

## **Os processos maquínicos da imagem e a relação fenomenológica. De Cézanne à Godard.**

Autor: Guilherme Gonçalves da Luz<sup>1</sup>

Universidade Federal de Pelotas

Orientador: Guilherme Carvalho da Rosa<sup>2</sup>

### **Resumo:**

Este trabalho tem como objetivo analisar as possíveis relações existentes entre algumas proposições identificadas com a fenomenologia e oriundas do período moderno da arte, especificamente no pintor pós-impressionista Paul Cézanne, e a estética videográfica contemporânea, a exemplo das imagens advindas de imperfeições técnicas utilizadas por cineastas dos anos 1970, como por exemplo, Godard<sup>3</sup>. A metodologia utilizada a partir do recorte estabelecido será a comparativa entre a teoria do *olhar variável em Cézanne* (AUMONT, 2004), a observação dos conceitos fenomenológicos de Jean-François Lyotard (2008) e as imagens de estética videográfica presentes no cinema. Para tanto é preciso compreender a relação dialógica existente entre a pintura do século XIX e a estética videográfica contemporânea (DUBOIS, 2004).

### **Abstract:**

This work aims to analyze possible relationships between certain propositions of the phenomenology, derived from the modern period of art, specifically in the Post-Impressionist painter Paul Cezanne, videographic and the contemporary videography aesthetic, like the images arising from imperfections techniques used by filmmakers 1970s, for example, Godard. The methodology is a comparative study of of the theory of variable eye on Cézanne (AUMONT, 2004), the observation of the phenomenological concepts of Jean-Francois Lyotard (2008) and images of videographic aesthetics present in the film. Afterwards, it is necessary to understand the dialogic relationship between the painting of the nineteenth century and contemporary aesthetic videographic (DUBOIS, 2004).

---

<sup>1</sup> (guilh.gl@gmail.com) acadêmico do curso de Bacharelado em Cinema e Animação da Universidade Federal de Pelotas – Ufpel.

<sup>2</sup> Prof. Me. do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

<sup>3</sup> Jean-Luc Godard, cineasta francês.

## 1. Apresentação

A partir do conceito de “olhar variável” de Jacques Aumont (2004), e da categorização dos estados do vídeo por Philippe Dubois (*Cinema vídeo Godard, 2004*) pode ser possível a compreensão de uma relação da mobilidade no olhar, ou a mudança na função inteira do olhar aplicada, por exemplo, ao fazer artístico de Paul Cézanne, com o que podemos chamar de estética videográfica (DUBOIS, 2004). A fim de observar esta relação, nosso recorte se dará a partir do reconhecimento da presença destas imagens na linguagem cinematográfica com os estudos ensaísticos dos cineastas do período moderno (como Godard) e da permanência do vídeo na passagem ao cinema contemporâneo. Na abordagem da busca pela verdade da imagem e do diálogo desta imagem com a sua representação (COUCHOT, 1993) pode-se procurar entender a tentativa dos autores em criar uma linguagem videográfica autônoma, independente da narratividade e do mimetismo do cinema, problematizada com questões como a ambivalência que se faz existente no vídeo quando lhe permite ser ao mesmo tempo arte e comunicação (PARENTE, 2007). Um olhar possível sobre esta questão inicia-se a partir da experiência estética, no sentido de atribuir a estas imagens uma conotação de fenômeno<sup>4</sup>, tanto na arte pictórica, quanto na videográfica.

## 2. O olhar variável

A busca pela automatização dos processos de reprodução das imagens e pela autonomia dos suportes foi desejo constante nos movimentos artísticos que sucederam o renascimento. A conciliação do progresso científico com o crescimento da tendência à representação figurativa engendra a criação dos primeiros modelos maquínicos da imagem. Edmond Couchot (1993, Pág. 39) procura a compreensão do processo evolutivo da representação a partir de um olhar sobre a *lógica figurativa ótica*, que ele chama de técnica de *morfogênese por projeção*, e consiste no uso de mecanismos facilitadores à observação (a exemplo da câmara clara), entretanto, estes sistemas ainda implicam na necessidade de um referente real preexistente, a busca pela autonomia do meio de representação ainda não poderia se desvencilhar da relação biunívoca entre o real e sua imagem. O advento da fotografia na primeira década do século XIX trouxe ao campo da imagem alguns questionamentos acerca da

