



QUANDO O VÍDEO É CHAMADO A PENSAR A(S) HISTÓRIA(S) DO CINEMA(S)

Oswaldo Teixeira

UFMG

Mestrando em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais,
na linha de pesquisa “Comunicação e Linguagem”.

Roteirista e produtor independente de vídeo, atualmente trabalha na
ONG *Associação Imagem Comunitária*, de Belo Horizonte.

Cinema e história: dois pontos de ruptura

Qual é a situação da imagem cinematográfica no mundo em que vivemos? Quais as suas funções? Como o cinema pode escapar da “tirania do tempo unificado do instante”, para usar a expressão de Godard? Estas parecem ser algumas das questões mais importantes que o cineasta se coloca em sua série de filmes *História(s) do cinema (Histoire(s) du cinéma*, 1986 – 1998)¹. Não por acaso, estas perguntas também são discutidas por filósofos e críticos que, assim como Godard, consideram o cinema um poderoso instrumento de pensamento, do qual a sociedade não pode (ou não poderia) prescindir para pensar as suas próprias relações. Um dos temas que permeia a série de filmes é justamente o das relações que o cinema estabelece com a sociedade no contexto atual de produção imagética. E, indo um pouco além, a discussão acerca dos procedimentos que o cinema dispõe para se opor às formas de padronização ou de banalização que a imagem predominante em nossa sociedade, a imagem televisiva, tenta impor.

Em seu texto *Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem*, que Deleuze escreve ao crítico, o filósofo avança algumas de suas idéias expostas em dois livros anteriores

¹ Antes mesmo de começar a produção de sua série de filmes, Godard já havia proferido, oito anos antes, uma série de conferências na Cinemateca do Québec, nas quais abordava a história do cinema através da análise e da reflexão do modo de produção de seus próprios filmes. Essas conferências foram posteriormente publicadas em livro, ao qual Godard deu o título de *Introdução a uma verdadeira história do cinema*: “verdadeira no sentido de que seria feita de imagens e de sons e não de textos, mesmo ilustrados” (p.7). Nesta publicação, ele tece alguns dos temas que retomará ainda mais radicalmente, justamente porque materializado em sons e imagens, em *História(s) do cinema*. Em toda sua concepção, a série de filmes



sobre o cinema: *Imagem-movimento e Imagem-tempo*. No texto, Deleuze faz uma aproximação entre as sociedades contemporâneas e o novo estatuto da imagem introduzido pelas formas de captação, manipulação e difusão eletrônicas. E faz questão de ressaltar que o problema não deve ser reduzido à técnica ou, em suas palavras, “a uma comparação abstrata entre a imagem cinematográfica e as novas imagens”². O caminho mais interessante, nos diz, é discutir, como o faz Daney, a produção audiovisual contemporânea (em última análise, independentemente do suporte) em termos de *funções da imagem*.

Utilizando seus conceitos de *imagem-movimento e imagem-tempo*, Deleuze faz uma breve caracterização da produção cinematográfica, dividindo-a em três grandes períodos. Para isso, aproveita as idéias do próprio Daney acerca do cinema e de um autor da Escola de Viena, Aloïs Riegl, acerca da finalidade da arte³. Aqui, faz-se necessário lembrar que Godard parece compartilhar dessas mesmas idéias, sobretudo quando nomeia os dois principais pontos de ruptura que marcam as passagens de um período a outro: o horror da Segunda Guerra mundial e o desenvolvimento da televisão.

