac baixou a câmera, afastou-se para trás e olhou atônito para o cadáver e para as pessoas que por ali faziam velório. A jovem mulher morta permanecia imóvel; o que se notava era a mesma aparência, discretamente risonha, de antes. Atormentado, o fotógrafo não mais conseguia concentrar-se, olhava para os lados como se estivesse procurando a presença de alguém. Sua inquietude fez com que a irmã da falecida viesse perguntá-lo, com um tom de reprovação, se as fotografias já haviam sido tiradas.

Sobressaltado e ao mesmo tempo atraído cada vez mais pela imagem do rosto falecido, Isaac começou a capturar a imagem inquietante daquela mulher que parecia dormir um sono sereno. O pavor que havia tomado o seu corpo trouxe um certo incômodo a alguns daqueles que pacientemente passavam a noite na vigília. Sem demora o fotógrafo fez quatro fotos da falecida, cada uma de um ângulo diferente, e logo arrancou a câmera do pescoço, apressado. Colocou a máquina em sua bolsa de couro, e num pulo dirigiu-se para a porta. Antes de cruzar o umbral, olhou para Angélica e fez um aceno curto com a cabeça para aqueles que permaneciam sentados. Saiu da sala desembestado, sem dizer palavra alguma, mas o som ruidoso dos seus passos – que nascia no encontro dos sapatos com o velho assoalho de madeira – ecoavam por toda a grande casa.

De volta ao quarto de pensão, na manhã seguinte, o fotógrafo revelava diligentemente as fotos tiradas no velório. Um retrato de dois burros arrastando um arado fora removido do varal que cruzava o cômodo, e uma a uma, as fotografias feitas durante a noite iam sendo dependuradas no cordão. Depois de ter colocado todos os retratos no varal, Isaac fitou-as por um tempo, e mais uma vez, a imagem parecia mover-se, apavorando-o. Após ter olhado a perturbadora imagem de Angélica, o mundo de Isaac naufragou naquele rosto pálido, meio risonho, que saltou do leito de morte para a lente da máquina fotográfica. A imagem da morta inundou o olhar e a imaginação do fotógrafo, levando-o às regiões insólitas do fascínio. Seus sonhos, quase sempre intranquilos, passaram a ser povoados pela insistente imagem da falecida. Na noite seguinte ao velório, ele acordou de súbito, ofegante, gritando o nome de Angélica, depois de ter sonhado com ela num passeio noturno. Um estranho encantamento o atraía: essa imagem fascinou Isaac de tal forma que ele a via por toda parte. Depois do encontro com as potências estranhas do semblante dessa mulher finada, o fotógrafo saiu de si, atraído pelas forças inomináveis dessa imagem, como no

poema – que ele mesmo havia declamado solitariamente antes de sair de casa no meio da madrugada – em que o poeta desejava que as estrelas delirassem e saíssem da trajetória à qual iam algemadas.

Outras imagens também interessavam a esse fotógrafo de poucas palavras: as imagens daquilo que estava desaparecendo, sobretudo do trabalho à moda antiga – como ele mesmo o chamava – dos homens que revolvem a terra nas plantações usando instrumentos de outros tempos. Obstinado, Isaac punha-se a fazer fotografias desses lavradores, que trabalhavam em uma vinha localizada do outro lado do rio, em um terreno bastante íngreme. Enquanto aqueles homens feriam a terra pedregosa com furiosas enxadadas, cantavam juntos uma canção de tempos passados. Ao passo que os lavradores faziam subir uma poeira do chão com os fortes golpes de enxada, o fotógrafo capturava as imagens, por entre pequenas estacas fincadas no solo, que estendiam muitos fios de arame. Andando rápido pelo terreno acidentado, Isaac procurava as imagens, mudava de posição para que elas pudessem aparecer ao seu olhar inquieto. Ele procurava imagens que quase não se via mais naquele lugar. Poucos na vila interessavam-se por aquela labuta braçal: a dona da pensão, intrometida que era, interrogava Isaac sobre o estranho interesse por um trabalho que estava quase desaparecido por ali, dizendo que agora tudo se fazia de outra forma, com máquinas. Mas, o fotógrafo retrucava, falando que era justamente as coisas à moda antiga que o interessavam.

Em outra noite, ele acordou apavorado de um pesadelo em que se ouvia o som das enxadas a golpear a terra. Sentou-se na cama, acendeu a luminária do criado-mudo, e tentou recuperar o ar que parecia não chegar aos pulmões. Meio moribundo, levantou-se e foi ter com as fotos penduradas no varal. Seu olhar passeava pelos retratos presos ao fio: as fotos de homens empunhando enxadas, esfolando o chão com antigos instrumentos de ferro, intercalavam-se com as imagens da jovem mulher fenecida. Depois de passar o olho por toda a extensão do barbante, parou em frete à imagem de Angélica. Olhou para ela absorvido, e no tempo impreciso desse olhar enfeitiçado, virou-se para trás bruscamente algumas vezes, procurando pela presença de alguém. Isaac desejava as imagens que estavam desaparecendo do mundo. De algum modo, queria fazê-las sobreviver ao aniquilamento.

Sentados à mesa, de uma maneira não habitual, os outros hóspedes olhavam pacientemente a dona da pensão, que ao pé da gaiola pendurada na parede lateral do aposento lamentava profundamente a morte do seu

passarinho. Como de costume, esses hóspedes – uma mulher ainda jovem e dois homens marcados pelo curso dos anos – tomavam o café da manhã e bisbilhotavam a vida do solitário fotógrafo, trocando fuxicos com a dona da pensão. Comentavam sobre os curiosos barulhos que vinham do quarto do moço retratista, ao longo da noite. Justo naquele instante, Isaac entrou pela porta e todos logo trataram de engolir o falatório. Ele olhou o passarinho caído, e ao ouvir que o pintassilgo havia morrido, saiu correndo desembestado. Seus passos ganharam a rua e corriam com desespero pela vila. Na corrida desenfreada, Isaac chocou-se contra uma mulher numa calçada; passou por uma fonte de onde brotava uma água tranquila; dobrou esquinas; cruzou uma praça indo na direção oposta àquela indicada por uma estátua resignada; parou por um segundo na porta do cemitério, gritou o nome da mulher falecida e voltou a correr; subiu uma ruela encravada numa ladeira tortuosa onde duas senhoras o olhavam com surpresa... O fotógrafo corria não se sabe para onde. Corria em busca da imagem que o fascinava tanto, do semblante desaparecido, aparentemente inerte e risonho, que continuava presente nas fotografias e na imaginação? Essa corrida desesperada, que tanto o fazia ofegar, arrastá-lo-ia ao próprio espaço sem fundo de onde a imagem jorrava: correria torpe que o levaria ao encontro de uma desconhecida morte².

UMA HISTÓRIA POVOADA POR ANACRONISMOS

A história da criação desse filme português, concebido e dirigido por Manoel de Oliveira, é bastante incomum. O primeiro roteiro havia sido escrito entre os anos de 1952 e 1954 pelo diretor, mas naquele tempo não foi possível realizar o filme. O próprio Manoel de Oliveira nos diz que escreveu a primeira versão do roteiro pouco tempo depois da Segunda Guerra Mundial, e que a perseguição nazista aos judeus na Europa foi determinante para a criação do protagonista Isaac, que é um fotógrafo judeu. Mas, os caminhos que Isaac tomaria se o filme tivesse sido feito no pós-guerra teriam sido diferentes, certamente. Em uma entrevista, quando perguntado se a obra era uma adaptação

² Esse fragmento escrito deriva do filme *O estranho caso de Angélica*.

de si mesmo, do primeiro roteiro escrito nos anos cinquenta, o cineasta nos diz: “Adaptei o projeto às circunstâncias da época. O projeto foi criado depois da Segunda Guerra Mundial [...] Mas a guerra aconteceu há muito tempo, no século passado, da mesma forma que as vinhas do Douro estão diferentes, as pontes e as casas são outras. Certas coisas se mantiveram enquanto outras mudaram”³.

Escrito no início dos anos cinquenta, o filme esperou mais de meio século para ser filmado. É como se a própria história do filme, o roteiro e a imagem insistente de um fotógrafo que se torna fascinado pelo rosto de uma morta, retornassem do sono do mundo. Régua, no vale do Douro, ao norte de Portugal, é a cidade do filme. As ruas e arredores de Régua são indissociáveis da montagem das imagens, como na primeira versão escrita há mais de cinquenta anos. Mas, por que o filme não foi rodado na época? Algo determinante para que a película não fosse filmada nos anos cinquenta foi a censura da ditadura de Salazar⁴. A decupagem completa do filme – que incluía inclusive a duração dos planos – escrita na época foi submetida à Secretaria Nacional de Informação, órgão responsável pela censura. No entanto, nenhuma resposta foi dada ao cineasta, como se ele nunca tivesse enviado coisa alguma para esse lugar⁵. Mas, a censura silenciosa não destruiu o filme, que persistentemente faria sua aparição muito tempo depois.

Esse atraso, que distancia a escrita da primeira versão e a feitura do filme, insere diferentes farpas de tempo nas imagens. O passado dos anos cinquenta retorna em certos gestos e objetos: na ausência de televisão, de aparelhos celulares ou computadores; nos velhos livros do fotógrafo; na sua antiga câmera analógica; no seu modo de vestir-se; no trabalho à moda antiga dos lavradores. Mas, ao mesmo tempo o filme não cessa de mostrar uma cidade contemporânea com seus atuais edifícios e carros. A coexistência de tempos divergentes nas imagens torna presente a própria força de sobrevivência desse filme, que esperou o decurso dos anos para finalmente aparecer no ecrã.

3 “J’ai adapté le projet aux circonstances de l’époque. Le projet a été créé après la Deuxième Guerre Mondiale [...] Mais la guerre a eu lieu il y a longtemps, au siècle dernier, de même que les vignes du Douro sont différentes, les ponts et les maisons sont autres. Certaines choses se maintiennent alors que d’autres ont changé” (OLIVEIRA, Manoel de. *La Métaphysique des anges: entretien avec Antônio Preto*. Dossier de presse - Épicentre Films. Paris: 2010, p. 04, tradução livre).

4 BEGHIN, Cyril. *Manoel de Oliveira: L’étrange affaire Angélic*. Centre National du Cinéma et de l’Image Animée. Paris: 2013, p. 03.

5 OLIVEIRA, Manoel de. *Angélica*, un film qu’on ne m’a pas laissé faire. In: _____. *Angélica*. Paris, Editions Dis-Voir, 1998, p. 06.

Apesar de privilegiarmos a imagem, não se trata de acreditar em uma imagem pura, isolada dos outros elementos que compõem o filme, como os sons, a música e os diálogos. Em relação à sua visão do cinema, Manoel de Oliveira aproxima essa arte de uma construção arquitetônica composta por quatro colunas que sustentam um pórtico, como nos antigos templos gregos. “A primeira coluna seria a da imagem, a segunda, a da palavra, a terceira, a do som, e a quarta, a da música; o pórtico frontal que sustentam representaria a ideia geradora que lhes dá sentido e unidade”⁶.

A presença intensa do som remete a uma agonística temporal entre passado e presente no filme: o barulho das velhas ferramentas de trabalho dos lavradores atravessa as imagens, junto com um canto arcaico que esses homens entoam enquanto golpeiam a terra, nas vinhas às margens do Douro. Mas, o som das máquinas atuais também perpassa o filme, como o barulho ensurdecido dos caminhões que invadem o quarto de Isaac mais de uma vez. Os antigos sons do trabalho manual nas vinhas, que está desaparecendo – como diz a dona da pensão em um dos diálogos com Isaac – entrecortam-se por sons das máquinas contemporâneas, como carros, caminhões e tratores. “O canto dos trabalhadores é o antídoto do pessimismo. Ele alivia do negativismo que pode flutuar ao longo do filme, sobretudo no fim”⁷. Além de operar como elemento sonoro agonístico, que colide com os sons maquinais do presente, o canto arcaico entoado pelos lavradores aparece também como um contraveneno num combate aos tons pessimistas que atravessam a trama do filme. Na última cena, quando a dona da pensão e o médico constatarem a morte do jovem fotógrafo, o som dos instrumentos manuais que revolvem a terra nas vinhas e o canto arcaico dos lavradores tomam o quarto de Isaac, como que sinalizando a sobrevivência de gestos antigos, a insistência de outros tempos, diante do desaparecimento do jovem apanhador de imagens que se encantara pelo espectro imagético de uma falecida.

A música do filme é constituída unicamente por composições de Frédéric Chopin, com extratos da Sonata nº 3 em si menor op. 58, e das Mazurkas op. 59. O piano é o único instrumento que se ouve nas músicas do filme, o que produz um minimalismo da atmosfera musical, em que a repetição das melodias e harmonias de Chopin associa-se à reaparição das imagens e dos sons do passado no presente. O reaparecimento dos enigmáticos acordes de piano intensifica o

6 OLIVEIRA. Esta minha paixão. In: _____. *Manoel de Oliveira*. Alvaro Machado (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 172-173.

7 “Le chant des travailleurs est l’antidote du pessimisme. Il soulage du negativism qui peut flotter tout au long du film, surtout à la fin” (Id., 2010, p. 05, tradução livre).

retorno das imagens de Angélica, das imagens dos lavradores, dos sons de outrora atravessados pelos barulhos de uma cidade de agora.

Em muitos diálogos do filme a tensão temporal entre passado e presente também aparece, como na conversa entre os outros hóspedes e a dona da pensão, que falam, abismados, sobre a estranha obstinação do fotógrafo em relação às coisas que estão a desaparecer. Matias, um dos hóspedes, cita o filósofo espanhol José Ortega y Gasset, quando fala do “homem e sua circunstância”, referindo-se ao desconhecimento sobre o passado do fotógrafo. Instantes depois, no mesmo diálogo, o engenheiro, que também está hospedado na pensão, fala da crise econômica em Portugal que impediu a construção de uma nova e longa ponte sobre o rio Tejo. Uma das falas de Justina, a dona da pensão, mostra de maneira incisiva a presença dessa coexistência conflituosa entre passado e presente nesse filme cujo primeiro roteiro foi escrito ainda nos anos cinquenta⁸.

Esse tempo impuro, constituído por vestígios de tempos diferentes, no qual o filme se passa, não é uma tentativa de reconstituição fidedigna do passado dos anos 1950, como o próprio Oliveira nos diz. Ao invés de uma pretensão de reconstruir inequivocamente uma época, o filme procura o presente, inserindo farpas de outros tempos na superfície do agora, habitada por gestos e objetos de outrora, que já desapareceram ou que estão prestes a desaparecer da experiência cotidiana⁹. No entanto, esse presente para o qual o filme dirige-se – *contra* o qual essa obra se volta –, é, por sua vez, um presente anacrônico, repleto de fissuras temporais que fazem fracassar sua suposta uniformidade cronológica. Mas, o que seria esse anacronismo na experiência cinematográfica de Manoel de Oliveira? Ou antes, o que seria esse anacronismo do qual falamos?

⁸ “Tanto lhe disse para não perder tempo a tirar fotos àquela gente! [...] Porque são pouquíssimas essas vinhas à moda antiga. Agora é tudo à máquina! Mas, ele [Isaac] não me deu ouvidos. Sabe o quê que ele me disse? ‘Pois é isso à moda antiga que me interessa!’ E foi-se. Fiquei sem saber o que é que o atrai” (O ESTRANHO CASO DE ANGÉLICA, 2010).

⁹ “Não procurei reconstituir os anos cinquenta [...] Fui procurar o presente. No que concerne à adaptação do projeto inicial, as perseguições são agora de uma outra natureza, os problemas do mundo não são os mesmos, a tensão caótica na qual as coisas subsistem, os problemas econômicos e as dificuldades diversas mudaram. [...] Modifiquei o roteiro original e mudei esse nível de reflexão política em direção ao terreno da dedução, onde se confrontam aquilo que Isaac viveu outrora e aquilo que ele vive hoje” (OLIVEIRA, 2010, p. 04, tradução livre). Texto original: “Je n’ai pas cherché à reconstituer les années cinquante. [...] Je suis allé chercher le présent. En ce qui concerne l’adaptation du projet initial, les persecutions sont maintenant d’une autre nature, les problèmes du monde ne sont plus les mêmes, la tension chaotique dans laquelle les choses subsistent, les problèmes économiques et les difficultés diverses ont changé. [...] J’ai modifié le scénario original et j’ai déplacé ce niveau de réflexion politique vers le terrain de la déduction où se confrontent ce qu’Isaac a vécu autrefois et ce qu’il vit aujourd’hui”.

Didi-Huberman¹⁰ afirma que o anacronismo tem sido recusado por grande parte de historiadores, que o enxergam como um erro grave, uma falha que pode fazer naufragar todo o trabalho de análise histórica. Evitar o anacronismo seria não misturar os tempos, não confundir a temporalidade que constitui o historiador com o estrato histórico investigado. Essa recusa do anacronismo seria uma busca pela conformidade *eucrônica* do historiador que não suporta os anacronismos, que procura sempre as convergências temporais. Entretanto, a crítica a um trabalho anacrônico, que advém de muitos historiadores, reconhece que o anacronismo é inevitável – pois o nosso olhar, nossa maneira de sentir e de pensar, está inevitavelmente fora daquele estrato histórico sobre o qual escrevemos. Mas, curiosamente, essa crítica recorrente na teoria da história diz que devemos evitá-lo a qualquer custo. Didi-Huberman considera que simplesmente recusar o anacronismo como se fosse um pecado a ser esconjurado nos deixa de mãos atadas frente aos problemas temporais que aparecem quando está em jogo um trabalho sobre a imagem e sua constituição histórica. Entre outros pensadores que conceberam a história a partir de temporalidades não cronológicas, heterogêneas e impuras – como Walter Benjamin, Michel Foucault, Carl Einstein e Aby Warburg –, Didi-Huberman evoca ainda o pensamento de Marc Bloch, que sinalizava a necessidade de se compreender o presente para aproximarmos-nos do passado, seguindo uma linha inversa à historiografia clássica, que estabelecia uma exigência ilusória de partir do passado em si mesmo para se chegar ao presente, como se tal façanha fosse possível¹¹. “Aqui como em todo lugar, essa é uma mudança que o

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, 2015b.

¹¹ Grande parte do pensamento de Didi-Huberman apoia-se também na psicanálise freudiana, e nesse livro, como em outros, ele associa uma perspectiva anacrônica da história ao conceito de *sintoma como retorno do recalçado* em Freud. Didi-Huberman reelabora o conceito de sintoma para tirá-lo de uma acepção semiológica ou clínica, afirmando-o como uma interrupção no curso ‘normal’ das coisas. Ao apontar as críticas de historiadores à psicanálise como movimento ‘anti-histórico’, e questionando o silêncio da *psicologia histórica* de Jean-Pierre Vernant sobre Freud, Didi-Huberman apropria-se de conceitos freudianos que se dirigiam à compreensão do ‘aparelho psíquico’ e utiliza-os como um pensamento do anacronismo na história. Nesse sentido, Didi-Huberman associa a leitura freudiana da histeria ao conceito de *imagem dialética* de Walter Benjamin: “Assim a famosa descrição de Freud do que Charcot havia, antes dele, designado, no ataque histérico, como uma fase de ‘movimentos ilógicos’; no plano metodológico, essa descrição aproxima-se surpreendentemente da configuração descrita por Benjamin sob o nome de *imagem dialética*” (Ibid., p. 137). Entretanto, ao equiparar o conceito de sintoma em Freud a conceitos como os de *sobrevivência* em Aby Warburg e de *imagem dialética* em Benjamin, Didi-Huberman deixa de considerar muitas críticas ao individualismo presente na psicanálise freudiana, cujos conceitos principais emergem a partir de um estrato histórico composto, sobretudo, pela lógica de funcionamento da família nuclear burguesa. “Vale lembrar que na época em que Freud começou a escutar as expressões do sofrimento das histéricas e a entender as razões das inibições culposas dos obsessivos, a família nuclear burguesa estava em pleno apogeu. Era do seio das famílias vienenses mais estruturadas, no

historiador quer captar. Mas, no filme por ele considerado, apenas a última película está intacta. Para reconstituir os vestígios quebrados das outras, tem obrigação de, antes, desenrolar a bobina no sentido inverso das sequências.”¹² Marc Bloch usa a imagem do rolo de filme para ir do presente ao passado, em um movimento que recusa a suposta pureza dos tempos para afirmar as intromissões do presente em outros estratos históricos. Nesse sentido, a partir de Marc Bloch, Didi-Huberman recusa um anacronismo trivial – considerado como erro abominável – para afirmar o anacronismo como uma abertura à complexidade temporal das imagens, à coexistência de tempos diversos em uma mesma superfície imagética, diferentemente da pretensão de se fazer uma história de tempo uniforme, em que supostamente não há contaminações entre passado e presente. “Tal é, portanto, o paradoxo: dizem que fazer história é não fazer anacronismo; mas dizem que somente é possível voltar ao passado pelo presente de nossos atos de conhecimento. Reconhecemos, então, que fazer história é fazer – ao menos – um anacronismo”¹³.