---

<sup>4</sup> Este termo faz referência a um conceito advindo da fenomenologia, este artigo trabalhará com os conceitos de Jean François Lyotard em seu trabalho “a fenomenologia” (2008).

representação. Se por um lado os mais conservadores se posicionaram de forma contrária às facilidades que seu mecanismo trazia, por outro, havia aqueles que enxergavam nela a possibilidade de ter-se inventado a forma mais pura de arte, a relação direta da arte com a natureza. Essa representação traria a isenção do “sujeito” e “a verdade da arte”, desconsiderando-se, aqui, algumas questões como o enquadramento, a possibilidade de manipulação da imagem e as técnicas de fotometria. Dubois<sup>5</sup> (2004) reforça essa questão quando coloca a fotografia como um segundo estágio do processo maquínico da imagem, onde a máquina deixa de ser apenas artifício de observação, como as máquinas ópticas e a câmara escura, para ser um agente descritivo. Segundo Dubois:

A máquina intervém aqui, portanto, no coração mesmo do processo de constituição da imagem, que aparece assim como representação quase “automática”, “objetiva”, “sine manu facta” (archeiro-poiète). O gesto humano passa a ser um gesto mais de condução da máquina do que de figuração direta (DUBOIS, Philippe; 2004).

A máquina de imagem se torna um mecanismo que auto-produz sua representação, o simulacro<sup>6</sup>, o homem é agente passivo nessa relação e o que se tem a partir disto é uma relativização da ideia de representação da realidade, a imagem adquire um caráter tão verdadeiro enquanto simulacro que perde sua veracidade enquanto imagem. Jacques Aumont (2004) coloca o advento da fotografia como responsável por abjurar a pintura da representação:

A determinação mais direta da invenção da fotografia deve ser lida em certas mudanças ideológicas maiores que afetaram a pintura em torno de 1800. O núcleo dessas mudanças é a verdadeira revolução que acontece entre 1780 e 1820 no status do esboço a partir da natureza... (AUMONT, 2004) pág. 48.

O que quer dizer que a inserção destas questões no meio artístico pode ser vista como uma ruptura das mais importantes na história do pensamento da imagem, e que a busca pela verdade da imagem, a partir de então, se torna assunto principal da arte.

---

<sup>5</sup> Philippe Dubois; Pintor e teórico da imagem, nascido na Bélgica.

<sup>6</sup> Cópia ou reprodução; Baudrillard em simulacro e simulação.

Aumont aborda esta oposição entre a pintura moderna e a fotografia por um viés que não diz respeito às respectivas capacidades de figuração, para o autor o que difere a imagem pictórica da fotográfica é a capacidade de parar o tempo que o instante fotográfico possui. Segundo o autor:

“A revolução fotográfica não é, certamente, a de produzir uma analogia mais perfeita do que o desenho ou a gravura, mas a de ser uma impressão do lugar ou do momento, de fixar o tempo com o espaço. Será preciso ainda anos antes de saber, realmente, parar o tempo, como o instantâneo, mas para compreender-se o temor que agita a pintura: Mal ela aprendeu que não é teatro e já precisa se perguntar por que e como não é fotografia.” (AUMONT, Jacques; 2004).

Esta revolução no fazer artístico, apontada no início do século XIX, coincidente com o período onde a pintura adquire um caráter sensorial e recebe a atribuição de um grau mais elevado de subjetividade, é responsável pelo desenvolvimento do *estudo* como forma de manifestação pictórica em detrimento do *esboço*. O estudo apresenta uma busca pela impressão, enquanto o esboço apenas precede a representação realista. Esta transição, segundo Aumont *do esboço – registro de uma realidade já modelada pelo projeto de um futuro quadro – ao estudo – registro da realidade “tal com ela é”...* (AUMONT, 2004) Pág.48. é um divisor de águas no pensamento da imagem. Para o autor, o traço essencial do estudo não consiste na exatidão e sim na rapidez, na *primeira impressão*, visto que a representação já fora adquirida, até ali, por quem se preocupava com ela. Este fazer imediato do traço imprime à imagem uma fluidez, e atribui a esta uma capacidade de ilustrar movimentos em um nível narrativo. Essa ilustração é de certa forma, uma tentativa de desqualificação da representação realista, o sentido *iconográfico* do que vai para a tela se apresenta ao espectador como um desejo do artista de ser interpretado, sentido. Segundo Paul Cézanne:

“Para o pintor, só as cores são verdadeiras. Antes de mais nada, um quadro não representa nada, nem deve começar por representar coisa alguma senão cores. História, psicologia, tudo isso está no entanto lá, porque os pintores não são nenhuns idiotas” (em entrevista J. Gasquet) (LEON, Denise, MONTY, L; 1982).

Paul Cézanne, pintor pós-impressionista do período moderno, dizia buscar a essência das coisas, *sem se desvencilhar do cambiar constante da luminosidade* (LEON,1992), nunca abandonou a natureza e não se permitiu jamais acrescentar nada a ela. Cézanne volta suas reflexões para a apreensão do espaço, problematizando questões pertinentes à pintura. O primeiro questionamento diz respeito à perspectiva renascentista, até então vigente entre os pintores, exceto alguns artistas da escola holandesa. Este modelo, segundo Cézanne, é insuficiente do ponto de vista da representação, visto que seu ponto de fuga contempla apenas um eixo fixo de visão, de modo que só poderia encontrar fidelidade com relação ao olho humano se este olho fosse fixo e único, e não constituísse imagens de forma simultânea através da combinação de duas visões (esquerda e direita). O segundo problema é o fato de que as representações são sempre projetadas em superfícies planas, enquanto que no olho, a projeção se dá em uma superfície côncava, que é a retina. A partir desta constatação, o pintor passa a estabelecer uma chamada perspectiva cônica, com dois pontos de fuga circulares, o que imprime na imagem uma possibilidade de escolha da perspectiva e de sua constituição enquanto imagem. A mobilidade no olhar é justamente esta capacidade que o espectador a partir de então terá ao constituir sua imagem com o deslizar do olho sobre a tela.

Tendo observado algumas noções a partir da proposta cezariana, podemos perceber algumas relações entre o olhar variável da pintura e a estética videográfica, como, por exemplo, no pensamento sobre o tempo. É através destas considerações que Aumont<sup>7</sup> estabelece o que ele chama de *variável* na imagem, a variação do tempo na imagem é a do próprio fazer, ele está inscrito na paisagem assim como na sua própria constituição. Aumont ainda enxerga a narratividade como uma associação direta ao tempo: *narrativa ou menos narrativa: é toda a pintura que se choca com essa questão de representar o tempo*. (AUMONT, 2004). O tempo é o elemento em questão tanto na abordagem de Dubois quanto no ponto de vista de Aumont. Se o *estudo* é a expressão do próprio fazer a partir da fluência do traço, da impressão do instante, a estética videográfica conta com a composição de seu quadro através da transmutação contínua de suas linhas, é a imagem que se inscreve no tempo (DUBOIS, 2004). Edmond Couchot<sup>8</sup> coloca que a contribuição dos impressionistas e principalmente dos pós-impressionistas para o advento da imagem videográfica se dá a partir do entendimento de que suas tentativas de

---

<sup>7</sup> Jacques Aumont; teórico de cinema, escritor e professor francês.

<sup>8</sup> Pintor e teórico francês do século XX, idealizador do conceito de arte digital (ou arte numérica).

constituição da imagem através de unidades elementares possam ser consideradas como precursoras da ideia fundamental da imagem eletrônica (pixel).

O impressionismo e, sobretudo os pós-impressionismo, apoiando-se na técnica do divisionismo e do pontilismo, tentaram sintetizar as formas coloridas a partir da mistura (óptica) de pinceladas de pigmentos puros, pontos de cores justapostos funcionando como constituintes elementares. (COUCHOT, 1993).