Num primeiro momento, que vai desde a invenção do cinematógrafo até a Segunda Guerra, o cinema sugere a pergunta: “o que há para ver *por trás* da imagem?”, numa tentativa de embelezar a Natureza (primeira finalidade da arte, segundo Riegl). Os filmes produzidos neste período utilizam-se sobretudo da montagem para proceder a um encadeamento de imagens numa totalidade orgânica. O que há para ver por trás da imagem anterior só pode ser respondido pelas imagens seguintes. E tudo o que compõe a imagem cinematográfica, desde a distribuição dos objetos em cena até a atuação dos atores está a serviço de um suplemento de ver, de um “ver a mais”, materializado, por exemplo, nos filmes de Sergei Eisenstein, entre outros. Mas este cinema que tinha como projeto a totalidade orgânica da obra ou o embelezamento do mundo foi impossibilitado – ou, para falar com Godard, perdeu sua inocência – justamente no momento extremo em que foi colocado a serviço do totalitarismo, culminando na Segunda Guerra mundial. Godard também aponta o Holocausto como o primeiro ponto de ruptura do cinema e, segundo Gervaiseau, esta constatação constitui o

História(s) do cinema gira em torno de uma crítica e de uma determinação em resistir ao sistema comercial da produção de filmes e obras audiovisuais de maneira geral.

² Deleuze, Gilles. *Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem*, p. 93.

³ Segundo André Parente, Riegl desenvolveu um método para aproximar a história da arte à história da cultura. Uma aproximação que de certa forma Deleuze também faz em seus livros dedicados ao cinema, ao analisar a história do cinema lado a lado com a história do pensamento.

núcleo central de *História(s) do cinema*. O momento “em torno do qual se condensaria um conjunto de questões referentes tanto à história do cinema e à memória do cineasta quanto a temas candentes da atualidade”⁴.

Para nós, outro ponto de ruptura não menos importante na série de filmes de Godard é a introdução da imagem eletrônica no desenvolvimento das pesquisas específicas ao cinema. Mas, antes de entrar nesta discussão, falemos do segundo período proposto por Deleuze/Daney, o que surge como resposta à impossibilidade de continuação que a Segunda Guerra – momento no qual, segundo Godard, “o real se vinga da ficção” – estabelece para a imagem cinematográfica. Surge, então, um outro período, que tem como finalidade espiritualizar a Natureza e pode ser encarado a partir da pergunta: “o que há para ver *na* imagem?”. Essa questão muda todo o conjunto das relações da imagem cinematográfica que, agora, passa a se caracterizar não mais pela montagem como encadeamento unívoco de cortes, mas como dissociação e reencadeamentos sempre recomeçados. Isso vai desde a utilização mais freqüente do plano-seqüência, passando pela dissimetria entre o sonoro e o visual até a relação dos corpos e dos atores, que não são mais captados em ações, mas em posturas. As imagens assumem então sua planeza, “superfície sem profundidade”, que dá ao olho o poder de lê-las, ou seja, de fazer as associações mentais necessárias para ver o que há nelas mesmas, e não mais por trás delas. É toda uma pedagogia da percepção que se forma, valorizando o olho e o ouvido na leitura de signos óticos e sonoros puros. Godard aponta o filme “Roma, cidade aberta”, de Roberto Rossellini, como a primeira grande materialização que o cinema oferece em resposta à encruzilhada em que se encontrava logo após à Segunda Guerra. Um filme de resistência, que dá início a toda uma experiência moderna do cinema.

Mas este período do cinema não demoraria muito para ser questionado por um novo rearranjo social: a introdução da imagem eletrônica e, mais especificamente, o desenvolvimento da televisão, que inflaciona a produção audiovisual. Começa então uma terceira etapa, e se instaura uma outra relação com a imagem. É o período de rivalização com a Natureza, que Daney caracteriza como um “novo maneirismo”, em que a pergunta passa a ser: “como se inserir na imagem, já que cada imagem desliza agora sobre outras imagens?”.

⁴ Gervaiseau, Henri Arraes. *História de uma memória*, p. 187.



A nova resistência: o cinema que deixa de fazer cinema

Para começarmos a pensar a pergunta de nossa inserção na imagem temos que levar em conta dois aspectos que se entrecruzam nessa nova relação. Dois aspectos muito próximos, mas fundamentalmente diferentes. O primeiro diz respeito ao desenvolvimento interno do cinema que, no prolongamento de suas pesquisas estéticas (ligadas à forma) e noéticas (ligadas ao pensamento), encontrava na imagem eletrônica um campo bastante profícuo de experimentação. O segundo diz respeito ao desenvolvimento próprio da televisão que, como concorrente do cinema, não só rejeita aquelas funções por ele reivindicadas, como toma para si e busca sua especificidade numa função eminentemente social (que diz respeito ao poder). O embate passa a se dar então nesses dois níveis: se, por um lado, o cinema tenta extrair da eletrônica suas funções estéticas e noéticas, por outro, é capturado pela função social da televisão.