Esse ato de “fazer ao menos um anacronismo” nos indica que não se trata de apostar em todas as formas existentes de anacronismo. No cinema, há um tipo de anacronismo muito recorrente nos filmes épicos ou filmes de

final do século XIX, que vieram os primeiros pacientes que possibilitaram ao Dr. Sigmund Freud investigar a origem das neuroses e inventar a psicanálise. Aquele foi o modelo de família onde germinaram as modalidades modernas de mal estar, que Freud associou às exigências da monogamia, às restrições sexuais impostas sobretudo às mulheres, à claustrofobia doméstica que contribuía para fixar os filhos no lugar de objetos do amor incestuoso de suas mães” (KEHL, Maria Rita. *Em defesa da família tentacular*. 2003, p. 03. Disponível em: <<http://www.mariaritakehl.psc.br/PDF/emdefesadafamiliatentacular.pdf>>. Acesso em 22 jul. 2016). Comentando o texto de Freud, *Inibições, sintomas e angústia*, de 1926, Elisabeth Roudinesco e Michel Plon mostram como a concepção de sintoma em Freud relaciona-se aos sinais de perturbação nas funções do eu: “Na medicina, o sintoma é um distúrbio que remete a um estado mórbido. Quanto à inibição, ela é definida, em geral, como uma limitação da atividade emocional ou fisiológica. Freud não se afasta dessas concepções, mas as adapta à sua doutrina. Define a inibição como uma limitação normal das funções do eu, e o sintoma como uma manifestação (ou sinal) da modificação patológica dessas mesmas funções. O sintoma pode estar ou não ligado a uma inibição e, em geral, é o substituto de uma satisfação pulsional não ocorrida: tal como o sonho e o ato falho, é uma formação de compromisso entre as representações recalçadas e as instâncias recalçadoras. Assume formas particulares, de acordo com o tipo de patologia: conversão, na histeria, e deslocamento para um objeto externo, na fobia” (ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro e Lucy Guimarães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 382). Nesse sentido, não utilizaremos o conceito de *sintoma* ou *imagem-sintoma* elaborado por Didi-Huberman a partir de Freud, pois recusamos essa transposição de uma noção concebida sob o prisma do ‘aparelho psíquico’ para o campo da história, da constituição histórica das imagens. Sobre as operações de individualização presente na psicanálise freudiana, e sua relação direta com a concepção de família nuclear burguesa, cf. DELEUZE; GUATTARI, 2010, principalmente o capítulo II, *Psicanálise e familismo: a sagrada família*, e a sessão *Édipo, finalmente*, do capítulo III, p. 348-353.

12 BLOCH, Marc, *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, 67.

13 DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 36.

época, que se difere radicalmente desse anacronismo presente em alguns filmes de Manoel de Oliveira: são os *anacronismos melodramáticos*. O melodrama, que emerge no século XVIII tem alguns traços recorrentes: é composto por uma narrativa simples que cria uma dualidade entre personagens do mal que oprimem e maquinam contra personagens do bem, inocentes e puros de coração. Nessa fórmula moderna de narrativa que aparece na literatura e na dramaturgia, e posteriormente no cinema, há constantemente a presença de personagens-tipo que não variam muito: a moça envolta pela pureza, a criança inocente, a esposa cheia de virtudes, o traidor, a mulher cruel e calculista, o aristocrata egoísta e ambicioso, entre outros¹⁴. O melodrama simplifica as tramas sociais e históricas que constituem a experiência concreta da existência e invisibiliza as ambiguidades da história por meio da resolução dos conflitos: na construção linear da narrativa que terá um desfecho final, o tempo é reduzido à dimensão cronológica.

Ismail Xavier¹⁵ faz uma distinção entre o realismo moderno, a tragédia clássica e o melodrama, indicando que essa terceira forma de narrativa e de imaginário organiza o mundo de modo simples, em que o sucesso é consequência do mérito pessoal ou das forças do bem – da “providência” –, à medida que o fracasso aparece como efeito de conspirações de todo tipo que vitimizam os personagens¹⁶. Entretanto, há usos díspares do melodrama no cinema, como na *pop arte* e em cineastas que se apropriam de elementos melodramáticos para utilizá-los de outro modo, como o faz o diretor alemão Rainer Fassbinder e o próprio Manoel de Oliveira, que diferentemente do melodrama canônico, cria filmes em que há uma ironização das tramas melodramáticas¹⁷.

Como afirma Ismail Xavier, o melodrama não é apenas um gênero dramático ou um conjunto de receitas narrativas para roteiristas. A partir do livro de Peter Brooks – *The melodramatic imagination* –, Xavier considera o melodrama como um imaginário que emerge na modernidade e que teria como função assegurar uma solidez da narrativa, um modo simples de pensar que ofereça alguma segurança diante das mutações radicais que o capitalismo moderno trouxe. Nesse sentido, a consolidação do melodrama faz parte da produção social de um imaginário moderno voltado a tranquilizar, a neutralizar as contradições,

¹⁴ AUMONT; MARIE, 2003, p. 184-185.

¹⁵ XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução da moral negociada. In: _____. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003b.

¹⁶ Ibid., p. 85.

¹⁷ Ibid., p. 86-87.

os embates, os choques que atravessavam a experiência de modernidade. O melodrama aparece não como apenas um gênero literário e dramático, mas como modo de subjetivação moderno, que se constitui esteticamente e politicamente. A narrativa melodramática opera, sobretudo, por meio dos sentimentos supostamente ‘naturais’ do indivíduo que enfrenta seus dramas pessoais, que se passam quase sempre no mundo reduzido da família nuclear burguesa¹⁸.

O sentimentalismo inscrito no melodrama funciona como uma individualização dos afetos, e está articulado àquilo que Richard Sennett¹⁹ considera como uma ascensão da *personalidade*. O melodrama só pode emergir e estabelecer-se como narrativa privilegiada na modernidade – na literatura, no teatro e depois no cinema – por ter ligado-se a essa individualização das experiências. Richard Sennett mostra-nos que na passagem do século XVIII para o século XIX, nas grandes cidades ocidentais, as pessoas passaram a viver um intenso movimento de desvalorização das dimensões públicas da existência e um paralelo fechamento sobre si mesmas, um redirecionamento da vida para a intimidade. Principalmente a partir das experiências urbanas de Paris e Londres do século XVIII, o pensador norte-americano põe em análise a plateia – como um conjunto de estranhos – e os papéis públicos, entre outras coisas, que sublinhavam um jogo de coexistência entre a esfera privada e a *res publica*. Um domínio não excluía o outro, e ambos manifestavam-se em bloco, como uma “molécula”, pois a personalidade individual ainda não tinha assumido o *status* de princípio de organização social.

O balanceamento entre essas duas esferas, que constituía essa “molécula”, mantinha-se pela ação de uma impessoalidade, presente em ambas as dimensões. A colagem entre o privado e uma psicologização das experiências ainda não estava concretizada, pois, mesmo no âmbito da vida privada, a noção de personalidade individual ainda não havia tornado-se um princípio ordenador das relações. No entanto, essa coexistência entre público e privado, analisada nas grandes cidades da Europa do século XVIII, desregulou-se a partir do século XIX, visto que a impessoalidade foi perdendo sua potência gradualmente. A partir dos

18 “Flexível, capaz de rápidas adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, torná-la visível, quando esta parece ter perdido os seus alicerces. Provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado que não exige uma explicação racional do mundo, confiando na intuição e nos sentimentos ‘naturais’ do indivíduo na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família” (XAVIER, 2003b, p. 91).

19 SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

oitocentos a *res publica* entra em decadência: relações e coisas públicas passaram a ser apreendidas por meio de uma suposta personalidade hermética, de um eu que aparentemente funciona como definidor das práticas sociais. Para Sennett, é a escalada dos termos e valores da cultura burguesa do século XIX que culminará no declínio da vida pública, e na orientação predominante para a intimidade individualista: a personalidade torna-se uma verdade supervalorizada. “Gradualmente, essa força perigosa, misteriosa, que era o eu, passou a definir as relações sociais. Tornou-se um princípio social. Nesse ponto, o terreno público de significação impessoal começou a diminuir”²⁰.

O imaginário melodramático aparece-nos como uma das linhas de efetivação dessas “tirantias da intimidade” baseadas no sentimentalismo, na redução da experiência afetiva à personalidade dos indivíduos que se afligem num dualismo moral, entre o bem e o mal. O melodrama desdobra um sentimentalismo que pode nos capturar pelos afetos individualizados, aparentemente naturais, a-históricos e a-temporais, que tomam os personagens e que emocionam os espectadores²¹. Mas, a ebulição das emoções logo se apazigua, visto que os conflitos encontram uma solução no fim da narrativa. Essa emoção disparada pelo melodrama é um efeito catártico rapidamente neutralizado pelo desenrolar sem ambiguidades da história narrada, no desfecho moral e resolutivo das angústias sentimentalistas.

O *anacronismo melodramático* de filmes sobre grandes acontecimentos históricos, filmes épicos, é um anacronismo que submete o passado aos melodramas do presente. Trata-se de um anacronismo que rebate um estrato histórico - o passado - às tirantias melodramáticas, às fórmulas das grandes narrativas, à caricatura de personagens que parecem sentir, desejar, lutar, gozar e sofrer da mesma forma, independente da constituição histórica de seu tempo. Nesse *anacronismo melodramático*, não há constelações do choque entre o presente e o passado. São filmes que frequentemente reproduzem intrigas familiares – efeito da produção da família nuclear burguesa –, dramas sentimentais de toda sorte e desfechos previsíveis: punição dos personagens que ocupam o polo da vilania, salvação dos inocentes, e exaltação dos heróis, inclusive quando esses morrem. Nesses filmes anacrônicos e melodramáticos a

²⁰ SENNETT, 2001, p. 413.

²¹ “Os efeitos visuais de impacto, desde o melodrama do século XIX são embalados por uma trilha sonora melodiosa (o *melos* do drama), reforçando a expressão das emoções, sua intensidade. É preciso afetar o espectador, ‘ganhá-lo’ para que ele entre num regime de credulidade maior diante do inverossímil” (XAVIER, 2003b, p. 94).

história é apenas um cenário para o desenvolvimento da narrativa. As cidades e paisagens cenográficas de muitos tipos são cada vez mais sofisticadas, detalhadas, planejadas com investimentos financeiros exorbitantes, em filmes feitos no seio das indústrias cinematográficas.

Obviamente, nem todo filme épico ou de época apresenta esses mesmos traços melodramáticos, e mesmo aqueles que são concebidos sob essa ótica, não são iguais. Mas, essa melodramatização da história funciona como um dos efeitos dos embates estéticos e políticos que se passam no cinema, e como um desdobramento do cinema sensório-motor, de ação e reação, das grandes narrativas, que usam as possibilidades da imagem e os procedimentos de montagem para a construção de uma narrativa sentimentalista, fazendo do estrato histórico, sobre o qual supostamente o filme desenvolve-se, um mero pano de fundo, cenário superproduzido que funciona para ornamentar o melodrama com ares de atemporal. Ismail Xavier menciona algumas atualizações do melodrama no contemporâneo, que articulam o velho receituário narrativo – com heróis, vilões e desfechos conclusivos – aos novos efeitos especiais da indústria cinematográfica, sobretudo, a hollywoodiana. *Titanic*²² é um dos filmes que usa, de modo bastante competente, um *anacronismo melodramático*, em que a heroína narra, no presente, sua sentimental história de amor vivida brevemente em alto mar e interrompida pelo acidente espetacularmente encenado, à custa dos efeitos especiais de milhões de dólares²³.

Muitos filmes épicos, como a superprodução *Troia*²⁴, transpõem a um passado monumental o sentimentalismo melodramático inventado a partir do século XVIII e que chegou ao auge nos séculos XIX e XX, no ocidente. A narrativa desse épico usa uma fórmula hollywoodiana exaustivamente repetida, que associa heroísmo e sentimentalismo, submetendo o passado aos dilemas sentimentais arquitetados a partir da modernidade ocidental. A personagem Helena aparece como a jovem mulher infeliz e injustiçada que se apaixona pelo

²² TITANIC. Diretor: James Cameron. EUA, 1997. 1 DVD (194 min.). cor, legendado.

²³ “*Titanic* [1997], de James Cameron, por exemplo, soube muito bem se inserir nesta via aberta pela nova geração da indústria: de um lado, as agonias do par amoroso, no caso temperadas pela oposição entre o altruísmo do jovem plebeu e a vilania dos aristocratas (tema do século XVIII que Hollywood não para de reciclar); de outro, as imagens de impacto dando indício de alta tecnologia e dinheiro. [...] Essa combinação de sentimentalismo e prazer visual tem garantido ao melodrama dois séculos de hegemonia na esfera dos espetáculos, do teatro popular do século XIX, que já era orgulhoso de seus efeitos especiais, ao cinema que conhecemos” (XAVIER, 2003b, p. 89).

²⁴ TROIA. Título original: *Troy*. Direção: Wolfgang Petersen. EUA, Reino Unido. 2004. 1 DVD (163 min.). cor, legendado.

príncipe troiano Páris. Helena, que no filme é uma personagem típica do melodrama, encontra finalmente a esperança e o amor em Páris, que a arranca do terrível Menelau, personagem que no longa-metragem hollywoodiano é um vilão com todos os trejeitos que expressariam sua maldade. O individualismo de Aquiles no filme e sua ambição pela fama são muito mais características das “celebridades” contemporâneas do que uma marca do herói trágico grego: o romance sentimentalista entre Aquiles e Briseis, na superprodução, emerge como mais um clichê melodramático em que o herói virtuoso apaixona-se pela mulher pura e indefesa.

Em uma leitura do mito grego, Jean-Pierre Vernant²⁵ aponta os traços da tragédia na Guerra de Troia narrada na *Ilíada*. Na epopeia homérica, essa guerra constitui-se por complexas relações entre deuses e humanos, e abarca questões de hospitalidades e vizinhança. Na situação trágica que envolve os mortais, as celebrações das uniões entre humanos acompanham-se das cerimônias de luto: Ares, o deus da guerra e Afrodite, a deusa da harmonia, andam lado a lado no mundo mitológico grego. “[...] essa guerra não teria sido o que foi se só se tratasse do ciúme de um marido decidido a recuperar a mulher. O caso é muito mais grave. O pólo da harmonia, da hospitalidade, dos laços de vizinhança e dos compromissos intervém diante do pólo da violência, do ódio, das mortificações”²⁶. Entretanto, o filme *Troia* faz uma operação de narrativa e montagem para converter a experiência trágica em melodrama espetacular. Não se trata de advogar uma adaptação cinematográfica fidedigna à *Ilíada* – atribuída a Homero –, nem de tentar encontrar a verdade incorruptível de uma outra época; tampouco trata-se de preservar uma suposta pureza de um tempo passado. Entretanto, é fundamental considerar que essas narrativas e montagens melodramáticas, operando em “filmes de história” ou filmes épicos, submetem o tempo a um anacronismo trivial, que não suporta embates entre passado e presente. Anacronismo que, quase contrariamente à própria noção de anacronismo, apazigua as rupturas históricas, as diferenças entre o passado e o presente, neutraliza as zonas de tensão entre o que aconteceu e o agora. Esse *anacronismo melodramático* impõe ao passado um certo tipo de narrativa, própria do melodrama, que recai nas intrigas sentimentalistas que caracterizam a produção de uma subjetividade individualista intensificada a partir da modernidade.

²⁵ VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. Trad. Rosa Freira d'Aluiu. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

²⁶ *Ibid.*, p. 91.

Um dos efeitos dos *anacronismos melodramáticos* que atravessam a história do cinema é a anulação da força do choque entre os tempos divergentes que se encontram na superfície da imagem, em favor de uma narrativa moral baseada no sentimentalismo, na individualização dos afetos. O anacronismo melodramático invisibiliza esses embates temporais, pois submete o tempo passado à continuidade da narrativa sentimentalista, cujo desfecho não deixa nada aberto: a impressão diante desses melodramas anacrônicos é que ‘sabemos muito bem, sem equívocos, como a história começa, desenrola-se e acaba’. Como uma ironia à própria noção de anacronismo, esses *anacronismos melodramáticos* não deixam espaço para tempos não cronológicos. Na melhor das hipóteses, o narrador está em outra época, e conta a história linear a alguém, como acontece em *Titanic*, cuja narradora está no presente e relata o que viveu, submetendo acontecimentos históricos à tirania da intimidade – como diria Sennett –, às emoções pessoalizadas que romantizam o passado, despotencializando a imagem como superfície de tensão temporal e suas possibilidades de interrogação ao próprio presente.

*

Manoel de Oliveira foi, até o momento, o cineasta mais longevo da história do cinema. De *Douro, faina fluvial*²⁷, filme silencioso realizado em 1931, a *Um século de energia*²⁸, de 2015, Oliveira dedicou quase noventa anos da sua existência à realização de filmes. Entretanto, mais do que uma simples constatação deslumbrada sobre a longa existência do diretor português que viveu cento e seis anos, o que está em jogo é vislumbrar como sua obra cinematográfica que atravessou o século xx, o século do cinema, tornou visível o decurso do tempo – de modos muito diferentes –, a partir de experiências audiovisuais que interrogam a constituição cronológica do tempo e da história.

*Non, ou a vã glória de mandar*²⁹ – um dos filmes de Oliveira que mais explicitamente agenciam um encontro de estratos históricos do passado com o presente – segue o fio descontínuo de derrotas bélicas portuguesas e seus efeitos para além das guerras, como uma espécie de inversão do clássico de Camões, *Os lusíadas*, que celebra as vitórias de Portugal nas batalhas. O filme carrega uma

27 DOURO, FAINA FLUVIAL, 1931.

28 UM SÉCULO DE ENERGIA. Direção: Manoel de Oliveira. Portugal: 2015 (15 min.), cor.

29 NON, OU A VÃ GLÓRIA DE MANDAR. Diretor: Manoel de Oliveira. Portugal, Espanha, França. 1990. 1 DVD (108 min.), cor.

“[...] vontade de desenterrar a História oficial para escovar a mitologia pátria a contrapelo. Da epopeia à tragédia, o programa de NON mais não é do que um virar de *Os Lusíadas* ao contrário”³⁰. Anacronicamente, imagens da derrota na batalha de Alcácer Quibir³¹, que engendrou o sebastianismo português, encontram um presente da Revolução dos Cravos em 1974, quando o regime autoritário do Estado Novo português é deposto e países africanos como Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, que estavam sob domínio político de Portugal, tornam-se independentes do colonizador europeu.

Nesse filme realizado em 1990, cuja trama se passa em 1974, enquanto soldados atravessam a paisagem africana rumo à guerra contra os insurgentes de um dos países que estavam em luta pela independência, o alferes Cabrita evoca acontecimentos da história de Portugal, a começar pela guerra contra o domínio romano e pela figura mítica do líder lusitano Viriato. Durante a conversa que se passa entre os soldados – uns ainda patriotas e outros desencantados com a guerra e as pretensões colonialistas do governo ditatorial – o alferes narra outro acontecimento bélico, a Batalha de Toro, em que as tropas portuguesas lutaram contra a Espanha no século XV: curiosa batalha que terminou sem vencedores. O alferes lembra também da tentativa de construção de um Império luso-espanhol com o casamento entre o príncipe Dom Afonso, filho de João II, e a infanta Isabel da Espanha. Tentativa fracassada não por uma derrota em um conflito belicoso, mas pela morte acidental e precoce do príncipe poucos meses após o acordo político que se concretizou com o casamento. Ao tecer inquietos questionamentos à “vã glória de mandar”, às guerras e práticas colonialistas, o combatente contador de histórias evoca a era das navegações, e em uma cena alegórica vemos navegadores portugueses que encontram uma terra encantada, habitada por crianças angelicais e Ninfas nuas que os esperam para um banquete. Nessas imagens que mostram a chegada dos colonizadores em terras além-mar, Oliveira usa traços do imaginário edênico europeu sobre as Américas,

³⁰ PRETO, António. *Non, ou a Vã Gloria de Mandar*. Buala, 2010. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/afroscreen/non-ou-a-va-gloria-de-mandar>>. Acesso em: 17 jul. 2016.

³¹ Essa batalha, também conhecida como *Batalha dos Três Reis*, aconteceu no norte do Marrocos, em 04 de Agosto de 1578, e culminou no desaparecimento do rei Dom Sebastião. A partir de então, o sebastianismo emergiu, e em linhas gerais constitui-se pela crença no retorno de Dom Sebastião – o encoberto –, que supostamente acontecerá numa manhã de nevoeiro.

terra considerada, naquele momento – e ainda muito tempo depois –, como o paraíso terrestre perdido³².