Ou seja, ambas pensam a própria construção a partir do gerenciamento de elementos constituintes fundamentais, onde a criação de um *todo* passa pela organização e disposição de suas unidades elementares. Sendo assim, pode-se pensar que esta relação de construção narrativa que o observador terá ao experimentar esta obra, ao percorrer o olho na tela, escolher a perspectiva apropriada, gerar o próprio sentido, não se encontrará mais no plano da identificação concreta, ela passará a ser uma relação afetiva, ou seja, fenomenológica.

### **3. Vide-o**

Chegado o quarto estado da imagem, a imagem de síntese, o vídeo, a imagem técnica. O termo vem do video, sem acento, do latim *videre* (eu vejo) de certa forma um direcionamento da visão, uma flexão do verbo *videar*, olhar para, *vide-o*, de alguma maneira sintetizando o princípio fundamental de todas as artes visuais, o ato de ver. Fora da análise lexical e etimológica, o vídeo é a significação da imagem de síntese em seu estado primeiro. Partindo deste processo de atribuição de sentido à imagem, André Parente (2007) coloca o vídeo como uma forma de “entre-imagem”, no entendimento da “imagem técnica” como um atuante transitório entre o cinema e a pintura. Segundo ele, o vídeo trabalha no intuito de deslocamento das imagens cinematográficas para os territórios da arte.

A primeira colocação pertinente à imagem técnica é a questão da materialidade. A imagem de vídeo ou a *imagem-síntese* (DUBOIS, 2004) é constituída unicamente por meios eletrônicos, não preexiste materialmente no mundo concreto e não possui a idéia de duração encontrada na película, é uma imagem efêmera, que se constitui e se dissolve no tempo. Dubois estabelece uma relação entre o mimetismo da imagem e sua existência material, colocando-as em disposições contrárias: *quanto maior o grau de analogia (poder mimético), mais material se torna a imagem.* (DUBOIS; 2004). E de

certa forma, mais inserida na condição de fenômeno ela estará, visto que é uma imagem desprovida do caráter objetual, como o da imagem pictórica.

“Estamos longe da matéria-imagem da pintura, do objeto-fetice da fotografia, e mesmo da imagem-sonho do cinema que vem de um fotograma tangível. A imagem informática é menos uma imagem que uma abstração.” (DUBOIS, 2004).

Esta imagem eletrônica estará assim mais diretamente relacionada ao estado de consciência do que a imagem material? É possível que se pense na possibilidade da estética videográfica assumir o papel de opor a imagem-verdade do cinema assim como a imagem pictórica (impressionista/pós-impressionista) assumiu perante a fotografia, esta relação de equivalência pode não parecer tão evidente, mas é respaldada pela anunciação das vanguardas artísticas dos anos 70, a inserção do vídeo no cinema experimental e a criação da linguagem de documentário, todos enxergando na potência do vídeo uma possibilidade de reconstrução visual a partir da inclusão de novas técnicas e procedimentos nos meios, já exaustos, do cinema e da arte.

### **3.1 A ambivalência existencial (O segundo problema do vídeo):**

Fora da questão da materialidade, outra colocação se faz necessária em relação ao vídeo. Em termos existências, qual o lugar ocupado por ele no mundo? O vídeo é imagem? É linguagem? É técnica? As considerações estéticas relativas à imagem de vídeo são lacunares, pelo simples fato de que o vídeo é tudo isso, mas também é um dispositivo, e isso é completamente independente do conteúdo que ele próprio veicula. É nesse aspecto que o vídeo funciona como um mediador entre o cinema e as novas mídias de comunicação, essa exploração do vídeo-dispositivo está cada vez mais introjetada socialmente, nas redes sociais, nos mecanismos de comunicação pessoal, na televisão, na linguagem vídeocliptica. Essa relação paradoxal do vídeo enquanto objeto estético e enquanto dispositivo, o impõe um caráter transitório entre arte e comunicação, entre imagem e sinal, entre *coisa em si* e um conceito eletrônico: “*O vídeo se propõe a ser ao mesmo tempo uma imagem existente por si mesma e um dispositivo de circulação de um simples ‘sinal’*” (DUBOIS, 2004 página). O problema principal no que concerne a sua conceituação está no fato de que esses universos são historicamente antagônicos, a arte pressupõe o objetual, a imagem atrelada a uma linguagem, a comunicação é o simples processo, o meio.