Mas o que significa essa função social, expressa de maneira bem clara no fetiche pela informação, pelos jogos, pelo entretenimento ou, mais recentemente, pela “interação” telefônica? Significa que a televisão procura inserir o espectador na imagem através do contato direto com ela, eliminando as fronteiras entre o dentro e o fora, acabando com toda a exterioridade (inclusive no que isso implica em relação à alteridade) e levando o espectador a integrar-se diretamente (da forma menos mediada possível, ou seja, mais imediata) no espetáculo que ela produz⁵.

Por outro lado, é preciso identificar a função estética do cinema⁶. E Deleuze o faz, sempre dialogando com Daney, convocando o conceito de *suplemento*, “uma espécie de defasagem em relação a um público ainda virtual”, que conserva tudo o que vale a pena, e “sempre a contra-tempo, pois o tempo cinematográfico não é o que escorre, mas o que dura e coexiste”⁷. É como se a forma e o pensamento só pudessem surgir no tempo, neste tempo da duração e da coexistência, próprios à memória. E, se como sugere Gervaiseau, a base fundamental do projeto de Godard em suas *História(s)* é a elaboração de uma série de relações entre sua memória, a memória da geração de cineastas da Nouvelle Vague e a

⁵ Pelbart, Peter Pál. *Da claustrofobia contemporânea: sobre o fim da exterioridade no capitalismo tardio*, p. 33.

⁶ Aqui é preciso deixar claro que nem todo o cinema está preocupado com esta função potencial e que, muitas vezes, alguns poderes contrariam fortemente esta eventual finalidade estética da imagem.

⁷ Deleuze, Gilles. *Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem*, pp. 94 e 95.



memória das gerações de cidadãos europeus que viveram e sofreram no século XX⁸, torna-se claro o tempo ao qual o cineasta se opõe:

Sim, é de nosso tempo que sou o inimigo fugitivo. Sim, o totalitarismo do presente, tal qual se aplica mecanicamente, cada dia mais opressivo em nível planetário. Esta tirania sem rosto que apaga tudo em função exclusiva da organização sistemática do tempo unificado do instante. Esta tirania global e abstrata. De meu ponto de vista fugitivo eu tento me opor.⁹

Ele se opõe ao tempo da televisão, aquele que não conserva, não cria, não apresenta suplemento, e está mais interessado em fixar suas funções sociais através do tempo instantâneo. E Daney nos oferece um exemplo prático deste tempo, o *replay* imediato – ao qual acrescentaríamos, por exemplo, as imagens geradas “ao vivo”, ou a repetição exaustiva de toda imagem televisiva que se torna notícia, fato social –, recurso utilizado de forma recorrente pelos programas televisivos, e “que vem substituir o suplemento ou a autoconservação na televisão, do qual na verdade ele é o contrário”¹⁰. Desprezando o suplemento, a televisão recorre à técnica, que engendra uma perfeição imediata e suficiente, instantaneamente controlável e controlada: “é a técnica imediatamente social, que não deixa subsistir defasagem alguma em relação ao social; é o social-técnico em estado puro”¹¹.

Se o suplemento é verdadeiramente a função estética e noética do filme, como quer Deleuze, e se esse suplemento é visível no que a imagem conserva em si, Godard tem, em *História(s) do cinema*, a situação ideal para realizar o projeto da dupla Langlois/Bazin, assim como expresso por Daney. Pois, se o primeiro “tinha uma idéia fixa, mostrar que o cinema valia a pena ser conservado”, o segundo tinha “a mesma idéia, mas ao avesso, mostrar que o cinema conservava, conservava tudo o que valia”¹². Em sua série de filmes, Godard realiza ao mesmo tempo esses dois movimentos: serve-se de imagens diversas da história do cinema (recorrendo à sua memória) e as remonta, utilizando procedimentos que são próprios ao vídeo, de forma a criar suplementos de pensamento (e, assim, questiona a memória do século).

Aliás, talvez não seja por acaso que Godard toma para si procedimentos próprios ao vídeo para questionar não só a história do cinema, mas também a maneira pela qual esta

⁸ Gervaiseau, Henri Arraes. *História de uma memória*, p. 186.

⁹ Godard, Jean-Luc. *História(s) do cinema*. Chapitre quatre (b).

¹⁰ Deleuze, Gilles. *Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem*, p. 96.

¹¹ Deleuze, Gilles. *Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem*, pp. 95 e 96.



história das imagens – seguindo a aproximação feita por Deleuze entre cinema e pensamento – produziu e continua produzindo a subjetividade contemporânea. Como diz Pelbart ao comentar a maneira como o capitalismo em sua forma atual penetra e mobiliza a subjetividade em escala crescente nas sociedades contemporâneas, a condição, o conteúdo e o resultado do trabalho imaterial (e a imagem, assim como a informação, o conhecimento, o serviço, é imaterial) é a produção de subjetividade¹³. E este autor insiste:

A subjetividade não é algo abstrato, trata-se da vida, mais precisamente, das formas de vida, das maneiras de sentir, de amar, de perceber, de imaginar, de sonhar, de fazer, mas também de habitar, de vestir-se, de se embelezar, de fruir etc. Se é um fato que a produção de subjetividade está no cerne do trabalho contemporâneo, é a vida que aí está em jogo.¹⁴

A mesma vida que o cinema conserva em suplementos e que a televisão faz passar em técnica. A vida, “terreno de combate”: pois, se é desse embate entre os dois aspectos da imagem eletrônica, o reivindicado pela televisão e o reivindicado pelo cinema, que surge o risco de uma nova morte do cinema, Deleuze afirma que “ir ao cerne do confronto seria quase se perguntar se o controle não poderia ser revertido, ser colocado a serviço da função suplementar que se opõe ao poder” através da invenção de “uma arte do controle que seria como que a nova resistência. Levar a luta ao coração do cinema, fazer com que o cinema assuma como *seu* problema, ao invés de se deparar com ele vindo de fora”¹⁵. E prossegue: “Seria preciso que o cinema deixasse de fazer cinema, que estabelecesse relações específicas com o vídeo, a eletrônica, as imagens digitais, para inventar a nova resistência e se opor à função televisiva de vigilância e controle”¹⁶.

Godard parece aceitar o desafio: faz de sua série de filmes um conjunto para ser exibido na televisão, e abusa de recursos típicos deste meio, como: o uso de letreiros que se sobrepõem à imagem, quase a apagando; a repetição exaustiva de algumas cenas; a edição rápida, em que a imagem pisca e não permanece; o uso de cortes e reenquadramentos de fragmentos; e a utilização de efeitos de transição característicos de vinhetas ou de videoclipes. Mas se assim o faz é sempre para subverter a função e a forma como estes recursos são

¹² Ibidem, p. 95.

¹³ Pelbart, Peter Pál. *Da claustrofobia contemporânea: sobre o fim da exterioridade no capitalismo tardio*, pp. 35-37.

¹⁴ Ibidem, p. 37.

¹⁵ Deleuze, Gilles. *Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem*, p. 97.

tradicionalmente utilizados na televisão, isto é, de maneira coincidente, em que o som rebate a imagem ou vice-versa, tendo em vista fixar uma mensagem, uma informação. Godard, o cineasta, assume como *seu* o problema da imagem eletrônica, subvertendo a função social da televisão em favor das funções estéticas e noéticas do cinema. Funções estas que relaciona explicitamente através da fórmula que aparece diversas vezes em letreiros ao longo de seu filme: “um pensamento que forma, uma forma que pensa”. Em *Amnésies, fictions du cinéma d’après Jean-Luc Godard*, Jacques Aumont desenvolve o tema da “beleza fatal”, que dá nome ao episódio 2A da série das *História(s)*. Nos diz que, inicialmente, o cinema utilizou conscientemente a beleza do corpo na busca de sua “bela forma”. O que fez com que a beleza fosse encontrada sobretudo na narrativa. As *História(s)* dizem isso de uma forma

infinitamente concreta: elas não cessam de reafirmar que é pela ficção, pela narrativa, que os belos corpos, ou seja, a beleza, ou ainda, a bela forma, são possíveis no cinema [...] Sua fatalidade estética [a do cinema] é de não ter sabido produzir outra beleza formal diferente desta [da narrativa].¹⁷

Posteriormente, a beleza do corpo e, conseqüentemente, a narrativa, seriam e continuam sendo ampla e incessantemente exploradas pela técnica publicitária, que se funda em torno do desejo de possuir a beleza; e que gera a dor, quando esse desejo é frustrado. É o que Godard lamenta, e em suas *História(s)* o cineasta ensaia uma invenção estética que seja capaz de se opor e de se libertar dessa fatalidade, extraindo do tempo não mais a narrativa, mas a *energia*¹⁸. A fórmula encontrada por Godard em suas *História(s)* é o que Aumont chama de *batimento de imagens* (no original em francês, “battement”, a expressão usada pelo autor, tem tanto o sentido de batida, quanto de pausa, intervalo): a entrada de uma imagem sobre a outra numa mesma duração, num mesmo plano – o que radicaliza, com a utilização de uma técnica vinda do vídeo, a idéia godardiana de montagem: aquilo que se passa *entre* as imagens. Segundo Aumont, essa invenção “não disfarça a emoção sob a ficção e os personagens, mas faz ressaltar uma energética pura. Pura emoção, porque puro ritmo; pura

¹⁶ Ibidem, p. 98.

¹⁷ Rancière, Jacques. *Amnésies, fictions du cinéma d’après Jean-Luc Godard*, pp. 96-7.

¹⁸ Ibidem, p. 98.



forma, porque puro movimento: não mais bela, mas pura e energética. Tal é a bela forma que Godard inventa para o cinema”¹⁹.

Se a televisão acostuma, por insistência – que em alguns momentos quase beira à imposição – o olhar do espectador a uma maneira técnica e fechada de ver o mundo, este filme de Godard, ao recorrer às potencialidades da imagem videográfica, ensaia uma forma aberta – não através da representação ou da narrativa, mas da energia liberada pelo confronto entre imagens – de ver e pensar através das próprias imagens. “Lutar com as armas do inimigo”. Ensinar (afinal, como nos lembra Daney, o cinema de Godard traz inúmeros traços de pedagogia), através da subversão de recursos a que o telespectador já está acostumado a perceber tecnicamente, uma maneira renovada e vívida de ver as imagens do mundo, de ver a(s) história(s) do cinema.

¹⁹ Ibidem, p. 96.



Bibliografia

- AUMONT, Jacques. *Amnésies: fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. Paris: P.O.L éditeur, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Cinema II: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- GERVAISEAU, Henri Arraes. História de uma memória. In: *Novos estudos – Cebrape*, nº 60, julho de 2001.
- GODARD, Jean-Luc. *História(s) do cinema*. ECM Records – New series. Germany, 1999.
- _____. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- GODARD, Jean-Luc e ISHAGHPOUR, Youssef. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle: dialogue*. Tours: Farrago, 2000.
- PARENTE, André. O cinema do pensamento: paisagem, cidade e cybercidade. In: ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000. pp. 535-543
- PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2000. pp. 29-42: Da claustrofobia contemporânea: sobre o fim da exterioridade no capitalismo tardio.
- RANCIÈRE, Jacques. A fraternidade de metáforas. In: *Folha de São Paulo*, 27 de julho de 1997, Suplemento Mais, p.7.