A trama temporal desse filme é constituída por idas e vindas na história, que misturam os tempos, recusando uma organização cronológica simples da sucessão das épocas. Os próprios soldados que estão no presente da guerra colonial na África, aparecem nas batalhas antigas evocadas pelo alferes, cujos cenários gritantemente artificiais não possuem nenhum traço das pomposas cenografias de filmes épicos: “a indigência e a falsidade dos cenários de batalha em *Non ou a vã glória de mandar*, era voluntária”³³. Essa história que retorna entre os soldados à espera da hora da morte – que sem empolgação ou patriotismo aguardam o início do combate contra os insurgentes que desejam a descolonização – é uma história parcial, descontínua, que, como nos diz o cineasta, almeja os desvios na ordem das coisas forjados pelas batalhas perdidas, e não a totalidade histórica de um país. “Este não é um filme total sobre a história de Portugal. É uma visão particular de algumas batalhas, que não são propriamente derrotas; são batalhas perdidas que desviaram o rumo a que estava destinado, predestinado ou que se pretendia atingir”³⁴. Esses desvios na história, no destino imperial sonhado por alguns portugueses, prepararam o terreno para a Revolução dos Cravos, que foi deflagrada em 25 de abril de 1974, dia da morte do alferes Cabrita no filme, o combatente desencantado e cético diante da guerra colonial para a qual havia sido enviado para morrer. Esse presente do filme, dia da revolução que desmontou o regime ditatorial de quarenta e um anos que dominava Portugal, é também o dia fatídico da morte inglória, sem heroísmo, do personagem que se interrogava sobre as derrotas e seus efeitos nos rumos da história. Como nos diz Ismail Xavier sobre esse filme, “a lúcida recusa de imagens épicas deixa claro que o presente não é a promessa de consumação dos

³² Sergio Buarque de Holanda analisa consistentemente os elementos que constituíram esse imaginário paradisíaco luso-hispânico sobre o “Novo Mundo” na época das grandes navegações, imaginário que, segundo o historiador, é migratório no espaço e no tempo. “A ideia de que do outro lado do Mar Oceano se acharia, se não o verdadeiro Paraíso Terreal, sem dúvida um símile em tudo digno dele, perseguia, com pequenas diferenças, a todos os espíritos. A imagem daquele jardim fixada através dos tempos em formas rígidas, quase invariáveis, compêndio de concepções bíblicas e idealizações pagãs, não se podia separar da suspeita de que essa miragem devesse ganhar corpo num hemisfério ainda inexplorado, que os descobridores costumam tingir da cor dos sonho” (HOLANDA, Sergio Buarque. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000, p. 221).

³³ PERRONE-MOISÉS, Leyla. A Idade Média de agora. In: OLIVEIRA, Manoel de. *Manoel de Oliveira*. Alvaro Machado (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 112.

³⁴ OLIVEIRA, Manoel de. *Entrevista sobre 'Non ou a vã glória de mandar'*. RTP. Lisboa, 1990. Vídeo online (08 min.) Disponível em: <<http://www.rtp.pt/arquivo/index.php?article=2511&tm=55&visual=4>>. Acesso em 17 jul. 2016.

tempos, utopia realizada”³⁵. Esse presente fílmico aberto, inacabado, que não consoma as tramas temporais, desdobra uma descronologização e uma descolonização do tempo e da história.

A TELA, O CORPO, OS ESPECTROS

Em uma passagem de *O estranho caso de Angélica*, em que Isaac acorda de sonhos intranquilos e ainda atônito vai ao encontro das fotografias penduradas no varal, vemos no mesmo fio esticado no quarto pouco iluminado, imagens do rosto de Angélica e imagens dos gestos rudes, vigorosos, quase assustadores, dos lavradores que reviram a terra com antigos utensílios. O *travelling* que percorre o fio das imagens justapostas – a linha onde as fotografias recém-reveladas estão penduradas – mostra-nos uma espécie de decomposição dos gestos dos lavradores, pois as fotografias captam momentos diferentes de um mesmo movimento do corpo. Esse plano do filme mostra uma montagem de imagens do presente e do passado habitando um mesmo fio: a câmera desliza sobre as imagens penduradas da esquerda para a direita, e depois faz o percurso inverso. Essa montagem de imagens que aparece no *travelling*, no deslizamento da câmera ao longo do fio, suscita um encontro das diferenças imagéticas entre o corpo imóvel da jovem falecida e os corpos dos camponeses captados em seus movimentos de labor. Nessa sequência, na mesma superfície, a alternância entre os rostos dos homens e o rosto da jovem morta mostra o fio da montagem que atravessa todo o filme. Nesse *travelling* que passeia pelas fotografias, passado e presente encontram-se agonisticamente. Por um lado, a imagem de Angélica põe-nos diante do passado – pois se trata de alguém que desapareceu – e os gestos fotografados dos trabalhadores rurais mostram-nos o presente dos corpos que continuam a viver. Mas, esse fio da montagem não é tão simples assim: as imagens dos lavradores também tornam visíveis traços de tempos idos, de gestos antigos que estão desaparecendo no presente.

Enquanto Isaac olha as imagens dependuradas no barbante improvisado, o espectro translúcido de Angélica aparece e desaparece duas

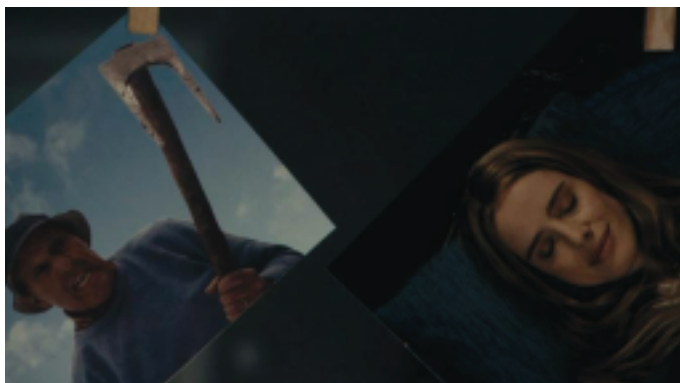
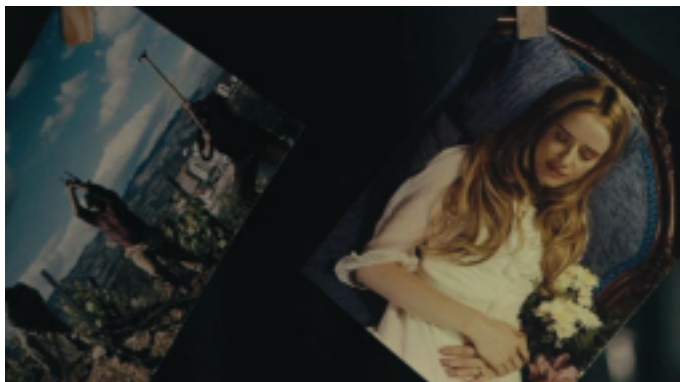
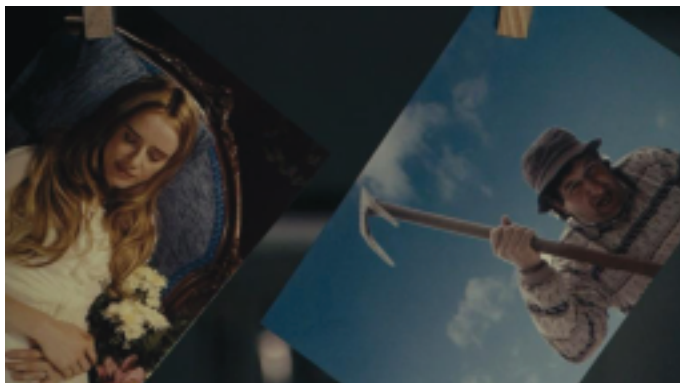
35 XAVIER, Ismail. A morte do alferes Cabrita e a Paixão portuguesa. *Novos estudos – CEBRAP*. São Paulo: n. 97, nov. 2013. <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002013000300009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 18 jul. 2016.

vezes atrás do fotógrafo, que, assustado e sem sucesso, procura vê-la. Nesse plano, o fantasma de Angélica aparece por meio do uso da velha técnica de superposição da imagem, explorada ao limite por Godard em *História(s) do cinema*. Entretanto, diferentemente de Godard, Manoel de Oliveira utiliza esse artifício muito mais à maneira dos truques do *primeiro cinema*. Angélica aparece com o corpo diáfano, produzido pela superposição que habita nosso imaginário cinematográfico desde os filmes de Georges Méliès. Há um retorno, ao cinema feito no presente, do antigo imaginário dos fantasmas transparentes: é como se a técnica de superposição se tornasse, ela mesma, um fantasma que reaparece ao cinema após sua lenta substituição por outros efeitos especiais na figuração das aparições.

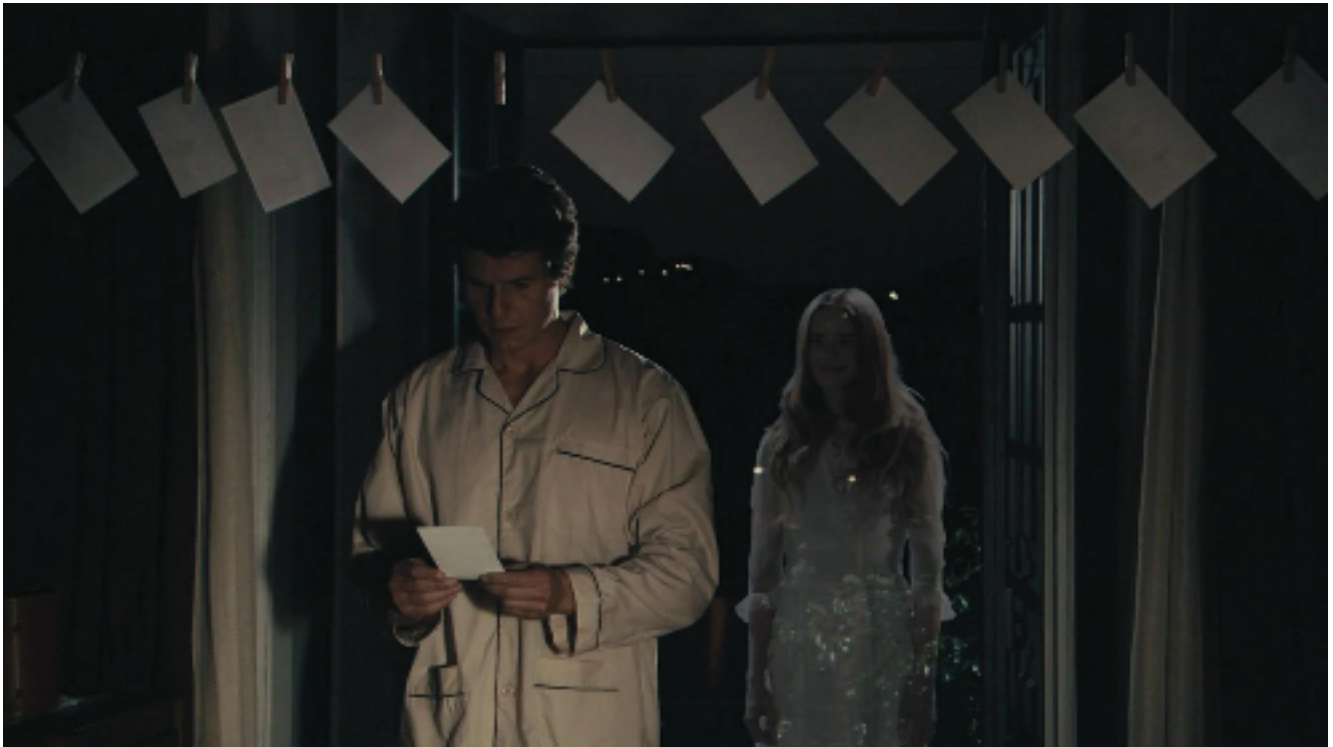
Manoel de Oliveira viveu uma experiência fotográfica que disparou a construção do roteiro desse filme. Em 1951, uma prima de sua esposa havia morrido próximo à cidade de Régua, e como o cineasta estava na região do Douro com uma câmera fotográfica, a irmã da jovem morta solicitou que fotografasse a jovem falecida. A partir da manipulação da máquina – que operava por um mecanismo de superposição de imagens duplicadas para a regulação do foco –, na procura de um ponto de focalização, a imagem aparecia como um espectro desprendendo-se do corpo, como nos acidentes técnicos que aconteceram aos montes nos primeiros estúdios de revelação de chapas fotográficas ainda no século XIX³⁶. Foi dessa superposição acidental, em que se plasmou uma imagem dupla do corpo falecido, que nasceu o roteiro do filme. Como as imagens fantasmas engendradas nas placas fotográficas de retratistas amadores e dos fotógrafos de espíritos – imagens que encantaram, divertiram e assustaram muita gente –, essa imagem espectral que fascinou o cineasta permaneceria invisível por mais sessenta anos, até a realização do filme em 2010.

Em *O estranho caso de Angélica*, o próprio fotógrafo torna-se uma espécie de espectro, que carrega traços de um outro tempo. E no limite, o filme mesmo é

³⁶ “Minha câmera era uma Leica de antes da guerra, cujo ponto [foco] se obtinha através de um visor onde a imagem se desdobrava em uma segunda, levemente mais tênue. Elas se separavam mais à medida que o ponto não era encontrado e se superpunham quando ele se formava. Como se tratava de uma morta, esse exercício preciso de focalização me trouxe a estranha impressão de estar vendo a alma se desprender do corpo. E aquilo foi, de fato, o que excitou minha imaginação. Pouco a pouco, a ideia tomou consistência e forma” (OLIVEIRA, 1998, p. 06, tradução livre). Texto original: “Mon appareil était un Leica d'avant-guerre, dont le point s'obtenait à travers un viseur où l'image se dédoublait en une deuxième légèrement plus ténue. Elles se séparaient d'autant plus que le point n'était pas fait et se superposaient quand il l'était. S'agissant d'une morte, cet exercice précis de focalisation me donna l'étrange impression d'être en train de voir l'âme se détacher du corps. Et ce fut, en fait, cela qui excita mon imagination. Peu à peu, l'idée prit consistance et forme”.



11. Fotogramas de *O Estranho caso de Angélica*.



12. Fotogramas de *O Estranho caso de Angélica*



13. Fotogramas de *O Estranho caso de Angélica*

espectral, à medida que faz retornar, ao agora, experiências de outrora, como a *fotografia mortuária*, prática que começou na Europa, logo depois da invenção do daguerreótipo no século XIX, e que se tornou muito comum também no Brasil, principalmente do início a meados do século XX³⁷. No princípio da fotografia mortuária, muitas vezes o fotógrafo criava condições estéticas para dar ao falecido a aparência de alguém tomado por um sono profundo, sobretudo nos retratos pós-morte de crianças. Depois, a fotografia mortuária começou a incluir em seus enquadramentos arranjos florais e as poses variadas de membros da família com a pessoa morta³⁸.

Para pensar algumas ficções fotográficas na iconografia do século XIX, Philippe Dubois³⁹ nos diz que é necessário considerarmos as histórias presentes em inúmeros lugares do mundo sobre o suposto roubo da alma pela fotografia; histórias que incitaram temores e tremores diante da câmera, e que fizeram com que muitas pessoas recusassem explicitamente o ato de deixar-se fotografar. “Essa crença está longe de ser simplesmente a das sociedades tradicionais, ditas ‘primitivas’. Seria antes o que há de mais primário, ou seja, de mais essencial à fotografia. O que faz da fotografia um verdadeiro processo de ‘fantasmização’ dos corpos”⁴⁰. E nesse sentido, a pose para a fotografia é o gesto privilegiado dessa *fantasmização* do corpo diante da câmera. Sobretudo nas fotografias feitas em estúdio – prática que já foi muito mais frequente do que hoje –, o tempo de espera do corpo que faz pose diante do aparelho é o momento de emergência dos espectros, tanto no imaginário daquele que se expõe, que emite sua luz para a lente que a captura, como nas manipulações técnicas dos aparatos fotográficos. A fotografia mortuária leva essa questão do aparecimento dos espectros ao limite: ao ser fotografado, o corpo falecido entrega-se a uma espera inexorável, indeterminada. Desse tempo dilatado nascem espectros de toda sorte –

³⁷ Apesar de haver alguma persistência, no presente, desse tipo de fotografia no Brasil, as fotografias mortuárias foram desaparecendo gradualmente a partir da segunda metade do século XX. “No caso da fotografia mortuária, porém, ela passou por uma reconfiguração. A forma de seu uso caminhou junto à organização dos chamados santinhos, cartões de agradecimento e para lembrança dos mortos familiares, a partir dos anos sessenta do século XX. Nos santinhos, quando a fotografia é mantida, é o sujeito em vida que é colocado. A face da morte deixou de ser o elemento fundamental para assegurar a presença do morto ao outro, agora é a face da vida, do sujeito em vida que passa a fazer parte dos rituais de lembranças publicizados” (KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. O imaginário urbano sobre fotografia e morte em Belo Horizonte nos anos finais do século XX. *Varia História*. UFMG. Belo Horizonte, v. 22, n.35, 2006, p 121).

³⁸ RAMIRO, 2008, p. 35.

³⁹ DUBOIS, 1993.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 222.

imaginários e artificiosos –, o corpo encontra sua *fantasmização* diante da máquina que capta e fabrica imagens, como em *O estranho caso de Angélica*⁴¹.

*

Na beira do rio Xingu, na Amazônia brasileira, uma pequena tribo que, ao que se sabe foi contatada pelos ocidentais em 1971⁴², experimentou uma relação inédita entre os espectros e as máquinas contemporâneas de produção e propagação de imagens. No início dos anos 1990, os habitantes dessa tribo – que sofreu uma diminuição drástica na década de 1980 – viram-se diante de um estranho objeto quadrado, que emitia imagens e sons no meio da floresta, que progressivamente tornava-se menos densa. Os ameríndios estavam frente a uma televisão. Nas incursões etnográficas realizadas pela antropóloga Regina Pollo Müller, entre os Asuriní do Xingu, o vídeo e a fotografia foram usados como meios tecnológicos para o registro da investigação. Após a captura das imagens e sons de um ritual xamanístico de iniciação realizado pelos Asuriní, as imagens foram exibidas por meio de uma televisão: os ameríndios olhavam a máquina reluzente enquanto outra máquina – uma câmera – mirava-os.

Não era novidade a presença de máquinas fotográficas e câmeras de filmagem nos trabalhos de antropólogos que visitavam grupos ameríndios. Desde os anos 1930, Gregory Bateson e Margaret Mead passaram a usar sistematicamente câmeras fotográfica e cinematográfica em seus trabalhos etnográficos em Bali, e na mesma época Claude Lévi-Strauss começou a utilizar imagens em movimento e fotografia em sua pesquisa de campo com ameríndios no Brasil⁴³. Ao lado dos diários de campo, as câmeras foram tornando-se instrumentos de registro cada vez mais frequentes nas incursões etnográficas ameríndias. Entretanto, a presença de projetores, televisores ou outros

⁴¹ “A questão da pose nesse caso [no retrato mortuário] aparece de maneira ainda mais nítida: a espera, a expectativa aí são absolutas; o repouso é eterno. E os fantasmas estão ali, evidentes. É até possível ler essas fotografias de corpos estendidos em seu leito de morte como encenações pela luz e pelo cenário da ‘fantasmização. Tudo esta nelas: contraluz, nimbo, aureola, aura, véu, lençol, brancura, etc” (DUBOIS, 1993, p. 231).

⁴² MÜLLER, Regina Pollo. Corpo e imagem em movimento: há uma alma neste corpo. *Revista de Antropologia* - USP. São Paulo, v. 43, n. 02, 2000, p. 169.

⁴³ SERAFIM, José Francisco. Estratégias filmicas do documentário antropológico: três estudos de caso. *Doc On-line* - revista digital de cinema documentário. Covilhã/Campinas, n.03, dez. 2007. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/03/artigo_jose_francisco_serafim.pdf>. Acesso em 24 jul. 2016.

mecanismos de exibição de imagens em movimento era mais rara. Na pesquisa realizada por Regina Pollo Müller, aconteceram sessões de exibição dos vídeos feitos a partir da própria tribo, além de vídeos de outros grupos indígenas e de filmes de ficção. Após as exibições dos filmes, a antropóloga fez entrevistas com homens e mulheres da tribo, momento em que emergem modos singulares de pensamento das imagens captadas e exibidas.

Os Asuriní não foram simples objetos das câmeras que filmaram a vida na aldeia. Eles introduziram um modo de pensar as imagens videográficas nos registros feitas pela antropóloga. Para eles, a câmera e o aparelho televisivo capturam o *ynga* das coisas, o devir das imagens, os espectros dos seres filmados. “Ante a câmera e a televisão, os Asuriní também reelaboram os conceitos *ynga* e *ayngava*, princípio vital e imagem, ‘alma’/sombra e desenho, bem como suas concepções sobre captação de imagem e morte/‘perda da alma’”⁴⁴. Diante da imagem emitida pelo tubo catódico do televisor, que mostrava os vídeos feitos na própria tribo, alguns ameríndios falaram sobre a captura do *ynga* – que seria um princípio vital, sombra e desenho –, mas, apesar de mencionarem o receio dos antigos frente aos aparelhos fotográficos – que teriam a capacidade de retirar o *ynga* –, os indígenas não os temem e referem-se a eles como um meio para que outros saibam no futuro como se faziam os rituais⁴⁵. Para os Asuriní, a câmera fotográfica e videográfica pode captar o *ynga*, a sombra dos corpos que é, simultaneamente, a forma de aparecer de um corpo. Perante os vídeos exibidos, esses ameríndios de uma pequena tribo amazônica formularam um pensamento das imagens fabricadas pelas câmeras, despreziosa maneira de considerar a relação entre o corpo e a espectralidade das imagens. “O que está na televisão, a imagem em movimento, é princípio vital e sombra, como traduzem a noção de *ynga*, algo que se move. Mas ao mesmo tempo é ‘desenho’, *ayngava*, guardado na televisão, mas também em movimento”⁴⁶.

Será que esses conceitos ameríndios precisariam ser incluídos em teorias ocidentais da imagem, como se fosse um requisito para sua validação? Tratar-se-

⁴⁴ MÜLLER, 2000, p. 175.

⁴⁵ “O vídeo *Morayngava* se inicia com um depoimento de Manduka dizendo ‘o que está dentro, mexendo, é *morayngava*, esse aí (apontando para a câmera de vídeo) é *moresakava*’ [...] Assim temos, como tradução de *morayngava*, ‘a imagem das coisas’ (imagem no sentido coletivo de imagem de tudo) [...] *Moresakava*, nome dado à câmera de vídeo, é o mesmo dado à câmera fotográfica e a espelho, literalmente, o que vê as coisas. Manduka se referiu ainda à imagem em movimento na televisão como a ‘sombra’ do corpo humano, denominada *ynga* pelos Asuriní e que traduzi por princípio vital, substância vital que anima o corpo” (Ibid., p. 185).

⁴⁶ Ibid., p. 170

ia de explicar esses conceitos a partir de sistemas teóricos constituídos alhures? Como afirma Viveiros de Castro, interessa-nos tomar as ideias dos Asuriní como conceitos, e não como noções primitivistas ou ingênuas⁴⁷. Não se trata de afirmar uma suposta equivalência entre esse pensamento dos Asuriní e formas ocidentais de compreensão da imagem, como se procurássemos uma teoria universal que se expressaria miraculosamente em diferentes lugares e culturas. De outro modo, evocamos o pensamento das imagens forjado pelo encontro dos Asurini com as imagens em movimento para fazer uma montagem aberta, precária, que não deseja totalizar, homogeneizar ou suavizar as diferenças. Montagem que constela pensamentos radicalmente diferentes para instalar-se no intervalo entre a câmera e o corpo, espaço de onde emerge toda sorte de espectros. Evocamos esse encontro, entre os Asurini e as imagens em movimento, para favorecer uma montagem de imagens e conceitos que, talvez, possa fazer aparecer a inexorável heterogeneidade dos espectros que habitam as imagens.

*

Em *Espectros de Marx*, Jacques Derrida⁴⁸ propõe-se a pensar tanto o espectro de Marx como um espectro do comunismo que ronda o presente – que não cessa de retornar –, como também os espectros que apareciam ao próprio Marx. Interessando-se pelo modo como Marx lia Shakespeare, Derrida convoca a espectralidade de *Hamlet* para operar seu ensaio, para pensar os espectros de Marx que reaparecem no nosso tempo e aqueles que assombravam o próprio pensador alemão por toda parte no século XIX. A partir da frase de Shakespeare *The time is out of joint - o tempo está fora dos gonzos* - com todas as suas dificuldades e quase impossibilidades de tradução, Derrida nos diz que a

⁴⁷ “O que me interessa no pensamento nativo americano, assim, não é nem o saber local e suas representações mais ou menos verdadeiras sobre o real [...], nem a cognição indígena e suas categorias mentais, cuja maior ou menor representatividade, do ponto de vista das faculdades da espécie, as ciências do espírito pretendem explorar. Nem representações, individuais ou coletivas, racionais ou (‘aparentemente’) irracionais, que exprimiriam parcialmente estados de coisas anteriores e exteriores a elas; nem categorias e processos cognitivos, universais ou particulares, inatos ou adquiridos, que manifestariam propriedades de uma coisa do mundo, seja ela a mente ou a sociedade. Meu objeto são os conceitos indígenas, os mundos que eles constituem (mundos que assim os exprimem), o fundo virtual de onde eles procedem e que eles pressupõem. [...] Tomar as idéias indígenas como conceitos significa tomá-las como dotadas de uma significação propriamente filosófica, ou como potencialmente capazes de um uso filosófico” (VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. *Mana*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, abr. 2002, p. 124-125).

⁴⁸ DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a Nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994a.

espectralidade carrega um tempo deslocado, sem junção garantida ou conjunção determinável, um tempo fora dos gonzos, fora dos eixos. Mas, esse tempo fora da junção não é uma simples disjunção como negação, pois o espectro faz fracassar a dualidade entre conjunção e disjunção⁴⁹.

O espectro arrasta consigo um tempo que não está preso aos pontos fixos – como as dobradiças de uma porta –, que permitem as aberturas e fechamentos, mas que também limitam e prescrevem o modo de movimento do tempo. “Antes de saber se se pode fazer a diferença entre o espectro do passado e o do futuro, do presente passado e do presente futuro, é preciso, talvez, se perguntar se o *efeito de espectralidade* não consiste em frustrar essa oposição, até mesmo essa dialética, entre a presença efetiva e seu outro”⁵⁰. A espectralidade arruína o tempo cronológico, deteriora a linearidade dos pontos geométricos dos relógios e calendários: em seu regresso, o fantasma penetra as oposições cronológicas entre presente, passado e futuro para dissolvê-las, atravessa as paredes que as separam, para nos mostrar que o tempo é mais do que um conjunto de pontos de parada bem delimitados e contínuos.

O espectro distingue-se do ícone e do *phantasma* platônicos: não se trata de um simulacro como cópia mal feita da realidade. Para Derrida, a espectralidade, que não é propriamente inteligível, recusa as oposições metafísicas de toda sorte que constituíram grande parte da história da filosofia e do próprio pensamento ocidental⁵¹. O espectro é aquilo que aparece por uma repetição, ele traz o tempo do regresso ao presente, e sempre vem de um outro tempo, retornando. Para designar os fantasmas, as palavras e os sentidos variam a depender da língua usada. Há uma palavra, em francês, que assinala esse gesto espectral do retorno, o termo *revenant* – em português, seria algo semelhante a *retornante*⁵² – que marca o movimento de regresso do espectro. Apesar de dispormos de muitos termos em português que nomeiam os fantasmas de diferentes formas – assombração, espectro, visagem, aparição –, nenhum deles salienta diretamente o movimento de retorno. “[...] um espectro é sempre um retornante. Não tem meios de controlar suas idas e vindas porque ele *começa por*

49 DERRIDA, 1994a, p. 34-35.

50 Ibid., p. 60.

51 Id. Derrida caça os fantasmas de Marx: entrevista a Betty Milan. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 26 jun. 1994b. Disponível in: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/6/26/mais/24.html>>. Acesso em 23 jul. 2016.

52 *Retornante* é a tradução que Anamaria Skinner faz do termo *revenant* em algumas passagens do livro de Derrida, mas, a tradução mais usada para essa palavra é *aparição*.

*retornar*⁵³. É o gesto insistente de retornar que marca o tempo dos espectros, como uma espécie de volta e revolta que assombra o presente. Mas, a temporalidade do regresso não se confunde com um tempo circular: o que retorna com a aparição dos espectros é sempre um intempestivo, *um tempo fora dos gonzos*, como diz Shakespeare em *Hamlet*. O espectro de Angélica que retorna ao jovem fotógrafo carrega essa abertura do tempo, desloca o presente com a beleza assombrosa de uma imagem retornante.

Derrida nos diz que a experiência dos fantasmas não necessariamente está ligada, com exclusividade, ao passado histórico, pois, os espectros ganharam outros tons e intensidades por meio de invenções técnicas como o cinema, a televisão e o telefone. “O cinema é uma arte do fantasma, quer dizer que ele não é nem imagem nem percepção. Ele não é como a fotografia ou como a pintura”⁵⁴. Essa ambígua afirmação – que sustenta estranhamente que o cinema não é imagem – também inscreve os fantasmas nas invenções técnicas da modernidade, sobretudo, no cinema. Nesse sentido, fica mais evidente ainda a articulação entre espectralidade e as tecnologias da imagem se pensarmos na técnica fotográfica e cinematográfica de superposição como uma intensificação da fabricação de espectros transparentes de muitos tipos, que povoam densamente nosso imaginário desde as primeiras manchas fantasmas feitas acidentalmente nas chapas fotográficas em meados do século XIX.

O RETORNO DAS NINFAS

Seria a imagem espectral de Angélica, que não cessa de retornar, uma marca da presença da Ninfa, imagem da Antiguidade que reaparece em outros momentos da história de diferentes formas, em materialidades imagéticas distintas? O pensador alemão Aby Warburg⁵⁵ - cuja obra inominável estremeceu a

⁵³ DERRIDA, 1994a, p. 60.

⁵⁴ “Le cinéma est un art du fantôme, c'est-à-dire qu'il n'est ni image ni perception. Il n'est pas comme la photographie ou comme la peinture”. (DERRIDA, Jacques. *La danse des fantômes: entrevue avec Mark Lewis et Andrew Payne*. United Media Arts Studies. Toronto. 1987, p. 68).

⁵⁵ WARBURG, Aby. (1905) Dürer e a antiguidade Italiana. In: ____ . *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a; Id. (1914) A emergência do estilo ideal à antiga na pintura do início do Renascimento. In: ____ . *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

História da arte⁵⁶ na passagem do século XIX para o século XX – analisou os reaparecimentos da *Ninfa* a partir do conceito de *sobrevivência* – *Nachleben* –, mostrando os entrelaçamentos entre a Antiguidade pagã e o Renascimento. A *sobrevivência* refere-se às reparações de forças patéticas⁵⁷ do mundo antigo, de imagens e gestos artísticos de outrora, que retornaram de inúmeras formas na estética renascentista: em pinturas, esculturas, desenhos, xilogravuras, gravuras em metal, detalhes arquitetônicos, entre outros modos de feitura material das imagens naquele momento. Nas análises de Warburg sobre o retorno de traços da Antiguidade em obras de arte do Renascimento, a imagem da *Ninfa* carrega uma potência de movimento quando retorna de tempos idos ao mundo renascentista cristianizado: essas imagens pagãs, que viriam de lugares e tempos diversos, reuniram-se em diferentes formas de arte⁵⁸.

Com a sobrevivência de traços e forças da Antiguidade, por meio da reparação das imagens patéticas do mundo antigo, os artistas plásticos do Renascimento viram-se diante de um problema que retornaria em muitos outros momentos: como mostrar na imagem a vida em movimento? “No século XV, a ‘Antiguidade’ não exige dos artistas que prescindam das formas de expressão conquistadas pela observação própria [...], antes volta a atenção para o problema mais difícil das artes plásticas, a representação da vida em movimento”⁵⁹. Essa

56 Em seu trabalho sobre o pensamento de Warburg, Didi-Huberman nos fala dos efeitos atordoantes da obra inclassificável do pensar alemão para a história da arte: “[...] Com ele [Warburg], a história da arte se inquieta sem cessar, *a história da arte se perturba*, o que é um modo de dizer, se nos lembrarmos da lição benjaminiana, que ele toca numa origem. A história da arte segundo Warburg é justamente o contrário de um começo absoluto, de uma tabula rasa: é antes um turbilhão no rio da disciplina, um turbilhão – um momento-agitador – depois do qual o curso das coisas se haverá desviado profundamente, ou até se transtornado” (DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 26-27, grifos do autor).

57 O patético deriva de *pathos*, e aparece para mostrar uma carga afetiva das imagens, aquilo que move e comove pela intensidade dos afetos.

58 “[...] durante minha estada em Florença, percebi que a influência da Antiguidade na pintura secular do Quattrocento – especialmente em Botticelli e Filippino Lippi – manifestou-se numa remodelagem da aparência humana por meio de um movimento acentuado do corpo e da vestimenta segundo os modelos fornecidos pelas artes plásticas e poéticas da Antiguidade. Mais tarde, vim a reconhecer que os superlativos autenticamente antigos da linguagem gestual também estilizaram a retórica gestual de Pollaiuolo e, sobretudo, que até mesmo o mundo fabuloso do jovem Dürer (de *A morte de Orfeu* a *O grande ciúme*) deve o impacto dramático de sua expressão a essas ‘fórmulas de *páthos*’ sobreviventes e autenticamente gregas, que lhe haviam sido transmitidas pela Itália setentrional” (WARBURG, Aby (1912). *A arte Italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara*. In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013c, p. 453).

59 Id. (1893). *O nascimento da Venus e A Primavera de Sandro Botticelli*. In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013d, p. 53.

sobrevivência de antigas forças e formas, que atravessam os abismos tentadores do esquecimento e reaparecem na arte renascentista, fazem com que as imagens estáticas ganhem traços de movimento. Em muitas imagens analisadas por Warburg, sobretudo, nas obras de Sandro Botticelli *O nascimento da Vênus* e *A Primavera*, o movimento torna-se visível nas roupas sopradas pelos ventos, no balanço dos cabelos e dos acessórios, e nas danças dionisíacas que envolvem os corpos das antigas Ninfas pagãs que voltam ao Renascimento. “[...] a partir do momento em que Botticelli se familiariza com as ninfas da Antiguidade, na arte e na poesia, a figura da mulher em movimento adquire aquela beleza vibrante e autoconsciente com a qual se manifesta pela primeira vez no afresco de Sandro na Capela Sistina [...]”⁶⁰. Didi-Huberman⁶¹ nos diz que Warburg elaborou o conceito de *Pathosformel* – fórmulas patéticas das imagens que sobrevivem –, sobretudo, para pensar a presença constante dos movimentos na pintura renascentista, e nesse sentido, a figura da Ninfa em suas múltiplas possibilidades de aparição mostra a intensidade do conceito de *Pathosformel*. “A *Ninfa*, portanto, é a heroína do encontro movente/comovente [...] A *Ninfa* se encarna, ou seja, é tanto mulher quanto deusa: Vênus terrestre e Vênus celeste, dançarina e Diana, serva e Vitória, Judite castradora e Anjo Feminino [...]”⁶²

No filme de Manoel de Oliveira, a personagem Angélica remete-nos ao imaginário do mundo dos anjos, que no ocidente passa inevitavelmente pelo imaginário judaico-cristão. Entretanto, interessa-nos pensar os traços da imagem do anjo feminino que aparecem no filme como uma reparação da figura da Ninfa, considerando os trabalhos de Warburg que analisam o reaparecimento das Ninfas pagãs nas artes plásticas angelicais e sacras do Renascimento. Transfiguradas, essas imagens das Ninfas regressam do passado, inclusive tomando a forma de anjo feminino.

A *sobrevivência* [*nachleben*] no pensamento de Warburg seria uma imagem que apesar das subseqüentes devastações às quais foi submetida, insiste em reaparecer, como um fantasma. Didi-Huberman⁶³ pensa a *Nachleben* como o ressurgimento de um fantasma saído de camadas de soterramento temporal, sobrevivência de um espectro que não fora totalmente aniquilado pelas violências

60 WARBURG, Aby. (1898) Sandro Botticelli. In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013e, p. 91.

61 DIDI-HUBERMAN, 2013.

62 Ibid., p. 220.

63 Ibid.

do esquecimento⁶⁴. No entanto, esse fantasma que retorna não é uma mera imagem congelada daquilo que morreu, cristalizada no instante de sua morte. Esse fantasma, retorno transtornado de uma imagem que não sumiu de uma vez por todas, reaparece desfigurado, deformado, carregando as marcas do próprio desaparecimento. O fantasma sobrevém como uma imagem forjada nas fricções da história, que mesmo deformada insiste em reaparecer e assombra o presente, desassossegando-o. A imagem que volta, aparece como uma assombração que assusta o curso das coisas, fazendo com que blocos de tempos passados golpeiem nossa carne de agora, sem avisar. Esse retorno da *sobrevivência* [*nachleben*], dos fragmentos de imagem transfigurados pelo seu próprio desaparecimento, a aparição dos fantasmas desassossegados forjados nas tramas de um tempo anacrônico, assombra o presente e, em alguma medida, faz estremecer a pretensão de domesticar as turbulências da história. Mais do que preannunciar um tempo da vida eterna, esses fantasmas vêm nos lembrar, justamente, da morte incessante das coisas, do desaparecimento de corpos e gestos.

O espectro é aquilo que revolta do sono do mundo e lança sombras no presente, fazendo-nos lembrar que o próprio agora não está encarcerado numa célula temporal ensimesmada e incorruptível. Essa potência espectral da imagem turva a ordeira organização cronológica do tempo; esses vultos fazem ecoar sussurros, arpejam a epiderme dos corpos e dizem implacavelmente, com uma voz dilacerada, que o presente não é a simples sucessão do passado ou eterna esperança de futuro. A imagem espectral que sobrevive faz aparecer a potência e o perigo do tempo como um palimpsesto. Mas, por que evocar esses fantasmas, essas imagens que, no nosso mundo, carregam o peso dos mitos judaico-cristãos e que facilmente são associadas às crenças do Espiritismo? Apesar de apostarmos na historicidade do imaginário dos espectros, seria muita ingenuidade acreditar que é possível determinar o lugar e o momento de seu surgimento. Mas, sabemos que há registros desse imaginário dos espectros no ocidente desde a Grécia antiga, como no livro XI da Odisseia, do fim do século VIII A.C., em que Ulisses vê os fantasmas dos guerreiros mortos na guerra de Troia.⁶⁵ Do mundo grego antigo esse imaginário migra para a Idade Média⁶⁶, e ganha força com a

⁶⁴ “É bem esse o sentido da palavra *Nachleben*, esse termo do ‘pós-viver’: um ser do passado que não para de sobreviver. Num dado momento, seu retorno em nossa memória torna-se a própria urgência, a urgência anacrônica do que Nietzsche chamou de inatual ou *intempestivo*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 29).

⁶⁵ Cf. HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin, 2011, Canto XI.

⁶⁶ Cf. SCHMITT, 1994.

literatura anglo-saxônica, sobretudo nas histórias de fantasmas, que, da dramaturgia de Shakespeare aos contos e romances de Charles Dickens, abriram uma fenda incontornável de onde emanaram legiões de espectros⁶⁷. Longe da pretensão de fazer uma história geral e cronológica dos fantasmas no ocidente, importa assinalar que apesar de ser facilmente associado ao Espiritismo ou aos mitos judaico-cristãos, esse imaginário é mais antigo do que essas religiões que se apropriaram dele. As hordas de espectros não se submetem em absoluto às pretensões e práticas das instituições religiosas.

Como na imagem espectral de Angélica que aparece insistentemente ao fotógrafo, Manoel de Oliveira considera que o próprio cinema é uma experiência fantasmagórica que faz emergir uma multidão de espectros⁶⁸. Nesse sentido, talvez o fascínio do fotógrafo pela imagem seja, no limite, um fascínio diante da imagem da Ninfa, do espectro retornante. Entretanto, ao evocar os fantasmas estaríamos indo em direção a algum tipo de misticismo teórico? Mais do que uma dimensão paranormal, mística ou religiosa dos fantasmas, o que nos interessa é pensá-los – não no sentido de uma explicação que apazigua os desassossegos e estranhamentos – como a reaparição das imagens de coisas e corpos desaparecidos, de gestos que haviam fenecido nas curvas do tempo e que retornam ao presente. Como nos diz Oliveira, as imagens filmadas aparecem-nos, então, como os fantasmas de uma realidade, pois já não são a suposta realidade originária, tampouco uma simples cópia dessa realidade. A partir das considerações de Derrida sobre as bifurcações temporais presentes nos espectros, afirmamos que essas imagens assombram o real. Tal afirmação torna-se possível quando recusamos lançar os fantasmas para um céu metafísico, atitude bastante frequente, a *doxa* que estorva um pensamento dos espectros. Essas imagens espectrais lançam sobras e luminosidades bruxuleantes às luzes que conformam um presente: os fantasmas fascinam e assombram.

⁶⁷ Cf. GORSE, Pierre-François. Ghost stories (Histoire de fantômes). In: BRUNEL, Pierre; VION-DURY, Juliette (dir.) *Dictionnaire des mythes du fantastique*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2003.

⁶⁸ “Assim, qualquer acontecimento verídico filmado e projetado na tela não é já a realidade desse acontecimento, mas simplesmente o fantasma dessa mesma realidade, e nunca a realidade do acontecimento, sejam quais forem, acontecimentos ou objetos. O mesmo quando se trate de imagens numa ficção, que foi uma realidade no ato da filmagem. Mas, quando vemos qualquer desses motivos projetados numa tela de cinema, ou de tv, e que foram colhidos sobre uma qualquer realidade vivida ou ficcional, já não estamos a ver essas realidades, mas, tão-somente, o fantasma da coisa filmada. Assim, as imagens tiradas de qualquer realidade vivida ou ficcional são sempre o fantasma dessa mesma realidade” (OLIVEIRA, 2005, p. 170).



14. Fotogramas de *O estranho caso de Angélica*.

Essas imagens aparecem-nos como um intrincado de restos vitais, resquícios de outros tempos, refugos de gestos de outrora que se abrem às urgências de agora. Mas, como esses restos de tempos idos voltam? O retorno insistente desses traços imagéticos não é espontâneo ou natural: a imagem que volta, que sobrevive com seu *pathos*, só pode voltar, pois no presente algo a atrai. Certas forças do agora puxam a imagem sobrevivente, compõem-se com ela, e dão ensejo para que o *pathos* esquecido regresse uma vez mais. Certas ruínas não se destroem por absoluto, um resto sobra, insiste, torna-se espectro.

Em um texto de 1912, Warburg⁶⁹ pensa as sobrevivências mutantes de antigos deuses gregos que se tornaram seres astrais ligados aos planetas e aos sentidos astrológicos cunhados também no mundo árabe e na Índia. Perante o problema do “enigma pictórico” dessas imagens do Palazzo de Schifanoia, em Ferrara, na Itália, Warburg assinala que “[...] não é possível iluminá-lo com a serenidade necessária, mas apenas observá-lo cinematograficamente [...]”⁷⁰. Esse modo de olhar as imagens, aparentemente estáticas, faz aparecer um sem número de movimentos, reaparições, migrações, misturas e descontinuidades articuladas nessas pinturas que povoam as paredes do palácio; desenhos que apesar de terem sido cobertos por camadas de cal, puderam ressurgir depois de um paciente trabalho de restauração. Esse *vislumbre cinematográfico* faz as imagens passarem do *estático* ao *extático*, numa abertura aos movimentos migratórios das imagens, às forças patéticas que atravessam distâncias geográficas e abismos temporais, e que voltam uma vez mais ao presente carregando estilhaços do passado. Esse interesse pelo movimento das imagens – mesmo diante de imagens aparentemente imóveis –, conjugado ao procedimento de montagem de pranchas imagéticas em seu *Atlas Mnemosyne*⁷¹,

⁶⁹ WARBURG, 2013c.

⁷⁰ Ibid., p. 475.

⁷¹ O *Atlas Mnemosyne* é um audacioso projeto empreendido por Warburg, que pretendia, por meio da montagem de imagens de diferentes momentos históricos, mostrar as linhas de *pathos* que sobrevivem no tempo e que migram de uma forma a outra. “Os grandes painéis de tecido preto em que se encontram justapostas reproduções de obras ou de detalhes de obras de arte, bem como recortes de jornais, selos, páginas de livros, cartões-postais ou fotografias de diversas origens, compõem uma estranha paisagem de imagens em que se elabora um novo estilo de apresentação dos fenômenos estéticos [...] Warburg concebeu *Mnemosyne* em termos topográficos [...] uma iconologia que se referiria não à significação das figuras [...] mas às relações mantidas por essas figuras entre si numa disposição visual autônoma, irreduzível à ordem do discurso” (MICHAUD, PHILIPPE-ALAIN. *Aby. Warburg e a imagem em movimento*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 293). As complexas pranchas de imagens montadas por Warburg podem ser vistas no site da revista italiana *Engramma*, ligada à Universidade luav de Veneza: <http://www.gramma.it/eOS2/atlane>.

mostra-nos que o pensamento de Warburg guarda estreitos laços com os modos de operação do cinema⁷².

Como usar os conceitos de *sobrevivência* e *Pathosformeln* para pensar imagens do cinema e suas possíveis interrogações ao presente? Ainda seria plausível usar o conceito de *pathos* ou “fórmula de *pathos*” quando o que está em jogo não é necessariamente a sobrevivência da antiguidade no Renascimento? O que se torna fundamental, é fazer aparecer a força da *sobrevivência* e do *pathos*, a inquietude e a potência de estremecimento desses conceitos, que, como aponta Didi-Huberman⁷³, foram esquecidos e negligenciados na história da arte considerada hegemônica. A partir da obra de Warburg e de desdobramentos de seu pensamento, torna-se fundamental abrir-se às sobrevivências, aos retornos incessantes, às descontinuidades, às reaparições e sumiços, aos cortes e insistências de imagens patéticas presentes nessa região de produção estética e política que chamamos de cinema, sobretudo nas experiências cinematográficas de Manoel de Oliveira e Godard.

Na cena do passeio noturno em que Isaac e o espectro da jovem falecida deslizam em superposição pela noite, sobre o rio Douro, os cabelos de Angélica entram em movimento, soprados pelo vento, assim como seu branco vestido drapeado que se move incessantemente em meio à escuridão. Em outra cena, Angélica aparece no quarto de Isaac, rente ao teto, e mais uma vez um forte vento agita seu vestido e seus cabelos. Em *O estranho caso de Angélica* há uma presença dessa relação entre a figura da Ninfa e o movimento: essa velha imagem da Ninfa sobrevive, insiste no tempo mesmo diante das subseqüentes destruições cotidianas; reaparece transformada no filme, carregando traços da imagem de anjo. Entretanto, não se trata de dizer que há nesse filme uma simples repetição da Ninfa pagã na forma de anjo feminino, como se estivéssemos diante de uma imagem arquetípica que reaparece exatamente da mesma forma em momentos diferentes. Esse retorno da imagem da Ninfa implica uma espécie de desfiguração daquilo que reaparece, uma transformação que mostra as marcas do próprio processo de desaparecimento. Como nos diz Giorgio Agamben, “[...] a ninfa não é uma matéria passional à qual o artista deve

⁷² “Warburg aperfeiçoou uma verdadeira metodologia do ‘filme’ na história da arte, desde que entendamos por filme não o dispositivo técnico convencional de gravação e projeção, mas um conjunto de propriedades ou operações [...] Desde seus primeiros textos publicados no início da década de 1890, Warburg, centrando a atenção na representação de figuras em movimento, fez do desfile de imagens um instrumento de análise. Com *Mnemosyne*, suas últimas pesquisas, durante a década de 1920, seriam consagradas à elaboração de uma metodologia da montagem que não levou esse nome” (MICHAUD, 2013, p. 09-10).

⁷³ DIDI-HUBERMAN, 2013.

dar nova forma, nem um molde ao qual deve submeter seus materiais emotivos. A ninfa é um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria”⁷⁴.

*

O anacronismo faz-se notar em muitos filmes de Manoel de Oliveira, constituindo uma espécie de *leitmotiv* que cruza sua vasta obra, como em *Vale Abraão*⁷⁵, filme realizado a partir do livro homônimo de Agustina Bessa-Luís, que recria *Madame Bovary*, de Flaubert, em solo lusitano. Manoel de Oliveira havia solicitado à escritora a criação de uma personagem à maneira de Emma Bovary, a partir da realidade da vida em Portugal. Dessa solicitação do cineasta surgiu o livro, e da obra literária emergiu o filme, que faz retornar traços do século XIX ao presente do início dos anos 1990. Em *Singularidade de uma rapariga loura*⁷⁶, as imbricações temporais e a imagem que carrega traços da Ninfa saltam aos olhos. O anacronismo, como coexistência de tempos diversos, também atravessa essa obra, que se passa no presente, superfície agonística adensada por objetos e gestos do passado. Esse filme de Manoel de Oliveira, que antecede *O estranho caso de Angélica*, é realizado a partir do conto de Eça de Queiroz, escrito em 1874. Quando o personagem Macário, que trabalha no escritório de seu tio, vê, na janela em frente, a imagem de Luísa, uma espécie de fascínio toma-o. A jovem Luísa aparece na janela repetidamente, portando um leque chinês muito antigo. Esse estranho objeto, que certamente não pertence ao presente, reaparece insistentemente, como uma marca anacrônica que evoca outros tempos. De modo parecido a *O estranho caso de Angélica*, a imagem da jovem personagem advém como a imagem de uma Ninfa, que segura um velho leque com um desenho de dragão vermelho. Nesses filmes, entramos nas bifurcações, fricções e colisões das camadas de tempo na imagem: o regresso do passado é também a abertura aos espectros que perturbam a linearidade da história. Tais espectros aparecem como ranhuras do tempo sobre a superfície das coisas e dos corpos, marcas da história que insistem em não desaparecer por completo, como escreve Agamben, referindo-se à espectralidade de Veneza.

⁷⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrósio. São Paulo: Hedra, 2012, p. 29.

⁷⁵ VALE ABRAÃO. Direção: Manoel de Oliveira. Portugal, França, Suíça: 1993, 1 DVD (203min.), cor.

⁷⁶ SINGULARIDADES DE UMA RAPARIGA LOURA. Direção: Manoel de Oliveira. Portugal, França, Espanha: 2009, 1 DVD (64 MIN.), COR.

“De que é feito um espectro? De signos, ou mais precisamente, de assinalações, isto é, daqueles signos, cifras ou monogramas que o tempo arranha sobre as coisas. Um espectro traz sempre consigo uma data, ou seja, é um ser intimamente histórico”⁷⁷.

O FASCÍNIO E O *FORA*: APARIÇÕES DA OUTRA NOITE

Algumas imagens fascinam. Atraem irresistivelmente quem olha, absorve por um tempo o corpo daqueles que as encontram. Vistas a olho nu e imaginadas, avistadas também de olhos fechados, nos sonhos, olhadas inclusive por aqueles que perderam ou nunca tiveram a visão dos olhos, essas imagens corrompem por meio de uma sedução, aliciam os gestos do olhar, deixando-os suscetíveis a forças diversas que vagueiam nas superfícies imagéticas e nos espaços vazios que entremeiam as próprias imagens. Mas, de onde viria essa experiência de fascínio diante da imagem? Fascinado, o olhar é tragado pela imagem, atraído por ela com uma força deslumbrante que o faz soçobrar em sua superfície fendida. Como um buraco no meio de um oceano, um redemoinho que assusta e convida, a imagem fascinante abre um turbilhão, vai engolindo o mundo daquele que olha e imagina. Por um tempo que dura para além das medições dos ponteiros e dos calendários, o mundo inteiro transforma-se naquela imagem, atraente e avassaladora. Aquele que olha essa imagem, que se deixa mergulhar nela, abre mão temporariamente, mesmo que sem saber, da capacidade de decidir e de escolher diante da imagem.

Em diferentes textos que interpelam a criação na experiência literária, Maurice Blanchot fala-nos do fascínio da imagem – quase sempre de maneira instável –, como uma relação com o *fora*, que atrai o pensamento para um espaço desconhecido e imaginário que não se submete à primazia da interioridade reflexiva. O fascínio como conceito oscilante, que aparece em textos distintos escritos por Blanchot, associa-se inevitavelmente à imagem, a sua distância atraente, remete-nos a um encontro assombroso com uma ausência que se torna presente. Além de aparecer em alguns dos escritos de Blanchot

⁷⁷ AGAMBEN, Giorgio. Da utilidade e das inconveniências de viver entre espectro. Trad. Maurício Santana Dias. *Serrote*. São Paulo, nº 06, 2010, p. 66.

considerados como textos de crítica literária, a experiência do fascínio já estava presente, de algum modo, em suas primeiras ficções. A força do encantamento nessas ficções, a experiência atordoante do fascínio, emerge nos espaços vazios, nos abismos que se colocam entre as imagens, que as ligam e separam-nas ao mesmo tempo⁷⁸. Entretanto, crítica e ficção em Blanchot são modos de escrita e de pensamento que não cessam de entrecruzar-se, como em *A conversa infinita*⁷⁹, livro constituído por diálogos entre duas vozes que atravessam problemas filosóficos e literários, levando a escrita a uma zona de indiscernibilidade, abrindo-a para uma diferença que não se encaminha para a síntese apaziguadora, e que recusa submeter o estilo a uma forma única.

Na experiência do fascínio algo se passa como se a imagem decidisse em nós, como se ela escolhesse-nos, fazendo-nos chafurdar nesse espaço longínquo de onde ela emana e desaparece. Entrar no fascínio: embrenhar-se no espaço próprio às imagens e pisar desavisado no chão vago e desconhecido que é a distância da imagem, o seu quase feitiço. Algumas imagens carregam a força de arrebatá-los; elas podem nos despojar de nós mesmos, fazendo-nos sair do demasiado conforto asfixiante de uma interioridade fechada sobre si, que busca isolar-se daquilo que não é familiar e reconhecível. Encontrar essas imagens é entrar em relação com o fascínio, com o canto das sereias que nos arrasta para fora de nós, que nos impele para direções insuspeitadas e turvas, desmantelando a clausura de uma subjetividade calcada na interioridade. Olhar a imagem, mesmo que seja imaginariamente, pode colocar-nos na presença daquilo que é inesgotável; essa imagem pode fazer surgir uma fascinação que nos arranca dos lugares conhecidos, lançando-nos em uma experiência indeterminada – que já

⁷⁸ “As ficções em Blanchot serão, mais que imagens, a transformação, o deslocamento, o intermediário neutro, o interstício das imagens. Elas são precisas, têm apenas figuras desenhadas no cinza do cotidiano e do anônimo; e quando dão lugar ao encantamento, não é jamais nelas mesmas, mas no vazio que as circunda, no espaço onde são colocadas sem raiz e sem alicerce” (FOUCAULT, Michel. *La pensée du dehors*. In: _____. *Dits et Écrits I- (1954-1975)*. Paris: Gallimard, 2001h, p. 552, tradução livre). Texto original: “Les fictions chez Blanchot seront, plutôt que des images, la transformation, le déplacement, l’intermédiaire neutre, l’interstice des images. Elles sont précises, elles n’ont de figures dessinées que dans la grisaille du quotidien et de l’anonyme; et lorsqu’elles font place à l’émerveillement, ce n’est jamais en elles-mêmes, mais dans le vide qui les entoure, dans l’espace où elles sont posées sans racines et sans socle”.

⁷⁹ Cf. BLANCHOT, 2010a.; Id. *A conversa infinita I: a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010c; Id. *A conversa infinita II: a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta. 2007.

não se define apenas por aquilo que *é possível* –, sem as referências que decidiriam os rumos por vir⁸⁰.

Nessa experiência radical do fascínio torna-se impossível não ver, não imaginar; a imagem transforma-se em uma superfície de atração que amedronta e atira, diante do qual o ato de olhar não é mais uma questão de possibilidade. O fascínio, então, faz-se em uma relação com a impossibilidade; experiência que não é simplesmente uma decisão daquele que está perante a imagem. O fascínio arruína a possibilidade de escolher, desmantela os hábitos arraigados na aparente soberania de uma escolha intencional e segura de si mesma. Aquele que está entregue ao fascínio sente na pele a estranheza do impossível, dessa impossibilidade que se refere a um desencontro com o verbo *poder*: a fascinação nos empurra para uma estranha relação com o impossível, em uma experiência que não passa pelo poder de escolha. Essa abertura para o impossível que acontece aos fascinados não se coloca como algo irreal, como se estivesse em oposição a uma realidade que seria possível: o impossível não nos conduz ao inexistente. A impossibilidade presente no fascínio aparece como algo que destoa dos gestos constituídos a partir do *poder de* ou do *poder para*: trata-se de um abandono do poder como verbo transitivo direto, que pressupõe a existência de um sujeito da ação que teria a faculdade consciente para fazer, decidir e escolher alguma coisa.

Mas, dizer que no fascínio não se pode escolher, não faz dessa experiência algo meramente espontâneo, como se se tratasse de uma espécie de predestinação: entrar no fascínio é ser tomado, no presente, por forças da imagem, do mundo e da própria história que constituem aquele que olha. No instante em que a imagem encontra-se com o olhar e com a imaginação, forças do *fora* que retornam do sono do mundo saltam na superfície do presente e engendram a fascinação. Nas imagens fascinantes, farpas de outros tempos voltam ao presente, e desdobram uma experiência afetiva arrebatadora. A fascinação nasce de um confronto com o mundo e desdobra contágios por meio dos fragmentos de tempo que saltam no encontro com o presente. Como nos diz Didi-Huberman, partindo dos escritos de Blanchot que transpassam a questão da

⁸⁰ “O que nos é dado por um contato a distância é a imagem, e o fascínio é a paixão da imagem. [...] O fascínio é o olhar da solidão, o olhar do incessante e do interminável, em que a cegueira ainda é visão, visão que já não é possibilidade de ver mas impossibilidade de não ver, a impossibilidade que se faz ver, que persevera – sempre e sempre – numa visão que não finda: o olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna” (BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 24.

imagem na experiência literária, “[...] estar fascinado não é estar enganado: não é submeter-se à aparência enganadora das coisas, mas sofrer verdadeiramente sua aparição que retorna”⁸¹.

O fascínio da imagem aparece não por uma qualidade essencial que a habita, pois uma imagem, seja ela qual for, é um artefato que foi fabricado em algum lugar, e carrega camadas de tempo que foram sobrepondo-se em sua superfície. A experiência do fascínio diante de uma imagem nasce pelo encontro com essas camadas de tempo superpostas, coexistentes. O fascínio emerge na descontinuidade, nos espaços vazios entre uma imagem e outra, e essa experiência coloca o fotógrafo de *O estranho caso de Angélica* diante do tremor da imagem, dessa trepidação que nos leva para direções insuspeitadas e que toca a espessura assombrosa daquilo que se constitui como o *fora* de toda imagem. No instante em que fotografa a jovem mulher falecida, Isaac encontra o tremor da imagem, essa oscilação que incessantemente arrebatada e que faz a própria imagem sair de si. “A imagem treme, ela é o tremor da imagem, o estremecimento daquilo que oscila e vacila: ela sai constantemente de si própria, pois não há nada onde ela seja ela própria, sempre já fora de si e sempre o interior desse exterior [...]”⁸².

Em um dos capítulos do livro *O espaço literário*, intitulado *As duas versões do imaginário*, Blanchot⁸³ nos diz que a imagem desencontra-se e bifurca-se em dois caminhos possíveis, numa duplicidade que permanece irresolvida. Por um lado a imagem pode colocar-se a serviço da representação de uma coisa, funcionando como modo de recuperação ideal de algo que já não existe ou que não mais está presente. Esse seria um funcionamento da imagem que tende para a evocação de um objeto, de um acontecimento, a partir de uma relação ambígua que nega e vivifica, ao mesmo tempo, aquilo que está sendo evocado. Entretanto, por outro lado, a imagem atrai-nos para direções divergentes: não se trata mais de evocar algo ausente, pela imagem que se descolou de um objeto qualquer para representá-lo. A segunda versão do imaginário coloca-nos diante do próprio abismo de uma ausência que se afirma como presença insistente, fazendo a imagem desprender-se da função de evocação. Essa imagem nasce e alastra-se no vácuo de ausência deixado por aquilo que se dissipou na inquietude das forças do mundo. Essa *ausência como presença*

81 DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 29.

82 BLANCHOT, 2010a, p. 66.

83 Id., 2011.

aparece na distância própria às imagens, nos vãos de algo que se passou, nas fendas de um acontecimento que soçobrou alhures⁸⁴.

No entanto, o que seria essa *ausência como presença*? A imagem é algo que não está ali ou aqui, diante de nós como uma coisa que supostamente existe por si só no mundo. Essa *segunda versão* da imagem não seria somente uma presença, como se fosse alguém próximo que ocupa um lugar à mesa, ou que preenche, mesmo que invisivelmente, um espaço qualquer com sua corpulência. A imagem está ausente: ela não está aqui, mesmo quando nos aparece, pois o que a constitui é uma interminável ausência, uma irremediável distância que não é plenamente superada. Mas, essa ausência, essa distância entre nós e uma imagem, é justamente o que nos liga a ela, como se a lonjura própria às imagens fosse a condição de sua constituição e de sua sobrevivência no mundo. O que difere a ausência da imagem de outras ausências é o fato de que essa ausência está insistentemente presente, a imagem torna presente essa ausência, coloca-nos frente a esse abismo que nos separa dela.

A imagem, então, torna-se algo como que inalcançável, inacessível, já que não se trata de um objeto que sempre pode ser manipulado apenas pelo uso de uma consciência intencional. Essa imagem, que figura na segunda versão do imaginário, seria então algo transcendente, já que é inacessível? Parece-nos que o transcendente relaciona-se com a perenidade das formas, como se elas existissem independentemente das histórias que as forjaram, mas a imagem, apesar de ser, em certa medida, inacessível a um uso intencional contínuo, é sempre forjada, constituída, montada, conspirada, nos encontros e desencontros da existência mundana. Não se trata de um inacessível como algo que paira demasiado alto sobre as cabeças dos mortais. A imagem torna-se inacessível a uma suposta intencionalidade que prevê e prescreve os usos possíveis, que planeja minuciosamente seu futuro. No momento em que a sua lonjura própria, no instante em que a distância entre a imagem e nós é tão intensa que nos arrasta para fora de nós mesmos, ela torna-se mais inacessível às formas preconstituídas; entretanto, é nesse mesmo instante que nos aproximamos do fascínio, dessa

⁸⁴ “Viver um evento em imagem não é desligar-se desse evento, desinteressar-se dele, como queriam a versão estética da imagem e o ideal sereno da arte clássica, mas tampouco é envolver-se nele por uma decisão livre: é deixar-se prender nele, passar da região do real onde nos mantemos a distância das coisas a fim de melhor dispor delas, para essa outra região onde a distância nos detém, essa distância que é então profundidade não viva, indisponível, lonjura inapreciável que se torna como que a potência soberana e derradeira das coisas” (BLANCHOT, 2011, p. 286).

experiência avassaladora, desse espaço sem fundo de onde jorram forças inomináveis, que nos puxam para lugares desconhecidos.

*

Escrevendo sobre a obra de Marcel Proust, Blanchot⁸⁵ nos diz que a experiência literária constitui-se em um espaço imaginário, em uma zona própria às imagens, onde aquilo que era interioridade torna-se exterioridade. A imagem que percorre a experiência da literatura engendra-se a partir da presença de uma ausência, ou da *ausência como presença*, como nos diz Blanchot, no fascínio que arrasta o pensamento para uma região fora de si. Nesse sentido, o fascínio que nos arrasta para a imagem seria uma paixão do *fora*, que nos tira de nós mesmos por meio de potências estranhas, que atraem para turbulentas regiões de obscuridade, dilacerando a noção de interioridade reflexiva. A imagem aparece como aquilo que cavalga intensa e teimosamente uma ausência, com a voragem de uma presença, e que, imantada, arrasta aquele que olha e imagina⁸⁶.

No espaço imaginário da literatura a imagem está para fora, aparece escancarada, sem um lado de dentro. Essa região das imagens, que faz nascer a própria escrita, não se refere a uma simples irrealdade: esse espaço próprio às imagens também é real, inscreve-se carnalmente no corpo de quem entra em relação com ele. Essas imagens do espaço imaginário não são meras evocações de imagens “reais”, ou de algo não imagético; não se trata de pensar por representação do objeto ou do mundo material. Na experiência literária pensada por Blanchot, essas imagens imaginárias inventam-se na superfície da própria escritura, e podem chegar a um ponto em que a questão não mais gira em torno da realidade ou irrealdade do imaginário. “[...] imagem, imaginário e imaginação não designam apenas a aptidão para os fantasmas interiores, mas também o acesso à realidade própria do irreal [...] e ao mesmo tempo a medida recriadora e renovadora do real que é a abertura da irrealdade”⁸⁷.

O que seria não submeter a imagem à “aptidão para os fantasmas interiores”, como propõe Blanchot? No início do século XX – quando Freud

⁸⁵ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

⁸⁶ “[...] a essência da imagem é estar toda para fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e misteriosa do que o pensamento do foro interior; sem significação, mas chamando a profundidade de todo sentido possível; irrelada e, no entanto, manifesta, como a presença-ausência que constitui o atrativo e o fascínio das Sereias” (Ibid., p. 19).

⁸⁷ Id., 2010a, p. 66.

começou a construir suas primeiras explicações teóricas sobre o inconsciente e formulou a concepção de fantasia⁸⁸, relacionada ao aparelho psíquico – o imaginário dos fantasmas estava em ebulição na Europa e em outros lugares do mundo. Era um momento em que havia a forte presença das histórias de fantasmas na literatura fantástica – sobretudo em língua inglesa e alemã –, bem como a persistência da fotografia de espíritos e a multiplicação de filmes de espectros que apareceram no cinema pouco tempo após sua invenção. É nesse estrato histórico – no início dos anos 1920 – que o termo alemão *phantasie* [fantasia] empregado por Freud em seus escritos foi traduzido na França como *fantasme*, que, embora seja distinto do termo *fantôme* [fantasma], é muito mais próximo deste do que o termo *fantaisie* [fantasia], que também existe em francês. A opção dos tradutores franceses pelo termo *fantasme* gerou alguns problemas terminológicos no uso desse conceito no Brasil, pois, a partir dos textos psicanalíticos francófonos, esse conceito também foi traduzido como *fantasma*. A partir de então, a palavra fantasma passou a ser usada frequentemente em referência à teoria psicanalítica⁸⁹.

Não é uma simples diferença de palavras que supostamente designariam a mesma coisa: uma fantasia, na psicanálise, remete a uma dimensão representacional da noção de sujeito, a um funcionamento individual na elaboração inconsciente. “Roteiro imaginário em que o sujeito está presente e que representa, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos,

⁸⁸ Uma passagem do texto de Freud *O inconsciente*, de 1915, possibilita-nos entender em que consiste a fantasia na psicanálise freudiana. “Dessa natureza são as *fantasias* dos normais e dos neuróticos, que reconhecemos como estágios preliminares da formação dos sonhos e dos sintomas e que, apesar de sua alta organização, permanecem reprimidas e, como tais, não podem se tornar conscientes. Chegam perto da consciência, não são incomodadas enquanto não possuem um investimento intenso, mas são rejeitadas assim que ultrapassam um certo grau de investimento” (FREUD, Sigmund. *O inconsciente* (1915). In: _____. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos* (1914-1916). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 131-132, grifo nosso)

⁸⁹ Comentando as questões de tradução do termo, Elisabeth Roudinesco e Michel Plon definem a *fantasia* da seguinte forma: “Termo utilizado por Sigmund Freud, primeiro no sentido corrente que a língua alemã lhe confere (fantasia ou imaginação), depois como um conceito, a partir de 1897. Correlato da elaboração da noção de realidade psíquica e do abandono da teoria da sedução, designa a vida imaginária do sujeito e a maneira como este representa para si mesmo sua história ou a história de suas origens: fala-se então de fantasia originária. Em francês, a palavra *fantasme* foi forjada pelos primeiros tradutores da obra freudiana, num sentido conceitual não relacionado com a palavra [vernácula] *fantaisie*. Deriva do grego *phantasma* (aparição, transformada em ‘fantasma’ no latim) e do adjetivo *fantasmatique* [fantasmático], outrora próximo, por sua significação, de *fantomatique* [fantasmal, fantasmagórico] [...] No Brasil também se usa ‘fantasma’” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 223).

a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente”⁹⁰. Ao passo que o fantasma – como o pensamos – seria uma imagem que retorna ao presente, e que é constituída para além dos dramas pessoais de um sujeito. Entretanto, sabemos que essa imagem não está imune às tiranias da intimidade: não raro o fantasma é apreendido como algo individual, íntimo, que se endereçaria à interioridade de um sujeito. Mas, a nosso ver, trata-se de um imaginário montado e remontado historicamente, transformado socialmente inúmeras vezes, que pode trazer ao presente traços de gestos e acontecimentos do passado, interrogando as temporalidades lineares.

Usar a palavra *fantasma* para designar as elaborações do aparelho psíquico de um sujeito – uso equivocado considerando a terminologia de Freud e mesmo dos psicanalistas franceses, como Lacan, que usam o termo *fantasme* e não *fantôme* – seria um movimento de apropriação dessa inquieta imagem, que passou por inúmeras distorções e montagens, para a explicação de fenômenos interiores e psicológicos? Confundir a imagem retornante de um fantasma – engendrada histórica e socialmente – com *fantasia* na teoria psicanalítica, rebate a potência temporal e histórica dos espectros a uma psicologização, às tiranias da intimidade, como diria Sennett.

Insistir nessa distinção entre os termos *fantasma* e *fantasia*, não consiste em questionar ou afirmar o conceito de fantasia na psicanálise. Não é essa a questão. É fundamental diferenciar a fantasia – ou *fantasme* – dos fantasmas constelados nessa tese, pois, ao se falar em fantasma tornou-se habitual associar tal palavra diretamente à teoria psicanalítica. Os fantasmas dos quais falamos, esses espectros antigos que sobrevivem – transformados e transtornados – às catástrofes do tempo, não se reduzem às elaborações de um sujeito; antes, são artefatos históricos, que bifurcam insistentemente o tempo, efeitos de embates estéticos e políticos, resquícios de imagens do passado que retornam ao presente, de inúmeras maneiras e em superfícies diversas: a fotografia e o cinema são algumas dessas superfícies de reaparecimento dos espectros.

⁹⁰ LAPLANCHE, Jean ; PONTALIS, Jean-Bertrand . *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 169.

O estranho caso de Angélica começa pela noite, quando um homem procura um fotógrafo para tirar fotos de uma jovem mulher falecida. Ao sair do quarto de pensão no início do filme, Isaac é atraído pela noite que se avoluma no caminho para o velório. A imagem de Angélica, que retorna incessantemente a Isaac, mantém uma relação intensa com a noite, com a escuridão desconhecida que banha o filme em muitos instantes. Nesse ponto, a concepção de *outra noite* apresentada por Blanchot é fundamental para pensarmos a insistente presença da noite no filme, que envolve as aparições da imagem de Angélica. Para Blanchot⁹¹, a primeira noite é aquela em que o repouso e o sono acolhem, noite em que se pode entrar depois do dia e encontrar o descanso, assim como a morte definitiva, terminada. Trata-se de uma noite que conforta. Entretanto, Blanchot fala da *outra noite*, que não oferece uma acolhida como a primeira; na *outra noite* estamos sempre do lado de fora, diante de um vazio em que o desaparecimento aparece, cujo fundo inacessível da noite torna-se presente naquilo que sumiu⁹².

As aparições e os fantasmas da *outra noite* vêm do *fora* e não necessariamente se reduzem a simples lembranças psicológicas que afloram de uma memória pessoal, como afirmam certas vozes da *doxa* corrente sobre o imaginário dos fantasmas. Nessa experiência do fascínio, o fundo da noite aparece naqueles que desapareceram, impregna os espectros. Em *Vasto como a noite*, texto que compõe *A conversa infinita*, Blanchot⁹³ mantém uma posição paradoxal diante dos fantasmas da noite: por um lado critica a vontade de nomear e de atribuir semelhanças aos espectros, atitude de alguns daqueles que ‘acreditam ver fantasmas’; mas, por outro, Blanchot nos fala que na *outra noite* a própria noite torna-se fantasma. Para Blanchot, aqueles que não querem ver a noite, que não a suportam, tentariam, por vezes, preenchê-la com fantasmas familiares, que apaziguam o *fantasma da noite*, e que passam então a ocupar o

⁹¹ BLANCHOT, 2011.

⁹² “[...] quando tudo desapareceu na noite, ‘tudo desapareceu’ aparece. É a *outra* noite. A noite é o aparecimento de ‘tudo desapareceu’. É o que se apresenta quando os sonhos substituem o sono, quando os mortos passam ao fundo da noite, quando o fundo da noite aparece naqueles que desapareceram. As aparições, os fantasmas e os sonhos são uma alusão a essa noite vazia [...] O que aparece na noite é a noite que aparece, e a estranheza não provém somente de algo invisível que se faria ver ao abrigo e a pedido das trevas: o invisível é então o que não se pode deixar de ver, o incessante que se faz ver” (Ibid., p. 177, grifo do autor).

⁹³ Ibid., 2011.

vazio abissal de sua escuridão. Esses fantasmas que emergem para apaziguar as estranhezas da *outra noite* estão submetidos a uma lógica da interioridade, a uma psicologização da experiência no encontro com o vazio da noite. Entretanto, Blanchot assinala também a aparição do fundo da noite nos espectros daqueles que desapareceram: o fantasma da noite ou a noite como fantasma é o próprio aparecimento do *fora*.

A experiência do fascínio que arrebatou o fotógrafo acontece na noite, liga-se ao invisível inexorável que aparece na escuridão. Isaac não consegue deixar de olhar para essa aparição do invisível que o transtorna; ele fascina-se pela imagem de Angélica que carrega inúmeras outras imagens, e que não deixa de guardar traços da antiga Ninfa pagã que pode retornar transfigurada em imagem de anjo feminino. No limite, o fotógrafo fascina-se pela própria noite, pelo fantasma da noite que o mantém sempre do lado de fora, pela aparição daquilo que desapareceu. No filme, o rosto de Angélica transformou-se em uma imagem aterrorizante e sutil: Isaac fascinou-se pelas potências dessa imagem fabricada no instante em que a câmera captou os traços de luz e sombra do rosto mórbido. Essa imagem desassossegada escapa ao aniquilamento absoluto, e torna presente a ausência daquilo que feneceu nas curvas do tempo. Na imagem inquietante de Angélica, Isaac encontra uma espécie de canto de sereia que o atrai incessantemente para uma região desconhecida. Sob o estranho efeito do fascínio, o fotógrafo corre desembestado pela pequena cidade até a exaustão, e entrega-se a um cansaço que vai envolvendo-o cada vez mais até o limite do corpo, quando cai no meio de um descampado. Diante do rosto pálido de Angélica, o fotógrafo encontrou a assustadora e atraente abertura vertiginosa do *fora*, região imaginária que beira a morte e que faz nascer o fascínio da imagem que perturba o presente.

Nesse filme que atualiza traços de outros filmes de Manoel de Oliveira, a potência de seu anacronismo audiovisual abre espaço para o retorno dos espectros ao presente, que emergem do *fora* para mostrar-nos o fundo da *outra noite*. Esses fantasmas carregam a potência de desassossegar melodramas contemporâneos que fazem da história um mero cenário domesticado, que rebatem as fricções de tempos díspares aos dramas sentimentalistas, que sempre encontram a conclusão de um destino inequívoco. Os espectros que retornam na imagem – essas ranhuras de luz na superfície das coisas e dos corpos, que regressam uma vez mais – aparecem para abrir a história e para nos fazer ver o palimpsesto movediço de tempos inconclusos que constitui um presente.

EPÍLOGO
PULSAÇÕES DE LUZES TÊNUES

Na ocasião da estreia de *O vale Abraão*¹, de Manoel de Oliveira, e de *Infelizmente para mim*², de Godard – filmes que entraram em cartaz nas salas de cinema parisienses quase ao mesmo tempo –, Gérard Léfors organizou um encontro entre os dois cineastas, em setembro de 1993. No final do diálogo, Manoel de Oliveira diz algo a partir do filme *Alemanha nove zero*³, que ressoou intensamente nos filmes de Godard realizados depois desse encontro: “O que eu gosto nesse filme é a clareza dos signos aliada à sua profunda ambigüidade. É aliás disso que eu gosto em geral no cinema: uma saturação de signos magníficos que se banham na luz de sua ausência de explicação”⁴.

Essa conversa feita de certos desencontros e algumas afinidades no jogo das palavras dos diretores – esse estranho diálogo em que, por vezes, cada um falava em sua língua, literalmente –, longe de atestar uma semelhança entre os cineastas, mostra-nos a abissal diferença entre seus modos de fazer e de pensar o cinema. Foi justamente essa diferença inconciliável entre as experiências cinematográficas de Godard e Oliveira que atraiu a montagem da tese. Entretanto, um fio descontínuo atravessa essa diferença sem eliminar as distâncias que entremeiam as obras: na radical dessemelhança estética, alguns filmes desses cineastas tão díspares fabricam imagens lampejantes que interrogam o presente, que tornam visíveis algumas de nossas relações com as imagens em movimento e com a história. Forjam partículas ígneas, imagens cintilantes como aquelas evocadas por Benjamin⁵ – que as chamava de imagens dialéticas –, em que o acontecido e o agora encontram-se, e montam uma constelação.

As imagens, banhadas na luz que nada explica, encontram ressonâncias na crítica desejada por Foucault, atenta às tempestades possíveis no presente. Ao recusar uma crítica que opera por sentenças – trabalho próprio dos funcionários da lei, aqueles seres áridos que figuram por toda parte na literatura de Kafka, e que no contemporâneo proliferam-se para além das instituições jurídicas –, Foucault dá ensejo a uma crítica, uma escrita e um pensamento que trabalha para fazer existir uma obra, para multiplicar suas potências. Esse pensamento, que por vezes precisa

1 Cf. VALE ABRAÃO, 1993.

2 Cf. INFELIZMENTE PARA MIM. Título original: Hélas pour moi. Direção: Jean-Luc Godard. França; Suécia: 1993. 1 dvd (95 min.), cor, legendado.

3 ALLEMAGNE NEUF ZÉRO, 1991.

4 OLIVEIRA, Manoel de; GODARD, Jean-Luc. Jean-Luc Godard e Manoel de Oliveira. Trad. Ruy Gardner. *Contracampo revista de cinema*. n. 53-54, 2002. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/53/godardoliveira.htm>>. Acesso em 15 mar. 2016. Originalmente publicado no jornal *Libération*, 04 set. 1993, e republicado em *Godard par Godard*, organizado por Alain Bergala, v.2, Éd. de l'Étoile, 1998.

5 BENJAMIN, 2009, p. 504.

inventar os traços de existência da obra visada, desdobra-se como uma cintilação, como aquela agitação da luminosidade de certas estrelas que parecem mudar de cor na escuridão da noite⁶. A aposta na *escrita das imagens*, na remontagem de certas imagens da história e de espectros que retornam ao presente, pretendeu voltar-se à criação de centelhas de imaginação, à montagem de um pensamento que precisa estar atento ao tempo da iminência das tempestades possíveis.

Interrogar um presente é um gesto que guarda proximidade com a experiência de alguém que está no meio das formações de uma tempestade, no sentido da visibilidade precária e da incerteza desse momento. Trata-se de interrogar os instantes de iminência, a penumbra inesperada que antecede as tormentas; momento em que a luz das coisas muda radicalmente fazendo com que as próprias coisas mudem também. Instantes em que os uivos do vento atravessam a espinha. Quando tentamos olhar para o presente – olhar, pensar, sentir, escrever e interrogar um presente – deparamo-nos com essa incerteza das formas que acompanha a iminência de uma tempestade.

O presente aparece-nos como um instante de difícil visibilidade, pois aquele que escreve sobre a superfície desse presente está rente a ela e não consegue ver muito bem a forma das coisas e dos acontecimentos: olho precário, corpo que oscila, mão que treme diante das incertezas. Não é fácil distanciar-se dessa superfície temporal para vê-la de outros ângulos, para tentar percorrer o chão e encontrar suas fissuras, rachaduras e erosões que estão se fazendo justamente naquele momento de iminência da tempestade, no agora. Como tomar distância dessa superfície, daquilo que sustenta o próprio corpo no meio das impendentes tormentas do presente?

Tentar pensar um presente, interrogá-lo, é encontrar a formação de tempestades. É preciso atenção ao silêncio que antecede as tormentas, como diziam

⁶ “Não posso me impedir de pensar em uma crítica que não procuraria julgar, mas fazer existir uma obra, um livro, uma frase, uma ideia; ela acenderia fogos, olharia a grama crescer, escutaria o vento e aproveitaria o voo da espuma para espalhá-la. Ela multiplicaria não os julgamentos, mas os sinais de existência; ela os evocaria, os arrancaria de seu sono. Ela os inventaria, às vezes? Tanto melhor, tanto melhor. A crítica por sentença me anestesia; gostaria de uma crítica por centelhas imaginativas. Não seria soberana, nem vestida de vermelho. Ela traria o lampejo das tempestades possíveis” (FOUCAULT, Michel. *Le philosophe masqué*. In: _____. *Dits et Écrits II* - (1976-1988). Paris: Gallimard, 2001i, p. 925-926, tradução livre). Texto original: “Je ne peux m'empêcher de penser à une critique qui ne chercherait pas à juger, mais à faire exister une oeuvre, un livre, une phrase, une idée ; elle allumerait des feux, regarderait l'herbe pousser, écouterait le vent et saisirait l'écume au vol pour l'éparpiller. Elle multiplierait non les jugements, mais les signes d'existence ; elle les appellerait, les tirerait de leur sommeil. Elle les inventerait parfois ? Tant mieux, tant mieux. La critique par sentence m'endort; j'aimerais une critique par scintillements imaginatifs. Elle ne serait pas souveraine ni vêtue de rouge. Elle porterait l'éclair des orages possible”.

alguns velhos marinheiros, acostumados que estavam às labutas da vida sem terra. “[...] a calma profunda que apenas aparentemente precede e anuncia a tempestade, talvez [seja] mais terrível do que a própria tempestade – pois, de fato, a calma é apenas envoltório e capa para a tempestade; e a abriga dentro de si [...]”⁷. Há muitas maneiras de encarar uma tormenta: é possível reter apenas os traços mais previsíveis dessa agitação violenta da atmosfera, e acreditar na ideia de que é apenas uma repetição simples de um fenômeno da natureza, postura que acomete aqueles que pensam ser o presente uma pura repetição inalterada do passado. É possível também ater-se apenas à esperança de calma que supostamente segue as tempestades. Mas, uma interrogação ao presente dirige-se às iminências de um temporal, quando as imagens se distorcem na penumbra carregada de possíveis que engolfa o mundo. O gesto que interpela as luzes do agora passa necessariamente por esse estado de prenúncio, quando não temos certeza do que se seguirá, de como a tempestade virá sobre nós. Deter-se sobre o que somos no presente é habitar essa zona incômoda dos momentos impendentes, do tempo em suspensão, daquilo que está prestes a acontecer, tempo da iminência que distorce a boa visão, que põe as imagens em turbulência. Os lampejos de tempestades possíveis trazem uma visibilidade precária.

No entanto, concentrar-se desse modo na figura da tempestade não seria um simples elogio ao obscurantismo ou uma analogia datada? Evocar a tempestade não seria assumir uma posição estética romântica, no sentido de um elogio às forças de uma natureza que serviria de modelo para a arte? O que essas tempestades possíveis nos trariam? A tempestade nos aparece não como representação sublime dos dramas humanos, mas sim como embate de forças que deformam as imagens, que torna o horizonte indiscernível, a luminosidade precária e que nos tira do lugar, na escrita e no pensamento. Tal tormenta emerge como experiência histórica que opera uma mutação na ordem das coisas e do tempo, por mais que seja uma alteração mínima, imperceptível. “Lascas, fragmentos, restos de narrativas interrompidas no passado são regurgitados pela tempestade; interpelam o presente na exigência de atitude frente ao intolerável. Após a tempestade, do relampejar de um tempo turbulento, nada permaneceria incólume”⁸.

7 MELVILLE, Herman. *Moby Dick, ou, A Baleia*. Trad. Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 305.

8 BAPTISTA, Luis Antonio. Silêncio e tempestade no Rio de Janeiro. *Insolências da arte à cidade*. In: _____. RHEINGANTZ, Paulo Afonso; PEDRO, Rosa Maria Leite Ribeiro; SZAPIRO, Ana Maria (orgs.). *Qualidade do lugar e cultura contemporânea: modos de ser e habitar as cidades*. Porto Alegre: sulina, 2016, p. 45.

O gesto de interrogação ao presente nos filmes que emprestaram suas imagens a essa escrita, dá passagem a lampejos de tempestades possíveis. Entre outras, as imagens da garota que nos olha de um trem nazista e do jovem amarrado antes do seu fuzilamento – nas remontagens de *História(s) do cinema* –, retornam do passado como centelhas a prenunciar tempestades acontecidas, mas que podem formar-se outra vez no horizonte. Em *O estranho caso de Angélica*, a imagem espectral da mulher que regressa insistentemente, assombra a suposta continuidade da história, em um anacronismo que viceja uma descronologização do tempo. A frase de Manoel de Oliveira que nos mostra a luz da ausência de explicação, é retomada por Godard no último episódio de *História(s) do cinema*, pouco antes do trecho em que aparece a fábula do cinema como vendedor ambulante a anunciar o fim do mundo na terrível tempestade, que entrevê as tormentas da Segunda Guerra⁹.

Essa luz da ausência de elucidação não é a ofuscante luminosidade da razão, ou a luz do poder que arranca vidas infames da escuridão da noite. Tal qual os lampejos de tempestades possíveis desejados por Foucault, essa luz aparece como uma centelha. Os espectros que retornam ao agora – tanto nos filmes de Godard, como naqueles de Manoel de Oliveira –, desassossegando as linhas de uma história cronológica, emergem dessa luminosidade sem explicação como signos saturados.

Espectros que trazem as inscrições de luz sobre um corpo, que nos mostram o fundo das coisas –, mesmo quando o fundo não passa de uma superposição de superfícies –, como nos diz Godard acerca dos filmes de Hitchcock¹⁰. No episódio *O controle do universo*, em *História(s) do cinema*, enquanto imagens de filmes de Hitchcock dão-se a ver na tela, a voz *off* de

⁹ Cf. parte I da tese - *Remontagens da história nas imagens: interrogação ao presente*.

¹⁰ “Mas lembramo-nos de uma mala de mão. Mas lembramo-nos de um ônibus no deserto. Mas lembramo-nos de um copo de leite, das velas de um moinho, de uma escova de cabelo. Mas lembramo-nos de uma fila de garrafas, de um par de óculos, de uma partitura de música, de um molho de chaves [...] Talvez dez mil pessoas não tenham esquecido a maçã de Cézanne, mas um bilhão de espectadores se lembrarão do isqueiro de *O desconhecido do Norte Expresso*. E se Alfred Hitchcock foi o único poeta maldito a encontrar o sucesso, é porque foi o maior criador de formas do século XX, e porque são as formas que nos dizem finalmente aquilo que há no fundo das coisas” (HISTÓRIA(S) DO CINEMA, *O controle do universo*. 4A, tradução livre). Texto original: “Mais on se souvient d’un sac à main. Mais on se souvient d’un autocar dans le désert. Mais on se souvient d’un verre de lait, des ailes d’un moulin, d’une brosse à cheveux. Mais on se souvient d’une rangée de bouteilles, d’une paire de lunettes, d’une partition de musique, d’une trousseau de clés [...] Peut être que dix mille personnes n’ont pas oublié la pomme de Cézanne, mais c’est un milliard de spectateurs qui se souviendront du briquet de l’inconnu du Nord Express et si Alfred Hitchcock a été le seul poète maudit à rencontrer le succès, c’est parce qu’il a été le plus grand créateur de formes du vingtième siècle, et que ce sont les formes qui nous disent finalement ce qu’il y a au fond des choses”.

Godard lembra-nos de como esquecemos com facilidade dos enredos dos filmes, dos motivos que fazem os personagens agirem, das mil intrigas que tentam dominar a obstinação das imagens. Mas, a voz nos diz também que aquilo que sobrevive de um filme são as formas, as imagens dos objetos, as forças dos signos saturados por uma luminosidade inexplicável.

Ao falar de seu interesse por uma história das problematizações, história da maneira pela qual as coisas fazem problema – que não se confunde com uma história das teorias, das ideologias e das mentalidades –, Foucault localiza sua atenção nos momentos em que, nas práticas humanas, uma escuridão obsedante aparece e espalha sobras sobre um determinado regime de visibilidade que insidia suas luzes sobre os corpos, desenhando imagens e modos de olhá-las. “[...] há um momento em que, de algum modo, as evidências se misturam, as luzes se apagam, a noite se faz, e quando as pessoas começam a perceber que agem cegamente e que, por consequência, é necessário uma nova luz, é necessário uma nova luminosidade [...] E então, um novo objeto aparece, um objeto que aparece como problema”¹¹. Nesse momento em que as luzes apagam-se, em que a luminosidade imperativa vacila, torna-se necessário inventar outras luzes bruxuleantes, fagulhas que não dissolvem a escuridão. Essa penumbra é fundamental para uma interrogação ao presente, pois, como diz Agamben, contemporâneo é justamente aquele que mantém o olhar sobre as zonas escuras de um tempo, e que, simultaneamente, atenta para as luzes que, tentando nos alcançar, distanciam-se de nós.¹²

A montagem das *escritas das imagens* desejou a feitura de algumas centelhas imaginativas a partir das superfícies fílmicas intercessoras: escrever com os filmes não para julgá-los, mas para multiplicar, na medida do possível, alguns de seus sinais de existência. A escrita inacabada aponta para montagens por vir, com imagens inconclusas, em luta, para trazer espectros do passado ao presente e assombrá-lo, para interferir de algum modo nas luminosidades contemporâneas que não suportam as trevas das rupturas da história. Ao invés de concluir o percurso, a escrita abre-se a outras remontagens de imagens que

¹¹ “[...] il y a un moment où en quelque sorte les évidences se brouillent, les lumières s’éteignent, le soir se fait, et où les gens commencent à s’apercevoir qu’ils agissent à l’aveugle et que, par conséquent, il faut une nouvelle lumière, il faut un nouvel éclairage [...] Et alors, voilà qu’un nouvel objet apparaît, un objet qui apparaît comme problème” (FOUCAULT, 2014, p. 108, tradução livre).

¹² AGAMBEN. Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 65.

prolifere os sinais de existência de espectros anacrônicos, que lancem porções de escuridão contra as luzes ininterruptas, imperativas e homogeneizadoras, alastradas em nosso tempo. Interpelada por certas urgências do agora, pela iminência das tempestades, segue na procura de matérias carregadas de força para a fabricação de fagulhas de pensamento que pulsem diante do denso negrume da noite incessante.

REFERÊNCIAS
BIBLIOGRAFIA, FILMOGRAFIA E OUTRAS FONTES

BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 6 ed. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: _____. *A potência do pensamento. Ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- _____. Da utilidade e das inconveniências de viver entre espectro. Trad. Maurício Santana Dias. *Serrote*. São Paulo, nº 06, 2010.
- _____. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrósio. São Paulo: Hedra, 2012.
- _____. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*. Ouro preto, n.4, p.09-14, jan. 2008.
- _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argo, 2009.
- ALBERA, François. Le paradigme cinématographique. *1895 - Revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma* [AFRHC], n. 66, 2012. Disponível em: <<http://1895.revues.org/4455>>. Acesso em 07 ago. 2016.
- AMARAL, Eder. Que infância! Que infância? *REDISCO - Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo*. Vitória da Conquista, v. 7, p. 43-57, 2015
- ARNHEIN, Rudolf. *O cinema como arte*. Trad. Maria da Conceição Lopes da Silva. Lisboa: Edições 70, 1985.
- ASSIS, Denise. *Propaganda e cinema a serviço do golpe*. Rio de Janeiro: Maud, 2001.
- AUMONT, Jacques. Clair et confus. In: _____. *Matière d'image*. Paris: Images Modernes Cinéma, 2005.
- _____; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.
- AVELAR, Sylvia Maria Marteleto. *O desaparecimento da aura em Walter Benjamin*. 2010. 140 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2010.
- BAPTISTA, Luis Antônio. *A cidade dos sábios: reflexões sobre a dinâmica social nas grandes cidades*. São Paulo: Summus, 1999.
- _____. Noturnos urbanos. Interpeleções da literatura para uma ética de pesquisa. *Estudos e pesquisas em psicologia*, UERJ, Rio de Janeiro, ano 10, nº 1, abr. 2010b.
- _____. *O veludo, o vidro e o plástico: desigualdade e diversidade na metrópole*. Niterói: EDUFF, 2009.

- _____. Silêncio e tempestade no Rio de Janeiro. Insolências da arte à cidade. In: _____. RHEINGANTZ, Paulo Afonso; PEDRO, Rosa Maria Leite Ribeiro; SZAPIRO, Ana Maria (orgs.). *Qualidade do lugar e cultura contemporânea: modos de ser e habitar as cidades*. Porto Alegre: sulina, 2016.
- _____. Tartarugas e vira-latas em movimento: políticas da mobilidade na cidade. In: JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra (orgs.). *Corpocidade: debates, ações e articulações*. Salvador: EDUFBA, 2010a.
- _____. Vozes da infâmia: a ética da imagem no documentário Santiago. Rio de Janeiro: Garamond; Casa da Ciência da UFRJ, [no prelo].
- _____ et al. Corpo e imagem na escrita sobre a diferença. In: FERREIRA, Marcelo Santana e MORAES, Marcia (orgs.). *Políticas de Pesquisa em Psicologia Social*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aliança, 2016.
- BARTHES, Roland. O escritor e o escrevente. In: _____. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BAZIN, André. Alemanha ano zero. In: _____. *O que é o cinema?* Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014a.
- _____. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: _____. *O que é o cinema?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2014b.
- _____. Vie et mort de la surimpression. *L'Ecran français: l'hebdomadaire du cinéma*. Paris, 1946.
- BEGHIN, Cyril. *Manoel de Oliveira: L'étrange affaire Angélic*. Centre National du Cinéma et de l'Image Animée. Paris: 2013.
- BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Segunda versão. Trad. Gabriel Valladão. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- _____. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Terceira versão. Trad. Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.
- _____. *Passagens*. Org. ed. bras. Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- _____. Sobre o conceito de história. In: _____. *O Anjo da História*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012b.
- BERGALA, Alain. L'Ange de l'Histoire. In: _____. *Nul mieux que Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita I: a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010c.
- _____. *A conversa infinita III: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010a.

- _____. *A conversa infinita II: a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.
- _____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. O instante de minha morte. Trad. André Telles. *Serrote*, n. 6, São Paulo: IMS, 2010b.
- _____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLOCH, Marc, *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- BRESSON, Robert. *Notes sur Le Cinématographe*. Paris: Gallimard, 1975.
- BREWSTER, David. *Stereoscope: its history, theory, and construction: with its application to the fine and useful Arts and to Education*. Londres: John Murray, 1856.
- CARDENUTO, Reinaldo. O golpe no cinema: Jean Manzon à sombra do Ipês. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 18, jan./jun. 2009.
- CARRIÈRE, Jean-Calude. *Meu tio*. Trad. Paulo Werneck. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. Imagens em palavras - entrevista a Ubiratan Brasil. *Estado de São Paulo*. São Paulo: 26 jan. 2010. Disponível in: <<http://www.estadao.com.br/noticias/geral,imagens-em-palavras,501366>>. Acesso em 05 ago. 2016.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. Introdução. In: _____. *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CHÉROUX, Clément. La dialectique des spectres. In: _____. et al. *Le troisième oeil: la photographie et l'occulte*. Paris, Gallimard, 2004.
- _____. La photographie des fluides ou les lapsus du révélateur. In: _____. *Fautographie: petite histoire de l'erreur photographique*. Crisnée, Éditions Yellow Now, 2003a.
- _____. La photographie par défaut: introduction. In: _____. *Fautographie: petite histoire de l'erreur photographique*. Crisnée, Éditions Yellow Now, 2003b.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- _____. Primeiro cinema. In: _____. Fernando Mascarello (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.
- CRARY, Jonathan. *24/7 - Capitalismo tardio e os fins do sono*. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

- DAMINELI, Augusto; STEINER, João. Galáxias e seus núcleos energéticos. In: _____. (orgs.). *O fascínio do universo*. São Paulo: Odysseus Editora, 2010.
- DE-FARIAS, Ana Karina Curado Rangel; RIBEIRO, Michela Rodrigues. *Skinner vai ao cinema*. Brasília: Instituto Walden4, 2014.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: cinema 1*. Trad. Sousa Dias. Lisboa: Assim & Alvim, 2004.
- _____. *A imagem-tempo: cinema 2*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- _____. *Foucault*. Trad. Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. Os intercessores. In: _____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____; GUATTARI, Felix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia I*. Trad. Luis B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DERRIDA, Jacques. Derrida caça os fantasmas de Marx: entrevista a Betty Milan. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 26 jun. 1994b. Disponível in: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/6/26/mais!/24.html>>. Acesso em 23 jul. 2016.
- _____. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a Nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994a.
- _____. *La danse des fantômes: entrevue avec Mark Lewis et Andrew Payne*. United Media Arts Studies. Toronto. 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. De semelhança a semelhança. *Alea*, Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras - UFRJ. Rio de Janeiro, vol.13, nº 1, jan./jun. 2011a.
- _____. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casanova e Márcia Arbex. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2015b.
- _____. Image-montage ou image-mensonge. In: _____. *Images malgré tout*. Minuit: Paris, 2003.
- _____. *Passés cités par JLG: L'œil de l'histoire*, 5. Paris: Minuit, 2015a.
- _____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011b.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.
- _____. *Vídeo, cinema, Godard*. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 289.

- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ESCOBAR, Ángel. El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual: una introducción. In: _____. (ed.). *El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2006.
- FAGUNDES, Adriano Bier; PALOMBINI, Analice de Lima; BAPTISTA, Luis Antonio. *Imagens da modernidade: a estetização da vida danificada no cinema moderno. Pesquisas e Práticas Psicossociais*. São João Del-Rei, v. 07, jan./jun. 2012.
- FARGE, Arlette; FOUCAULT, Michel. *Le Désordre des familles - lettres de cachet des archives de la Bastille au XVIII^e siècle*. Paris, Gallimard, 1982.
- FAROCKI, Harun. Written Trailers. In: Antje Ehmman, Kodwo Eshun (eds.). *Harun Farocki: Against What? Against Whom?* London: Koenig Books, 2009.
- FOUCAULT, Michel. Conversazione con Michel Foucault [Entretien avec Michel Foucault, par D. Trombadori]. In: _____. *Dits et Écrits II - (1976-1980)*. Paris: Gallimard, 2001f.
- _____. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- _____. La pensée du dehors. In: _____. *Dits et Écrits I - (1954-1975)*. Paris: Gallimard, 2001h.
- _____. La vie des hommes infâmes. In: _____. *Dits et Écrits II - [1976-1988]*. Paris: Gallimard, 2001g.
- _____. Le philosophe masqué. In: _____. *Dits et Écrits II - (1976-1988)*. Paris: Gallimard, 2001i.
- _____. Le retour de la morale. In: _____. *Dits et Écrits II (1980-1988)*. Paris: Gallimard, 2001d.
- _____. L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté. In: _____. *Dits et Écrits II (1980-1988)*. Paris: Gallimard, 2001c.
- _____. *O nascimento da clínica*. Trad. Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1980.
- _____. Qu'est-ce que les Lumières? [Magazine littéraire, n° 207, mai 1984 - Extrait du cours de 5 janvier 1983, au Collège de France]. In: _____. *Dits et Écrits II (1980-1988)*. Paris: Gallimard, 2001a, p. 1498-1507.
- _____. Qu'est-ce que les Lumières? In: _____. *Dits et Écrits II (1980-1988)*. Paris: Gallimard, 2001b, p. 1381-1397.
- _____. Sur les façons d'écrire l'histoire. Entretien avec R. Bellour. In: _____. *Dits et Écrits I - (1954-1975)*. Paris: Gallimard, 2001e.
- _____. Une histoire de la manière dont les choses font problème: entretien de Michel Foucault avec André Bertin [07 mai. 1981]. *Cultures & Conflits*, Université de Paris-Ouest-Nanterre, n. 94-95-96, 2014.

- FREUD, Sigmund. O inconsciente (1915). In: _____. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos* (1914-1916). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GATTO, Veridiana Chiari. *Cinematograficidade: políticas da subjetividade do primeiro cinema no Rio de Janeiro*. 2013. 128 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia), Universidade Federal Fluminense – UFF, Niterói, 2013.
- _____. Pode o primeiro cinema ser uma experiência? *Cadernos Walter Benjamin*, v. 14, 2015.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão – extratos*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- GODARD, Jean-Luc. Interview with Gavin Smith. *Film-Comment*. Nova York, vol. 32, n. 02, 1996.
- _____. 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: <http://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 11 de nov. 2015.
- _____. *Pravda*. Musée d'Art moderne de Paris, 1970. In: _____. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome I: 1950-1984. Alain Bergala (ed.). Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.
- _____; ISHAGHPOUR, Youssef. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle: dialogue*. Tours: Farrago, 2000.
- GOLDSTEIN, E. Bruce. The Perception of Multiple Images. *Audio-Visual Communication Review*, vol. 23, n. 01, 1975.
- GORSE, Pierre-François. Ghost stories (Histoire de fantômes). In: BRUNEL, Pierre; VION-DURY, Juliette (dir.) *Dictionnaire des mythes du fantastique*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2003.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- GUNNING, Tom. Animated Pictures, Tales of Cinema's Forgotten Future. *Michigan Quarterly Review* - The University of Michigan. Michigan, vol 34, nº 04, 1995 p. 471. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0034.004:02>>. Acesso em 12 de mar. 2016.
- HANSEN, Mirian Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- HOCHBERG, Julian; BROOKS, Virginia. The perception of motion pictures. In: CARTERETTE, E.; FRIEDMAN Friedman, M. (eds.). *Perceptual ecology* - Handbok of perception and cognition. 2. ed. Academic Press, New York, 1996.

- HOLANDA, Sergio Buarque. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin, 2011, Canto XI.
- HORNBY, A. S. (org.). Cross; fade; cross-fade. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. 6. ed. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- JEANNELLE, Jean-Louis. Pour une histoire du cinéma au négatif. *Acta fabula*, vol. 15, n° 9, nov. 2014. Disponível em: <<http://www.fabula.org/lodel/acta/document8964.php>>. Acesso em: 05 mar 2016.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- KAPLAN, Louis. *The strange case of William Mumler: spirit photographer*. University of Minnesota Press. Minneapolis, 2008.
- KEHL, Maria Rita. *Em defesa da família tentacular*. 2003. Disponível em: <<http://www.mariaritakehl.psc.br/PDF/emdefesadafamiliatentacular.pdf>>. Acesso em 22 jul. 2016.
- KÖHLER, Wolfgang. *Psicologia da Gestalt*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- KONIGSBERG, Ira. Fundido. *Diccionario técnico Akal de cine*. Trad. Enrique Herrando Pérez e Francisco López Martín. Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. O imaginário urbano sobre fotografia e morte em Belo Horizonte nos anos finais do século XX. *Varia História*. UFMG. Belo Horizonte, v. 22, n.35, 2006.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Trad: Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- LAPLANCHE, Jean ; PONTALIS, Jean-Bertrand . *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- LAROUSSE. *Dictionnaire mondial de la photographie*. Paris: Larousse, 2001.
- LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. *Educação & Realidade*, vol. 29, n. 1, jan/jun, 2004.
- LEANDRO, Anita. Lições de roteiro, por JLG. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 24, n. 83, ago. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302003000200019&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 24 mai. 2016.
- LINS, Consuelo. *A voz, o ensaio, o outro*. In: Catálogo da retrospectiva Agnès Varda, o movimento perpétuo do olhar. Rio de Janeiro / São Paulo: CCBB, 2006, p. 03. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/clins_1.pdf>. Acesso em 24 mai. 2016.
- LINS, Consuelo. *Dear Doc: o documentário entre a carta e o ensaio fílmico*. *Devires* - Revista de Cinema e Humanidades. UFMG. Belo Horizonte, vol. 03, 2006.

- LOPES, Kleber Jean Matos; Madeiro, Elen Naiara Batista; Silva, Jameson Thiago Farias. Ontologias do ver na atualidade: o que pode um olhar precário. *Fractal: Revista de Psicologia*. Niterói, v. 23, n. 2, mai./ago. 2011.
- MACHADO, Leila Domingues. *À flor da pele, clínica e cinema no contemporâneo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2010.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick, ou, A Baleia*. Trad. Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: Xavier, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983.
- METZ, Christian. *Essai sur la signification au cinéma*. Tomes I et II. 2. ed. Paris: Klincksieck, 2013.
- _____. *O Significante Imaginário. Psicanálise e Cinema*. Lisboa, Livros Horizonte, 1980.
- MEUSY, Jean-Jacques. La Polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau. *1895 - Revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma* [AFRHC], n. 31, 2000, p. 10. Disponível em: <<http://1895.revues.org/68>>. Acesso em: 22 mar. 2016.
- MICHAUD, PHILIPPE-ALAIN. *Aby. Warburg e a imagem em movimento*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MORAES, Márcia Oliveira. O gestaltismo e o retorno da experiência. In: JACÓ-VILELA, Ana. Maria; FERREIRA, Arthur Arruda Leal; PORTUGAL, Francisco Teixeira (orgs.). *História da Psicologia: Rumos e Percursos*. Rio de Janeiro: Nau, 2005.
- _____. Ver e não ver: sobre o corpo como suporte da percepção entre jovens deficientes visuais. *Revista Benjamin Constant*. Rio de Janeiro, v. 12, n. 33, 2006.
- MORIN, Edgar. *Le Cinema ou l'homme imaginaire: Essai d'anthropologie*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1956.
- MOURE, José. Essai de définition de l'essai au cinéma. In: Suzanne Liandrat-Guigues; Murielle Gagnebin (dir.). *L'essai et le cinéma*. Seyssel: Champ Vallon, 2004.
- MÜLLER, Regina Pollo. Corpo e imagem em movimento: há uma alma neste corpo. *Revista de Antropologia - USP*. São Paulo, v. 43, n. 02, 2000.
- MÜNSTERBERG, Hugo. The Photoplay: a psychological study. In: _____. *Hugo Münsterberg on Film*. Allan Langdale (ed.). Londres: Routledge, 2002.
- NATALE, Simone. A short history on the superimposition. *Early Popular Visual Culture*. Florence, Kentucky, vol. 10, n. 02, mai 2012, p. 141. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/17460654.2012.664745>>. Acesso em 15 de out. 2015.
- OLIVEIRA, Manoel de. *Angélica, un film qu'on ne m'a pas laissé faire*. In: _____. *Angélica*. Paris, Editions Dis-Voir, 1998.
- _____. Esta minha paixão. In: _____. *Manoel de Oliveira*. Alvaro Machado (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2005.

- _____. *La Métaphysique des anges: entretien avec António Preto*. Dossier de presse - Épicentre Films. Paris: 2010.
- _____; GODARD, Jean-Luc. Jean-Luc Godard e Manoel de Oliveira. Trad. Ruy Gardnier. *Contracampo revista de cinema*. n. 53-54, 2002. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/53/godardoliveira.htm>>. Acesso em 15 mar. 2016. Originalmente publicado no jornal *Libération*, 04 set. 1993, e republicado em *Godard par Godard*, organizado por Alain Bergala, v.2, Éd. de l'Étoile, 1998.
- PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A Idade Média de agora. In: OLIVEIRA, Manoel de. *Manoel de Oliveira*. Alvaro Machado (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- PRETO, António. *Non, ou a Vã Glória de Mandar*. Buala, 2010. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/afroscreen/non-ou-a-va-gloria-de-mandar>>. Acesso em: 17 jul. 2016.
- RAMIRO, Mario Celso. *O gabinê fluidificado e a fotografia dos espíritos no Brasil: a representação do invisível no território da arte em diálogo com a figuração de fantasmas, aparições luminosas e fenômenos paranormais*. 2008. 162 f. Tese (Doutorado em Artes), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo - USP. São Paulo, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Trad. Christian Pierre Kasper. Campinas: Papirus, 2013.
- _____. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RÉGIO, José. Sarça Ardente, parte 16. In: _____. *As encruzilhadas de Deus*. 6ª ed. Porto: Brasília Editora, 1970.
- RODRIGUES, Valter A. *América: no man's land, no land's man*. Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP. Instituto de Artes. Campinas, v. 4, 2000.
- _____. *Corpo, técnica e mídia: simulações de potência*. 2001. 467 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, São Paulo, 2001.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro e Lucy Guimarães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SANTOS, Erika Piedade da Silva. *Corpos em tela, corpos-imagens*. 137 f. Tese (Doutorado em Psicologia) Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.
- SAUMELL, Jordi Crespo. El comentario a las categorías de Aristóteles en el Palimpsesto de Arquímedes. *Éndoxa: Series Filosóficas*, Madrid, n. 35, 2015, p. 13. Disponível em: <http://revistas.uned.es/index.php/endoxa/article/view/12190/pdf_16>. Acesso em: 02 mai. 2016.
- SCEMAMA, Celine. *La « partition » des Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard*. Paris: Centre National de l'Image. 2006. Disponível em: <<http://cri-image.univ-paris1.fr/celine/celinegodard.html>>. Acesso em: 05 de ago. de 2014.

- SCHMITT, Jean-Claude. *Figurer les revenants*, In: _____. *Les revenants: les vivants et les morts dans la société médiévale*. Paris: Bibliothèque des Histoires; Gallimard, 1994.
- SELIGMAN-SILVA, Márcio. A 'segunda técnica' em Walter Benjamin: o cinema e o novo mito da caverna. In: BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Segunda versão. Trad. Gabriel Valladão. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SERAFIM, José Francisco. Estratégias fílmicas do documentário antropológico: três estudos de caso. *Doc On-line* - revista digital de cinema documentário. Covilhã; Campinas, n.03, dez. 2007. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/03/artigo_jose_francisco_serafim.pdf>. Acesso em 24 jul. 2016.
- SOARES, Fabio Montalvão. Lavoura Arcaica: do problema do movimento à dança do tempo na imagem. *Orson - Revista dos Cursos de Cinema do Cearte UFPEL*. v. 04, 2013.
- SOMAINI, Antonio. Utopies et dystopies de la transparence: Eisenstein, *Glass House*, et le cinématisme de l'architecture de verre. *Appareil*, n. 07, 2011. Disponível em: <<http://appareil.revues.org/1234>>. Acesso em: 20 de nov. 2015.
- SONTAG, Susan. Fascinante Fascismo. In: _____. *Sob o signo de Saturno*. Trad. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: LP&M, 1986.
- _____. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? *Serrote* - Instituto Moreira Salles. São Paulo, n. 10, 2012.
- VASCONCELOS, Michele de Freitas Faria de; BALESTRIN, Patrícia Abel; PAULON, Simone Mainieri. Escutar silêncios, povoar solidões: há vida secreta nas palavras. *Fractal - Revista de Psicologia*. Niterói, v. 25, n. 03, set./dez. 2013.
- VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. Trad. Rosa Freira d'Aluui. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- VERNET, Marc. Surimpression. In: _____. *Figures de l'absence: de l'invisible au cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1988.
- VERTOV, Dziga. Resolução do conselho dos três [1923]. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilmes, 1983.
- VILLARD, Ray. *Hubble sees 'ghost light' from dead galaxies*. In: NASA - Space Telescope Science Institute. Baltimore, 30 out. 2014. Disponível em: <<https://www.nasa.gov/content/goddard/hubble-sees-ghost-light-from-dead-galaxies>>. Acesso em 12 jul. 2016.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. *Mana*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, abr. 2002.

VOCÊ MATOU MEU FILHO: homicídios cometidos pela Polícia Militar na cidade do Rio de Janeiro. Anistia Internacional. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<https://anistia.org.br/direitos-humanos/publicacoes/voce-matou-meu-filho/>>. Acesso em: 04 de abr. 2016.

WARBURG, Aby (1912). A arte Italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara. In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013c.

_____. (1914). A emergência do estilo ideal à antiga na pintura do início do Renascimento. In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

_____. (1905). Dürer e a antiguidade Italiana. In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a;

_____. (1893). O nascimento da Venus e A Primavera de Sandro Botticelli. In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013d.

_____. (1898) Sandro Botticelli. In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013e.

WENDERS, Wim. A paisagem urbana. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 23. Edição temática: Cidade. Brasília: IPHAN, 1994.

WERTHEIMER, Max (1912). Experimental studies on seeing motion. In: LOTHAR, Spillman (org.). *On perceived motion and figural organization*. Cambridge: The MIT Press. 2012.

WITT, Michael. *Jean-Luc Godard, Cinema Historian*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2013.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 1983.

_____. A morte do alferes Cabrita e a Paixão portuguesa. *Novos estudos - CEBRAP*. São Paulo: n. 97, nov. 2013. <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002013000300009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 18 jul. 2016.

_____. As aventuras do Dispositivo (1978-2004). In: _____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. Cinema: revelação e engano. In: _____. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003a.

_____. Melodrama ou a sedução da moral negociada. In: _____. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003b.

YOUNG, Skip Dine. *A psicologia vai ao cinema: o impacto psicológico da sétima arte em nossa vida e da sociedade moderna*. Trad. Claudia Gerpe Duarte e Eduardo Gerpe Duarte. São Paulo: Cultrix, 2014.

FILMOGRAFIA DE JEAN-LUC GODARD E MANOEL DE OLIVEIRA

Jean-Luc Godard

ACOSSADO. Título original: *À bout de souffle*. Direção: Jean-Luc Godard. França: 1960. 1 DVD (89 min.), p&b, legendado.

ADEUS À LINGUAGEM. Título original: *Adieu au langage*. Direção: Jean-Luc Godard. França: 2014. 1 DVD (70 min.), cor, legendado.

ALLEMAGNE NEUF ZÉRO. Direção: Jean-Luc Godard. França: 1991. 1 DVD (62 min.), cor.

FILM SOCIALISME. Direção: Jean-Luc Godard. França: 2010. 1 DVD (101 min.), cor, legendado.

HISTÓRIA(S) DO CINEMA. Título original: *Histoire(s) du cinema*. Direção: Jean-Luc Godard. França: 1988-1998. 2 DVD's (265 min.), cor, legendado.

ICI ET AILLEURS. Direção: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin e Anne-Marie Miéville. França: 1974. 1 DVD (53 min.), cor.

INFELIZMENTE PARA MIM. Título original: *Hélas pour moi*. Direção: Jean-Luc Godard. França; Suécia: 1993. 1 DVD (95 min.), cor, legendado.

JE VOUS SALUE, MARIE. Direção: Jean-Luc Godard. França: 1 DVD (75 min.), cor, legendado.

KING LEAR. Direção: Godard. França: 1987. 1 DVD (87 min.), cor.

LE DERNIER MOT, LES FRANÇAIS ENTENDUS PAR. Direção: Jean-Luc Godard. França: 1988. (13 min.), cor. [Épisódio da série *Les français vus par...*]

LES TROIS DÉSASTRES. Direção: Jean-Luc Godard. França: 2014 (17 min.), cor. In: 3X3D. Direção: Jean-Luc Godard; Peter Greenaway; Edgar Pêra. Portugal, França: 2014 (70 min.), cor.

LIBERTÉ ET PATRIE. Direção: Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville. Suíça: 2002. 1 DVD (21 min.), cor.

NA ESCURIDÃO DO TEMPO. Título original: *Dans le noir du temps*. Diretor: Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville. (10 min.). In: *Dez minutos de vida: o trompete, o violoncelo – visões do tempo*. Diretores: Kaige Chen, Spike Lee, Víctor Erice. Alemanha/China/Espanha/Eua/ Finlândia: 2002. 2 DVD's, (190 min.), cor, legendado.

Manoel de Oliveira

DOURO, FAINA FLUVIAL. Direção: Manoel de Oliveira. Portugal: 1931. 1 DVD (19 min.), p&b.

NON, OU A VÃ GLÓRIA DE MANDAR. Diretor: Manoel de Oliveira. Portugal, Espanha, França. 1990. 1 DVD (108 min.), cor.

O ESTRANHO CASO DE ANGÉLICA. Diretor: Manoel de Oliveira. Portugal, Brasil, França: 2010. 1 DVD (97 min.), cor.

SINGULARIDADES DE UMA RAPARIGA LOURA. Direção: Manoel de Oliveira. Portugal, França, Espanha: 2009, 1 DVD (64 MIN.), COR.

UM SÉCULO DE ENERGIA. Direção: Manoel de Oliveira. Portugal: 2015 (15 min.), cor.

VALE ABRAÃO. Direção: Manoel de Oliveira. Portugal, França, Suíça: 1993, 1 DVD (203min.), cor.

FILMOGRAFIA GERAL

À BEIRA DO MAR AZUL. Título original: У самого синего моря. Direção: Boris Barnet e S. Mardanov. União Soviética: 1936. 1 DVD (68 min.), p&b, legendado.

A CHEGADA DO TREM NA ESTAÇÃO. Título original: L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat. Direção: Louis Lumière. França: 1995 (1 min.), p&b.

ALEMANHA ANO ZERO. Título original: Germania anno zero. Direção: Roberto Rossellini. Itália/França: 1948. 1 DVD. (78 min.) p&b, legendado.

ANGÈLE. Direção: Marcel Pagnol. França: 1934 (145 min.).

A REGRA DO JOGO. Título original: La Règle du jeu. Direção: Jean Renoir. França: 1939. 1 DVD (113 min.).

A SAÍDA DOS OPERÁRIOS DA FÁBRICA LUMIÈRE. Título original: La Sortie de l'usine Lumière à Lyon. Direção: Louis Lumière. França: 1995 (1 min.), p&b.

CIDADÃO KANE. Título original: Citizen Kane. Direção: Orson Wells. Eua: 1941. 1 DVD (119 mim.), legendado, p&b.

EM SUSPENSO. Título original: *Aufschub*. Direção: Harun Farocki. Alemanha: 2007. 1 DVD (40 min.), p&b.

EVOCATION SPIRITE. Direção: Georges Méliès. França: 1899 (1 min.), p&b.

LA NUIT DU CARREFOUR. Direção: Jean Renoir. França: 1932. 1 DVD (71 min.), p&b.

LE MÉLOMANE. Direção: Georges Méliès. França: 1903 (2 min.), p&b.

LE PORTRAIT SPIRITUEL. Direção: Georges Méliès. França: 1903 (2 min.), p&b.

- LES AVENTURES DE BARON DE MUNCHHAUSEN. Direção: Georges Méliès. França: 1911 (11 min.), p&b.
- LIMITE. Diretor: Mario Peixoto. Brasil: 1931. 1 DVD (117 min.), p&b. Versão restaurada e lançada pela Cinemateca Brasileira em 2013.
- METROPOLIS. Direção: Fritz Lang. Alemanha: 1927. 1 DVD (148 min.), p&b, legendado.
- NAPOLEÃO. Título original: Napoléon. Direção: Abel Gance. França: 1927. 2 DVD's (222 min.), p&b.
- O GUIA PERVERTIDO DO CINEMA. Título original: The Pervert's Guide to Cinema. Direção: Sophie Fiennes. Reino Unido: 2006. 1 DVD (150 min.), cor, legendado.
- ONDE A TERRA ACABA. Diretor: Sérgio Machado. Brasil: 2002. 1 DVD (75 min.), cor e p&b.
- OLYMPIA. Título original: Olympia. Direção: Leni Riefenstahl. Alemanha. 1938. 1 DVD (203 min.), p&b, legendado.
- OS PÁSSAROS. Título original: *The birds*. Diretor: Alfred Hitchcock. EUA: 1963. 1 DVD (114 min.), cor, legendado.
- O TESOURO DO BARBA RUIVA. Título original: *Moonfleet*. Diretor: Fritz Lang. EUA: 1955. 1 DVD (87 min.), cor, legendado.
- O TESOURO DO SR. ARNE. Título original: Herr Arnes pengar. Direção: Mauritz Stiller. Suécia: 1919, (122 min.).
- PREMUNICÃO 5. Título original: Final Destination 5. Direção: Steven Quale. EUA: 2011. 2 BLU RAYS (92 min.), cor, legendado.
- PRISÃO. Título original: *Fängelse*. Diretor: Ingman Bergman. Suécia: 1949. 1 DVD (75 min.), p&b, legendado.
- PSICOSE. Título original: *Psychose*. Direção: Alfred Hitchcock. EUA. 1960. 1 BLU RAY (108 min.) p&b, legendado.
- RIO BRAVO. DIREÇÃO: Howard Hawks. EUA: 1959. 1 DVD (141 min.)
- SPIRITISME ABRACADABRANT. Direção: Georges Méliès. França: 1900 (2 min.), p&b.
- TITANIC. Diretor: James Cameron. EUA, 1997. 1 DVD (194 min.). cor, legendado.
- TRIUNFO DA VONTADE. Título original: Triumph des Willens. Direção: Leni Riefenstahl. Alemanha. 1935. 1 DVD (124 min.), p&b, legendado.
- TROIA. Título original: *Troy*. Direção: Wolfgang Petersen. EUA, Reino Unido. 2004. 1 DVD (163 min.). cor, legendado.
- UM AMERICANO EM PARIS. Título original: An American in Paris. Direção: Vincente Minnelli. EUA. 1951. 1 DVD (109 min), cor, legendado.

UM CORPO QUE CAI. Título original: Vertigo. Direção: Alfred Hitchcock. EUA: 1958. 1 DVD (128 min.), cor, legendado.

UM HOMEM COM UMA CÂMERA. Título original: Человек с киноаппаратом. Direção: Dziga Vertov. União Soviética: 1929 (68 min.), p&b.

UM LUGAR AO SOL. Título original: A place in the sun. Direção: George Stevens. EUA. 1951. 1 DVD (122 min.), p&b. legendado.

VIAGEM À LUA. Título original: Le Voyage dans la lune Direção: Georges Méliès. França: 1902 (14 min.), p&b.

MÚSICAS

PÄRT, Arvo. Festina Lente. In: _____ . *Miserere; Festina Lente*. ECM. 2000. 1 CD.

SITES

INSTITUTO HOLANDÊS DE SOM E IMAGEM [*Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid*]. Disponível em: <<http://www.beeldengeluid.nl/en/media/4569/westerbork-acte-1>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

MNEMOSYNE ATLAS. Revista *Engramma*. Universidade luav de Veneza: Disponível em: <<http://www.engramma.it/eOS2/atlante>>. Acesso em: 03 mar. 2016.

VÍDEOS ONLINE

OLIVEIRA, Manoel de. *Entrevista sobre 'Non ou a vã glória de mandar'*. RTP. Lisboa, 1990. Vídeo online (08 min.) Disponível em: <<http://www.rtp.pt/arquivo/index.php?article=2511&tm=55&visual=4>>. Acesso em 17 jul. 2016.