Dubois ainda coloca que neste âmbito de perspectiva ambivalente entre o vídeo imagem e o vídeo dispositivo é necessário que haja uma capacidade de pensamento auto-reflexivo do vídeo sobre si, tanto o aspecto imagético do vídeo precisa ser pensado como dispositivo, como o aspecto midiático e comunicacional precisa ser pensado do ponto de vista imagético, ou seja, a imagem precisa ser dispositivo, e o dispositivo precisa ser imagem. O documentário *Pacific* (2011) é um bom exemplo do uso desta junção entre o vídeo como dispositivo e como elemento estético. Em *Pacific*, o diretor Marcelo pedroso utiliza-se de vídeos privados (com devida autorização) na criação de uma narrativa a partir do olhar e da auto-encenação de pessoas que circulam em um navio de cruzeiro de classe média. A inserção da discussão sobre o papel do vídeo no debate entre o público e o privado é uma possibilidade, assim como a atuação da autoexposição e os meios de circulação estão atrelados aos novos valores sociais de todas as classes. Jean-Luc Godard, em *Film Socialisme* (2010) já havia levantado esses questionamentos sobre o direcionamento das discussões sobre o vídeo e sua inclusão no meio social. Godard nos aponta uma sociedade cada vez mais imagética, ao mesmo tempo, esfacelada pela imaterialidade. Confronta o cinema com o universo transmidiático, a proliferação de imagens com as relações de privacidade.

### **3.2 A ontologia da imagem<sup>9</sup>**

Uma interrogação pertinente no que diz respeito a linguagem do vídeo, é a de saber se de fato ela existe, e desta forma se coloca como independente e com um caráter próprio, ou é simplesmente um processo de transposição de linguagens para a mídia videográfica. Dubois (2004) coloca a transposição da linguagem cinematográfica para os mecanismos de vídeo como uma realidade completamente possível, mas com uma ressalva, o pensamento do vídeo como o todo cinematográfico, a organicidade e o desdobramento em planos, a montagem, tudo isto é possível, mas não caracteriza a forma dominante e não designa a finalidade do vídeo. O vídeo é o elemento plástico, orgânico, a imagem deve ser pensada mais como elemento de incrustação do que como montagem ordenada de planos. Neste sentido o vídeo é o grande responsável por uma relativização do modelo narrativo, através da experimentação, do seu caráter ensaísta e pelo desenvolvimento de novos modelos de linguagem. É exatamente a partir destes

---

<sup>9</sup> Termo do francês, teórico da imagem André Bazin, que designa um estado de ser da imagem fotográfica. Trabalhar-se-á aqui com a ontologia da imagem em uma adequação ao vídeo.

parâmetros que se cunha o modelo estético da linguagem do vídeo, não de forma particular (e exclusiva), mas como uma fusão de linguagens.

A idéia de caracterizar o vídeo com uma conceituação unilateral, que o coloca apenas do lado das considerações estéticas foi sendo exaurida, e a partir disso criou-se a possibilidade de enxergá-lo como um estado de consciência, ou um estado de pensamento, o *estado-imagem* (DUBOIS, 2004). Dubois coloca que:

“Para pensarmos o vídeo, talvez devamos parar de vê-lo como uma imagem e remetê-lo a classe das (outras) imagens. Talvez não devamos vê-lo, mas concebê-lo, recebê-lo ou percebê-lo. Ou seja, considerá-lo como um pensamento, um modo de pensar”. (DUBOIS, 2004)

Pode-se enxergar esta proposição como uma resposta ao questionamento sobre a carga fenomenológica da imagem de vídeo em comparação a imagem material, pois se o vídeo pode ser a própria imagem-pensamento, estará de fato muito mais relacionado ao estado de consciência do que a imagem concreta, ou referencialmente concreta. Se a manipulação da imagem de vídeo, a incrustação, a sobreposição, geram uma espécie de imagem sem referente real, ou uma realidade que é outra, dentro de um universo efêmero e de constituição e dissolução imediata da imagem, pode ser possível que se pense nesta imagem como condição ideal, sem equivalência na concretude do mundo, apenas imagem.

#### **4. Um caminho proposto pela fenomenologia**

*A fenomenologia é o estudo do estado de consciência das coisas* (LYOTARD, 2008). Existe uma relação afetiva entre o espectador e o *fenômeno*, que nada mais é do que um objeto ideal presente na mente em posição de equivalência com a materialidade do mundo objetivo. Para cada objeto de intuição fenomenológica existente no estado de consciência (noesis) existe um correspondente objetivado na natureza do mundo concreto (noema).

Desta forma, pode-se dizer que a relação do pintor e sua subjetividade, com o espectador e sua vivencia, forma este campo fenomenológico, em que a impressão (é claro que aqui atenta-se para o estudo fenomenológico) ganha um *status* de maior

importância do que a objetividade da representação do objeto concreto. A relação que se estabelece entre o autor e a obra, e por consequência, entre o espectador e essa mesma obra, não restringe este espectador a verossimilhança do objeto representado, pois a verdade está na própria imagem. A imagem não tem a necessidade de “representar” quando pode tornar-se o próprio objeto, e isso não se refere a sua existência material, mas a uma existência fenomenológica, afetiva.

Jean-François Lyotard<sup>10</sup> aponta seu arsenal teórico para as questões pictóricas, atribuindo o estudo do dispositivo<sup>11</sup> à análise dos efeitos que este produz na sociedade, por meio das palavras, das imagens, dos corpos, dos pensamentos, dos afetos. Segundo André Parente<sup>12</sup> (2007):

“Lyotard pensa a pintura como dispositivo pulsional. Isto é, a pintura já não pode mais ser vista como representação, pois se apresenta como transformadora de energia que suscitam os espectadores, que deixam de ser passivos e passam a ser o vetor de atualização sensorial e afetiva da obra. Em matéria de arte, a única regra comum a dispositivos tão distintos é que os efeitos sejam intensos e os afetos duráveis.” (PARENTE; André; Estéticas do Digital, 2007).

A partir disto, é possível entender que a valorização (ou resgate) da subjetividade do homem, não se encontra em uma única via, ou seja, não está apenas na relação entre o artista e a obra, mas também na tentativa de consideração do sujeito que experimentalá esta obra com sua vivência.

## **5. O ensaio, o vídeo e o pictórico no cinema de Godard.**

Ao longo de sua trajetória, Jean-Luc Godard apresenta um cinema inventivo e sempre levado ao limite da linguagem. Se a história nos mostra que os movimentos artísticos são reformulações formais, muitas vezes, sobre os mesmos temas, Godard pode ser visto como um dos grandes responsáveis pela transição do cinema clássico para o moderno, justamente porque sempre manteve a forma como pedra de toque do seu cinema. Para Jacques Aumont (2004) Jean-Luc Godard trabalha com a ideia metafórica

---

<sup>10</sup> Jean-François Lyotard; Filósofo Frances pós-estruturalista, teórico da fenomenologia.

<sup>11</sup> BAUDRY; Jean-Louis – 1975 – Dispositivo – 1. A tecnologia de produção e exibição; 2. O efeito psíquico de projeção-identificação e o ilusionismo; 3. O complexo da indústria cultural como instituição social produtora de um certo imaginário. Revista *Communications* n. 23

<sup>12</sup> André Parente; professor, pesquisador e teórico da imagem brasileiro.

de que todo cineasta é um pintor, o que segundo o autor é uma afirmativa que não pode ser respaldada apenas no volume de citações pictóricas presentes em sua cinematografia. Estas citações fazem parte de uma preocupação também formal, na medida em que o cineasta se considera um pintor, a citação se torna uma espécie de metalinguagem dentro da narrativa, o que Aumont chama de *a retroação conceitual e analítica do cinema sobre as artes tradicionais*. (AUMONT, 2004). Pág. 218. A legitimação de Godard como um *pintor do cinema*, segundo Aumont, se sustenta no argumento de que o cineasta sempre se ocupou com os problemas da pintura, antes mesmo de se preocupar com os problemas do cinema, exemplificando com uma associação entre os *falsos-raccords* godardianos e a técnica analitista dos pintores cubistas, inclusive, Cézanne. Não poucas foram as vezes em que Godard se manifestou sobre sua tentativa de *escapar dos domínios da linguagem* (AUMONT, 2004) pág. 219. O cineasta entende a visualidade como o primeiro processo de significação do ser humano, e não a linguagem, o que de certa forma, pode ser explicado pelo uso imagético das tipografias e dos anagramas incrustados ou utilizados diegeticamente em suas obras. *Primeiro vemos o mundo, depois o escrevemos*. Disse Godard, em *Passion* (1982).

Nesta tentativa de pictorializar o cinema, Godard introjeta em sua poética problemas pertinentes à pintura a partir de questões como a decomposição, o metadiscorso, a apreensão dos espaços, a sobreposição e a colagem. Para Aumont:

Se a pintura está no cinema de Godard, não é apenas, doravante, pela retomada de certas representações, menos ainda unicamente pela citação fetichista de certos quadros, nem de certos pintores; mas pela apropriação, a renovação ou o desvio de problemáticas pictóricas. (AUMONT, 2004) pág. 220.

Para Dubois (2004) Godard proporciona uma inversão nesta discussão que, a partir dele já não concerne tanto na pergunta do quanto há de cinema no pictórico, e sim, o quanto há de pictórico no cinema. Dubois reafirma a proposição de Aumont sobre o aspecto pictórico Godardiano, principalmente na sua filmografia pós anos 1980. Para o autor:

A questão do pictórico neste cinema poético e metafísico (“cósmico”, como já se disse) do Godard dos anos 80, passa não tanto pela citação referencial, mas pela colocação em perspectiva e pela interrogação do cinema como pintura. (DUBOIS, 2004) pág. 256

Segundo Dubois, o processo transitório do cinema de Godard dos anos 60 com as experimentações formais, para este cinema com intenções pictóricas dos anos 80, passa pelo descobrimento do vídeo e de seu caráter ensaísta. Os filmes-ensaio, as trucagens videográficas, as decomposições e colagens, são elementos narrativos que de certa forma podem legitimar esta proposição apontada tanto por Dubois, quanto por Aumont, e ao mesmo tempo colocam Godard frente a todas as discussões do cinema contemporâneo, como por exemplo, no projeto intitulado *histoires du cinema (1988-1998)* onde ele utiliza a estética do vídeo para elaborar uma espécie de síntese formal da história do cinema, e ainda apontar prospecções para o futuro do audiovisual. O vídeo assim, para Godard pode ser pensado como um instrumento de *passagem de imagens* (DUBOIS, 2004), uma espécie de conexão do olhar com o pensamento, um olhar fenomenológico.

#### **Referências Bibliográficas:**

AUMONT, Jacques; **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. Campinas: Papirus, 1993.

AUMONT, Jacques; **O olho interminável**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify. 2004.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**; Tradução: Maria da Silva Costa Pereira; Lisboa, Portugal: Relógio d'água 1991.

COUCHOT, E. **Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração**; In: *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Org. André Parente. Rio de Janeiro, editora 34, 1993. P. 37-48.

DUBOIS; Phillipe; **Cinema, vídeo, Godard.** Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify. 2004

PARENTE; André et all; **Estéticas do Digital.** Org. Manuela Penafria. São Paulo: Labcom. 2007.

LYOTARD, Jean-Fraçois; **A fenomenologia.** Tradução Armindo Rodrigues. Lisboa, Portugal: Edições 70. 2008.

LEON, Denise; MONTY, L. **Cézanne e o olhar.** Artigo Arte em são Paulo n°12, 1982.

BERGO, Lívia. **O olho variável em Jacques Aumont: da pintura aos vídeos Digitais.** Artigo Mestranda do curso de comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora.