UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Pablo Gonzalez Ramalho

HISTÓRIA(S) DO CINEMA
Programar, montar

Rio de Janeiro
2021

Pablo Gonzalez Ramalho

HISTÓRIA(S) DO CINEMA

Programar, montar

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (Tecnologias da Comunicação e Estética); Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof. Dra. Anita Leandro

RIO DE JANEIRO
2020

[FICHA CATALOGRÁFICA]

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
UFRJ

ECO PÓS
PÓS-GRADUAÇÃO | ECO | UFRJ

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

ATA DA QUINGENTÉSIMA DÉCIMA QUARTA SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE TESE DE DOUTORADO DEFENDIDA POR PABLO GONZALEZ RAMALHO NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ

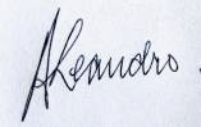
Ao primeiro dia do mês de dezembro de dois mil e vinte e um, às quinze horas, através de videoconferência, foi realizada a defesa de tese de doutorado de **Pablo Gonzalez Ramalho,** intitulada: "***História(s) do Cinema: programar, montar"*** perante a banca examinadora composta por: **Anita Matilde Silva Leandro** [orientador(a) e presidente], **Mauricio Salles de Vasconcelos, Mateus Araujo Silva, Lúcia Ramos Monteiro e Messias Tadeu Capistrano dos Santos.** Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua tese:

☐ **X aprovada** ☐ reprovada ☐ aprovada mediante alterações

A banca salienta o vigor da pesquisa e a originalidade da hipótese de trabalho, um estímulo a novas investigações. Sugere a integração ao texto final das revisões indicadas.

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo candidato ao título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 01 de dezembro de 2021



_____
Anita Matilde Silva Leandro [orientadora e presidente]

_____
Mauricio Salles de Vasconcelos [examinador]

_____
Mateus Araujo Silva [examinador]

_____
Lúcia Ramos Monteiro [examinadora]

Aos que fabricam imagens, cineastas ou não.

Agradecimentos

À Universidade Federal do Rio de Janeiro e à CAPES, pela estrutura e pela bolsa PRINT de doutorado sanduíche, que permitiu a realização de parte da pesquisa na Goethe Universität, em Frankfurt, Alemanha, e na Cinémathèque française, em Paris, França. Ao Vinzenz Hediger, ao Daniel Fairfax, e aos *scholars* do *Configurations of film*, pelas contribuições frutíferas. Aos funcionários da Cinémathèque française, pela recepção eficiente e calorosa. Especialmente à Anita Leandro, pela orientação presente, consistente e rigorosa, e também pelo afeto. Ao Michael Witt e ao James Williams, pelo apoio generoso. Ao pessoal das casas Hans Staden e dos Lobos, pelo suporte e afeto, especialmente à Manon Bourgeade pela disponibilidade e ajuda imprescindível com traduções. Especialmente ao Pedro Honório, ao Pablo Ayres e à Cristina Veloso, pelo afeto, proximidade, e apoio, também ao Wellerson Silva e ao Lincoln Amarantes, pelo afeto.

O mundo histórico é a ficção
mais profunda, no coração do real.
(Gilles Deleuze)

Resumo

A presente tese tem por objetivo analisar a montagem de *História(s) do cinema* (Godard, 1989-1998), mostrando que há, ali, uma lógica de programação de filmes, a exemplo do que Henri Langlois, fundador da Cinémathèque française, colocou em prática no seu trabalho pioneiro e transmitiu a Jean-Luc Godard, frequentador daquele recinto durante sua formação cinefílica. Reciprocamente, mostraremos que as programações de Langlois são verdadeiros ensaios de aproximação de obras do repertório cinematográfico, similares a procedimentos modernos de montagem, devido à forma como ele colocou em relação os filmes programados, se atendo ao conteúdo intrínseco dos planos das obras e não a categorias históricas, como gênero, país de origem, período, escola. Analisaremos o caráter investigativo do método histórico de Langlois, que revela as características próprias cada filme nas relações com os demais filmes de um mesmo programa, como misturas químicas de um laboratório, onde são estudadas as potencialidades dos elementos compostos. Nossa hipótese é a de que o modo langloisiano de abordagem dos filmes da história do cinema teria sido assimilado por Godard em sua prática de montador, particularmente nas *História(s) do cinema*, série, no entanto, montada segundo as regras clássicas. Como nas programações de Langlois, Godard relaciona conteúdos de planos de filmes, criando dramas visuais, por meio de raccords, como o plano/contraplano. Disso resulta uma apresentação da história do cinema como uma narrativa plural, aberta a interrupções, repetições e associações diversas, que inclui a história de seus próprios meios – a montagem e as imagens. Num retorno a experimentos inaugurais de escrita da história das artes com imagens, em vez de textos, notadamente Warburg e Malraux, a tese problematiza a concepção de montagem contida nas *História(s) do cinema*. A ideia de "montagens da história" (LEANDRO, 2013) é retomada, para desenvolver uma investigação visual da história do cinema, segundo Godard. Fundamentando-se em paradigmas visuais dos próprios filmes (semelhança, contiguidade, escala), a pesquisa rompe com a ideia de discursividade das imagens e evita submeter os filmes citados em *História(s) do cinema* a fundamentos da lógica e dos princípios de classificação (dedução-indução, causa-efeito, generalização-especificação). Se a historiografia do cinema, proveniente de uma espécie de explosão, começa por um interesse quase que exclusivo dos historiadores pela narração, privilegiando o encadeamento, em detrimento de associações múltiplas, ela termina como o estudo, mais ou menos difuso, do dispositivo cinematográfico, tomado como fenômeno sociocultural, político, econômico. Vinga, na historiografia, uma concepção da narrativa como essência do cinema – o Big Ben de sua história. Argumentaremos que, numa investigação visual da história, a montagem – e não a narrativa – é o próprio do cinema e, numa concepção ampliada, das artes plásticas, da ciência e da religião.

Palavras-chave: *História(s) do cinema*, programação, montagem, Langlois, Godard.

Résumé

La présente thèse a pour but d'analyser le montage de *Histoire(s) du cinéma* (Godard, 1989-1998), tout en y révélant l'existence d'une logique de programmation de films, à l'instar de ce qu'Henri Langlois, fondateur de la Cinémathèque française, a mis en pratique dans son œuvre pionnière et transmis à Jean-Luc Godard, un habitué de cette institution, pendant la période de sa formation cinéphilique. Réciproquement, nous montrerons que les programmations de Langlois, peuvent être considérées comme de véritables essais d'approximation d'œuvres du répertoire cinématographique, similaires à de procédés modernes de montage, étant donnée la forme comme il mettait en relation les films programmés, s'en tenant au contenu intrinsèque des plans et non à des catégories historiques (genre, pays d'origine, époque, école). Nous verrons que la méthode développée par Langlois pour présenter l'histoire du cinéma est investigatrice, car chaque film a ses caractéristiques singulières révélées dans ses relations avec d'autres films du même programme, comme des mélanges chimiques dans un laboratoire où l'on étudie les potentialités des éléments composés. Notre hypothèse est que l'approche langloisienne des films de l'histoire du cinéma aurait été assimilée par Godard dans sa pratique de monteur, notamment dans ses *Histoire(s) du cinéma*, série pourtant montée selon les règles classiques. Tout comme dans un programme de Langlois, Godard met en relation le contenu des plans des films, en créant des drames visuels, au moyen de raccords, comme le plan/contre-plan. Le résultat est une série qui présente l'histoire du cinéma comme un récit pluriel, ouvert aux interruptions, aux répétitions et aux associations diverses, qui y inclut l'histoire de ses propres moyens - montage et images. En revenant aux expériences inaugurales d'écriture de l'histoire des arts avec des images au lieu de textes, notamment Warburg et Malraux, la thèse essaye de cerner la conception du montage contenue dans les *Histoire(s) du cinéma*. L'idée de « montages de l'histoire » (LEANDRO, 2013) y est reprise, afin de développer une investigation visuelle de l'histoire du cinéma, selon Godard. En s'appuyant sur des paradigmes visuels des films mêmes (similarité, contiguïté, échelle), ce travail rompt avec l'idée de discursivité des images, tout en évitant de soumettre les films à des fondements de la logique et à des principes de classification (déduction-induction, cause-effet, généralisation-spécification). Si l'historiographie du cinéma, issue d'une espèce d'explosion, débute par l'intérêt presque exclusif des historiens pour le récit, en y privilégiant l'enchaînement, au détriment d'associations multiples, elle finit par devenir l'étude plus ou moins diffuse du dispositif, pris comme phénomène socioculturel, politique, économique etc. Dans l'historiographie, le récit apparaît comme l'essence du cinéma, le Big Ben de son histoire. Nous soutiendrons que, dans une recherche visuelle de l'histoire, c'est le montage et non le récit le propre du cinéma et, dans une conception élargie, des arts plastiques, de la science et de la religion.

Mots-clefs: *Histoire(s) du cinéma*, programmation, montage, Langlois, Godard.

Abstract

The present thesis aims to analyze the montage of *Histoire(s) du cinéma* (Godard, 1989-1998) to show that there is, there, a logic of film programming, as Henri Langlois, founder of the Cinémathèque française, put into practice in his pioneer work and transmitted it to Jean-Luc Godard, a regular of that institution, during the period of his cinephilic formation. Reciprocally, we will show that Langlois' programming can be seen as true rehearsals of approaching works of the cinematographic repertoire, similar to modern editing procedures, due to the way he put in relation the films' contents, sticking to the intrinsic content of the shots and not to historical categories, such as genre, country of origin, period, school, etc. Our hypothesis is that the Langloisian way of approaching the set of films in the history of cinema, approached according to a very modern conception of history and editing, as we will see, would have been assimilated by Godard in his practice as an editor, particularly in his *Histoire(s) du cinéma*, a series, however, edited according to the rules of classical montage. Godard relates the contents of the images he uses - mainly film shots -, as in a cinema program in the molds of Langlois, that is, creating visual dramas, by means of *raccords*, like the plane/counterplane, the basis of the classic decoupage. The result is a series that presents the history of cinema as a plural narrative, open to interruptions, repetitions, and various associations. In a return to inaugural experiments in writing the history of the arts with images rather than texts - notably Warburg and Malraux - the thesis advances the delimitation of the conception of montage contained in *Histoire(s) du cinéma* by proposing the concept of "montage of history" (LEANDRO, 2013), defined as a visual investigation of the history of cinema, that inverts the relationship of images to discursivity by grounding itself in visual paradigms of the films themselves, such as similarity, contiguity, or scale, avoiding subjecting cinematic works to the fundamentals of logic and principles of classification, such as deduction-induction, cause-effect, generalization-specification, etc. We will show how the historiography of cinema, coming from a kind of explosion, begins with an almost exclusive interest of historians in the means that cinema developed to narrate, privileging the narrative sequence, in detriment of associative montage, and ends up being the study, more or less diffuse, of the cinematographic device, taken as a social, political, economic phenomenon, etc. Thus, what has prevailed in historiography is the conception of narrative as the essence of cinema - the Big Ben of its history. We will argue that, for visual research, it is the montage of history - and not the narrative - the proper not only of cinema, but also, in an expanded conception, of the fine arts, science and religion.

Key-words: *Histoire(s) du cinéma*, programming, montage, Langlois, Godard.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Manuscrito de Langlois com organização de vistas Lumière para exibição em festival. (Fond Langlois (BIFI) caixa ADM-B083)
Figura 2 Tabuada na contracapa de um caderno de registros da Cinémathèque française (Fond Langlois (BIFI) caixa ADM-B083).
Figura 3 *La Cinémathèque française présente*
Figura 4 *Septembre 1894* (setembro de 1894), um marco inicial.
Figura 5 *Place de la Concorde* (Nadar, 1896).
Figura 6 *L'Arroseur arrosé* (Lumière, 1895).
Figura 7 *La Zambelli* (Nadar, 1897).
Figura 8 *Escamotage d'une dame* (Méliès, 1896).
Figura 9 *Venise* (Lumière, 1896).
Figura 10 *La Tour Eiffel* (Lumière, 1896).
Figura 11 *La Mort du duc de Guise* (Bretteau, 1898).
Figura 12 *L'Affaire Dreyfus* (Méliès, 1899).
Figura 13 *Le Palais des 1001 nuits* (Méliès, 1905).
Figura 14 *Le Fils du diable fait la noce à Paris* (Lespine, 1906).
Figura 15 *Le Fils du diable fait la noce à Paris* (Lespine, 1906).
Figura 16 *Hotel électrique* (Chomon, 1908).
Figura 17 *Le Binétoscope* (Cohl, 1910).
Figura 18 *Paris qui dort* (Clair, 1923).
Figura 19 *Le Brasier ardent* (Mosjoukine, 1923).
Figura 20 *La Cité foudroyée* (Morat, 1924).
Figura 21 *Entr'acte* (Clair, 1924).
Figura 22 *La Coquille et le clergyman* (Dulac, 1927).
Figura 23 *A estrela do mar* (Ray, 1928).
Figura 24 *Um Cão andaluz* (Buñuel, 1929).
Figura 25 *Les Inconvénients du cinématographe* (Heuze, 1906).
Figura 26 *Un Drame à Venise* (Heilbronn, 1906).
Figura 27 *L'Assassinat du duc de Guise* (Calmettes, 1908).
Figura 28 *Le Retour d'Ulysse* (Barzy, 1908).
Figura 29 *Macbeth* (Calmettes, 1909).
Figura 30 *Le Récit du colonel* (Feuillade, 1909).
Figura 31 *Boireau cuirassier* (Pathé, 1912).
Figura 32 Hitler na janela. Cap 3B.[1]
Figura 33 Jeff (J. Stewart) observa o assassino. Cap 3B.
Figura 34 Hélène (M. Casarès) diz "eu luto". Cap 1A.
Figura 35 J. Moulin fuma. Cap 1A.
Figura 36 Ethan (J. Wayne) atira. Cap 3A.
Figura 37 Pina (A. Magnani) cai, ferida a bala. Cap 3A.
Figura 38 Jerry Stokes (J. Bennett) corre atrás do trem. Cap 1B.
Figura 49 Ana Maria Steinbar no trem para Auschwitz. Cap 1B
Figura 40 Gabrielle (C. Charisse) no bar. Cap 1A.
Figura 41 Aparição de Mefisto (E. Jannings). Cap 1A.
Figura 42 Sherlock Jr. (B. Keaton) ao telefone. Cap 4B.
Figura 43 Hildy (R. Russell) ao telefone. Cap 4B.

[1] Todas as abreviações "Cap" nessa lista referem-se aos capítulos de *História(s) do cinema*: capítulo 1A, *Todas as histórias*; capítulo 1B, *Uma história só*; capítulo 2A *Só o cinema*; capítulo 2B *beleza fatal*; capítulo 3A *A moeda do absoluto*; capítulo 3B, *Uma nova onda*; capítulo 4A *O controle do universo*; capítulo 4B *Os signos entre nós*.

Figura 44 Walter (C. Grant) ao telefone. Cap 4B
Figura 45 Hildy (R. Russell) ao telefone. Cap 4B.
Figura 46 Homem não identificado na abertura de um campo nazista. *Nossa música* (Godard, 2004).
Figura 47 Homem não identificado na abertura de um campo nazista. *Nossa música* (Godard, 2004).
Figura 48 Início do plano, abertura de um campo nazista. Cap 4B.
Figura 59 Continuação do plano, abertura campo nazista. Cap 4B.
Figura 50 Plano de *O melro* (Mclaren, 1959). Cap 4A.
Figura 51 Camille (M. Assas) corre na areia. Cap 4A.
Figura 52 Godard na máquina de escrever. Cap 1A.
Figura 53 Carlitos (Chaplin) no piano. Cap 1A.
Figura 54 Godard salta para denro do carro, pela janela. Cap 2B.
Figura 55 Suzanne Leglen joga tênis. Cap 2B.
Figura 56 Anna (L. Gish) desmaiada no gelo. Cap 1B.
Figura 57 Augustine sendo tratada pelo Dr. Charcot. Cap 1B.
Figura 58 O bigode de Charles Chaplin. Cap 4B.
Figura 59 O bigode de Hitler. Cap 4B.
Figura 60 Homens vestidos de esqueleto, em *A regra do Jogo* (Resnais, 1949). Cap 1A.
Figura 61 Homem não identificado na abertura de um campo nazista. Cap 1A.
Figura 62 Filme pornô não identificado. Cap 4A.
Figura 63 Ator portador de paralisia cerebral ri em Freaks (Browning, 1934). Cap 4A.
Figura 64 Cadáver sendo atirado na vala em um campo de concentração. Cap 4A.
Figura 65 Jovem encapuzado mira com estilingue. Cap 2A.
Figura 66 Cientista examina lâmina no microscópio. Cap 2A.
Figura 67 Angela (E. Taylor) acaricia George (M. Clift). Cap 1A.
Figura 68 Plano filmado por Georges Stevens na abertura do campo Dachau. Cap 1A.
Figura 69 Plano (não identificado) de mulher dançando, com movimento circular de câmera. Cap 3A.
Figura 70 Odetta (A. Wiazemsky) anda em direção à câmera, que se afasta circularmente. Cap 3A.
Figura 71 Harriet (H. Medin) e Massimo (R. Avanzo) espreitam, no corredor, o inimigo. Cap 3B.
Figura 72 Bela (J. Day) espreita, no corredor, a Fera. Cap.3B.
Figura 73 Siegfried e soldados. Cap 1A.
Figura 74 Freiras e Auschwitz. Cap 1A.
Figura 75 *A mão* (Giacometti). Cap 1B.
Figura 76 Mão de Joanna D'Arc (F. Delay). Cap 1B.
Figura 77 Pulso de Joanna D'Arc (F. Delay). Cap 1B.
Figura 78 Yekaterina Golubeva. Cap 4A.
Figura 79 Mãos de Richard (A. Delon) e Elena (D. Giordano). Cap.4A.
Figura 80 Mão de Pearl (J. Jones). Cap 4A.
Figura 81 Mãos de Godard. Cap. 2B.
Figura 82 Mãos (imagem não identificado). Cap. 2B.
Figura 83 P Batchef e S Mareuil. Cap. 2B.
Figura 84 Mãos de Paul (C. Veidt). Cap. 2B.
Figura 85 R Rodgers. Cap 2B.
Figura 86 Cowboy (não identificado). Cap 2B.
Figura 87 Tony (P. Muni) com revólver. Cap. 2B
Figura 88 Chapéu de palha (Rubens, 1622). Cap 2B.

Figura 89 Mickey armado. Cap 2B.
Figura 90 Mary (B. Love). Cap 2B.
Figura 91 Mão com cicatriz (não identificado). Cap 4B.
Figura 92 Mão enfaixada (não identificado). Cap 4B.
Figura 93 Mãos de P. Batcheff. Cap 4B.
Figura 94 Mãos de Greta (G. Garbo). Cap 4B.
Figura 95 Mãos de Dixon Steele (H. Bogart). Cap 4B.
Figura 96 Bela (J. Day) tapa a boca de um homem (J. Marais). Cap 4B.
Figura 97 Mão segurando pata (não identificado). Cap 4B.
Figura 98 Joanna D'Arc (F. Delay) recebe hóstia. Cap 4B.
Figura 99 Mão acena (não identificado). Cap 4B.
Figura 100 Mulher (não identificado). Cap 1B.
Figura 101 Filme pornô (não identificado). Cap 1B.
Figura 102 *Rolla* (Gervex, 1878). Cap 1B.
Figura 103 Emma (V. Tessier) com crucifixo. Cap 1B.
Figura 104 Fatimah (F. Malik) urina. Cap 1B.
Figura 105 Duque Blangis (P. Bonacelli) bebe urina. Cap 1B.
Figura 106 Marit (J. Hasselqvist) desmaiada. Cap 2B.
Figura 107 Condessa Told (G. Wecker) nos braços de Mabuse (R Klein-Rogge). Cap 2B.
Figura 108 Claire Lescot (G. Leblanc) picada pela cobra. Cap 2B.
Figura 109 Pearl (J. Jones) ferida de bala. Cap 2B.
Figura 110 Gilliam (A. Irving) corre. Cap 2B.
Figura 111 Pina (A. Magnani) corre. Cap 2B.
Figura 112 Pearl (J. Jones) reergue-se. Cap 2B.
Figura 113 Pina (A. Magnani) corre. Cap 2B.
Figura 114 Ginny (S. MacLaine) observa. Cap 2B.
Figura 115 Pina (A. Magnani) corre. Cap 2B.
Figura 116 Hester (C. Snodgress) observa. Cap 2B.
Figura 117 Homem (não identificado) atira. Cap 2B.
Figura 118 Homem (não identificado) é baleado. Cap 2B.
Figura 119 Ginny (S. MacLaine) volta-se. Cap 2B.
Figura 120 Gilliam (A. Irving) corre. Cap 2B.
Figura 121 Homem (não identificado) atira. Cap 2B.
Figura 122 Ginny (S. MacLaine) é baleada. Cap 2B.
Figura 123 Hester (C. Snodgress) é atropelada. Cap 2B.
Figura 124 Hester (C. Snodgress) é atropelada. Cap 2B.
Figura 125 Giorgio Manfredi (M. Pagliero) ferido. Cap 2B.
Figura 126 Marina (M. Michi) apavora-se. Cap 2B.
Figura 127 Marina (M. Michi) desmaia. Cap 2B.
Figura 128 Victoria (A. Gardner) na relva. Cap 4B.
Figura 129 Victoria (A. Gardner) na relva. Cap 4B.
Figura 130 Cosette (R. Hudson) na relva. Cap 4B.
Figura 131 Lulu (L. Brooks) com arma. Cap 4B.
Figura 132 *Santa Irene* (La Tour, 1643). Cap 4B.
Figura 133 *Pequena crucificação* (Grünewald, 1511-1520). Cap 4B.
Figura 134 Mulheres francesas prisioneiras durante ocupação nazista. Cap 4B.
Figura 135 L. Rainer em 1930. Cap 4B.
Figura 136 Juliette (O. Versois) no barco. Cap 4B.
Figura 137 (não identificado) Senhora carregando baú com corda. Cap 4B.

Figura 138 Mapas. Prancha A.[2]
Figura 139 Círculos. Prancha B.
Figura 140 Círculos. Prancha C.
Figura 141 Formas arredondadas. Prancha 1.
Figura 142 Círculos. Prancha 2.
Figura 143. Jogadora de golfe. Prancha 77.
Figura 144 *A galeria de Archduke Leopold em Bruxelas* (Younger, 1651), detalhe. MALRAUX, 1947, p. 13.
Figura 145 *A tentação de Eva* (Gilslebertus, 1135), detalhe. Ibid, p. 26.
Figura 146 Placa de bronze cita VII-III a.C. Ibid, p. 26.
Figura 147 Arte susa 3000 a.C. Ibid, 26.
Figura 148 *O retorno de Philopoemen* (Rubens, 1609). Ibid, p. 20.
Figura 149 *O retorno de Philopoemen* (Rubens, 1609), detalhe. Ibid, p. 21.
Figura 150 *Dama de Elche* IV a.C. Ibid, p. 24.
Figura 151 *Dama de Elche* IV a.C. Ibid, p. 25.
Figura 152 Escultura sumeriana 3000 a.C. Ibid, p. 28.
Figura 153 Escultura sumeriana 3000 a.C., detalhe. Ibid, p. 29.
Figura 154 *As regentes do asilo de velhos* (Hals, 1666). Ibid, p. 54.
Figura 155 *As regentes do asilo de velhos* (Hals, 1666), detalhe. Ibid, p. 55.
Figura 156 Evangelhos de Ebo séc. IX. Ibid, p. 33.
Figura 157 Afresco de Tavant séc. XI, detalhe. Ibid, p. 35.
Figura 158 Mosaico São Sebastião séc. XII. Ibid, p. 39.
Figura 159 Afresco romano séc. XII. Ibid, p. 41.
Figura 160 Vitral de Chartres séc. XII. Ibid, p. 43.
Figura 161 escultura uei séc I. Ibid, p. 48.
Figura 162 Afresco indiano séc. VIII. Ibid, p. 49.
Figura 163 *Polichinelo toca violão* (Magnasco, 1697), detalhe. Ibid, p. 75.
Figura 164 *Retrato de Duret* (Manet, 1868), detalhe. Ibid, p. 77.
Figura 165 *Cadeira* (Van Gogh, 1888), detalhe. Ibid, p. 81.
Figura 166 *Primavera* (Botticelli, 1477-1482), detalhe. Ibid, p. 86.
Figura 167 *São João Batista* (Da Vinci, 1513), detalhe. Ibid, p. 86.
Figura 168 *Nanook* (Flaherty, 1922).[3]
Figura 169 *Nanook* (Flaherty, 1922).
Figura 170 *A turba* (Vidor, 1928).
Figura 171 *A turba* (Vidor, 1928).
Figura 172 *Eva* (Losey, 1962).
Figura 173 *Brinquedo louco* (Ferreri, 1968).
Figura 174 *Jornada tétrica* (Ray, 1958).
Figura 175 *Suspeita* (Hitchcock, 1941).
Figura 176 *Deserto vermelho* (Antonioni, 1964).
Figura 177 *Fim de verão* (Ozu, 1961).
Figura 178 *Intolerância* (Griffith, 1916).
Figura 179 *O encouraçado Potemkin* (Eisenstein, 1926).
Figura 180 *A paixão de Joana D'Arc* (Dreyer, 1928).
Figura 181 *O gabinete do Dr. Caligari* (Wiene, 1920).
Figura 182 *M* (Lang, 1931).
Figura 183 *A roda* (Gance, 1923).

[2] Todas as pranchas citadas pertencem ao *Atlas Mnemosyne* (Warburg, 1937).
[3] A partir daqui todas as imagens foram extraídas dos filmes citados por Gilles Deleuze em *Cinema 1: a imagem-movimento* (DELEUZE, 1985 [1983]).

Figura 184 *Sheik branco* (Fellini, 1952).
Figura 185 *A última gargalhada* (Murnau, 1919).
Figura 186 *Varieté* (Dupont, 1925).
Figura 187 *Coeur fidèle* (Epstein, 1923).
Figura 188 *Um dia no campo* (Renoir, 1946).
Figura 189 *Pacific 321* (Mitry, 1949).
Figura 190 *Taris* (Vigo, 1931).
Figura 191 *O encouraçado Potemkin* (Eisenstein, 1926).
Figura 192 *A caixa de Pandora* (Pabst, 1929).
Figura 193 *O golem* (Wegener, 1920).
Figura 194 *Fausto* (Murnau, 1926).
Figura 195 *A grande testemunha* (Bresson, 1966).
Figura 196 *A paixão de Joana D'Arc* (Dreyer, 1928).
Figura 197 *Um casamento perfeito* (Rohmer, 1982).
Figura 198 *Rastros de ódio* (Ford, 1956).
Figura 199 *No tempo das diligências* (Ford, 1939).
Figura 200 *Os dez mandamentos* (DeMille, 1956).
Figura 201 *O pão nosso de cada dia* (Vidor, 1934).
Figura 202 *A turba* (1928).
Figura 203 *O nascimento de uma nação* (Griffith, 1915).
Figura 204 *Um romance americano* (Vidor, 1944).
Figura 205 *O jovem Sr. Lincoln* (Ford, 1939).

SUMÁRIO

Introdução **16**

Capítulo 1: Programação Langlois
1.1 A Cinémathèque française, por Henri Langlois 43
1.2.1 A programação, segundo Langlois 51
1.2.2 Programação da Cinémathèque française 64
1.2.3 A programação, segundo Langlois 75
1.3 A história do cinema, segundo Langlois 91

Capítulo 2: A Montagem de História(s) do cinema
2.1 Aspectos desconhecidos da história do cinema 98
2.2.1 Precedentes 100
2.2.2 O pensamento da montagem de Godard 104
2.2.3 Da fortuna crítica de História(s) do cinema 120
2.2.4 Raccord em plano / contraplano em História(s) do cinema 139
2.3 Justo a história 187

Capítulo 3: Montagens da história
3.1 História crítica 204
3.2.1 Warburg 212
3.2.2 Malraux 223
3.2.3 Deleuze 237
3.2.4 Lautréamont 261
3.2.5 Péguy 270
3.3 Metamorfose da história 275

Conclusão **279**

Bibliografia **285**

Filmografia **299**

Introdução

História(s) do cinema (1989-1998), de Jean-Luc Godard, é uma série de filmes que retoma, na mesa de montagem, as imagens do século XX, para mostrar a coincidência entre a história do cinema e a história daquele século. A atualidade do método criado por Godard nesta série reside em falar das atrocidades do século XX com as imagens da história, por meio da montagem. Para isso, ele retoma a história do cinema tal como ela foi contada por Henri Langlois, que fundou, em 1936, a Cinémathèque française, instituição pensada, em grande parte, como uma resposta ao desinteresse socioeconômico pelos filmes mudos, dada a dominação da indústria pelo cinema falado. Faremos descrições analíticas das programações que Langlois criou para apresentar a história do cinema na Cinémathèque e de um dos filmes de compilação que ele mesmo montou – *Cannes 1970* (1970) – com trechos de filmes de diferentes épocas. Descreveremos também sequências de *História(s) do cinema*, para mostrar que Godard realiza ali, num gesto semelhante ao de Langlois em suas programações e montagens, produzindo uma série de aproximações de filmes diferentes e apresentando a história do cinema como algo resultante das relações entre esses filmes. Estudaremos ainda a materialização, em *História(s) do cinema*, da concepção godardiana de uma história geral do cinema, concepção esta tributária de Langlois, no que tange ao valor do cinema mudo. Veremos também o traçado de uma história da montagem, segundo Godard. Nossa hipótese de trabalho é a de que Godard, por considerar a montagem clássica não como uma linguagem acabada, mas como um processo interrompido por grandes acontecimentos do século XX, vai retomá-la, notadamente por meio do *raccord*, figura por excelência da forma clássica, com a qual ele aproxima os trechos de filmes em *História(s) do cinema*. Langlois já aproximava trechos de filmes segundo critérios de semelhança e contiguidade no conteúdo visual dos mesmos, faltando apenas aproximá-los, por meio de *raccords* e plano/contraplano, para que seu trabalho de programação pudesse ser equiparado ao de um montador, exatamente como o de Godard. Isso leva-nos a considerar outras obras visuais, mas também literárias, ensaísticas e filosóficas, do século XX, que aproximaram imagens diversas (visuais ou literárias) por meio de semelhança e contiguidade de conteúdos visuais, para contar a história do cinema, das artes e da humanidade. É o caso de Aby Warburg, André Malraux, Gilles Deleuze, Conde de Lautréamont ou Charles Péguy, por exemplo. Um retorno às obras desses autores nos auxiliará do método específico de escrita da história verificado tanto nas programações de Langlois quanto nas *História(s) do cinema*, que dão primazia à dimensão visual das imagens. Esperamos contribuir assim para as reflexões sobre as funções da montagem para a história.

Investigaremos, a título introdutório, a importância dada pelos historiadores do cinema à narrativa, com o objetivo de caracterizar a narratividade da própria história do cinema, contada por autores canônicos como Georges Sadoul e Jean Mitry. Nossa hipótese é a de que, ao falar sobre a narratividade do cinema, a história clássica estabelece o lugar de sua própria narrativa, como num jogo de espelhos. Em seguida, faremos um retorno à história da montagem, principalmente no período mudo, para identificar as diferentes nuances dos processos constitutivos do que se convencionou chamar montagem clássica. Finalmente, uma investigação mais específica da montagem das *História(s) do cinema* mostrará que a invenção do *raccord*, técnica básica de montagem, em que dois planos são alternados segundo determinadas regras, abria, finalmente, possibilidades para uma história do cinema mais abrangente do que aquela, predominante, pautada pelo encadeamento narrativo. Para além da concepção da narrativa como uma estrutura fechada em si mesma há, nas práticas do *raccord*, a sugestão de uma história não do conteúdo narrativo e de sua evolução, mas das condições que definem a narratividade. As diferentes maneiras de unir dois planos implicam, a um só tempo, os processos diversos de pesquisa na montagem do período mudo – processos cujos resultados definem principalmente as escolas americana e soviética –, e também diferentes formas de abordagem dessa história. Assim, nos aproximamos da concepção da história da montagem compreendida e realizada em *História(s) do cinema*, concepção essa que se inspirou, em grande medida, como veremos, no trabalho de Langlois, e que lança luz sobre outros esforços importantes no sentido de uma escrita diferenciada da história, como já foi dito, presente em certos autores do século XX.

A tese é dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado "Programação Langlois", apresentaremos brevemente a história da Cinémathèque française, de sua fundação ao affaire Langlois, acontecimento político relacionado aos movimentos de maio de 68, cuja manifestação foi uma resposta à decisão do então ministro da cultura André Malraux, que queria demitir Langlois, e que acabou por projetar, definitivamente, para o mundo, a figura do diretor da Cinémathèque. Em seguida, descreveremos as programações da Cinémathèque no período de 1936 a 1960, por meio de análises de documentos pesquisados nos arquivos da BIFI (Bibliothèque du film). Por fim, descreveremos o filme de compilação montado por Langlois, Cannes 1970 (Langlois, 1970), também acessado nos arquivos da BIFI. O capítulo 2, "Godard e a montagem de *História(s) do cinema*", analisa as *História(s) do cinema* para esboçar o diagrama de sua montagem. Após um breve retorno à história da montagem cinematográfica e, particularmente, da montagem de Godard, serão analisadas algumas sequências da série

godardiana. A escolha das sequências a serem analisadas parte da hipótese segundo a qual a montagem de *História(s) do cinema* pode ser definida como espaço de coexistência de dois procedimentos principais. Por um lado, são analisados os *raccords* que, por conectarem imagens de diferentes procedências (cinema, fotografia, pintura, vídeo, artes gráficas), extrapolam o que Jacques Aumont (1969) definiu como *raccord* propriamente cinematográfico. Por outro lado, serão analisadas as aproximações que levam em conta a proveniência das imagens, sejam elas ficcionais ou documentais, Godard mistura, aliás, estas determinações. No terceiro e último capítulo, intitulado "Montagens da história", comentaremos os métodos de abordagem da história desenvolvidos por Aby Warburg, André Malraux, Gilles Deleuze, Conde de Lautréamont e Charles Péguy, nos quais os autores lançam mão de imagens, visuais ou textuais, conforme o caso, para dar conta da história do cinema, das artes e da humanidade. Veremos como um pensamento da montagem tenciona o método desses autores. Queremos mostrar, com isso, que a realização de Godard, influenciada pelos esforços inaugurais de Langlois em produzir uma historiografia visual do cinema, encontra eco em outras obras importantes do século XX, produto de uma intenção de não-historiadores de contar a história. Concluímos, entre outras coisas, que uma das grandes contribuições de Godard para o pensamento sobre a montagem e a história do cinema consiste em mostrar que o que se entende hoje por montagem clássica é, na verdade, a interrupção de um processo. As formas narrativas que derivam da montagem clássica são, portanto, não a essência do cinema, como, muitas vezes, se fez crer, mas o indício de um processo cinematográfico ainda em curso, captado por Langlois e retomado por Godard ao longo de sua obra, construindo, assim, um método histórico do qual *História(s) do cinema* oferece uma síntese.

Nota sobre a história do cinema

A história do cinema, assim como a arte cinematográfica que lhe dá origem, pode ser dividida entre os períodos clássico, moderno, contemporâneo, um edifício conceitual que mantém relações dramáticas com uma miríade de histórias de difícil classificação, histórias estas muitas vezes visuais, como é o caso de *História(s) do cinema*. Desde o início, o cinema tem sua história contada em artigos de jornais, diários, cartas, outros tipos de documentos e transmissões orais que, juntamente com os filmes, constituem a materialidade do conjunto. No eixo clássico da história do cinema, é comum a citação de certos autores canônicos que, pelo menos até os anos 1970 – quando surge a corrente crítica Norte-americana, dividida entre as tendências do New Film History e New Cinema History,[4] que veremos mais adiante –, são considerados os nomes mais importantes da história clássica do cinema mundial. A França, berço do cinematógrafo dos irmãos Lumière, destaca-se na produção de alguns dos primeiros compêndios de histórias do cinema, com autores como Bardèche e Brasillac, dois irmãos que escreveram juntos, em 1935, sua *History of the Film*.[5] Posteriormente, ainda na França, Georges Sadoul publica o primeiro tomo da *História do cinema mundial*,[6] em 1946. Mais tarde, em 1967, Jean Mitry lança sua *História do cinema*,[7] obra de referência nos estudos sobre o tema. Interessa-nos observar brevemente o estatuto atribuído, por esses autores, à narrativa do filme, pois não somente ela consiste na principal característica do cinema clássico, mas para a história, considerada como uma ciência narrativa, é a essência máxima do cinema. A narrativa é, com efeito e nessas condições, o grande parâmetro que define a periodização da história do cinema em época clássica e moderna. Como esses autores canônicos abordam a narrativa fílmica?

As análises do caso Georges Méliès pelos autores Bardèche e Brasillach são ilustrativas de uma determinada maneira de conceber a importância da narrativa, ligada à ideia de progresso. Para os autores, abertamente fascistas – Brasillach, colaboracionista durante a Segunda Guerra, foi executado na abertura de Paris, e Bardèche foi um dos principais porta-vozes do negacionismo em relação ao Holocausto, no pós-guerra –, a narrativa era o inevitável destino do cinema. Sobre a história de Méliès – conhecido por dar, em seus filmes, mais importância às trucagens do que à narrativa –, Bardèche e Brasillach contam como o diretor foi

[4] Movimentos de historiadores dedicados a reescrever a história do cinema, ampliando-a da consideração artística da imagem em movimento em direção a uma história social da cultura cinematográfica

[5] BARDÈCHE, Maurice; BRASILLACH, Robert. *History of the Film*. London: George Allen & Unwin ltd, 1945 [1938].

[6] SADOUL, Georges. *História do cinema mundial* (vols 1 e 2). São Paulo: Martins, 1963 [1946].

[7] MITRY, Jean. *História do cinema. Brasília*: UnB, 2007 [1967].

inevitavelmente colocado de lado pela indústria do cinema, que começava a construir "grandes avenidas", cujo carro-chefe era a narrativa fílmica.[8] Após citarem um filme alemão de 1898 que mostrava ciclistas, de maneira atenta aos detalhes, propensa a explorar as potencialidades da câmera, o que os autores definem como características "étnicas e nacionais"[9], *O grande roubo do trem* (Porter, 1903) é citado por eles como primeiro filme genuinamente narrativo da América.[10] Na França, esses autores ressaltam a existência de um cinema proto-narrativo que notadamente traduzia as histórias de pinturas famosas, como *L'Angélus* (Millet, 1857-1859). Essas representações tinham como resultado os *tableaux vivants*, composições de cenas breves ou esquetes, sem muita elaboração narrativa, mas indicativas da adoção dessa via. *História de um crime* (Zecca, 1901) é, para os dois autores, o primeiro filme narrativo francês. Os *tableaux vivants* e muitos outros exemplos da variedade de formatos não-narrativos que o cinema apresentava no início eram vistos por Bardèche e Brasillach como filmes de importância secundária em relação ao que consideravam como sendo o progresso da arte cinematográfica, a narrativa.

As orientações políticas dos autores não parece alterar o foco dos autores na questão narrativa. Georges Sadoul, autor de orientação política oposta à de Bardèche e Brasillach, – era comunista – também opõe a narrativa às invenções de Méliès, apesar de reconhecer no diretor francês um passo além que o cinema teve de dar em direção à ficção, para sair do "impasse"[11] em que se encontrava, desde os filmes dos irmãos Lumière, com sua suposta função puramente demonstrativa. Para Sadoul, *Atack on a China Mission* (Williamson, 1900), filme produzido na Inglaterra, é o primeiro que já não articulava sua *mise en scène* como um "abracadabra mágico"[12], mas como uma linguagem tecida de um plano a outro, sem se restringir ao fantástico, como em Méliès. Esse pioneirismo de Williamson se explica, ainda segundo o autor, pelo fato de a Inglaterra não ter sido atingida pela crise sofrida no continente europeu, quando "a burguesia abandonava as salas escuras e o povo ainda não as frequentava."[13] A grande potência industrial capitalista teria, para o autor comunista, tomado a dianteira no desenvolvimento do que era essencial na arte nascente[14]. Sadoul considera o cinema como uma síntese das outras artes e justamente, para ele, é o essencial delas que o cinema herda, ou seja, a narrativa. O fato

[8] BARDÈCHE; BRASILLACH, 1945 [1938], p. 23.
[9] Ibid, p. 8.
[10] Ibid, p. 30.
[11] SADOUL, 1963 [1946], p. 25.
[12] Ibid, p. 40.
[13] Ibid, p. 38.
[14] FAIRFAX, Daniel. Marxism & Cinema. In: *Historical Materialism*, November 6, 2017.

de autores de orientações políticas opostas, como Sadoul e Bardèche e Brasillach, darem, no entanto, em suas respectivas histórias do cinema, igual importância à narrativa, reforça o papel desta função no que diz respeito à consideração do cinema como arte. Nas obras desses autores, a função narrativa é como um centro de gravidade ao qual o cinema não pode escapar. Mesmo em relação ao filme *A greve* (Eisenstein, 1925), panfleto do ideário comunista, Sadoul é rigoroso quando considera a importância social do filme, "apesar de sua narração confusa."[15]

Jean Mitry, outro autor francês canônico, cujo esforço de unificação da história do cinema resultou num compêndio de cinco volumes, com notável sistematização teórica, também sustenta a narrativa como o próprio desta arte, apontando, como Bardèche, Brasillach e Sadoul, a relação íntima do cinema com a indústria. Interessava a Mitry apontar obras que "assinalaram um ponto de chegada (...) na descoberta e na eclosão de estruturas significantes, estruturas cuja perfeição linguística estava ligada aos progressos da técnica e da indústria."[16] A contribuição de Mitry vai além da função puramente histórica, aprofundando-se também no campo da teoria do cinema que, assim como a história, também eclode ao mesmo tempo que a arte cinematográfica. Em seu famoso livro, não traduzido para o português, *Esthétique et psychologie du cinéma*[17], o autor descreve, de maneira quase filosófica, a "realidade narrativa"[18] que distingue o cinema e o diferencia da arte em geral, por constituir um sistema de linguagem particular.

Esse tipo de abordagem teórica, próxima dos estudos de psicologia e psicanálise, compartilha o mesmo desejo de revelar cientificamente as estruturas da percepção e do inconsciente humano daquelas ciências. A narrativa como linguagem do cinema é, para esses autores, o equivalente do sistema que rege, *a priori*, toda percepção, sendo, portanto, de certa forma, anterior à realidade. Assim, o cinema, por ativar a percepção em estado puro, por meio de sua narrativa visual, "obedece às leis da mente, não às do mundo exterior"[19], como dizia, tão cedo quanto em 1916, o psicólogo alemão Hugo Münsterberg. O autor, que publica, nos Estados Unidos, *The Photoplay*: a Psychological Study[20], é constantemente citado como precursor na consideração do cinema como um instrumento científico capaz de revelar, como foi dito, as

[15] SADOUL, 1963 [1946], p. 172.
[16] MITRY, Jean. *De quelques problèmes d'histoire et d'esthétique du cinema*. Paris: Les cahiers de la cinémathèque, 1973, p. 115.
[17] MITRY, Jean. *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Bloomington and Indianápolis: Indiana University Press, 1997 [1963].
[18] Ibid, p. 14.
[19] MÜNSTERBERG, Hugo. The Photoplay: a Psychological Study. New York and London: Appleton, 1916 *apud* XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. São Paulo: Paz e Terra, 2018, p. 20.
[20] Idem, 1916.

estruturas profundas da realidade humana. É preciso lembrar que o cinema nasce na época em que os estudos de psicologia alcançavam um patamar diferenciado, dando lugar a ciências da subjetividade tão importantes quanto o behaviorismo e a psicanálise. Era a época de ouro da hipnose e dos tratamentos alternativos para a neurose e a histeria, doenças psíquicas descobertas naquele momento, notadamente por Sigmund Freud e Jean-Martin Charcot. Além de Münsterberg, outro alemão pioneiro no estudo científico do cinema como linguagem inconsciente foi Rudolf Arnheim, que publicou *Film as Art*[21] em 1932. É interessante observar a função política que a psicologia experimental, aplicada ao cinema, encontrava no caso do judeu alemão Arnheim. No mesmo ano da publicação de sua obra mais conhecida, e cerca de três meses antes da ascensão do Partido Nacional-Socialista, Arnheim publica um artigo comparando os bigodes de Chaplin e de Hitler. Com o objetivo de estudar as características da expressão na fisionomia, o autor analisa os rostos do comediante e do ditador, que usavam o mesmo bigode, sugerindo que se tratava, no primeiro como no segundo, do esforço de um vagabundo tentando parecer um aristocrata.[22] Obviamente, Arnheim teve que fugir assim que os nazistas tomaram o poder, passando a figurar entre os inúmeros alemães, cientistas, artistas, e de outras profissões, que precisaram sair da Alemanha naquele momento para sobreviver, muitos encontrando abrigo e oportunidades de trabalho nos Estados Unidos, como foi o caso de Rudolf Arnheim. A aproximação, feita pelo psicólogo, entre uma imagem da política – Hitler – e uma imagem do cinema – Chaplin –, indica a transversalidade entre domínios distintos, em uma análise entrecruzada que torna Arnheim um dos representantes do tipo de corrente teórica conhecida, mais tarde, no campo dos estudos cinematográficos, como a intermidialidade, como veremos mais adiante.

Em resumo, a história do cinema encontra muito cedo o respaldo científico que ajuda a fundamentar a função narrativa como especificidade do cinema enquanto arte. A história do cinema seria, nessa perspectiva, a história das maneiras pelas quais o cinema desenvolveu a narrativa fílmica e que lhe concedem um papel específico na história das artes. Veremos que, a partir dos anos 70, uma transformação na história do cinema descentraliza o papel da narrativa e as análises de filmes se voltam para um campo de forças implicado não somente na exegese fílmica, mas em tudo o que envolve o cinema como fenômeno social. As relações de trabalho, o público, a arquitetura, uma diversidade de elementos passa a ter importância para os

[21] ARNHEIM, Rudolf. *Film as Art*, 199–215. Berkeley: University of California Press, 1957 [1938].
[22] DAVID, Pariser. A Conversation with Rudolf Arnheim. *Studies in Art Education*, vol. 25, no. 3, 1984, pp. 176–184. JSTOR, www.jstor.org/stable/1320699 (acessado em julho de 2021), p. 179.

historiadores do cinema. Distinguiremos, assim, duas principais correntes teóricas que renovaram a história do cinema, a intermidialidade e a abordagem arqueológica, abrindo caminho para o que podemos chamar de abordagens pós-modernas do cinema.

A ideia principal do New Film History diz respeito à aplicação da análise fílmica. Como diz o autor Rick Altman, "por décadas, os filmes foram regularmente definidos como texto, uma entidade estética autônoma".[23] Isto implicou, segundo o autor, no fato de que a análise fílmica considerava uma suposta invariabilidade do filme, focando as análises exclusivamente na narrativa, como uma entidade fechada em si mesma e desprezando, por exemplo, as audiências, suas diferenças de gênero, classe e situação. O autor propõe, então, o conceito de cinema como "evento", o que implica na inclusão de elementos os mais variados, que extrapolam o filme enquanto entidade estética fechada em si mesma, em direção ao evento, ou seja, a tudo aquilo que coparticipa do que chamamos filme, nos mais diversos domínios. Por exemplo, em relação à concepção feita pelo historiador da trilha sonora no cinema hollywoodiano, Altman sublinha que

> a moda do tema musical no final dos anos vinte, começo dos trinta, não pode ser explicada apenas através da referência textual [ao filme em si]; precisamos investigar, pelo menos: a compra de empresas de música por estúdios hollywoodianos, o crescimento do *hit-parade* na programação das rádios, a tendência dos espectadores de perpetuar sua experiência de um filme particular comprando as cifras da música nos anos vinte ou suas gravações nos anos cinquenta (...).[24]

A tendência apontada pelo autor é, na verdade, uma radical relativização histórica do próprio conceito de filme, o que podemos inferir desde o advento do digital. O "cinema já foi gravado com uma câmera; agora, ele é, crescentemente, escrito com um teclado."[25] A essa complexidade histórica, o New Film History responde com a inclusão de variáveis múltiplas nas análises, tendência que o New Cinema History, por sua vez, vai prolongar, desvencilhando-se do filme como eixo norteador, para considerar um evento mais geral que afeta a sociedade, mesmo aquela que não está presente nas salas de cinema.

Richard Maltby é um dos maiores nomes do New Cinema History. Analisando, nos anos 2000, as transformações no campo da historiografia do cinema, o autor sublinha que "um

[23] ALTMAN, Rick. *Sound Theory Sound Practice*. New York: Routledge, 1992, p. 2. "*For decades, film has been regularly defined as a text, an autonomous aesthetic entity*."
[24] Ibid, p. 8. "*The vogue of the theme song, for example, specially strong in the late twenties and early fifties, cannot be explained by reference to textual evidence alone (...); to understand this phenomenon we need to investigate at least three intersecting lines: the purchase of music companies by Hollywood studios, the growth of a hit-parade approach to radio programming, and the tendency of spectators to perpetuate their experience of a particular film by purchasing sheet music in the twenties or a record in the fifties (...).*"
[25] Ibid, p. 44. "*Once, cinema was recorded with a camera; now, it is increasingly written with a keyboard*".

movimento internacional de pesquisa em história do cinema mudou seu foco do conteúdo fílmico – a narrativa – para a consideração da circulação e consumo, para examinar o cinema como lugar de intercâmbio social e cultural."[26] Maltby sublinha também a importância do desenvolvimento tecnológico, através do qual se pode, cada vez mais, construir bases de arquivos mais complexas com inclusão de multiplicidades cada vez maiores de elementos, como é o caso do Geographical Information Systems (GIS) – base de dados criada em 1963 por Roger Tomlinson. Segundo Maltby, o GIS "permite a compilação de novas informações sobre a história da exibição e recepção cinematográficas, o que não seria possível antes, devido à intensidade do trabalho necessário."[27] Ao diferenciar o New Cinema History do New Film History, Maltby indica alguns pontos onde o último não parece responder suficientemente às exigências de uma ciência histórica atualizada. Citando o caso do *American Historical Review* que, em 2006, suprimiu a seção de *film review* (crítica fílmica), porque "os filmes, apesar de sua inquestionável função pedagógica, não são uma ferramenta segura para contribuir com um entendimento histórico analítico e sofisticado"[28], Maltby propõe que o New Cinema History seja uma complementação ao New Film History. Dessa forma, o autor pretende uma ampliação ainda maior nos estudos de história do cinema, adicionando às investigações de "condições globais de produção" um "conhecimento das operações históricas (...) e das maneiras pelas quais suas redes interconectadas de interesses corporativos, *franchises* locais, e pequenos negócios, têm manejado juntos o fluxo de produto cinematográfico."[29] Desta forma, o New Cinema History desloca o domínio expandido dos filmes, em direção ao campo mais global onde o cinema, e não apenas o filme, contribui para um conhecimento histórico. Se, por exemplo, o New Film History preocupou-se em expandir a análise fílmica para o que chamou de "recepção", considerando o filme como um "evento" e incluindo nas análises as maneiras pelas quais as audiências têm acesso aos filmes, o New Cinema History vai se preocupar, de forma mais abrangente, com as informações extraídas deste corpo formado pela audiência, mesmo fora das exibições, determinando uma experiência mais geral de cinema, de suas

[26] MALTBY, Richard. *Explorations in New Cinema History*: Approaches and Case Studies. Blackwell Publishing, 2011, p. 3. "*an emerging international trend in research into cinema history has shifted its focus away from the content of films to consider their circulation and consumption, and to examine the cinema as a site of social and cultural exchange.*"

[27] Ibid, p. 3. "*which allow for the compilation of new information about the history of cinema exhibition and reception in ways that would previously have been too labour intensive to undertake*."

[28] Ibid, p. 3. "*although undoubtedly useful as teaching devices, do not always contribute to an analytical, sophisticated understanding of history*."

[29] Ibid, p. 9. "*To these it adds knowledge of the historical operations of distribution and exhibition businesses worldwide, and of ways in which these interconnected networks of global corporate interests, local franchises and other small businesses have together managed the flow of cinema product around the world's theatres and non-theatrical venues.*"

tendências, suas consequências, para o conjunto da sociedade, mesmo ali onde, à primeira vista, a história do cinema não estaria presente (em casa, nas ruas, no trabalho, etc.).

Recentemente, a tendência de complexificação da história do cinema expandiu-se ainda mais. Especificamente influenciada pelas análises teóricas de Dick Higgins do Grupo Fluxus,[30] que misturavam parâmetros de domínios diversos, como os diferentes tipos de arte, ciência e filosofia, uma corrente histórica chamada "intermidialidade", que tem Agnes Pethö como uma das principais representantes, foi fundada. Além de se inspirar no experimentalismo dos anos 1960, essa corrente segue os rastros de determinados autores como Gotthold Lessing, teórico alemão que, no século XIX, escreveu seu famoso *Laocoon, estudo dos limites entre pintura e poesia*.[31] Agnes Pethö utiliza o termo "novos Laocoons"[32], para designar a atualização desse tipo de entrecruzamento analítico, que relaciona pintura e poesia, cinema e literatura etc. A autora refere-se à obra do alemão Rudolf Arnheim, citado acima, que na década de 1930, já no século XX, propunha uma atualização de Lessing no campo do cinema falado. Para analisar o fenômeno recém surgido da sonorização do filme, Arnheim parte de comparações entre narrativa escrita, teatro e música, construindo parâmetros propriamente intermidiáticos. O resultado de suas análises é, neste caso, negativo. Arnheim aponta uma queda de qualidade na produção dos filmes e explica os motivos por meio de sua intermedialidade laocooniana. O importante, entretanto, é a própria possibilidade teórica de fundamentar as análises em entrecruzamentos de diferentes mídias. Pethö faz um recenseamento dos esforços de intermidialidade na produção acadêmica. Assim, ela cita, por exemplo, autores que, embora não se sirvam desse termo para nomear suas práticas, é o que fazem, como Noël Carroll. Em parceria com David Bordwell, Carroll proclama a "pós-teoria",[33] considerada um ataque direto à teoria do filme. Este fato mostra que a inspiração experimentalista assumida pela intermidialidade tem também um cunho político. O Grupo Fluxus ficou conhecido por suas performances polêmicas, como por exemplo *Danger Music*, apresentação que pressupõe risco à integridade física dos participantes. O recenseamento de Pethö funciona também como uma espécie de delimitação, com o objetivo de garantir a consistência e a produtividade da

[30] Coletivo artístico experimental fundado nos anos 1960.
[31] LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoon o sobre los limites de la pintura y de la poesia y cartas sobre la literatura moderna y cartas sobre el arte antiguo*. Madrid: La Crítica Literária, 2012 [1866].
[32] PETHÖ, Agnes. Intermediality in Film*:* A Historiography of Methodologies. Acta Univ. Sapientiae, *Film and Media Studies*, 2, 2010. Ao usar o termo "novo Laocoon", a autora inspira-se em ARNHEIM, 1957 [1938]. Laocoon é uma figura mítica das culturas grega e romana – um padre troiano atacado por serpentes enviadas pelos deuses – que se tornou símbolo de uma série de discussões estéticas.
[33] BORDWELL, David; CARROLL, Nöel. *Post-Theory:* Reconstructing Film Studies. Wisconsin: Wisconsin University Press, 1996.

intermidialidade. Não é tarefa simples. Há autores, lembra Pethö, que jamais fazem um uso fixo ou rígido da intermidialidade, mas falam de "oscilações" e "eventos de diferença", como é o caso de Joachim Paech.[34] Ora, o cinema apresenta-se como meio privilegiado para as análises da intermidialidade, pois já nasce misturado. Sem precisar recorrer à mistura entre som e imagem, que de certa forma o teatro já fazia (de maneira totalmente diferente das que o cinema criará), pode-se determinar o próprio cinema mudo como uma mistura entre técnica de entretenimento, instrumento científico e, finalmente, arte nova. No que diz respeito à prática de análise entrecruzada no cinema, aos exemplos de Lessing e Arnheim, citados por Pethö, pode-se acrescentar, por exemplo, o caso de Eisenstein, que elabora uma teoria propriamente intermidiática do cinema, misturando pintura, música, arquitetura, misturas estas que se fazem presentes de modo notável em sua classificação dos métodos de montagem. Nesse sentido Pethö coloca a pergunta: "o cinema é um protótipo ou um caso único de intermidialidade?". Em primeiro lugar, Pethö parte de questões da intermidialidade, como o lugar e o papel no campo das "*media studies*". No fim, Pethö chega à conclusão de que a intermidialidade é mais aceita nos *media studies* do que nos *film studies*. Quais seriam, então, as consequências da intermidialidade para o estudo de filmes? Tratar, por exemplo, o filme como um híbrido, já que suas condições técnicas, circunstâncias de apresentação e estruturas estéticas são marcadas por estas interações.

É interessante observar, no que foi dito até aqui, a mudança de estatuto da narrativa para a história do cinema. No início, a narrativa era considerada a especificidade da arte emergente. Portanto, a história do cinema era a história do surgimento da narração cinematográfica e de como ela evoluíra até ali. Respaldados pelos estudos científicos da psicologia, os historiadores e teóricos pioneiros do cinema tomaram a narrativa como entidade essencial e valor mesmo da arte cinematográfica. Ocorre que, ao longo do século XX, o foco na escrita da história do cinema se deslocou da narrativa para o acontecimento fílmico. O conjunto de elementos socialmente em jogo (economia, política, modas, etc.) passou a contar, na consideração da história do cinema, mais do que as narrativas dos filmes. A ampliação do objeto cinema na escrita de sua história ao longo do século XX é, nessa perspectiva, como uma explosão que diversifica, em muito, o campo considerado, revelando sua multiplicidade. Na criação de cadeiras especiais de cinema nas universidades, com diferentes abordagens, o interesse voltado para a dimensão narrativa dos filmes confirma-se.[35] Hoje, o estudo do cinema aponta mais para uma

[34] PETHÖ, 2010, p. 58.
[35] GIBSON, Pamela Church et al. *Film Studies:* Critical Approaches. Oxford: Oxford University, 2000.

“configuração” fílmica, presente nos mais variados domínios. Programas como o Configurations of Film, da Universidade Goethe em Frankfurt, nos quais o cinema é abordado como uma mídia diversificada, tornam-se mais e mais abundantes. Esse tipo de abordagem vai além do espaço tradicional do cinema, tanto geograficamente – as salas, em número cada vez mais reduzido –, quanto teoricamente – a narrativa considerada como o espaço classicamente cinematográfico. O tipo de questão que tais abordagens novas endereçam ao campo de análise apresenta como principal característica a necessidade de dar conta do número crescente de variáveis – sobretudo por causa do avanço tecnológico. Na apresentação do site do programa Configurations of Film, os organizadores se perguntam:

> O que se torna o filme quando ele sai do cinema? Como as imagens em movimento funcionam para além dos dispositivos clássicos de exibição pública – em casa, no laboratório científico, na sala de aula ou em espaços públicos? E como a mudança tecnológica – particularmente a emergência da fotografia digital e a proliferação da rede de comunicação – afeta a forma e os usos das imagens em movimento?[36]

Nessa abordagem, o cinema compreende um conjunto que vai de filmagens domésticas de celulares ao estudo fotográfico das explosões atômicas, passando pelo tratamento dado ao trabalho de cineastas em museus e sites e à utilização de imagens em movimento pela arquitetura. Observa-se, portanto, uma mudança radical na concepção da história do cinema. Se, antes, tratava-se das maneiras pelas quais a técnica cinematográfica era capaz de produzir uma forma própria de narrativa, constituindo-se, assim, como uma arte entre as outras artes, hoje, o cinema espalha-se como um diagrama imanente ao funcionamento social, nos seus mais diversos aspectos.[37]

Em resumo, a história do cinema – historiografia que nasce junto com a arte que é seu objeto –, apresenta uma mudança ao longo do século XX que vai do estudo específico da narrativa fílmica às configurações do audiovisual em geral, que se dão não apenas no filme, mas em qualquer espaço onde imagens, filmadas ou produzidas digitalmente, são utilizadas para os mais diversos fins. Esse processo passa por uma importante transformação, como foi visto, através das correntes teóricas que surgem nos anos 1970, quando a narrativa ainda funcionava como uma espécie de centro gravitacional orbitado por todo tipo de elementos sociais relacionados com a produção e o consumo de filmes. Mais recentemente – notadamente a partir dos anos 2000, com a intensificação do digital –, a história recorre à designação do

[36] https://konfigurationen-des-films.de/en/ (Acesso em julho de 2021).
[37] A Universidade Paris III já desenvolve esse tipo de abordagem, com os primeiros livros de Odin, sobre cinema amador e de família, nos anos 1980.

“pós-cinema”[38], diagnosticando as crises que o cinema enfrenta a partir de seu centenário. Notadamente, a crise da “indexicalidade” – relação da imagem com um ocorrido –, e a crise do “dispositivo” fílmico – mecanismo que une homens e máquinas, com o objetivo de produzir filmes –, são os dois principais eixos dos estudos pós-cinema. Resta dizer que as metamorfoses históricas do cinema dão lugar tanto a novidades quanto ao reaparecimento de determinados arcaísmos, constituindo um contexto complexo que desafia a teoria da história do cinema, como sugerem Malte Hagener e seus colaboradores:

> A atual situação do pós-cinema requer um passo adiante no desenvolvimento de novos sistemas heurísticos e ferramentas epistemológicas que contam não somente para o cinema como forma de arte, indexicalidade e dispositivo, mas para uma multidão de (re)configurações do filme sem privilégio histórico ou epistemológico à configuração específica, e contingente, conhecida como “cinema”.[39]

Desde o surgimento da arte do filme, a história vista através das lentes teóricas apresenta uma transformação tão radical que o próprio conceito de “cinema” já começa a parecer referir-se a uma arte do passado.

[38] HAGENER, Malte; HEDIGER, Vinzenz; STROHMAIER, Alena (eds.). *The State of Post-Cinema:* Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination. London: Palgrave Macmillan, 2016.

[39] Ibid, p. 4. “*the current state of post-cinema requires us to move on and develop new heuristic frameworks and epistemological tools that account not just for cinema as an art form and as index and dispositive, but for a multitude of (re-)configurations of film, without awarding a historical or epistemological privilege to one specific, contingent configuration known as “cinema*”.

Nota sobre a história da montagem

Especificidade da arte cinematográfica[40], a montagem começou a ser pensada desde o início da história do cinema, quando já apresentava diferentes métodos de considerável complexidade. O filme *Vida de um bombeiro americano* (Porter, 1903), de Edwin Porter, por exemplo, tem duas versões, sobre as quais muito já foi escrito. Há, nelas, questões de montagem inaugurais e de grande interesse para o nosso debate. Na primeira versão, vemos o salvamento de uma mulher e uma criança por um bombeiro, que entra pela janela de um quarto em chamas. A cena é repetida duas vezes: a primeira, vista de dentro do quarto, e a segunda, vista do lado de fora do prédio. Já na segunda versão, os planos do interior e do exterior do prédio se alternam, sem repetição da ação, mas, ao contrário, fazendo-a avançar. Assim, a montagem alternada compõe uma mesma temporalidade, com espaços diferentes. O importante aqui é que a diferença entre as duas versões não exclui uma característica interna própria a cada uma. A repetição na primeira versão guarda funções próprias, como mostra Musser[41]: enfatizar a continuidade da ação, ajudar o espectador a compreender construções temporais e espaciais. A repetição não deve ser confundida com a alternância de planos da segunda versão, cuja proeza da montagem é muito celebrada, como se sabe. Mas, aqui, uma visão evolucionista da história do cinema incorreria no risco de ofuscar a repetição da cena do salvamento na montagem da primeira versão. Charles Musser define positivamente essa "repetição temporal"[42] da primeira versão, procedimento recorrente em vários filmes de Porter e de outros diretores da mesma época, como, por exemplo, Georges Méliès.

Como explica Musser, não há equívoco na repetição de uma cena – ao contrário do que dizem alguns autores[43] – mas ênfase na ação. Exemplo disso é a repetição do pouso do foguete na lua em *Viagem à lua* (Méliès, 1903), onde, após a célebre imagem do foguete atingindo o olho da lua, vemos a nave pousar novamente em território lunar, num claro falso raccord. Musser argumenta que o diretor Edwin Porter passa a usar a repetição em seus filmes – *The Sampson-Schley Controversy* (1901), *How They Do Things on the Bowery* (1902), *Vida de um bombeiro americano* (1903) – quando percebe, assistindo à *Viagem à lua*, que a técnica poderia

[40] Apesar de se tratar, para autores como Robert Stam (STAM, 2000), de apenas uma das, e não a principal característica do cinema, consideramos, juntamente com autores como Jean Perret (BACQUÈ, 2018, prefácio) citando o título de Jaccques Aumont (AUMONT, 2015), que a montagem é "a única invenção do cinema". Música, encenação, fotogenia, todas essas características, presentes em outras artes, só aparecem no cinema através da montagem e de seus procedimentos técnicos (alternância, *raccord*, etc.).
[41] MUSSER, Charles. *The Early Cinema of Edwin S. Porter*. New Jersey: Blackwell Publishing, 2012, p. 32.
[42] Ibid, 2012, p. 32. "*Temporal repetition*".
[43] Segundo Marcel Martin há equívoco na montagem de *Viagem à lua* (Méliès, 1903). MARTIN, Marcel. *A montagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005, p. 169.

ajudar a enfatizar a ação. Além disso, Musser lembra que Porter trabalhara como projecionista do Vitascópio, lanterna mágica inventada em 1895 por Thomas Edson, que projetava, em *looping*, imagens de um filme de 15 metros, de maneira semelhante ao Cinetoscópio, inventado em 1891, por William Dickson. Como demonstra Musser, a repetição era parte constituinte da experiência da imagem projetada, vista como atração popular. Como um brinquedo de parque de diversões, as imagens eram projetadas, neste contexto, repetidamente, sem parar. "O filme podia ser exibido várias vezes, sem um início ou fim claros."[44] O cinema integrou, portanto, desde seus primórdios, não apenas as outras artes, mas também as outras técnicas de projeção de imagens. Ao apontar a repetição como uma característica positiva da primeira versão do filme de Porter, Musser denuncia o equívoco dos primeiros historiadores do cinema – o autor cita Terry Ramsaye, Georges Sadoul e Lewis Jacobs – ao caracterizar a repetição nos primeiros filmes como um primitivismo. Dizer que a repetição da primeira versão de *Vida de um bombeiro americano* se assemelha àquela de *Viagem à lua* é deslocar uma polêmica que vem de Georges Sadoul, que reduz o filme de Porter a uma imitação de *Fogo!* (Williamson, 1901), do diretor James Williamson. "Acusando Porter de imitar Williamson, Sadoul desconsidera o contexto do entretenimento popular e propõe uma análise mecanicista (...) do desenvolvimento do cinema."[45] Resta dizer que toda a história da montagem pode ser retomada sem evolucionismo.

Tão cedo quanto em 1913, um artigo publicado na revista *The Movie Picture World*, que já existia há seis anos, recomendava o uso do *cut-back* – corte temporal semelhante ao *jump cut*, que suprime conteúdos narrativos, retornando às ações fundamentais –, para acelerar a narrativa.[46] O mesmo procedimento seria assumido, quarenta anos mais tarde, por Alain Resnais e pelo montador suíço Henri Colpi, dupla que apelidou o procedimento de "corte leopardo", em alusão ao salto narrativo que provoca.[47] Esse tipo de montagem foi retomado na história do cinema, como de resto em todas as artes, principalmente a partir da "era da reprodutibilidade técnica", analisada por Walter Benjamin.[48] É interessante notar que, para o autor alemão, a história não deve ser submetida à lógica do progresso, mas considerada criticamente, "a contrapelo".[49] Assim, o exame resultante da aproximação de fatos históricos

[44] Ibid, p. 10. "*The film could be shown several times without a clear beginning or end*".
[45] Ibid, p. 8. "*Accusing Porter of imitating Williamson's Fire! (1901), Sadoul passed over the context of popular entertainment and presented a mechanistic (...) analysis of the development of cinema*".
[46] SARGENT, Epes Winthrop. *The cut-back*. New York: The Movie Picture World, 1913. In: BACQUÉ; LIPPI; MARGEL; ZUCHUAT (dirs.). *Montage*. Genève: HEAD, 2018.
[47] COLPI, Henri. Dégradation d'un art: le montage. *Cahiers du cinéma*, nº 65, décembre 1956, pp. 26-29. IN: BACQUÉ et al, 2018.
[48] BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 2012 [1940].
[49] Ibid, 2009, p. 922.

esclarece as nuances de um processo, mais do que cria ou reinveste em mitos. Na história do cinema, a invenção da montagem alternada pode ser vista como a retomada, em escala ampliada, do método de Porter. D. W. Griffith, que iniciou sua carreira trabalhando com Porter, logo tornou-se diretor e, com um volume de produção muito grande – 48 curta-metragens somente no ano de 1908 –, inovou as técnicas de montagem. Em 1903, Porter alternou pontos de vista diferentes para compor um espaço propriamente fílmico, como dito anteriormente. Mais tarde, em 1915, Griffith desenvolve a técnica da alternância para contar a história da Guerra de Secessão (1861-65). Alternando cenas passadas no Norte com cenas passadas no Sul, *O nascimento de uma nação* (Griffith, 1915) obteve um grande público, chegando a ser projetado na Casa Branca. A partir daí, Griffith passou a ser reconhecido na história como, entre outras coisas, o inventor da montagem alternada, apesar desta técnica já ter sido realizada por Porter, em escala mais modesta.

Outro nome de peso que divide com Griffith o título de pai fundador da montagem é o russo Sergei Eisenstein. Segundo Godard[50], que, como veremos, propõe e realiza, em *História(s) do cinema*, a confrontação das montagens de Griffith e de Eisenstein, o cineasta russo teria feito algo análogo e, no entanto, diferente da montagem alternada griffithiana. No método de Griffith, a alternância constrói uma organicidade global na narrativa do filme que é, no caso de *O nascimento de uma nação*, a resolução de conflitos e a retomada do governo ameaçado. No caso de Eisenstein, a montagem alternada dialoga com as regras da sessão áurea, fórmula matemática que divide dois valores com razão igual à soma das partes pela maior delas. Como lembra Jacques Aumont[51], Eisenstein sempre foi amante da matemática e dela retirou seu gosto pelo rigor.[52] Analisando a montagem de Griffith, Eisenstein identifica a relação entre linhas paralelas que aumentam a intensidade da narrativa à "montagem paralela de duas linhas de história, onde uma [...] aumenta emocionalmente a intensidade e o drama da outra."[53] O diretor russo identifica também o efeito global que tal tipo de montagem produz em Griffith: "é em seus 'libertadores' correndo para salvar a 'heroína sofredora' que Griffith tem, com a ajuda da montagem paralela, merecido suas láureas mais gloriosas!".[54] É o que queríamos ressaltar, ao afirmar que em Griffith a alternância constrói uma organicidade global da narrativa. Podemos colocar nessas palavras: um estado de coisas é apresentado, em seguida é ameaçado

[50] GODARD, Jean-Luc. *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980, p. 23.
[51] AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Bloomington: Indiana University Press, 1987 [1979].
[52] Ibid, p. 6.
[53] EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002 [1949], p. 196.
[54] Ibid, p. 196.

e, após uma série de duelos, as coisas voltam ao seu lugar, as heroínas são salvas, a nação norte-americana se reestabelece, como já foi assinalado pelo filósofo Gilles Deleuze. Ora, Eisenstein, atento às potencialidades da alternância da montagem paralela e ao potencial que o rigor matemático pode trazer para o filme, construiu seus filmes de propaganda bolchevique de maneira que as sequências montadas em alternância não produzissem um efeito global restituído, como em Griffith, mas uma tomada de poder que inaugurasse uma nova situação, refletindo o estado da União Soviética na época. É importante reter, nesse sentido, que a aplicação da sessão áurea, por Eisenstein, tem como efeito a intensificação da alternância, ou seja, o espectador é provocado, pela montagem, a sentir o levante e a tomada de poder

Ora, essa semelhança entre os procedimentos de Griffith e Eisenstein – mencionada por Godard, e por tantos outros – torna necessário que se coloque o problema da montagem no período mudo em termos de tendência. Mais do que dizer, por exemplo, que Eisenstein sofreu influência da montagem de Griffith e este último da montagem de Porter, parece-nos mais produtivo, do ponto de vista do sentido global e transnacional da história da montagem concebê-la como campo de tendências que cada um desses cineastas teria materializado a seu modo, de acordo com suas respectivas perspectivas históricas. Além disso, mais do que saber sobre as diferenças entre os métodos de montagem criados, interessa-nos as condições que o próprio cinema criou para contar histórias. Mais precisamente, interessa-nos a condição primordial, possibilitada pela própria técnica cinematográfica, ou seja, a montagem, que permitiu, ou gerou, todas as diferentes tendências que se pode observar no período mudo. Nesse sentido, Gilles Deleuze nos parece oferecer uma resposta convincente, na medida em que retoma os aspectos materiais da técnica cinematográfica, a partir da metafísica bergsoniana[55], para fundamentar os conceitos filosóficos de sua obra sobre o cinema.

A história da montagem é analisada por Deleuze, em *Cinema 1*: a imagem-movimento e *Cinema 2*: a imagem-tempo,[56] a partir de um problema eminentemente filosófico. A hipótese lançada pelo autor, logo no início do capítulo dedicado à montagem, em *Cinema 1*, sugere a probabilidade de reencontrar, nas escolas de montagem do período mudo – americana, russa, francesa, alemã –, diferentes maneiras de, ainda segundo Deleuze, conceber o tempo em função

[55] Henri Bergson, conhecido como o filósofo das imagens, elaborou uma teoria diferenciada da imagem em que a dicotomia entre exterioridade (coisas percebidas fora de nós) e interioridade (imagens mentais que correspondem às coisas) é redefinida, reintegrando uma certa concepção do tempo, e do movimento. Como veremos, Bergson criticou o cinema por apresentar uma imagem falsa do movimento, logo do tempo, mas Deleuze reavalila a crítica bergsoniana, mostrando que há no filósofo um excelente instrumental teórico para pensar a arte cinematográfica.
[56] DELEUZE, Gilles. *Cinema 1*: a imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985 [1983] e DELEUZE, Gilles. *Cinema 2*: a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005 [1985].

do movimento, diversidade apontada pelo filósofo como manifestação da "mais antiga filosofia".[57] A consideração filosófica da história da montagem explica, entre outras coisas, porque Deleuze não faz uma ressalva ao abordar o expressionismo alemão do ponto de vista da montagem, o que causa espanto, se considerarmos que a mais marcante característica dessa escola – cenários elaborados, sombras etc. – é a *mise en scène*, mais do que a montagem. Jean Mitry, por exemplo, falando e mostrando as origens da montagem clássica, em seu *Filme sobre a montagem* (Mitry, 1965), aborda exatamente as mesmas escolas que Deleuze em *Cinema 1* – americana, russa, francesa e alemã –, mas faz uma ressalva, quando analisa *M* (Lang, 1931), filme expressionista alemão: não se trata ali, exatamente, de montagem, mas de um efeito de *mise en scène*. Ora, ocorre que Deleuze, em seu retorno à metafísica bergsoniana, parte de uma concepção filosófica do cinema segundo a qual as imagens em movimento são expressões indiretas – "imagens-movimento" – ou diretas – "imagens-tempo" – do tempo como duração (mudança ou criação). Na filosofia de Bergson, tudo é imagem, movimento e duração. A especificidade da imagem cinematográfica caracteriza-se, segundo Bergson, por sua artificialidade, já que a imagem do cinema desnaturaliza, por meio de suas máquinas, a verdadeira duração (natural) do que foi filmado. A novidade de Deleuze está em mostrar que as imagens do cinema são falsas apenas do ponto de vista da artificialidade dos meios – câmera, montagem, projeção. O resultado, ou seja, a imagem em movimento e o filme diante de nós, não é, para o autor, artificial. É preciso se perguntar, então, sobre qual é a natureza dessa imagem que não é artificial, apesar de ser o resultado de meios que o são, e sobre o que é, exatamente, a montagem, nessa filosofia.

Comecemos por nos perguntar em que medida a imagem do cinema não é artificial, na concepção bergsoniana de Deleuze. A resposta está no caráter vitalista da filosofia de Bergson, por um lado, e na função dos órgãos da percepção, deduzida deste vitalismo, por outro. Quando afirma que tudo é movimento, Bergson não exclui a especificidade do movimento vital – o "Anima", para citar Aristóteles. Se tudo é movimento, nós também o somos. O movimento é, segundo a filosofia de Bergson, a tendência primordial da vida, que está presente inclusive nos órgãos da percepção. Assim, os olhos, os ouvidos, dão testemunho da tendência motora do corpo, mas como não se mexem, como o fazem braços e pernas, por exemplo, essa tendência aparece, nos órgãos da percepção, como intensidade. É essa tese que Deleuze extrai de Bergson, voltando-a contra seu próprio autor, para mostrar que a imagem do cinema estimula nossas

[57] DELEUZE, 1985 [1983], p. 39.

capacidades motoras e, por isso, do ponto de vista do seu resultado sobre nós, essas imagens não são falsas, mas verdadeiras. Desse ponto de vista, a montagem seria a distribuição das modulações na intensidade da tendência motora – o lado em que a imagem não é apenas um meio técnico. Assim, quando os autores expressionistas aproximam, uns dos outros, planos com cenários retorcidos, personagens alucinados, sombras – efeitos de *mise en scène* –, podemos dizer, na perspectiva deleuziana, que se trata de um trabalho de montagem das intensidades produzidas por essas imagens. Do ponto de vista da intensidade do resultado da técnica cinematográfica, pode-se dizer que o expressionismo alemão não apresenta menos riqueza, em relação à escola americana, no que diz respeito à *mise en scène* e também à montagem.

De resto, é interessante observar a ordem segundo a qual Deleuze apresenta as escolas de montagem e o princípio dessa ordem. Deleuze começa o capítulo sobre a montagem de *Cinema 1* pela montagem griffithiana, estabelecendo a fundamentação do conceito de "imagem-ação", ponto central da "imagem-movimento", porque o método narrativo ao qual o filósofo se refere tornou-se tornou historicamente hegemônico. Em seguida, Deleuze apresenta a escola russa e, nela, o aporte dialético do método de alternância. Se, em Griffith, a alternância produzia o efeito de uma situação a ser salva, uma nação a ser reerguida, em Eisenstein o método provoca uma situação nova, a partir de levantes dialéticos que são o correspondente do *pathos* revolucionário de sua montagem. O *pathos*, dizia Eisenstein, era o que faria o espectador saltar de sua poltrona durante o filme. A preocupação de Deleuze é, nesse ponto, mostrar que a organicidade da situação griffithiana – uma situação, um todo como a nação em *O nascimento de uma nação* (1915) – é substituída, em Eisenstein, pelo orgânico dialético. Isso é importante para a filosofia do cinema de Deleuze porque o conceito de "imagem-movimento" pressupõe, como vimos, uma apresentação indireta do tempo através do movimento. Griffith e Eisenstein são, para Deleuze, como os pais fundadores do tratamento indireto do tempo, pois com suas respectivas montagens, nas quais fazem, ambos, uso da alternância, os cineastas ocupavam-se com a reconstituição de um todo, ou melhor, usavam a alternância para traduzir o tempo (histórico, aliás) como um todo. Deleuze mostra, assim, que nesse nível a montagem é capaz de traduzir as transformações históricas por meio de alternâncias. Isso equivale a dizer que a intensidade do tempo aparece, nas escolas americana e russa – com exceção do cineasta Dziga Vertov, como veremos –, em correspondência com a determinação de um todo.

Na continuação de sua abordagem da história da montagem, Deleuze apresenta diferentes concepções de dialética no cinema russo, com destaque para Dziga Vertov, cuja montagem situar-se-ia aquém da função de traduzir um todo. Para o filósofo, o célebre intervalo

vertoviano – método por meio do qual o diretor russo expõe a "materialidade do intervalo entre as imagens"[58], fazendo emergir a descontinuidade no próprio seio da narrativa histórica, nas palavras de Anita Leandro[59], o procedimento atinge o "sistema em si da variação universal".[60] Ou seja, em Vertov não há mais um todo traduzido pela montagem, ou então, se o há, é feito de variação e descontinuidade, o que o impede de ser designado como situação (histórica) a ser reconquistada, como no caso de Griffith, ou conquistada, como em Eisenstein. Em Vertov, o tempo do filme perde a organicidade que ainda havia em Eisenstein, o que faz Deleuze designar a montagem vertoviana como "dialética da matéria em si."[61]

Reteremos, da concepção deleuziana da história da montagem, a ideia de que as diferentes escolas materializam *tendências* da montagem. Haveria, segundo essa filosofia, condições intrínsecas ao cinema, que permitiram as invenções de cada diretor ou escola de montagem. Para Deleuze, a própria montagem é a concretização de uma tendência da imagem em movimento, pois para o filósofo, se as imagens do cinema começam mostrando o movimento "ainda preso a pessoas e coisas"[62], sua vocação é libertar-se, inventando um movimento propriamente cinematográfico que tenderia sempre a desfazer os centros de referência. Através da mobilidade da câmera e do *raccord* entre os planos, ou seja, por meio da montagem, o cinema materializa sua tendência primordial: inventar movimentos acentrados. Nessa perspectiva, o mérito de Griffith não foi ter inventado a montagem alternada, mas ter concretizado uma tendência do cinema, a da montagem orgânica, que faz o movimento recair em centros ou "situações" (históricas). Ainda segundo o filósofo francês, Eisenstein foi, por sua vez, um dos responsáveis por trabalhar em outra direção, parecida com a de Griffith. É interessante notar a ligação entre os respectivos usos da técnica da alternância, em Griffith e Eisenstein, e a conjuntura social de seus países naquele momento. É como se, ao materializarem a tendência contida na montagem, de inventar os movimentos acentrados,[63] como mostra Deleuze, cada um desses cineastas tivesse reencaminhado a potencialidade do cinema na direção inversa, criando totalidades que são como cadinhos para os movimentos, ou ações, que conduzem à narrativa dos filmes. Em termos morais, a montagem de Griffith pode ser vista como o eco, senão da sociedade secreta supremacista branca, a Ku Klux Klan, retratada em *O*

[58] LEANDRO, Anita. Montagem e história. Uma arqueologia das imagens da repressão. *Anais da Compós* – 24◦ Encontro Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, 2015, p. 5.
[59] Ibid.
[60] DELEUZE, 1985 [1983], p. 96.
[61] Ibid, p. 49.
[62] Ibid, p. 33.
[63] Sem centros de ancoragem.

nascimento de uma nação, ao menos da encenação de sua tendência. Assumida por determinado setor da sociedade norte-americana quando da exibição do filme, a tendência supremacista branca contra negros se atualiza nos dias de hoje como retorno da Ku Klux Klan, desta vez não em filme, mas na vida real. Atualmente, *O nascimento de uma nação* vem sendo remixado, no contexto da luta das minorias negras, como no caso do projeto *Rebirth of a Nation* (Renascimento de uma nação), realizado pelo DJ Spooky, que submete o filme de Griffith a todo tipo de efeito gráfico e trilha sonora especial. O objetivo do DJ Spooky é intervir no filme para mostrar as nuances do movimento racista. Como diz Tom Gunning, "o discurso narrativo de Griffith expressa uma gama de julgamentos morais por meio de seus personagens (...)".[64] Assim, o DJ Spooky faz intervenções, insere grafismos nas imagens, como por exemplo um círculo em torno de determinado personagem racista, e assim chama atenção para a nuance de um juízo ou ideia moral. A montagem original de Griffith, em *O nascimento de uma nação*, alterna os planos segundo um procedimento de confrontação, cujo desfecho – a vitória da Ku Klux Klan – dá o tom da organicidade narrativa do diretor. Como disse Louis Delluc[65], Griffith inventava, assim, o *raccord* moral, associação entre planos que implica o juízo de valor dos personagens em cena, como o sentimento de supremacia dos brancos. Quando o DJ Spooky desenha suas linhas nas imagens do filme de Griffith, como que criando um mapa do racismo, ele se aproxima da crítica de Delluc ao tipo de *raccord* que nasce com Griffith, porque há, em ambos, uma atenção à moral representada no filme do diretor americano.

Por outro lado, em Eisenstein há a busca pela eficácia da montagem em provocar no espectador um levante – literal, como no exemplo visto anteriormente, do salto da poltrona. E esse levante era totalmente determinado pela ideologia bolchevique. Como mostra Aumont[66], o próprio termo montagem estava ligado, para Eisenstein, à eficácia do filme em causar no espectador a emoção, em sintonia com os ideais do Partido. A função social da arte era definida, para o diretor russo, em relação à recente revolução e por isso o valor da montagem residia na sua capacidade de despertar ou prolongar a chama bolchevique. Como resume David Bordwell em relação a Eisenstein,

> todo o seu pensamento pressupõe que a arte no novo estado soviético tinha que informar, educar, e acima de tudo persuadir os cidadãos. Deveria celebrar a vitória da

[64] GUNNING, Tom. D. W. *Griffith and the Origins of American Narrative Film:* The Early Years at Biograph. Urbanda and Chicago: University of Illinois Press, 1991, p. 27. "*Griffith's narrative discourse expressed a range of moral judgments on his characters* (…)".
[65] CONRAD, Jack. Le montage des films. Cinémagazine, nº 3, janvier 1927, pp. 123-126. In: BACQUÉ et al (dirs.). *Montage*. 2018, p. 98.
[66] AUMONT, 1987 [1979], p. 28.

> classe operária e atacar os inimigos do socialismo. (...) Tinha que despertar emoção, inspirando às massas a dedicação com a nova sociedade que estava sendo construída.[67]

O encouraçado Potemkin (Eisenstein, 1927) tornou-se emblema da luta anticapitalista e da resistência antifascista, de um modo geral. Durante a Segunda Guerra Mundial, exibir ou mesmo transportar esse filme era considerado crime nos territórios ocupados pelos nazistas. Mais tarde, já na década de 1970, o reemprego de cenas do filme pelo cineasta francês Chris Marker, em seu filme *O fundo do ar é vermelho* (Marker, 1977), marcaria esse tipo de montagem de materiais de arquivo, a que é baseada na retomada de imagens já existentes, que, desde o pós-guerra, segue crescendo, até hoje. Isso demonstra que as ressonâncias sociais engendradas por determinado tipo de montagem são capazes de atravessar a história.

A produção do expressionismo alemão, no período imediatamente anterior à ascensão do Partido Nacional-Socialista ao poder, em 1930, foi marcada por uma experimentação que Deleuze[68] chamou de "montagem intensiva", como vimos, e Lotte Eisner de "tela demoníaca".[69] Do ponto de vista da montagem como materialização da tendência de criação de movimentos acentrados, essa escola não teria reconduzido os movimentos a uma unidade global como resultado de ações, como em Griffith e Eisenstein. Aqui, é como se os fluxos de movimento dramatizassem, como diz Deleuze, uma luta espiritual das trevas e da luz. Acompanhando cenários retorcidos com o objetivo de causar espanto, histórias fantásticas com personagens estranhos e assustadores, o expressionismo alemão apresenta *mise en scène* siderada, e suas narrativas contam histórias de hipnose e alucinação. Assim, cada junção entre um plano e outro parece um piscar de olhos incrédulos ante algo misterioso e assustador. Deleuze define também aqui uma alternância, não mais orgânico-moral, ou orgânico-dialética, como era o caso, respectivamente, em Griffith e Eisenstein, mas agora uma alternância do tipo trevas/luz. O efeito da divisão é intensivo, segundo Deleuze, não no sentido eisensteiniano, que subia em direção ao levante ou tomada de poder, segundo a lei de multiplicação da sessão áurea, mas no sentido da queda, do mergulho no domínio do tenebroso. Como diz Eisner a respeito

[67] BORDWELL, David. *The Cinema of Eisenstein*. New York and London: Rutledge, 2005, p. 115. "*All his thinking pressupposes that art in the new Soviet state had to inform, educate, and above all persuade citizens. It was to celebrate the victory of the working class and attack enemies of socialism. (...) It had to arouse emotion, inspiring the masses with a dedication to the new society that was being built.*"

[68] Em diferença ao efeito intensivo eisensteineano, Deleuze especifica um caráter luz-trevas da escola alemã, em diferença ao orgânico (dialético) soviético. DELEUZE, 1985 [1983], p. 60.

[69] EISNER, Lotte. *The Haunted Screen:* Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt. London, Thames and Hudson, 1969 [1965].

das cenas iniciais de *Fausto* (Murnau, 1926), "a força demoníaca das trevas prepara-se para devorar os poderes da luz."[70]

No que tange às relações entre o expressionismo alemão e a conjuntura social da Alemanha na época, Siegfried Kracauer[71] vai direto ao ponto em suas análises. Como se sabe, para o autor, o conjunto de filmes que compõe o movimento expressionista no cinema alemão é uma antecipação dos horrores do nazismo. Kracauer tem tanta certeza de sua tese que chega a apontar erros em alguns filmes, ali onde acredita que os diretores teriam se desviado de sua tarefa antecipatória. Em *O gabinete do Dr. Caligari* (Wiene, 1920), por exemplo, filme cujo roteiro originalmente mostrava a dominação criminosa exercida pelo diretor de um hospício, Kracauer denuncia a mudança na forma do filme feita pelo diretor Robert Wiene. No roteiro, que foi modificado e filmado por Wiene, o diretor criminoso e dominador – uma crítica ao reacionarismo institucional nascente, na visão de Kracauer –, torna-se um dos loucos do hospício, anulando, na visão do autor, o potencial revolucionário do filme. Nas palavras de Kracauer, "um filme revolucionário se tornou um filme conformista."[72]

É interessante notar que a montagem alternada também aparece aqui, não só como ligação entre trevas e luz, como mostra Deleuze, mas também como construção propriamente superficial, como demonstra Kracauer, analisando determinados filmes,[73] como *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (Ruttman, 1927), que não é considerado expressionista. Kracauer analisa o filme de Ruttman como expressão do conformismo que dominou a Alemanha, oferecendo a ilusão de uma solução fácil para os problemas sociais. As imagens de cidades grandes alemãs mostradas nesse tipo de filme funcionam, segundo as análises de Kracauer[74], como superfície ilusória, em oposição às verdadeiras trevas mostradas por filmes como *A última gargalhada* (Murnau, 1924). Ou seja, a montagem no contexto alemão pré-Primeira Guerra Mundial desenvolve uma tendência dupla. Em primeiro lugar, há o esquema em que a luz recai nas trevas, como na cena de *A última gargalhada*, em que o porteiro de um hotel de luxo (Emil Jannings), ao ser rebaixado a auxiliar de limpeza no banheiro escuro, encolhe-se de tristeza embaixo da pia, cenaanalisada tanto por Deleuze[75] quanto por Kracauer.[76] Em segundo lugar,

[70] Ibid, p. 285.
[71] KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler*: a Psychological History of the German Film. New Jersey: Princeton University Press, 1966 [1947].
[72] Ibid, p. 67. "*A revolutionary film was thus turned into a conformist one*".
[73] Ibid, p. 181.
[74] Ibid, p. 181.
[75] DELEUZE, 1985 [1983], p. 61.
[76] KRACAUER, 1966 [1947].

há a montagem de filmes que, como *Berlim, sinfonia de uma metrópole*, constroem a imagem de uma superfície urbana iluminada pelo sol – a promessa de uma vida feliz.

Outra tendência mundial da montagem nas primeiras décadas da história do cinema, também evocada por Deleuze, é a da escola francesa, cujo principal nome, juntamente com Germaine Dullac e Marcel L'Herbier, é Abel Gance, diretor que chegou a fazer *Napoleão* (Gance, 1927) utilizando três telas de projeção, produzindo, às vezes, subdivisões de até nove pequenas telas simultâneas. Comumente chamada escola lírica, ou impressionista, a escola francesa desenvolveu, na montagem, procedimentos de aceleração, como no filme *A roda* (Gance, 1923), com a função de transmitir a impressão deslocamento de uma locomotiva em velocidade cada vez mais rápida. Georges Sadoul[77] viu na montagem deste filme o prolongamento do método de Griffith, para quem a montagem acelerada também era importante. Também nota-se aí a presença da alternância, como na descrição de Sadoul: "as paisagens alternam-se com os rostos, as bielas, o vapor, a cadência precipita-se, a locomotiva rola para o abismo, a angústia do espectador aumenta (...)".[78] Outra emoção explorada por Gance foi o entusiasmo. Em *Napoleão*, a grandiosidade do uso de três telas para falar de tema tão vigoroso como a história de Napoleão, a montagem acelerada, o grande número de figurantes, não apenas tornaram o filme um sucesso, mas correspondiam a uma atitude política precisa em Gance. Segundo Paul Cuff[79], a imagem de Napoleão representou, no pós-Primeira Guerra, uma reação contra a estagnação moral da política cultural francesa. Observa-se como a montagem alternada estabelece a ligação entre uma concepção política e o público.

O cinema mudo apresenta ainda muitas outras tendências de montagem. A cada uma corresponde a particularidade marcada pelos respectivos montadores. Dentre as analisadas por Sadoul, encontra-se, por exemplo, a da escola inglesa de Brighton, que produziu um dos primeiros *travellings* dramáticos da história, na montagem do filme *Corrida louca de automóvel em Picadilly Circus* (Paul, 1898).[80] Há ainda as escolas nórdicas, o cinema italiano, japonês etc. Ou seja, a historiografia do cinema mostra que desde muito cedo o cinema apresentou uma riqueza considerável no que tange às criações na montagem. Interessa, além disso, considerar os aspectos em que a estética da montagem se apresenta como transnacional – a alternância, por exemplo, em seus diversos usos e funções – e trans-histórica, já que se constitui por meio

[77] SADOUL, 1963, p. 157.
[78] Ibid, p. 159.
[79] CUFF, Paul. *Abel Gance and the End of Silent Cinema:* Sounding out Utopia. Conventry: Warwick University, 2016, p. 18.
[80] SADOUL, 1963, p. 39.

de retomadas e influências anacrônicas. Toda essa diversidade parece encontrar no *raccord* a catalisação das diferentes tendências. Seguindo a concepção de Deleuze – de que a montagem traz em si a tendência à criação de movimentos acentrados –, o *raccord* é a arena onde acontece tanto a passagem de um plano a outro – ausência de centro, portanto, donde o intervalo de Vertov e a intensidade expressionista –, quanto a amarração dos movimentos dos planos em ações que desenvolvem situações globais específicas.

O que é o *raccord*?

O *raccord*, palavra francesa que significa conexão e que entrou para o vocabulário técnico do cinema, indica, justamente, a ligação entre dois planos. Há diversas maneiras de passar de um plano a outro, criando uma ligação entre eles. Portanto, diversos tipos de *raccord* são possíveis. *Raccord* de movimento, eixo, direção, gesto, forma, cor, ideia, som, falso *raccord*. Analisando a fortuna crítica da montagem nos séculos XX e XXI, o autor Bertrand Bacqué (et al)[81] mostra que o discurso sobre essa técnica

> passa da análise de suas unidades primeiras e fundamentais – cortes e *raccords* – à exploração de numerosas, e sempre variáveis, figuras de montagem – estruturas complexas de encadeamento.[82]

Isso equivale a dizer que a abrangência do *raccord* vai dos encadeamentos – as conexões entre os planos – às suas generalizações – o que se designa como sendo o sentido, nos filmes, produzido pelos encadeamentos. Unidade primordial e fundamental da montagem, o *raccord* é como o tijolo das complexas cadeias de montagem, como a alternância, que vimos anteriormente. O *raccord* é, ao mesmo tempo, a base empírica de considerações mais gerais sobre o sentido dos filmes, e também sobre o que é o cinema. Assim, a técnica é vista ora como obediente a certas leis ou convenções gerais – tendência a ver o cinema como uma linguagem – ora, em uma concepção criadora, como instrumento que investiga o que está na imagem, mas não se reduz a um código.

Do ponto de vista convencional, o *raccord* é uma simples comutação, que "possibilita destacar significados correspondentes"[83], ferramenta fundamental para o avanço da narrativa.

[81] BACQUÉ, et al, 2018.
[82] Ibid, p. 26. "*le discours sur celui-ci passe de l'analyse de ses unités premières et fondamentales – coupes et raccords – à l'exploration des nombreuses et toujours variables figures de montage – structures complexes d'enchaînements*".
[83] METZ, Christian. *A significação no cinema.* São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 120.

Na decupagem clássica, por exemplo, os *raccord* são regidos em plano/conntraplano segundo o princípio do triângulo, que estabelece a posição da câmera no vértice do espaço entre ela e dois atores em diálogo, e da regra dos 180°, que determina o limite de movimentação da câmera em relação aos atores, para que não haja quebra de eixo e a passagem do plano ao contraplano se dê de maneira harmônica. Assim, a técnica tem por função a eficácia lógica[84] que rege a união dos planos, suprimida a parte inutilizável dos mesmos. A questão que se coloca é: qual é a utilidade dos planos dentro de uma lógica narrativa? Para Metz, catalizador máximo da tendência linguística na teoria do cinema, a parte importante em um plano filmado – momento da ação propriamente dita – é sua significação, ou seja, aquilo que pode ser designado sem problemas (A beija B, C mata D etc.). É interessante notar que para Metz a significação do cinema tem, entre outros, o sentido de democratizar a concepção "todo-poderosa"[85] da montagem que o cinema apresentou no início. Metz questiona as primeiras escolas, que vimos anteriormente, sugerindo haver uma "valorização excessiva"[86] da montagem. O autor desconfia da crença no poder de persuasão perceptiva explorada por autores como Eisenstein e Kuleshov.

De outro lado, há a tendência teórica que comumente refere-se à montagem em termos de ritmo ou música. A função do *raccord* aqui não é gramatical, mas infinitesimal, para citar Pasolini[87], que também reivindica uma linguística para o cinema, mas muito diferente daquela de Metz, "fora da matrix saussuriana"[88], como diz Ben Lawton. Pasolini, ao mesmo tempo que considera o cinema como linguagem, propõe uma reversão do nominalismo. Para o teórico italiano, ao invés de um nome ser tudo, são as coisas que não param de produzir nomes. Finalmente, ainda para Pasolini, as coisas produzem nomes no tempo, portanto ao invés de tomar os planos por nomes, ao menos análogos a "fonemas"[89], como quer Metz, melhor é tomá-los por "ritmemas"[90], sendo cada *raccord* uma intercessão temporal. Neste sentido, há grandes definições de *raccord*, como a do diretor Henri Colpi, para quem realizar um *raccord* é medir as durações (em termos qualitativos ou dramáticos) respectivas dos planos unidos.[91] De resto, grandes cineastas como Orson Welles, Alfred Hitchcock e Roberto Rossellini, comumente se referem à montagem em termos musicais.

[84] CONRAD, 1927, p. 97.
[85] METZ, 1972, p. 46.
[86] Ibid, p. 46.
[87] PASOLINI, Pier Paolo. *Heretical Empiricism*. Washington: New Academia Publishing, 2005 [1972], p. 287.
[88] Ibid, p. xxviii (intro).
[89] METZ, 1972, p. 127.
[90] PASOLINI, 2005 [1972], p. 284.
[91] COLPI, 1956, p. 212-217

As diferenças teóricas a respeito das funções do *raccord* e da montagem, de maneira mais geral sobre o que é o cinema, dão testemunho sobre a riqueza e complexidade deste. A questão de saber se essa complexidade pode ou deve ser comparada à da linguagem, de outras artes como a música, ou mesmo à do pensamento, importa, no que concerne ao cinema godardiano, na medida em que se considere a capacidade contestatória de cada uma dessas instâncias. No que diz respeito à "tendência ensaística"[92], como diz Mateus Araújo, de *História(s) do cinema*, é necessário observar as consequências do uso do *raccord*, em sua complexidade, para a abordagem da história. O caráter contestatório ou crítico de tal abordagem opõe-se à concepção clássica da história, principalmente no que diz respeito à montagem de imagens históricas. O *raccord* permite tanto a construção narrativa quanto a musicalidade.

É em função desta complexidade que analisaremos a abordagem da história desenvolvida por Godard em sua série. Mais ainda, partimos da hipótese que o uso que Godard faz do *raccord* em *História(s) do cinema*, ou seja, seu gesto de montador na criação de uma espécie de método de escrita da história, anda *pari passu* com um pensamento programador, por assim dizer. Ou seja, Godard é tributário de uma abordagem histórica do cinema que vem de Langlois que, para inventar uma história que ainda não existia, precisou programar filmes como se monta filmes, quase às cegas. As relações entre os filmes concebida no seio dos programas de Langlois pluraliza as narrativas de maneira semelhante à que o *raccord*, com sua potência musical, faz, no contexto compilatório de *História(s) do cinema*. Será preciso observar as programações de Langlois, do ponto de vista da montagem de filmes, para confirmar a hipótese que Godard retoma o método do fundador da Cinémathèque française, que essa herança é visível na montagem de *História(s) do cinema*, e que a abordagem da história que se revela aí guarda, ainda, ressonâncias com outros esforços na direção de uma relação com a história durante o século XX.

[92] ARAÚJO, Mateus; PUPPO, Eugenio (org.). *Godard inteiro ou o mundo aos pedaços* (catálogo). São Paulo: Heco Produções, 2015, p. 15.

Capítulo 1: Programação Langlois

1.1 A Cinémathèque française, por Henri Langlois

O tema do presente capítulo é o pensamento da montagem de Henri Langlois, cujo trabalho no campo do cinema culminou na criação da Cinémathèque française e em programações de filmes de cunho historiográfico e pedagógico, responsáveis pela formação de toda uma geração de jovens cineastas que estariam, em seguida, na origem da Nouvelle vague. Com o intuito de compreender o método de trabalho de Langlois e o pensamento da montagem que rege sua abordagem da história do cinema, evocaremos alguns aspectos de vida de Langlois, que se confunde com a da Cinémathèque. Analisaremos programações elaboradas por ele para a Cinemathèque no período de 1936 a 1960[93], bem como uma montagem de trechos de filmes realizou e que se encontra digitalizada e disponível para a pesquisa nos arquivos da BIFI. O objetivo é escandir características da programação langloisiana, na tentativa de melhor cernir sua abordagem da história do cinema e de avaliar, em seguida, a sua real contribuição para o pensamento da montagem e da história que atravessa as *História(s) do cinema.*

O pioneirismo de Langlois em relação às outras cinematecas, que surgiram principalmente na Europa e nos Estados Unidos a partir da década de 1930, deve-se a um conjunto de fatores entre os quais dois figuram como os principais: a salvação de filmes mudos – notadamente durante a Segunda Guerra – e a maneira de apresentar a história do cinema por meio de exposições, algumas montagens, e principalmente das programações da Cinémathèque française. A personalidade ímpar de Langlois reflete-se tanto no tamanho e na riqueza da instituição – durante muitos anos a Cinémathèque foi dona do maior acervo do mundo[94] –, incluindo sua rede de apoiadores famosos[95], quanto na forma como aproximou filmes de origens diversas. O público da Cinémathèque surpreendia com a revelação, através das programações, de sentidos que permanecem ocultos em cada filme tomado como caso isolado. Langlois era, obviamente, um homem muito sensível e inteligente: largou os estudos para fundar, com 21 anos de idade, o Cercle du cinéma – um cineclube dedicado a filmes mudos, criado em 1935 por Langlois e seu amigo Georges Franju, em Paris. Além da paixão com que, desde o início, levou a cabo seu trabalho de conservação e difusão do cinema, e da acuidade com que montava

[93] Trata-se do período mais rico das programações de Langlois, segundo os autores Georges Patrick Langlois e Glenn Myrent. LANGLOIS, Georges; MYRENT, Glenn. *Henri Langlois*: Premier citoyen du Cinéma. Paris: Denoël, 1986, p. 210.
[94] ROUD, Richard. *Henri Langlois*: l'homme de la Cinémathèque. tr. AMALRIC Hélène; préf. de François Truffaut. Paris : Belfond, 1985, p. 24.
[95] LANGLOIS, MYRENT, 1986, pp. 56-57.

suas programações, chamam a atenção certas idiossincrasias enigmáticas do comportamento de Langlois. O conhecimento profundo dos filmes e a intuição com que ele os programava dividiam a mente de Langlois entre o senso de humor, a paranoia e a agressividade, como se pode observar nas biografias escritas sobre ele.[96] Na última década de sua vida – 1970 – Langlois continuou fiel à Cinémathèque e dizia que o cinema francês havia sido assassinado.[97] Seria fácil relativizar a violência dessa e de outras afirmações polêmicas do fundador da Cinémathèque, tratando-as como metáforas – o cinema francês só teria morrido metaforicamente. Mas Langlois estava falando de algo concreto, que passava pelos acontecimentos do final da década de 1960, período conturbado, do ponto de vista político, como veremos adiante, de ataques oficiais do Estado francês ao presidente da Cinémathèque e que ficou conhecido como *l'affaire Langlois* (o caso Langlois). Em resumo, Langlois era um homem inventivo, que viveu e pensou sua própria trajetória como algo indissociável da história do cinema e, particularmente, da história da cinemateca criada por ele. A origem peculiar do cinema, segundo Langlois, atesta a originalidade de suas concepções. Para ele, num texto escrito para a exposição de 1955, no Museu de Arte Moderna de Paris[98], o cinema completava, na verdade, 300 anos de existência, e não apenas 60 anos, pois sua história remontaria à publicação do livro de ótica do jesuíta alemão Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae* (1646). Como lembra Mannoni[99], a ideia de Langlois faz eco ao livro *25.000 Years to Trap a Shadow* (25.000 anos para capturar uma sombra), escrito na década de 1930 pelo historiador inglês Wilfred Day, para contar a história da "ciência cinematográfica".[100] Segundo o texto de Langlois[101], os primeiros cineastas foram os diretores do teatro de sombras e os biscates da lanterna mágica[102] – invenção do século XVII que projetava figuras coloridas usando a luz do fogo.

Conforme os relatos de Georges Sadoul[103], Langlois tinha a capacidade de apresentar filmes mudos que, segundo o autor[104], eram inéditos – não tinham sido vistos até então –, ou

[96] Destacam-se *Henri Langlois*: l'homme de la Cinémathèque, (ROUD, 1985), escrita pelo crítico americano Richard Roud e *Henri Langlois:* Premier citoyen du Cinéma (LANGLOIS; MYRENT, 1986), escrita pelo irmão de Langlois, Georges Patrick Langlois.
[97] *Parlons cinéma*, chapitres 15-16 Les anticours d'Henri Langlois (Fischbach, 1976).
[98] LANGLOIS, Henri. *Écrits de cinéma*. Paris: Flammarion; La Cinémathèque française, 2014, pp. 466-473.
[99] MANNONI, Laurent. *Histoire de la Cinémathèque française*. Paris: Gallimard, 2006, p. 206.
[100] DAY, Wilfred. *25.000 Years to Trap a Shadow*. London: Wilfred E L Day FRPS, FRSA, 1933, p. 4. "Science of kinematography".
[101] LANGLOIS, 2014, pp. 466-473.
[102] Ibid. "*montreur d'ombres et colporteurs de lanterne magique*".
[103] SADOUL, Georges. *Chroniques du cinéma français*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1979.
[104] Ibid, p. 306.

então que, acreditava-se, tinham desaparecido, como, por exemplo, *La Fête spagnole* (Dulac, 1919) e *Au Bonheur des dames* (Duvivier, 1929). Existem também diversos relatos de pessoas que assistiram a grandes clássicos mundiais como *Aurora* (Murnau, 1927) e *O encouraçado Potemkin* (Eisenstein, 1925), graças aos esforços de Langlois.[105] Em adição, as programações que Langlois criou para exibir os filmes dispararam toda uma concepção da história do cinema. Como diz a autora Marie-Anne Lanavère, trata-se de uma concepção histórica baseada, principalmente, em associações de ideias. Para Lanavère, as programações de Langlois "construíram uma história do cinema baseada não em cronologia, mas em comparações estilísticas ou temáticas entre os filmes."[106] Autodidata, Langlois criou, através da conservação dos filmes, um novo método de abordagem da história da cinema, transmitido em suas programações.

Langlois e seu *entourage* – Mary Meerson, a esposa; Lotte Eisner, a companheira fiel; Georges Franju, o cofundador da cinemateca –, viviam exclusivamente para a Cinémathèque française, criada em 1936, em parte como resposta à necessidade de salvar os filmes mudos. As películas, na época, eram de nitrato, material inflamável. Laurent Mannoni[107] cita listas de incêndios durante projeções pelo mundo todo, causados pelo suporte de nitrato, com números impressionantes de mortos. Muitos estoques de filmes também pegaram fogo. A inflamabilidade da película de nitrato não era o único motivo dos incêndios. O cinema é uma indústria, desde o início, e como qualquer indústria, está sujeito às leis de mercado. Assim, as películas também eram queimadas por motivos econômicos, como, em outros contextos econômicos, se queimou batatas ou café. Os filmes mudos tornaram-se objeto de incineração deliberada, com a crise econômica mundial de 1929 e a chegada do cinema falado. A Cinémathèque foi uma das pioneiras na constituição de um acervo de filmes, naquele contexto de destruição programada. Infelizmente, os esforços de Langlois permitiram salvar uma parte muito pequena de filmes mudos, se comparada com o grande número de filmes destruídos.[108]

[105] BÉNARD DA COSTA, João. 50 Anos da Cinemateca Francesa 1936-1986. Lisboa: Cinemateca portuguesa, 1986, p. 4.
[106] LANAVÈRE, Marie-Anne. *Histoire(s) du cinéma episode 1A toutes les histoires 1988*. New Media Encyclopedia (sem data). http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000076212&lg=GBR (acessado em 13/03/2021).
[107] MANNONI, 2006.
[108] Só nos Estados Unidos, mais de 70% dos filmes mudos foram perdidos. Cf. site da Biblioteca do Congresso. https://www.loc.gov/item/prn-13-209/endangered-silent-film-heritage/2013-12-04/ (acessado em 13/03/2021). Na França esse número chegou a 80%, segundo o site da Cinémathèque française. https://www.cinematheque.fr/catalogues/restaurations-tirages/index.php#politique-restauration (acessado em 13/03/2021).

A quantidade de filmes salvos foi, mesmo assim, suficiente para que Langlois pudesse elaborar suas programações e inventar a história do cinema ocidental, ao seu modo.

Em resistência às leis de mercado da indústria cinematográfica na década de 1930, a Cinémathèque française, sob o comando de Langlois, cria um território de conservação e difusão do cinema. A conservação dos filmes mudos se torna o baluarte do trabalho de Langlois e da equipe de funcionários da Cinémathèque. A função da conservação do filme mudo nesse momento se explica, nas palavras de Langlois, porque "o falado interrompeu a produção do mudo; essa forma de cinema não pôde mais evoluir e passou, então, a pertencer ao passado."[109] A consciência da necessidade de defesa do cinema mudo vai desencadear a política de conservação, que se estende aos demais filmes. Não havia regras para definir se um filme seria conservado ou não. Em resposta à pergunta feita a Langlois por Eric Rohmer e Michel Mardore – "Mas você não escolhe nada, você conserva tudo?" – Langlois responde: "Tudo, absolutamente tudo, (...) porque não somos Deus".[110] Como não era possível avaliar, de antemão, o valor histórico e artístico de um filme, era preciso guardar todos. Langlois assume, assim, uma política de salvação do cinema como um todo, num projeto de conservação condicionado pela tomada de consciência de uma certa variação do valor dos filmes, de acordo com as condições históricas impostas pela economia.

Seu trabalho não parava por aí. Langlois, necessariamente, exibia os filmes que conservava, prolongando, na Cinémathèque française, as práticas cineclubistas de sua juventude. Como já foi dito, a exibição dos filmes foi o grande diferencial da cinemateca francesa, se comparada às demais cinematecas da Europa e do mundo.[111] No ano anterior à criação da Cinémathèque, Langlois e Franju organizaram um cineclube, citado anteriormente, chamado Cercle du cinéma, enviando mensalmente aos sócios a programação, que incluía filmes de todos os tipos. As atividades do Cercle mantiveram-se durante alguns anos. Assim, durante os anos 1930 e 1940, houve ocasiões em que as exibições dos filmes aconteciam tanto na Cinémathèque quanto no Cercle. Se a conservação dos filmes da Cinémathèque não obedecia a nenhum critério de seleção das obras a serem conservadas, com a programação, a estratégia era diferente. A escolha dos filmes que entrariam nos programas baseava-se em critérios estabelecidos pelo próprio Langlois. Muitas vezes, como veremos, o valor de um filme aparecia,

[109] LANGLOIS, 2014, p. 84. "*Le parlant ayant arrêté pour un temps la production du muet, cette forme de cinéma ne peut plus évoluer et appartient au passé*".
[110] Ibid, p. 22. "*Tout, absolument tout.* (…) *Nous ne sommes pas dieu* (…)".
[111] ROUD, 1985, p. 37.

justamente, quando era programado com outros. A arte de programar se tornaria tão importante quanto a conservação e estes dois aspectos iriam definir a história do cinema instituída por Langlois.

Com subvenção descentralizada, a Cinémathèque française ganha rapidamente novos colaboradores. Durante a Segunda Guerra, sobrevive clandestinamente, tornando-se um importante ponto de resistência às forças hostis. A programação torna-se cada vez mais subversiva. Como lembra Georges Langlois, seu irmão, Langlois chegava "(...) a se dar ao luxo de projetar documentários sobre a ação americana na guerra, como *Por que lutamos* (Capra, 1942-45)."[112] Durante a ocupação alemã em Paris, por muito menos era-se executado. A partir do pós-guerra, a Cinématèque começa a crescer, tornando-se dona de um dos maiores acervos de filmes do mundo (mais de 40.000), rivalizando, segundo o próprio Langlois, com a cinemateca CFFB, de Berlim ocidental.[113] Começam também as exposições, onde Langlois, com grande liberdade, cria para o público a possibilidade de sonhar a história do cinema, mais do que a de pensar sobre ela. Festivais são organizados na França e em outros países, com programas de exibição preparados cuidadosamente por Langlois. No final dos anos 1950, o romancista, historiador da arte e defensor entusiasta da Cinémathèque[114], André Malraux, é nomeado ministro da cultura pelo então presidente Charles de Gaulle, passando a subvencionar a instituição dirigida por Langlois. Durante a década de 1960, uma complicada rede de interesses políticos e econômicos faz Malraux remanejar burocraticamente a Cinémathèque. As condições para que Langlois continuasse a dirigir a Cinémathèque haviam sido minadas, por decisões políticas. Malraux que, segundo o próprio Langlois[115], até então protegia a Cinémathèque, muda de posição, tornando-se um inimigo da instituição, tal como ela vinha sendo administrada.

Segundo Mannoni, muito sumariamente, o *affaire Langlois* foi uma batalha entre a Cinémathèque française e o Estado francês – particularmente o ministério da cultura, comandado por Malraux – que durou de fevereiro a abril de 1968.[116] Devido a uma série de

[112] LANGLOIS; MYRENT, 1986, p. 113. "(...) *il ira jusqu'à se donner le luxe de projeter des documentaires sur l'effort de guerre américain, comme le Pourquoi nous combattons, de Frank Capra*."
[113] ROUD, 1985, p. 24.
[114] Alguns autores chegam a afirmar que o Museu imaginário, obra de Malraux comumente aproximada de História(s) do cinema por ser uma historiografia visual, que opera por aproximações, foi inspirada, senão totalmente influenciada, pelo método das programações e exposições de Langlois. Cf. *L'effarement, de François Albera*. In: PAÏNI, Dominique. *Le Musée imaginaire d'Henri Langlois*. Paris: Flammarion / La Cinémathèque française, 2014, p. 189.
[115] LANGLOIS; MYRENT, 1986, p. 357.
[116] MANNONI, 2006, p. 332.

desconfortos causados ao ministério da cultura pela Cinémathèque – problemas de conservação de filme, desorganização burocrática da instituição etc. –, o ministro Malraux decide intervir na instituição, tirando Langlois do comando.[117] Uma série de reuniões e votações com cartas marcadas acontece, até que, em 9 de fevereiro, Pierre Barbin é nomeado diretor artístico e técnico, e Raymond Maillet, diretor administrativo e financeiro da Cinémathèque.[118] A partir do dia seguinte começa uma campanha internacional contra as decisões de Malraux, com a publicação, no jornal *Combat*, da matéria intitulada "Scandale à la Cinémathèque: Henri Langlois limogé" (Escândalo na Cinémathèque: Henri Langlois limado). Dezenas de diretores – os maiores da época – pedem a retirada de seus filmes dos arquivos da Cinémathèque, em protesto contra as ações do governo. Grandes atores e atrizes também assinam petições, seguidos por críticos, jornalistas, escritores e historiadores. A partir de 13 de fevereiro, uma série de manifestações contra Malraux e a favor de Langlois ocupa as ruas de Paris, unindo artistas, intelectuais, estudantes e cinéfilos.[119] Mannoni conta que

> Michel Simon, Claude Berri, Godard, Chabrol, Rouch, Rohmer, Truffaut, Doniol-Valcroze, Claude de Givray, acompanhados por centenas de estudantes munidos de cartazes, "queremos Langlois," "amamos Langlois," bloquearam a [...] rua d'Ulm, distribuindo panfletos: "obedecendo a uma obscura coalisão de interesses inomináveis, o ministro Malraux expulsou Henri Langlois da Cinématèque."[120]

As manifestações foram reprimidas com violência policial[121], gerando revides e outras consequências que extravasavam a situação da Cinémathèque française, compondo o conjunto de contestações que tomou conta de Paris naquele início de 1968. Em 16 de fevereiro é criado oficialmente um comitê de defesa da Cinémathèque, tendo como presidente Alain Resnais, como vice-presientes Jean-Luc Godard e Henri Alekan, como secretário geral Pierre Kast e Jacques Rivette como adjunto, como tesoureiro François Truffaut e Doniol-Valcroze como assistente.[122] Novas ações, novas petições, cada vez com mais assinaturas, conseguem, finalmente, no dia 23 de abril, fazer com que as chaves da Cinémathèque fossem devolvidas a Langlois.[123] Pressionado, o ministério decide revogar as intervenções na Cinémathèque, mas não sem uma contrapartida que dificultará a vida da instituição dali em diante. A subvenção

[117] Ibid, p. 362.
[118] Ibid, p. 362.
[119] Ibid, p. 378.
[120] Ibid, p. 378. "*Michel Simon, Claude Berri, Godard, Chabrol, Rouch, Rohmer, Truffaut, Kast, Doniol-Valcroze, Claude de Givray, encadrés d'une cerntaine d'étudiants munis de pancartes « Nous voulons Langlois », « Nous aimons Langlois », ont bloqué la rue d'Ulm et distribué des tracts : « Obéissant à une obscure coalition d'intérêts inavouables, le ministre Malraux a fait chasser Henri Langlois de la Cinémathèque*."
[121] Ibid, p. 385.
[122] Ibid, p. 388.
[123] Ibid, p. 404.

estatal da Cinémathèque é drasticamente reduzida e a criação de outra instituição de conservação de filmes tira da Cinémathèque os benefícios que a Lei do Depósito Legal lhe outorgava[124]. Nas palavras de Mannoni, "Langlois volta a ser o capitão, mas de um navio fantasma."[125] Pode-se dizer, portanto, que os resultados do apoio à Cinémathèque, que contou com nomes como Akira Kurosawa, Fritz Lang, Charlie Chaplin, dentre muitos outros, são ambíguos. Apesar da mobilização ter levado à revogação das decisões de Malraux, a subvenção foi, no entanto, reduzida significativamente, deixando a Cinémathèque sem verba de manutenção. É importante observar a insurgência política dos cinéfilos, liderados principalmente por Godard e Truffaut. A comissão mencionada anteriormente, organizada para defender Langlois, decidia as estratégias de ação como num *front* de guerra, em que grupos de civis se organizavam para tomar decisões políticas, adotando um modelo de ação seria depois replicado pelos movimentos de maio de 68. Por isso, a maioria dos historiadores aponta o *affaire Langlois*[126] como um importante precursor da onda de contestação que tomou a França e o mundo naquela ocasião. Além disso, é comum encontrarmos análises que não hesitam em definir o trabalho de Langlois, particularmente suas programações, como fomento direto aos movimentos de maio de 68. Nesse sentido, Mannoni lembra que a revista *Positif*, uma das maiores revistas francesas de cinema, na época, juntamente com a *Cahiers du cinéma*,

> (...) via uma prefiguração de maio de 68 nas programações de Langlois: um ensino sem pedantismo, uma confrontação aberta a todos, (...), uma proibição de proibir, (...) o início da luta estudantil.[127]

Já na década de 1970, buscando novas fontes de recursos financeiros, Langlois passa a dar cursos, ou anti-cursos, como chamava[128], sobre a história do cinema, no Canadá.[129] Convidado por Serge Losique, do Conservatoire d'Art Cinématographique, com quem já tinha uma longa relação de amizade, Langlois tem aí toda a liberdade para transmitir sua história do cinema. Com projeções de trechos de filmes e falas insubordinadas, em relação à historiografia tradicional, o mestre francês entusiasma centenas de estudantes. As viagens quinzenais Paris-

[124] Ibid, p. 402. A lei institui, a partir de 1943, a obrigatoriedade do depósito, em instituição estatal, de cópia todos os filmes produzidos ou lançados em território francês. Esta lei assegurou, em parte, o grande volume de títulos do catálogo da cinemateca francesa, uma das maiores do mundo.
[125] Ibid. p. 402. "*Langlois sera bientôt seul maître à bord, mais à la tête d'un vaisseau fantôme*".
[126] Affair Langlois, em português "caso Langlois", é como ficou conhecido o incidente.
[127] MANNONI, 2006, p. 408. "(…) *voit plus volontiers une préfiguration de mai 1968 dans les programmations de Langlois: un « enseignement sans magisters, [une] confrontation ouverte à tout* (…) *[une] interdiction d'interdire,* (…) *départ de la lutte étudiante*".
[128] Ibid, 1986, p. 363.
[129] Langlois também chegou a dar aulas na Universidade Nanterre, em Paris, e foi convidado para Vincennes, mas recusou. ROUD, 1085, p. 181.

Montréal começam, no entanto, a custar caro à sua saúde. Cada vez mais acima do peso, Langlois, que tinha problemas cardíacos, enfarta em 1977, passando a tocha a Godard, que assume a função de professor de cinema no Conservatoire de Montréal. O material transcrito das aulas de Godard em Montréal compõe o livro *Introdução a uma verdadeira história do cinema*[130], prenúncio das *História(s) do cinema* no que diz respeito à aproximação de trechos de filmes e à abordagem, por meio de grupos de filmes programados para cada aula, de questões históricas complexas, como, por exemplo, a do micro-fascismo, discutido a partir da aproximação entre os filmes *M* (Lang, 1931) e *O pequeno soldado* (Godard, 1963).

Conclui-se que a Cinémathèque française é o produto de um agenciamento civil de relações instáveis com o governo francês. Apesar da subvenção estatal assegurada a partir de 1943, com a Lei do Depósito Legal, já mencionada, as relações da Cinémathèque com o Estado francês não deixarão de ser tumultuosas.[131] Ainda, os momentos de apoio governamental não anulam a origem social da decisão de instituir uma cinemateca. Langlois e seus colaboradores formavam uma sociedade cuja pátria era o cinema e que assumiram a missão de fundar sua história. O golpe de Malraux e a consequente marginalização da Cinémathèque, fatos que demonstram o teor de complexidade do *affaire Langlois*, indicam o alto custo do apoio governamental. As programações que Langlois criou ao longo da história da Cinémathèque refletiam experiências vividas e o golpe de Malraux contra a Cinémathèque não ficou de fora das programações de filmes. Batizado carinhosamente por Jean Cocteau de dragão guardião dos filmes, Langlois escolhe, como primeiro filme a ser exibido no fatídico ano de 1968, *Siegfried* (Lang, 1924). O filme conta a história de um dragão que é morto por Siegfried, ele mesmo traído e transpassado por uma lança.[132]

[130] GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
[131] LOUIS, Stéphanie-Emmanuelle. Les Cinémathèques-musées au coeur de la patrimonialisation du cinéma en France (1936-1968). In: *Museologia & Interdisciplinaridade*, vol. 8, nº15, Jan./ Jul. de 2019.
[132] Ibid, p. 361.

1.2.1 A programação, segundo Langlois

Strictu sensu, a programação no cinema é o cardápio da sala de projeção, festival ou site. O conjunto de filmes anunciado por um programa não expressa, em si, mais que a tendência do local de exibição. Assim, programas de cinema em shopping centers equivalem a propagandas da indústria cinematográfica, anunciando os últimos blockbusters. Nesse caso, a diversidade da programação é a vitrine da indústria, tanto na escolha dos filmes, quanto nas relações entre eles. O cinema de shopping center é o avatar da programação comercial do cinema, que não implica outro sentido senão as generalidades da indústria mundial do cinema.

Podemos citar outras categorias de cinemas, além do comercial ou de shopping center, como exemplos da acepção mais comum de programação. O autor Peter Bosma elenca também os cinemas cult, ou de arte, e as salas especializadas em relançamentos[133], onde normalmente o programa agrupa filmes por categorias gerais. A qualidade da programação na sala de cinema está ligada, segundo Bosma, a preocupações financeiras. É preciso atrair o público para gerar receita. Bosma distingue ainda os critérios desse tipo de programação: horizontalidade (sincronia de horários em diferentes salas), verticalidade (diferenças no público específico de cada horário). Outra distinção feita pelo autor: grau de variabilidade de um programa, ou seja, trata-se de uma programação fixa, mensal, semanal, ou ela muda diariamente? Conclui-se, do estudo de Bosma, que os critérios da programação comercial são principalmente quantitativos. A diferença em relação a uma programação pensada segundo critérios, sobretudo, artísticos, como em festivais e bienais, faz Bosma reservar, para esses casos, a palavra "curadoria".[134] Segundo o autor, a curadoria, como designação do programador no circuito não comercial, "(...) conota um nível do pensamento cinematográfico mais sofisticado do que, simplesmente, 'programar' exibições específicas."[135] Seria o caso, aqui, de chamar Langlois de curador. Como veremos, suas programações trazem alto nível de "pensamento artístico". Exemplos recentes de programações cuidadosamente selecionadas e combinadas, para bienais de arte e eventos especiais em cinematecas, dão provas da complexidade de uma programação não comercial. Tal tipo de programação, artística ou curatorial, define-se por duas características principais: 1) liberdade cronológica, geográfica, ideológica e estética na escolha dos filmes, que podem ser de épocas, países, escolas e estilos distintos; 2) aplicação sistemática de confrontações entre

[133] BOSMA, Peter. *Film Programming:* curating for cinema, festivals, archives. London/New York: Wallflower Press/Columbia University Press, 2015, p. 8.
[134] Ibid, principalmente caps. 4, 5 e 6.
[135] Ibid, p. 6. "(...) *it connotes a more sophisticated level of cinematic knowledge than simply 'programming' specific screenings.*"

filmes muito diferentes uns dos outros, de modo a produzir efeitos inusitados. Veremos posteriormente que Langlois foi um precursor desse tipo de programação que, a partir dos anos 1980, com a mudança da paisagem cinematográfica e audiovisual[136], começa a chamar a atenção de estudiosos e a ser vista como uma prática de exposição dos filmes por parte das cinematecas. Sobre essa questão, destacam-se as publicações de Dominique Païni, diretor da Cinémathèque française no período de 1993 a 2000. Por ora, à guisa de introdução ao debate sobre esse tipo de programação artística ou curatorial, citemos brevemente um exemplo recente. O cineasta e curador austríaco Peter Kubelka, por ocasião do centenário do cinema, em 1996, criou o *Was ist film?* (O que é filme?), uma extensa programação, com duração de um ano e meio, para o *Filmuseum* de Viena. O diretor da instituição, Alexander Horwath, comentou alguns pontos marcantes dessa grande programação, como, por exemplo, a exibição consecutiva de *O triunfo da vontade* (Riefensthal, 1935) – avatar do cinema nazista – e *Flaming Creatures* (Smith, 1963) – precursor do cinema marginal. Segundo Horwath, as duas obras juntas "chocam-se tão intensamente que faíscas podem voar, fazendo surgir novos e inesperados pensamentos."[137] Langlois já criava programas com confrontações radicais na década de 1930. No programa de 23 de abril de 1937, ele anuncia "um filme hitleriano (antissoviético): *Spartakus Bund*[138] e um filme soviético (anti-hitleriano): *O desertor* (Pudovkin, 1933)". Devido à liberdade de escolha, à precisão da combinação, o programa se torna uma arena onde, conforme as palavras de Georges Langlois, os filmes "respondem um ao outro".[139] Conclui-se deste caso que a programação não comercial faz nascer relações entre os filmes, aproximando obras diferentes, e mesmo opostas.

Bosma propõe uma categorização de tipos de programação artística a partir da teoria da montagem cinematográfica de Sergei Eisenstein.[140] Um programador, ou curador de filmes, tiraria proveito das categorias eisensteinianas, podendo escolher entre uma programação "dialética", "de atrações" ou "intelectual".[141] De maneira semelhante, Dominique Païni nomeia "programa atração"[142] o que Langlois criou em 1956. Unindo *O médico e o monstro* (Mamoulian, 1931), *Venus loira* (Sternberg, 1932) e *Sócios no amor* (Lubitsch, 1933), o

[136] LOUIS, Stéphanie-Emmanuelle. *Programmer-monter*. Hal-01059429, 2010. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01059429 (acessado em agosto de 2021).
[137] Entrevista com Alexander Horwath, ARROBA, 2012, p. 17. "(...) *'hitting' each other so hard that sparks may fly and new, unexpected thoughts may arise*."
[138] Não foi encontrada a referência (diretor/ano).
[139] LANGLOIS; MYRENT, 1986, p. 65.
[140] Os princípios da montagem cinematográfica de Sergei Eisenstein são explorados em AUMONT, 1987.
[141] BOSMA, 2015, p. 54.
[142] PAÏNI, 1996, p. 418. "*programmation attraction*".

programa de Langlois conta, por "atração", a história de uma mulher enredada entre dois homens. *O médico e o monstro* e *Sócios no amor* são estrelados pela mesma atriz, Miriam Hopkins, e *Venus loira*, por Marlene Dietrich. Como diz Mannoni, *Vênus loira* "(...) intensifica os tormentos de Miriam Hopkins, dilacerada entre dois homens, nos filmes de Mamoulian e Lubitsch."[143]

Langlois não foi somente pioneiro na arte de programar. Talvez seu trabalho de programação seja, ainda hoje, insuperável em termos de multiplicidade de conexões entre os filmes e extensão da filmografia programada. Certamente, alguns programas de Langlois se enquadram no tipo de pensamento que Eisenstein propunha em sua teoria da montagem cinematográfica, mas a caracterização de seu trabalho complexo como programador demanda uma consideração mais atenta. O espectro de associações que se pode observar nos programas de Langlois estão longe de se restringir às categorias do cineasta russo. Isso porque Langlois não parou de criar programas e de revelar novos sentidos nos filmes que programava, antes de utilizá-los em exercícios "dialéticos", "de atração" ou "intelectuais".

Para Langlois, programar era uma forma de examinar os filmes. Por exemplo, na época em que Kurosawa e Mizoguchi eram sucesso de crítica e de público França, diferentemente do também japonês Ozu, ainda pouco conhecido, Langlois mostrou o valor desse último cineasta num de seus programas. "Uma bobina de Ozu em sanduíche entre Kurosawa e Mizoguchi me fez compreender o gênio do primeiro."[144] Esse tipo de aproximação investigativa, nas mãos de um homem que não é cientista e que usa metáforas como a do "sanduíche" para contar a história do cinema, corre o risco de ter seu valor diminuído.[145] Em outro momento, Langlois refere-se assim ao objeto filme, que tem uma camada de imagem e outra de som, assim como o sanduíche tem uma camada de presunto e outra de pão[146]

[143] MANNONI, 2006, p. 249. "(...) *intensifie les tourments de Myriam Hopkins, déchirée entre deux hommes, dans les films de Mamoulian et de Lubitsch*".
[144] LANGLOIS, 2014, p. 741. "*Une bobine d'Ozu en sandwich entre Kurosawa et Mizoguchi m'a fait comprendre son génie.*"
[145] No conjunto da bibliografia especializada percebemos um espectro analítico, no que tange o valor do trabalho de Langlois de um modo geral. Da exaltação do mito (PAÏNI, 2014), à análise sóbria (ROUD, 1985), passando pelo produto da proximidade, que é a obra de Georges Patrick Langlois, irmão de Henri (LANGLOIS, 1986). Não contamos as detrações (JACOBS, 2020). Três principais aspectos do trabalho de Langlois são comumente abordados. 1) a conservação dos filmes; 2) a transmissão da história do cinema, programações, exposições, algumas montagens e escritos; 3) a articulação política. Em nenhum aspecto, o caráter científico do trabalho de Langlois é fundamentado, apenas seu lado civil e artístico. O caminho para a alcunha de cientista talvez estivesse na instituição da Cinémathèque française, com muitas ambiguidades, no entanto.
[146] LANGLOIS, 2014, p. 749.

A categoria "programação artística" ou "curadoria de filmes" nos parece, então, insuficiente para definir o alcance do trabalho de programador de Langlois, que se confunde com uma dupla prática, ao mesmo tempo historiadora e montadora. Talvez seja preciso incluir, na definição de seu método de abordagem dos filmes, as palavras "investigação" ou "pesquisa", "curadoria investigativa" ou "programação artístico-investigativa". Isso aproximaria Langlois do cientista ou do detetive. Não faremos essa defesa, pois acreditamos ser suficiente designar as programações de Langlois como experimentais. O que distingue a programação de Langlois? De programas feitos para apresentar a produção de um país ou um gênero específico, até enigmáticos arranjos cujo sentido é desvendado aos poucos, a programação de Langlois cria associações tão complexas quanto. Um programa de Langlois revela aspectos inesperados dos filmes, como no caso de 14 de janeiro de 1960 que aproxima *Nanook* (Flaherty, 1922) e *Things to Come* (Menzies, 1936), que provoca uma profunda reflexão sobre as civilizações humanas, e esse é o principal efeito gerado pelos arranjos. Os filmes são confrontados uns com os outros, por meio de critérios de diferença ou semelhança, contraposição, ressonância e ruptura. A que se deve esse efeito surpreendente?

Talvez a resposta esteja na natureza da própria concepção do cinema que Langlois elaborou desde a infância. Descrevendo seus primeiros contatos com a tela, Langlois apresenta uma proposição paralógica: "(...) o cinema ligou-se em mim a uma revelação do espaço através do tempo."[147] Filmes de época como *Conde de Monte Cristo* (Pouctal, 1917-18), rodados em Paris, fizeram Langlois perceber a mudança no juízo que fazia da cidade onde morava. Por isso o cinema tornou-se para ele, e nunca deixou de ser, um instrumento de investigação espaço-temporal.

Na fantasia infantil que, segundo a unanimidade dos comentadores, ele jamais abandonou, Langlois descreve sua ambição: "(...) dispor de um centro de espionagem perfeito, sem chamar a atenção do século XX (...)."[148] É com essa atitude de investigador fantasista, que Langlois vai criar suas programações. Aos vinte e dois anos de idade, com a Cinémathèque française recém criada, Langlois se tranca no quarto para criar a programação. Como conta seu irmão: "Quando sua mãe vai levar o café, ela o encontra enfiado na cama, embaixo de uma pilha de revistas (...). O tapete está cheio de listas que ele faz e espalha. Ele risca, refaz,

[147] LANGLOIS; MYRENT, 1986, p. 18. *"(…) le cinéma est devenu dans mon esprit étroitement lié à cette révélation d'Espace à travers le Temps*."
[148] Ibid, p. 24. "(…) *disposer d'un centre d'espionnage parfait, sans attirer l'attention du XXe siècle* (…)."

acrescenta e apaga nomes."[149] São experimentações, através das relações entre os filmes, que fazem emergir novas perspectivas no sentido dos filmes e da história do cinema.

Como afirma o cineasta François Truffaut, as programações eram, para Langlois, uma obsessão.[150] Roud lembra que Langlois detinha-se "(...) diante de uma folha virgem de papel quadriculado e sua grande alegria consistia em estabelecer relações escondidas entre os filmes projetados (...)."[151] Langlois sempre quis ser cineasta, e talvez tenha sublimado esse desejo na arte da programação e da escrita da história do cinema. Dada a sua admiração pelo movimento surrealista, podemos adivinhar o tipo de filme que teria feito. Seu apreço pelo surrealismo esclarece, inclusive, o caráter excêntrico de suas programações. Nelas, não se vê

> nada evidente, como filmes de um mesmo diretor, uma mesma estrela ou, eventualmente, um mesmo estúdio ou mesmo país. O fato de o público perceber ou não as relações lhe era indiferente, pois, ele [Langlois] estava persuadido de que, inconscientemente, o público tiraria ensinamentos deste tipo de montagem.[152]

Desde a época do cineclube Cercle du cinéma, em 1935, Langlois começa, nas palavras de Mannoni, a "combinar programas surpreendentes, onde muitos filmes, aparentemente sem grande relação histórica, técnica ou estética, são projetados, um após o outro, como em um método comparativo."[153] A relação entre os filmes era muitas vezes misteriosa, como no caso contado por Jean Rouch, em que Langlois teria lhe perguntado o que havia de comum entre *A estrela do mar* (Man Ray, 1928) e *Rebelde sem causa* (Nicholas Ray, 1955). A resposta, dada pelo próprio Langlois, é de que seria preciso um século para saber.[154]

Outra pista atraente para a definição de seu método reside no fato de Langlois ter começado a programar no contexto histórico da destruição de filmes mudos, como descrito anteriormente. Era preciso salvar uma história e torná-la conhecida. Fora de circulação comercial, os filmes mudos programados por Langlois eram desconhecidos do público. As programações eram, então, por princípio, mapas de territórios desconhecidos. Uma testemunha

[149] LANGLOIS; MYRENT, 1986, p. 70. "*Quand as mère vient lui porter du café, elle le trouve enfoui dans son lit, sous un amoncellement d'annuaires (...). Le tapis est jonché des listes qu'il établit et éparpille. Il rature, refait, ajoute et supprime des noms*".
[150] ROUD, 1985, p. 12.
[151] Ibid, 1985, p. 143. "(...) *devant une feuille de papier quadrillé vierge, et as grande joie consistait à établir des relations cachées entre les trois films projetés* (…)".
[152] Ibid, 1985, p. 143. "*Rien d'aussi évident qu'un même réalisateur, une même star ou éventuellement le même studio ou le même pays. Que le public remarque ou non la liaison n'avait pas d'importance, car il était persuadé qu'inconsciemment il tirerait un enseignement de cette forme de montage*."
[153] MANNONI, 2006, p. 33. "*commence à combiner des programmes surprenants où plusieurs films, apparemment sans grande relation historique, technique ou esthétique, sont projetés l'un après l'autre, comme dans une méthode comparative*".
[154] ROUD, 1985, p. 184.

da época, citada pelo irmão de Langlois, relata: "os programas são sempre compostos de maneira insólita, surpreendente e informal. Os frequentadores adoram. Eles vêm com amigos, curiosos para descobrir a nova surpresa que lhes reservara Langlois."[155] É como se através das programações, Langlois guiasse o público da Cinémathèque em mares nunca antes navegados, avistando sempre um pedaço de terra nova. É preciso lembrar, aliás, que se tratava da época em que as efervescências de maio de 68, em Paris, estavam no ar, como atesta o *affaire Langlois*. Para um jovem cinéfilo, a experiência era marcante e inaugural:

> Imagine que você chega a Paris naquele mês de setembro. (...) o retorno de maio de 68, do excepcional. (...) Imagine que seja de tarde (...) e que por volta das duas e meia você deixe seu pequeno quarto e caminhe por Paris para assistir à primeira sessão da Cinémathèque française (...).[156]

Assim começa o artigo em que o autor Pablo Canga dramatiza, de maneira bem-humorada, a sensação de ser frequentador dos programas da Cinémathèque française, em Paris, naquela época. O autor se questiona sobre determinado programa de Langlois, perguntando-se sobre que lógica liga *Maridos cegos* (Stroheim, 1919), *O rio da aventura* (Hawks, 1952), *Bom dia tristeza* (Preminger, 1958) e *Bando à parte* (Godard, 1964). Analisando o programa de 14 de setembro de 1968, Canga apresenta a fórmula geral que presidiria as programações de Langlois: "A-B-A-B". Os filmes seriam aproximados, por Langlois, segundo Canga, sempre aos pares. O mérito do artigo de Canga reside em sugerir, por meio de sua fórmula espirituosa, a existência de um pensamento elaborado por Langlois em seus programas. É necessário perguntar sobre a natureza desse pensamento, suas possibilidades de associação e sobre como essas aproximações inesperadas entram em jogo, proporcionando ao espectador a descoberta de uma história do cinema que ainda não existe. As características desse jogo de associações entre programação e montagem são, como já foi dito, compartilhadas com o espectador.

O caso da organização e exibição das vistas Lumière, por Langlois, é um bom ponto de partida para a observação do trabalho do fundador da Cinémathèque, porque as vistas são um marco inicial da história do cinema. As mais de mil e quatrocentas vistas salvas da destruição tornaram-se um emblema do trabalho de Langlois. Tanto mais que, como lembra Élodie

[155] LANGLOIS; MYRENT, 1986, p. 73. "*Les programmes sont toujours composés de manière insolite, impromptue et désinvolte. Leurs participants adorent cela. Ils viennent là en amis, curieux de voir quelle nouvelle surprise leur a réservée Langlois*."

[156] CANGA, 2012, p. 86. "*Imagine you arrive to Paris that September. (...) the return from May 68, from the exceptional. (...) Imagine that it is any afternoon, (...) and that around two thirty you leave your small bedroom and walk across Paris to attend the first session of the Cinémathèque (...)*."

Imbeau,[157] Langlois tinha uma relação privilegiada com esse acervo, já que, em 1946, o próprio Louis Lumière, por intermédio de Georges Sadoul, confiou 700 negativos originais à salvaguarda da Cinémathèque française. Exibidas em vários países ao redor do mundo, em programas diferentes, criados por Langlois para extrair o máximo da beleza dos filmes, as vistas eram, ao mesmo tempo, divulgação do cinema e obras de arte em si. Langlois realizou também montagens das vistas Lumière, como a que foi exibida no Festival de Cannes de 1964[158] Infelizmente, elas se perderam.

Codificadas por números, letras, nomes, agrupadas por localização geográfica e temas variados, as vistas eram classificadas, reclassificadas e arranjadas cuidadosamente para cada mostra. O conjunto das vistas Lumière revela a minúcia da combinatória de títulos que atravessará os programas da Cinémathèque française, dos anos 1930, década de sua fundação, aos anos 1950, década cinéfila da Nouvelle vague, passando pela Segunda Guerra. Por exemplo, para exibição em Berlim, em 1964, Langlois seleciona cinco vistas Lumière, todas filmadas em 1896 na capital alemã: *Panoptikum*, *Sous les Tilleuls*, *Potzdamerplatz*, *Défilé des hussards devant Guillaume* e *Empereurs d'Allemagne et de Russie*.[159] Para exibição em Acapulco, no México, a seleção de vistas Lumière também recai sobre temas de interesse local. Como na programação de Berlim, o programa mexicano é composto de vistas filmadas no México em 1896, como *Marche indien*, *Repas indien*, *Danse mexicaine*, o que demonstra a extensão da cobertura geográfica do trabalho dos cinegrafistas enviados mundo afora pelos irmãos Lumière.

Os documentos de registro das diversas etapas do processo de classificação das vistas Lumière, da produção de cópias e da montagem realizada para o Festival de Cannes em 1970, evidenciam a criação de uma logística própria. Nos títulos, números, letras e códigos dos programas revela-se uma verdadeira combinatória. Os registros das programações são espécies de equações. Como na matemática, os registros das seleções de vistas Lumière feitos por Langlois, com o objetivo de apresentar o cinematógrafo para o mundo, podem ser simples, como nos casos mencionados acima – Berlim e Acapulco –, onde a escolha das vistas era feita em funçao da cidade ou país onde elas seriam projetadas. Mas, também, há casos mais complexos, cujo critério de escolha implica, como em uma equação trigonométrica, infinitas soluções reais. Tal é o caso, por exemplo, da seleção que une *Bonne d'enfants et soldat* (1897),

[157] IMBEAU, 2018. Élodie Imbeau (falaremos mais do trabalho dela a partir da página 35) cita a palestra de Laurent Mannoni, dada na Cínemathèque em 2015, sobre a relação entre Langlois e Louis Lumière. https://www.cinematheque.fr/video/486.html (Acesso em agosto de 2021).
[158] Ibid.
[159] Arquivo Cinémathèque française, caixa ADM-B083.

cena cômica em que um soldado, sem ser percebido, toma o lugar de um menino que dá a mão a uma babá, absorvida numa leitura; *Mer et plage* (1895), cena de crianças mergulhando no mar; e *Bicycliste* (1896), em que um homem anda de bicicleta, ao lado de amigos. O produto de tal equação é difícil de calcular. Pode-se evocar considerações confusas como a presença de crianças, tanto em *Bonne* como em *Mer*, mas a escolha da bicicleta restaria por explicar. O importante a observar é que se trata de uma seleção cuja ideia diretriz não é óbvia como no caso dos filmes feitos para regiões específicas, vistos anteriormente. Há também outras seleções mais ou menos simples, classificadas por temas gerais como vistas de exército, marinha, variedades, cenas cotidianas, crianças etc. Uma classificação que demonstra a atenção para o conteúdo dos filmes e indica, já, uma montagem possível do material. Um exemplo interessante é o que une *Bocal aux poissons rouges* (1896) – um aquário com peixes – e *Déjeuner du chat* (1897) – um gato tomando leite de um prato. Langlois claramente aproximou as duas vistas – apesar, por exemplo, da diferença de data de produção –, partindo da ideia de que, na cadeia alimentar o gato come o peixe. Em suma, os documentos concernentes às vistas Lumière demonstram uma matemática que é ao mesmo tempo material de programação e de montagem. Programas, através dos quais as vistas Lumière aparecem, a cada exibição, numa perspectiva nova.

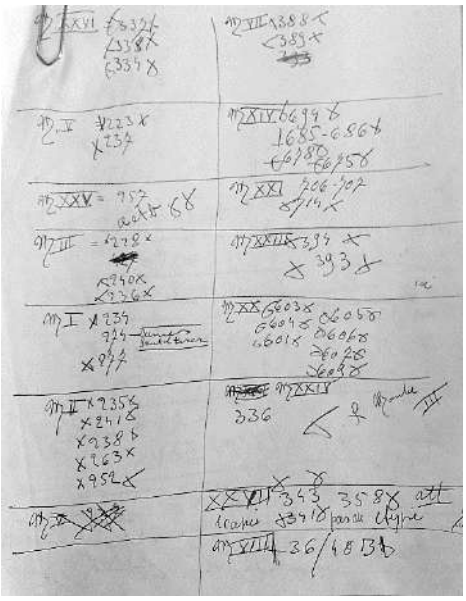


Figura 1 Manuscrito de Langlois com organização de vistas Lumière para exibição em festival. (Fond Langlois (BIFI) caixa ADM-B083).

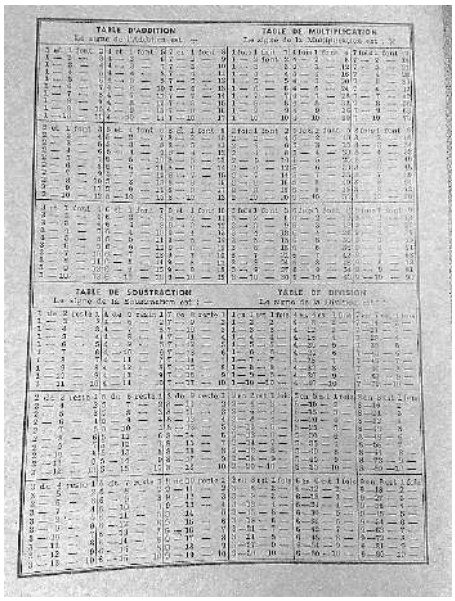


Figura 2 Tabuada na contracapa de um caderno de registros da Cinémathèque française (Fond Langlois (BIFI) caixa ADM-B083).

Destacamos alguns aspectos gerais do método de programação de Langlois. Em primeiro lugar, a relação entre os títulos não é imediatamente visível. O que há em comum entre *Juventude transviada* (Nicholas Ray, 1955) e *A estrela do mar* (Man Ray, 1928)? – pergunta Langlois a Jean Rouch, no caso visto anteriormente. Segundo a explicação do próprio Langlois,

> Há toda uma ciência camuflada por trás de um programa bem feito, como na alta costura. As junções não são visíveis. Ligações se estabelecem entre os filmes. Passam-se coisas, é como pendurar quadros: é possível criar surpresas fabulosas.[160]

No enigma proposto a Jean Rouch, os sobrenomes dos diretores são iguais. Além disso, há uma coincidência entre os dois filmes. Em *A estrela do mar* (Man Ray, 1928), imagens fora de foco mostrando um casal que vaga pelas ruas são justapostas àsde uma estrela-do-mar dentro de um vidro de laboratório. Já em *Juventude transviada* (Ray, 1955), há uma importante cena dentro do planetário, onde sons e imagens de explosões de estrelas impressionam o casal Jim (James Dean) e Judy (Natalie Wood), que ainda não realizou sua união, pois nesse momento da narrativa Judy ainda está com Frank (Jim Backus). A figura da estrela – estrela-do-mar no filme de Man Ray e estrela do espaço no de Nicholas Ray –, e o sobrenome "Ray," presente nos nomes dos dois diretores, são duas coincidências que saltam aos olhos quando a aproximação é analisada. A relação entre "Ray" ("raio" em português) e a figura da estrela – os raios de luz das estrelas no céu –, multiplica, ainda, a inusitada relação entre os filmes. Donde a alta costura deste exemplo simples do método, com o qual Langlois influenciará toda uma geração de cinéfilos. Relacionar o conteúdo dos títulos é a segunda característica, o que é feito de diversas maneiras, o que demonstra o escopo das possibilidades da programação.

De acordo com a montagem, como no programa apelidado de *A música e o filme*, por Langlois. *H2O* (Steiner, 1935) – estudo visual sobre a água, seus reflexos e movimentos –, *Regen* (Ivens, 1929) – filme de montagem que constitui uma verdadeira sinfonia visual com imagens de chuva –, *Romance sentimentale* (Eisenstein; Tissé, 1930) – outro filme de montagem que começa com planos de ondas –, entre outros curtas-metragens, representam, nas palavras de Langlois, a "música visual"[161] que define o cinema. É interessante observar que o tema da água, comum aos dois primeiros filmes e ao início do terceiro, está presente nos títulos dos dois primeiros filmes, de modo que um espectador poderia ter uma ideia do motivo do programa simplesmente lendo seus títulos. O título dado por Langlois, *A música e o filme*,

[160] Entrevista publicada no jornal Le Monde em 15 de janeiro de 1977. In: MANNONI, 2006, p. 33. "*Il y a toute une science camouflée derrière un programme bien fait, c'est comme ce qu'on appelait la haute couture. Les coutures ne se voient pas. Des liens se créent entre les films. Il se passe des choses, c'est comme un accrochage de tableaux : des surprises fabuleuses sont possibles.*"
[161] LANGLOIS, 2014, p. 457. "*musique visuelle*".

funciona como um contraponto em relação ao tema da água, o que demonstra elegância na consideração do sentido do programa.

De acordo com o tema, como é o caso do impressionante programa sobre a Segunda Guerra e a liberação de Paris: *Guerrieri* (Emmer, 1943), filmagem de pinturas italianas representando cenas de guerra, que "reconstitui cinematograficamente" as batalhas, como diz a cartela inicial; *Keep Your Mouth Shut* (McLaren, 1943), denúncia do autoritarismo nazista por meio de montagem acelerada e angustiante; *Le Six Juin à l'aube* (Grémillon, 1944-46), filme de montagem sobre a *Operação Overlord*, uma das mais importantes batalhas da Segunda Guerra Mundial; *La Libération de Paris* (Actualités françaises, 1944), atualidades filmadas na ocasião da liberação de Paris, no final da Segunda Guerra; *Le Retour* (Cartier-Bresson, 1945), filmagens de campos de concentração nazistas e do retorno de prisioneiros de guerra a seus países de origem, após a Segunda Guerra. Segundo Langlois, os filmes apresentam o drama e o balé sangrento da guerra. Da pintura às atualidades cinematográficas, esse impressionante programa instrui sobre os horrores da guerra, em geral, e da Segunda Guerra Mundial, em particular. Outros programas organizados por temas incluem a natureza, o crime, a pré-história... A lista é exaustiva.

De acordo com o aspecto técnico, como em *Métamorphoses* (Haanstra, 1946), documentário sobre o grupo Muiderkring, de artistas e cientistas que se reuniam no castelo de Muiderslot em Amsterdam no século XVII; *Chronophotographies* (Marey, 1894-1920, imagens filmadas com os aparelhos cronofotográficos inventados por Marey em 1882 para analisar cientificamente o movimento de homens, animais, objetos etc.; *Radiographies* (Comandon, 1920), filme realizado pelo médico francês Jean Comandon, que acoplava câmeras a microscópios para filmar movimentos de células, também filmava crescimentos de vegetais e outros temas científicos; e *Cristallisations* (Serdan, 1945), um filme não encontrado. Langlois refere-se aqui ao tempo como "quarta dimensão", apresentada pelo cinema científico por meio de trucagens.

De acordo com linhas de influência, como a que atravessa *Les Pierres de la cathédrale de Naumburg* (Oertel, 1932), filme de arte favorito de Flaherty, segundo Langlois, com a mesma sutileza de decupagem que *Industrial Britain* (Flaherty, 1935), documentário sobre a indústria inglesa em 1931. Langlois vê, também, em *Raum im kreisenden* (Lamb, 1936), dedicado à sessão áurea – proporção matemática utilizada pela arte desde a Antiguidade –, um

preciosismo que encontra também em *Bianchi pascoli* (Emmer, 1947) – documentário sobre um cemitério militar na Itália.

De acordo com metamorfoses de estilo, como em 1938, *Le Père Serge* (Mosjoukine, 1915), filme baseado na obra *O padre Sérgio* (Tolstói, 1890); *Le Démon des steppes* (Sheffer, 1922), drama russo que se passa na guerra civil pós revolução bolchevique; *Tempestade sobre a Ásia* (Pudovkin, 1928), filme de propaganda soviético, terceiro da trilogia de Pudovkin que inclui *A mãe* (Pudovkin, 1926); e *O fim de São Petersburgo* (Pudovkin, 1927), programa intitulado "Três etapas do cinema russo".[162]

Alguns programas foram publicados em catálogos especiais, por isso contam com pequenos textos explicativos de Langlois. A maior parte dos programas permanece, no entanto, aberta a interpretações. Langlois não gostava de dar explicações. Nos anos 1930, determinava que as exibições ocorressem "sem debate", como anunciado nos primeiros folders impressos. Isso indica, para além da idiossincrasia virtuose, uma indisposição com a *doxa*. Note-se que o método da programação revela, por trás do grande conjunto "cinema", carimbo organizador, uma forte tendência desestabilizadora no que diz respeito ao sentido de cada filme. Considerando as descrições de Dominique Païni, flagramos o expediente transgressor:

> a programação brutaliza os filmes, torce-os, inflama seu significado, desvia-os do projeto de seu autor, para revelar algo da ordem de uma loucura contida e reprimida pelo aparato industrial e moral de Hollywood.[163]

Como lembra o crítico Johnatan Rosenbaum, a respeito dos programas de Langlois, ele criava "(...) contextos críticos particulares nos quais, por exemplo, Preminger poderia 'conversar' com Mizoguchi e o Lang alemão poderia interagir com o Hitchcock americano."[164] Além disso, os programas não eram para todos. O colaborador Richard Roud comenta a dica auspiciosa de Langlois: "(...) nunca esqueça, você está sempre programando para dez por cento da audiência. Nada importa, desde que você tenha feito esses dez por cento felizes."[165]

[162] Arquivo da Cinémathèque française, caixa RES 1411.
[163] PAÏNI, Dominique. Le Rencontre des films entre le hasard et la contrainte (ou portrait du programmateur en chiffonnier). In : AUMONT, Jacques. *Pour un cinéma comparé*: influences et répétitions. Paris: Cinémathèque française, 1996, p. 417. "*la programmation brutalise les filmes, les tord, enflamme leur signification, les détourne du projet de leur auteur, pour en dévoiler quelque chose de l'ordre d'une folie contenue et réprimée par le dispositif industriel et moral d'Hollywood*."
[164] ROSENBAUM, Johathan. Reflections on 'Rivette in Context'. In: *Cinema Comparat/ive Cinema*, vol. I, no. 1, pp. 61-65, 2012. ISSN 2014-8933, p. 64. "(…) *particular critical contexts in which, for example, Preminger could 'converse' with Mizoguchi and the German Lang could interact with the American Hitchcock*."
[165] ROUD, 1985, p. 130. "*Never forget, you're always programming for ten percent of the audience. Nothing matters as long as you've made those ten percent happy*."

As programações de Langlois são mais que "artísticas" porque, além dos motivos já mencionados, elas catalisaram as necessidades específicas de um grupo restrito, que não estava satisfeito nem com a produção, nem com a crítica da época. Segundo Rosenbaum, as programações de Langlois criaram "(...) um espaço crítico para os autores, programadores e cineastas, baseado em comparações e rimas entre filmes."[166] Era a Nouvelle vague, movimento de jovens críticos e cineastas do qual Godard fazia parte, todos eles frequentadores da Cinémathèque française, e inovadores da maneira como fazer um filme. A Nouvelle vague, inteiramente influenciada por Langlois, revolucionou a maneira de conceber o próprio cinema. Um dos efeitos dessa mudança foi a chamada "política dos autores", em que parte da crítica cinematográfica francesa, ligada à revista *Cahiers du cinéma*, defendia a marca singular de determinado diretor, em detrimento do estúdio para o qual trabalhava. Também o conjunto da obra de um diretor era defendido como um mesmo processo, de onde não se podia deixar de fora nenhuma parte, ou seja, se o diretor era bom, não havia filmes seus que fossem ruins. Desde que se captasse a essência da visão de mundo de determinado diretor, todos os seus filmes seriam avaliados sob essa ótica.

Trazendo a marca do singular aprendizado de Langlois, que abandonou os estudos para se dedicar inteiramente ao cinema, as programações da Cinémathèque française são precursoras da "política dos autores". E isso, num duplo aspecto dessa política, descrito por Antoine de Baecque:[167] amor aos autores e defesa das prerrogativas artísticas face à burocracia comercial. Esse duplo aspecto da política dos autores, ainda segundo Baecque, pode ser traduzido como ausência de valor absoluto no julgamento do conteúdo dos filmes.[168] Tais características – ainda que aquém da complexidade do debate proposto pela *Cahiers du cinéma*, em oposição à revista *Positif*, dando origem à "política dos autores" – encontram-se nas programações de Langlois, se não são sua própria definição. A primeira condição para aproximar filmes diferentes e produzir efeitos inusitados, como em Langlois, é que seu valor de julgamento das obras não seja absoluto. E há também a defesa da prerrogativa artística face à burocracia comercial, já comentada. Havíamos concluído que o trabalho de Langlois seria melhor definido pela categoria de programação artística, mas que alguns aspectos de seu trabalho, como a pesquisa investigativa e o investimento estatal na programação da Cinémathèque, tornavam tal definição

[166] ROSENBAUM, 2012, p. 61. "(...) *a new critical space for writers, programmers and film-makers, based on the comparisons and rhymes between films*."
[167] BAECQUE, Antoine de. *Les Cahiers du cinéma, histoire d'une revue* (tomes 1 et 2) Paris: Éditions Cahiers du cinéma, 1991, t1, p. 147.
[168] Ibid, p. 149.

insuficiente. Ora, parece-nos que a variabilidade do valor dos filmes corresponde ao extravasamento da categoria "programação artística", já que se diz de uma certa concepção do cinema.

Considerar a história do cinema como um conjunto de filmes coexistentes entre si, um território a ser explorado, como o fazia Langlois, implica uma mudança de paradigma que não se limita à opinião de um só homem. Trata-se de uma mudança coletiva de paradigma, nascida na Cinémathèque française e também na *Cahiers du cinéma*. Essa era a revista onde os críticos frequentadores da Cinémathèque escreviam, antes ou enquanto faziam filmes. A "política dos autores" foi uma estratégia coletiva, pensada pelos críticos da *Cahiers*, que eram também espectadores dos programas de Langlois. Nesse sentido, analisando a programação de Jean-Claude Biette para o festival Jeu de Paume, Fernando Ganzo fala da

> (...) concepção da programação como parte de um projeto coletivo, ideia coletiva de cinema que implica participar (como crítico e cineasta) de uma certa concepção do cinema e do mundo.[169]

A força do trabalho de Langlois foi ter tornado isso possível. A propulsão subsiste potencialmente em suas programações, assim como nas críticas e filmes do pessoal da Nouvelle vague e da *Cahiers*. Nesse conjunto, uma concepção de cinema e de mundo espera para nascer das relações inusitadas, dentro dos filmes e entre eles.

[169] GANZO, Fernando. 'Le Trafic du cinéma': On the Relationship between Criticism and Collective Programming Through a Publication; the Case of Trafic and the Jeu de Paume. In: *Cinema Comparat/ive Cinema*, vol. 1, no. 1, 2012, pp. 66-74. ISSN 2014-8933, p. 71. "(...) *the conception of the programme as part of a collective project, of a collective idea of cinema which implies taking part (as a critic and film-maker) of a certain conception of cinema and of the world*".

1.2.2 Programação da Cinémathèque française

Analisaremos agora as programações da Cinémathèque française, de 1936 a 1960, material recolhido no fundo Langlois dos arquivos da instituição, hoje sob a guarda da BIFI (Bibliothèque du film). Mencionemos brevemente certos aspectos que caracterizam tais programações. Em primeiro lugar, notamos que os primeiros programas tinham títulos: *Três filmes policiais* (21 de fevereiro de 1936), *A fantasia na tela* (13 de março de 1936), O *ridículo na tela* (5 de junho de 1936) etc. Isso deixou de acontecer notadamente a partir de 1948, quando a Cinémathèque foi para a avenida Messine. A partir de então, observa-se em certos programas a atenção aos títulos dos filmes, com a formação de jogos de palavras instigantes, como, por exemplo, em 7 de julho de 1957, *Le Vent* (Sjostrom, 1928), *La mere* (Poudovkine, 1926) e *L'aurore* (Murnau, 1927), respectivamente "o vento", "a mãe" e "a aurora". Nesse caso, a repetição do artigo definido para sujeitos tão diferentes sugere a abrangência de temas de que o cinema é capaz. Algumas vezes, Langlois escolhe os títulos de modo a repetir uma mesma palavra em contextos diferentes, como no programa de 2 de maio de 1957, que elenca *Shangai gesture* (Sternberg, 1941) e *La Dame de Shangai* (Welles, 1947), ou o de 6 de maio de 1960, com *Aux Frontières de l'homme* (Rostand & Vedrès, 1953) e *L'Homme a la caméra* (Vertov, 1929) e, notadamente, o de 4 de outubro de 1956: *Chez les mangeurs d'hommes* (Antoine, 1928), *Les Hommes de l'âge de pierre* (Gaisseau, 1956) e *Les Hommes de l'eau* (Rouch, 1956), onde é visível a repetição da palavra *homme* (homem).

Outra característica que chama atenção nas programações é a ousadia com que Langlois aproximava filmes muito diferentes. É ilustrativa, nesse sentido, a presença de programas como o que aproxima *O triunfo da vontade* (Riefensthal, 1935) e *Flaming Creatures* (Smith, 1963)[170], visto anteriormente. O filme de propaganda nazista *O triunfo da vontade* é programado, ainda, em 25 de abril de 1958, junto com *Terre sans pain* (Buñuel 1934), documentário ficcional que denuncia a miséria humana na Espanha do final da década de 1920. A oposição entre a monumentalidade nazista no filme de Riefensthal e a degradação do povo espanhol no filme de Buñuel é impressionante, tanto do ponto de vista cinematográfico como político. Outro programa que produz oposição com *O triunfo da vontade* é o de 8 de fevereiro de 1939, que une o filme de Riefensthal com o raro *Maladies industrielles* (Watt, data não-identificada), que como o título sugere, é sobre as doenças trazidas pela era industrial. E ainda, em 18 de março de 1956, *O triunfo da vontade* é programado junto com o clássico expressionista *Mabuse* (Lang,

[170] Ver p. 10.

1933), filme feito por Lang para denunciar o nazismo. Outra oposição forte é observada no programa de 6 de maio de 1958, em que Langlois une o famoso documentário *Nuit et brouillard* (Resnais, 1955), sobre os campos de concentração, com *Les maîtres fous* (Rouch, 1955), sobre o ritual da seita Hauaka, proveniente do Niger, que dramatiza a colonização europeia, por meio de transes e possessões. Em suma, esses casos caracterizam a dialética toda especial que Langlois materializava em seus programas e que provocam, ainda hoje, uma reflexão profunda sobre a história do século XX. O pensamento por trás das programações de Langlois tem, assim, uma vizinhança com o pensamento do montador de filmes que, aproximando imagens diferentes, dispara sentidos e associações a serem processados pelos espectadores. Os espectadores das programações da Cinémathèque estão, nesse sentido, como que diante de um enorme filme que não só mistura narrativas diferentes, mas manifesta, por meio dessas misturas, a história do século XX.

O foco das análises apresentadas aqui está nas transformações dos filmes, quando aproximados uns dos outros nos programas. A eficácia de um filme, termo vago, porém eficiente por abrangir diferentes aspectos do filme, criado por Eisenstein, é o que se transforma quando o filme é aproximado com outros num programa. Para o cineasta russo, a eficácia refere-se ao conjunto que reúne a narrativa, a montagem, a música, os diálogos e as cores, ou seja, todo o diagrama de elementos que compõe o filme e que lhe dá sentido.[171] Outro cineasta russo, Lev Kuleshov, dentre inúmeras outras experiências de justaposição de imagens, relacionou na montagem o plano aproximado do rosto de Ivan Mosjoukine a diferentes outros planos, que mostravam um prato de comida, uma pessoa morta, uma mulher bonita. O efeito observado foi que, apesar de se tratar do mesmo plano do rosto do ator, repetido, sua justaposição, na montagem, aos outros planos, em alternância, fazia o rosto de Mojuskine parecer diferente, a cada uma das suas aparições. Kuleshov refere-se a esse período de experimentação, quando "(...) criava temas novos a partir de filmes antigos, novas combinações de montagem."[172] Aliás, Godard retoma a experiência de Kuleshov no filme *Carta a Jane* (Godard & Gorin, 1972), provocando, através da montagem, mudanças na expressão do rosto de Jane Fonda, em fotografia tirada por um jornalista no Vietnã.

Algo muito semelhante ocorre nas programações de Langlois. Cada filme, quando aproximado de outros, adquire uma fisionomia diferente, como o rosto de Mosjoukine no efeito

[171] EISENSTEIN, 1957.
[172] KULESHOV, Lev. *Writings of Lev Kuleshov*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1974, p. 200.

Kuleshov, ou o de Fonda no filme de Godard. Dessa forma, pode-se definir a programação de Langlois como a operação através da qual as metamorfoses do filme são manejadas pelo criador da Cinémathèque française. A história do cinema transmitida por Langlois não se constitui de outra maneira. É por meio desse princípio de montagem (combinar imagens manipulando seu sentido) que Godard entrou em contato com a história do cinema. É esse princípio que o cineasta atualizará, na mesa de montagem, em *História(s) do cinema*, como veremos no capítulo seguinte. Além desse princípio, há ainda outras características da filiação Langlois-Godard, como a grandeza do conjunto de filmes com o qual a história do cinema se materializa. Compreender essa história significa compreender, entre outras coisas, a diferença na quantidade de filmes em relação aos dias de hoje. Até os anos 1960, quando Godard deixa de frequentar a Cinémathèque française diariamente e passa a produzir filmes, o conjunto a que se chamava história do cinema ainda era assimilável. Bastava frequentar a Cinémathèque (com cérebro e coração, acrescentaria Langlois).[173] Hoje em dia, temos tantos filmes, incluindo, aí, as filmagens amadoras, feitas com celular, que a história do cinema se apresenta aos nossos olhos como uma explosão inapreensível.

A história do cinema que Langlois transmitiu através da programação da Cinémathèque française era um conjunto palpável, assimilável pela memória dele, combinável por sua fantasia. Hoje em dia, só computadores podem combinar programações para a quantidade de filmes que temos. O crítico Serge Daney tocou nessa questão na entrevista com Godard, sobre *História(s) do cinema*, incluída na série. Segundo Daney, foi possível a Godard produzir a série e contar, por meio dela, a história do cinema, porque o cineasta pertence à uma geração para a qual a história do cinema já era suficientemente rica, mas não ainda incomensurável, como passou a ser a partir dos 1960.[174] Na mesma entrevista, Godard, mais concentrado em seu projeto do que na ideia de uma história universal do cinema, como parecia estar Daney, concorda com ele, salvo em um ponto. Para Godard, não haveria cada vez mais filmes, mas, sim, cada vez menos. Afinal de contas, diz Godard, a história não é feita de mais que dez filmes, assim como temos dez dedos nas mãos. A resposta de Godard é menos uma contradição lógica, comparada ao número de filmes produzidos no mundo[175], do que a afirmação, num tom de provocação, dessa concepção particular da história do cinema, que vem de Langlois. Se a

[173] *Langlois* (Guerra, 1970).
[174] *Entretien entre Serge Daney et Jean-Luc Godard* (Godard, 1988), 4’15’’.
[175] No final de 2020, o IMDB (Internet Movie Database), catálogo de filmes online mais popular, contava 560.232 filmes (https://www.imdb.com/pressroom/stats/ visitado em 01/04/2021). Em 1988, ano da entrevista de Godard por Daney, apenas os EUA produziam perto de 300 filmes por ano, segundo o Stephenfollows Film Data and Education (https://stephenfollows.com/how-many-films-are-released-each-year/ visitado em 01/04/2021).

concepção da história do cinema materializada em *História(s) do cinema* traduz a aprendizagem de Godard junto a Langlois, a análise da programação da Cinémathèque française indica características próprias. Do ponto de vista da quantidade de filmes, não se trata em absoluto de uma historiografia exaustiva. O contrário mesmo se dá. Observamos procedimentos como a repetição de filmes, tanto na programação de Langlois quanto em *História(s) do cinema*. A repetição indica uma verticalização da concepção da história.

A primeira característica que salta aos olhos no conjunto de programações que Langlois produziu é o número de filmes recorrentes, que a partir da década de 1930 são programados repetidas vezes e de maneiras diferentes. Veremos no capítulo 2 que o conjunto de filmes de *História(s) do cinema* obedece ao mesmo padrão. Em Langlois, os filmes que se repetem ao longo da história da Cinémathèque française são aqueles salvos num contexto histórico de destruição dos filmes mudos. O historiador Georges Sadoul, em artigo escrito no ano de fundação da Cinémathèque, lista alguns dos filmes apresentados por Langlois:

> *La Kermesse héroïque* (Feyder, 1935), *Nana* (Renoir, 1926), *L'Âge d'or* (Buñuel, 1930), *Intolérance* (Griffith, 1916), *Les Rapaces* (Stroheim, 1924), *Le Trésor d'Arne* (Stiller, 1919), *Nosferatu* (Murnau, 1922) e outros, de autores clássicos como Pabst, Dreyer, Chaplin e Méliès...[176]

Entre os duzentos e cinquenta filmes salvos por Langlois, segundo o mesmo artigo de Sadoul[177], observamos que algumas dezenas repetem-se ao longo das programações. Entre os filmes estão obras-primas, como *Napoleão* (Gance, 1927).[178] João Bénard da Costa faz uma lista com os dez filmes que formaram o primeiríssimo conjunto do acervo da Cinémathèque française:

> *La Chute de la maison Usher* (Epstein, 1928), *Naissance d'une nation* (Griffith, 1915), *Un chapeau de paille d'Italie* (Clair, 1928), *Les deux timides* (Clair, 1928), *Carmen* (Feyder, 1926), *Les nouveaux messieurs* (Feyder, 1929), e mais quatro filmes russos.[179]

Financiado por Paul-Auguste Harlé, que depositava absoluta confiança no projeto da Cinémathèque française[180] e sugeriu adicionar o "*française*" no título da instituição, para que ela fosse "(...) um dia a cinemateca da França,"[181] Langlois compra esse conjunto de filmes. Muito cedo, portanto, a Cinémathèque já é dona de um considerável acervo, como já foi dito.

[176] SADOUL, 1979, p. 21.
[177] Ibid, p. 20.
[178] Cr. LANGLOIS; MYRENT, 1986, p. 60.
[179] BÉNARD DA COSTA, 1986.
[180] LANGLOIS; MYRENT, 1986, p. 51.
[181] Ibid, p. 52. "(...) *un jour la cinémathèque de la France*".

Todos os filmes citados por Sadoul e Bénard da Costa repetem-se inúmeras vezes, nas programações da Cinémathèque française, a partir da década de 1930. Os programas que incluem tais filmes, no entanto, mudam. É possível analisar os diferentes efeitos que um programa provoca nos filmes repetidos, através dos casos em que um mesmo filme é agrupado em programas diferentes. Observando os arquivos da Cinémathèque, acrescentamos, às listas de Sadoul e Bénard da Costa, como casos de repetição: *A ópera dos três vinténs* (Pabst, 1931), *A morte cansada* (Lang, 1921), *Ivan, o terrível* (Eisenstein, 1944), *A general* (Keaton, 1926), *Susana* (Buñuel, 1951), *Joana D'Arc* (Dreyer, 1928), *Nanook* (Flaherty, 1922), *As damas do Bois de Boulogne* (Bresson, 1945). Dentre os filmes mais programados por Langlois estão *Nosferatu, Caligari, Ivan e Joana D'Arc*. Analisaremos, a seguir, as mudanças de sentido apresentadas por um mesmo título, quando submetido a diferentes programas.

A morte cansada (Lang, 1921), clássico do expressionismo alemão, conta a história de um casal que, para viver junto, precisa vencer uma batalha contra a morte. Lançado em 1921, o filme é programado por Langlois a partir de 1936, em diferentes tipos de programa. O primeiro programa, de 24 de abril de 1936, intitulado *Três filmes fantásticos*[182] traz, com *A morte cansada*, *Le Voyage imaginaire* (Clair, 1926) – outro filme que se repete nas programações – e *Le Montreur d'ombres* (Robison, 1923).

Le Voyage imaginaire (Clair, 1926) também conta a história de um casal que luta contra forças tenebrosas para se manter unido. Tanto neste filme quanto em *A morte cansada* (Lang, 1921), tal luta passa por um espaço meta-mundano que serve de arena. Um mundo subterrâneo em *Le Voyage imaginaire* e, em *A morte cansada*, na estranha propriedade que a morte – um forasteiro rico – construíra na pequena cidade onde a história se passa. Já em *Le montreur d'ombres* (Robison, 1923), de tema semelhante aos outros (casal contra forças tenebrosas), a luta se dá em um casarão com estranha decoração asiática.

É interessante notar que o tema que une os filmes – casal em luta contra forças tenebrosas – não aparece no título. *Três filmes fantásticos* é um título genérico, designando o tema do programa de maneira demasiado geral, fazendo, no entanto, referência ao gênero cinematográfico ao qual os filmes pertencem. O efeito que o programa produz unindo os três filmes extrapola a simples semelhança genérica. Mais importante do que serem filmes fantásticos – para além da importância desse gênero para a história do cinema – é a luta conjugal

[182] Observa-se a prática de dar título aos programas nos primeiros anos da Cinémathèque française, e mais tarde em ocasiões especiais.

contra adversidades do meio. Esse tema não aparece no título, mas aparece nas relações entre os filmes.

O próprio filme *A morte cansada* é composto por três episódios. Cada episódio, vivido pelos mesmos atores, com histórias semelhantes: a de uma mulher, lutando por seu amor. A semelhança entre os três episódios faz com que *A morte cansada* já pareça, em si mesmo, uma programação. Na França, a tradução do título do filme é *Les trois lumières* ("as três luzes"), anunciando a forma episódica do filme, de maneira tão genérica quanto *Três filmes fantásticos*. "As três luzes" designa também uma conjunção entre um elemento do roteiro e um motivo estético presente na fotografia. A heroína precisa salvar uma das três velas apresentadas pela morte para salvar seu amado. As três velas marcam o fim de cada episódio, se apagando, uma a uma, a cada vez.

Um título menos genérico, mais intimamente relacionado ao tema ressaltado no programa de Langlois que une *A morte cansada* com *Le Voyage imaginaire* e *Le Montreur d'ombres,* poderia ser algo como *O terceiro elemento*, pois há sempre um casal atravessado por um terceiro, que interfere. Talvez fosse ainda melhor, como título do programa, *O terceiro elemento fatal*, levando-se em conta a natureza dessa interferência. Um pouco como o que Godard faz o diretor Fritz Lang dizer em *O desprezo* (Godard, 1963), sobre a história de Penélope e Ulysses, na *Odisseia*: "é a luta do homem contra as circunstâncias."[183]

Podemos pensar que assistir aos filmes programados por Langlois teria tido, em Godard e sua turma, o efeito de encorajar a produção de novos filmes. Para além das categorias genéricas, são os temas dos filmes que sobressaem em cada programa. Unidos pelo ato de programar, os temas constituem uma espécie de trans-roteiro do conjunto de títulos, sugerindo a produção de mais um filme com aquele tema. Por outro lado, a diversidade de países e datas de produção dos filmes funciona como um insumo para quem quem assiste ao programa. O espectador que assiste a um programa como os de Langlois, sai do cinema com o esboço de um roteiro e um campo de possibilidades estéticas ampliado.

Quanto a cada filme particular, é no programa que seu sentido, ou eficácia, como diz Eisenstein, emergem. O tema que destacamos no programa *Três filmes fantásticos* – casal confrontado à morte – revela-se como característica do filme *A morte cansada*. Mais ainda, os diferentes programas revelarão outras características, no que se conclui uma pluralidade de

[183] *O desprezo*, (Godard, 1963), 11'11''.

sentidos inerente ao filme programado. Ainda no caso de *A morte cansada*, poder-se-á sublinhar, por exemplo, a relação da morte com a pequena cidade, mais do que com o casal, ou a questão do destino (o título do filme foi traduzido, em inglês, como *Destiny*, "destino").

Em 31 de janeiro de 1945, *A morte cansada* (Lang, 1921) é exibido com apenas um outro filme, *O gabinete do Dr. Caligari* (Wiene, 1920). O filme de Wiene, um clássico do expressionismo alemão, também conta a história de um casal em duelo com forças tenebrosas. Além disso, a luta, em *O gabinete do Dr. Caligari*, se passa, igualmente, em um lugar estranho, fora da lógica mundana da verossimilhança. Porém, nesse filme, as forças malignas parecem ajudar o casal, ao invés de separá-lo. Cesare, o sonâmbulo controlado por Caligari, mata Alan, o rival de Francis na disputa por Jane. Livre de Alan, Francis torna-se noivo de Jane. Ao menos é o que parece, antes do grande *flashback* que mudará tudo.

Já em 24 de outubro de 1955, dez anos depois, Langlois programa *A morte cansada* (Lang, 1921) com *La Fièvre* (Delluc, 1921) e *La Souriante Mme Beudet* (Dulac, 1923). Nesse caso, *A morte cansada* é o único filme fantástico. *La Fièvre* é sobre Sarah, uma mulher que perde o homem amado e acaba se casando por conveniência, até que seu ex-amante retorna, é assassinado, e ela vai presa, acusada do crime. Enquanto *La Souriante Mme Beudet* conta a história de madame Beudet, infeliz no casamento com um homem sovina e bruto, que tem a mania de ameaçar com um suicídio, sempre que a ocasião pede, mas com um revólver sem balas. Madame Beudet decide carregar o revólver, mas seus planos fracassam quando, antes de disparar, sr. Beudet a abraça, pensando que ela havia pensado em cometer suicídio.

Na ausência do fantástico, tanto em *La Fièvre* (Delluc, 1921) quanto em *La Souriante mme Beudet* (Dulac, 1923), é outra característica de *A morte cansada* (Lang, 1921) que sobressai. Nesse programa, o que se destaca é o jogo do destino e a relação com uma morte, que não é fantástica, mas realista. Os três episódios do filme de Lang aparecem como partes de um jogo, o fantástico dando lugar ao acaso, tema comum em *La Fièvre* e *La Souriante mme Beudet*. Nesse sentido, um dos mais belos planos de *La Fièvre* é o que mostra a heroína, Sarah, lamentando-se num balcão de bar, sobre o qual se vê três dados. Em *La Souriante mm Beudet*, o *plot point* final com o revólver lembra o jogo da roleta russa.

No ano seguinte, em 11 de fevereiro de 1956, *A morte cansada* (Lang, 1921) é programado novamente com *O gabinete do dr. Caligari* (Wiene, 1920), e *O gabinete das figuras de cera* (Leni, 1924) é acrescentado. Este filme de Leni, o último feito na Alemanha antes de o diretor ir para os EUA filmar *The Cat and the Canary* (Leni, 1927), também é um

filme em três episódios, como *A morte cansada*. Em *O gabinete das figuras de cera*, um poeta aceita um trabalho num museu. Ele escreve três histórias para três figuras de cera, para divulgar a instituição. Cada história escrita é vivida pelo poeta com a filha do proprietário, Eva. É interessante observar que o modelo de divisão em três partes se repete em *A morte cansada*.

Em 10 de setembro de 1957, Langlois programa *A morte cansada* (Lang, 1921) com *Le Trésor d'Arne* (Stiller, 1919) e *O estudante de Praga* (Galeen, 1926), dois filmes que também se repetem frequentemente nas programações. Aqui, o elemento chave é o duplo. Em *Le Trésor d'Arne,* a heroína Elsalil é assombrada por sua irmã, que fora assassinada pelos ladrões do tesouro de Arne. A irmã-fantasma aparece para impedir o romance entre Elsalil e um dos ladrões, até que ele é preso em uma emboscada, usando Elsalil como escudo, e esta acaba morrendo.

O estudante de Praga (Galeen, 1926) apresenta o tema faustiano do personagem que vende sua alma, nesse caso o reflexo do espelho, sem saber. Balduin tem problemas financeiros e um homem misterioso oferece uma fortuna em troca de qualquer objeto que ele escolhesse no quarto do estudante. Balduin aceita o acordo e assina o contrato, sem poder prever que o objeto escolhido seria seu próprio reflexo no espelho. O homem misterioso e o reflexo de Balduin perturbam a ordem na cidade, atrapalhando a vida e o nascente romance entre Balduin e a condessa Margit. Balduin acaba enfartando, e o reflexo senta-se para descansar em seu túmulo.

O duplo, sob a forma de irmã-fantasma em *Le Trésor d'Arne* (Stiller, 1919), e de reflexo do espelho em *O estudante de Praga* (Galeen, 1926), provoca uma mudança de perspectiva na forma episódica de *A morte cansada* (Lang, 1921). As três histórias dentro do filme, vividas pelos mesmos atores, guardam ainda outras ressonâncias em suas narrativas, apesar de se tratar de histórias que se passam em lugares e tempos muito diferentes. Na história árabe, na italiana ou na chinesa, trata-se sempre da personagem vivida pela atriz Lil Dagover lutando para salvar seu amado. A história inicial – um desafio lançado pela morte à Elle (Lil Dagover), que tem três chances para salvar seu amado –, é duplicada em cada uma delas, terminando sempre em fracasso. Aliás, a morte já havia tentado prevenir Elle do caráter vão da luta, o que explica o título do filme.

No ano seguinte, em 24 de março de 1958, são *Lac aux dames* (Allegret, 1934) e *La Symphonie nuptiale* (Stroheim 1928) que compõem o programa com *A morte cansada* (Lang, 1921). Esse caso aprofunda a perspectiva que havia sido instaurada pelo programa, visto acima, que uniu *A morte cansada* com *La Fièvre* (Delluc, 1921) e *La Souriante mme Beudet* (Dulac,

1923). O tema da morte como inelutabilidade do acaso ante a escolha amorosa, desdobra-se em *Lac aux dames* e em *La Symphonie nuptiale*.

Lac aux dames (Allegret, 1934) começa com o jovem nadador Eric Heller, que conseguira um emprego de verão como instrutor em um lago alpino, sendo salvo por uma figura em um barco, vestida com capuz e mangas largas, lembrando a morte. Trata-se de Puck, a filha excêntrica de um conde filósofo, que habita a margem oeste do lago, e canta apaixonadamente toda vez que um acontecimento lhe inspira o desejo. Puck assombra Eric com sua paixão e a sugestão de uma paranormalidade se faz presente na inexplicável ferida que aparece no braço do nadador.

O início de *La Symphonie nuptiale* também anuncia a presença de forças tenebrosas que agem, mudando o destino dos homens. No palácio em que habita o príncipe Nicki, há a estátua de um cavaleiro com armadura de ferro, o "homem de ferro", segundo o imaginário da população. O filme termina com a gargalhada do homem de ferro. Apesar do tórrido romance entre Nicki e a bela Mitzi, o destino faz com que a vontade dos pais de Nicki – casá-lo com uma mulher rica – seja concretizado. Na cerimônia de casamento, o ex-amante de Mitzi tenta matar Nicki, mas a moça se oferece como esposa para que o homem bruto não a mate. Esse aspecto aproxima-se do melancólico jogo que a morte, em *A morte cansada*, propõe para salvar o amante da heroína. A diferença é que em *La Symphonie nuptiale* a troca obtém êxito.

Em 12 de junho do mesmo ano, *A morte cansada* é programado com *L'Orage* (Petrov, 1934) e *Vivre* (Kurosawa, 1952). Nesse programa, é difícil encontrar outro traço de união entre os filmes senão, mais uma vez, a inexorabilidade da morte. Porém, um olhar atento a *L'Orage,* e *Vivre*, revela uma crítica ferrenha à moral, na Rússia e no Japão, respectivamente. A abordagem que cada filme faz da moral sugere essa perspectiva em *A morte cansada*, confirmada pela história contada nos três episódios.

L'Orage é sobre Katerina, uma mulher casada e neurastênica, que se apaixona por um homem, vive um romance extra-conjugal, através do qual recupera sua saúde plena, e acaba suicidando-se, sob o peso da culpa. *Vivre* conta a história de Kanji, funcionário público preso à burocracia, até que a descoberta de um câncer no estômago o faz repensar sua maneira de viver e trabalhar. Kanji consegue se divertir, pela primeira vez, em vários anos, e começa a lutar para melhor a dinâmica de trabalho no escritório. Como resultado dessa reviravolta, faz amigos e faz com que a prefeitura construa um parque para as crianças, pouco antes de morrer.

A tocante proximidade entre esses filmes de contextos tão distintos – Rússia em 1930, e Japão em 1950 – realça, em *A morte cansada*, a pintura da rigidez moral, nos episódios árabe, italiano e chinês. Também a vontade da heroína para salvar seu amante, graças à proximidade, produzida pelo programa, com a luta de Katerina e de Kenji (*L'Orage* e *Vivre*, respectivamente), ganha ares de uma luta humana para viver a saúde plenamente. Desse modo, a moral retratada pelos filmes, em cada um desses países, revela-se como entrave ao desenvolvimento de uma vida humana feliz.

Em 15 de abril de 1960, Langlois programa *A morte feliz* com *Tabou* (Flaherty) e *Poil de carotte* (Duvivier). A beleza desse programa reside na função que ocupa, aqui, o elemento fantástico. *Poil de carotte* conta a história da bizarra família Lepic. Crítica social ao sistema de ensino, à mundanidade e à hipocrisia familiar, o filme conta a história do pequeno François, apelidado de Poil de carotte (cabelo de cenoura), por ser ruivo. Garoto cheio de vida, François vive a opressão da escola, da mãe psicopata e sente a falta do pai, homem poderoso e ausente. A agonia de François encontra respaldo material em fantasmas que aparecem para o menino, após a visita de um homem sombrio, coberto por uma capa esvoaçante, com capuz, como a morte. Por fim, o menino acaba tentando suicídio e é salvo pelo pai, que, por fim, parece ouvi-lo.

As semelhanças com *Tabou* (Flaherty) são impressionantes, tanto mais quando se leva em conta a diferença entre os dois filmes. Enquanto *Poil de carotte* (Duvivier) retrata a sociedade francesa do entre guerras, *Tabou* é um dos primeiros docudramas da história do cinema, passado na Polinésia e filmado com não-atores locais. A semelhança, no entanto, entre o drama vivido por François, em *Poil de carotte*, e aquele vivido pelo casal Reri e Matahi, em *Tabou*, ultrapassa a diferença radical de contexto. Também Reri e Matahi são portadores de uma felicidade que os faz lutar contra as forças do meio para existir. Aliás, esse tema, tornando-se universal, através da programação de Langlois, compreende também a luta da russa Katerina (*L'Orage*) e do japonês Kenji (*Vivre*). Em *Tabou*, Reri é transformada em tabu pelo chefe da tribo, que a proíbe de ter relações carnais, motivo pelo qual ela e o namorado Matahi decidem fugir para viver seu amor. Enganados e explorados na ilha ocidental para onde fogem, eles tentam resistir, mas o chefe da tribo os encontra e Matahi afoga-se. Esse programa ressalta, em *A morte cansada*, a função da representação fantástica como atravessamento universal no amor conjugal.

Em conclusão, a sucessão de programas em que Langlois inclui o filme *A morte cansada* revela, neste filme, diversas faces, como um prisma que, girado, reflete diferentes intensidades e tonalidades de luz. O tema do casal em luta com forças tenebrosas, o jogo do destino e a relação com a morte, o duplo, a inelutabilidade do acaso, a crítica à moral e a luta pela felicidade, são camadas de um mesmo filme. Cada programa revela uma faceta diferente, aprofundando nossa compreensão do filme, cujas camadas formam uma espécie de campo geológico, explorado por Langlois. Caracteriza-se, por indução, a capacidade que a programação tem, nas mãos de Langlois, de servir de instrumento de análise, como já foi dito, ou seja, de forma de abordagem que produz um pensamento. Ainda, por se tratar de um pensamento que se constrói, passo a passo, com as aproximações, o programa pode ser caracterizado como uma montagem de filmes, ou, melhor dizendo, uma montagem das narrativas dos filmes. Cabe perguntar se essa montagem guarda, ela mesma, uma espécie de narrativa. O caso das programações com *A morte cansada* revelou, como vimos, sucessivos momentos em que a narrativa do filme de Lang revela, como efeito das aproximações, diferentes temas, vistos acima – casal em luta, jogo do destino etc. Parece-nos haver aí uma operação complexa. Por um lado, o que Langlois aproxima são as narrativas, a do filme de Lang e a de outros diretores. Mas o resultado das aproximações desses filmes, apesar de não constituir uma narrativa, mas um programa, não conta menos a história de um casal em luta, de um jogo do destino, etc, exatamente no nível das relações entre os conteúdos narrativos dos filmes. Assim, considerando as análises das relações entre os filmes, caracterizamos o trabalho de Langlois como investigativo e experimental, buscando, com a experimentação – o gesto de aproximar os filmes –, as nuances contidas em cada obra programada. Ora, o resultado da investigação – cada conjunto de filmes e não ainda seu sentido – é o que funciona como uma montagem. Há um casal em luta contra a morte em *A morte cansada*, outro em situação semelhante em *Le Voyage imaginaire* (Clair, 1926) e um terceiro em *Le Montreur d'ombres* (Robison, 1923). Assistindo aos filmes, o espectador extrai, enfim, o sentido do programa, como poderia fazê-lo, por exemplo, um documentário de arquivos que tivesse por objeto não a existência histórica desses filmes, mas apenas suas narrativas. Esse documentário sobre narrativas associaria características de uma narrativa a características de outra, compondo não exatamente uma terceira narrativa, que unificasse as demais, mas uma série de perspectivas sobre as narrativas associadas. A caracterização do trabalho de Langlois como uma montagem de narrativas sugere um modelo abstrato, mas concretamente verificado[184], conforme veremos

[184] WITT, Michael. *Jean-Luc Godard, cinema historian*. Indiana: Indiana University Press, 2013, p. 96.

adiante no caso das montagens de compilação que Langlois realizou para apresentar a história do cinema.

1.2.3 Montagem Langlois

Langlois não chegou a desenvolver uma carreira como montador de filmes de compilação, como certamente poderia ter feito, se realmente o desejasse. Dos poucos filmes destinados a festivais, como Cannes, realizados por ele – algo próximo de dez, segundo Witt[185] e Imbeau[186] –, apenas dois foram digitalizados pela Cinémathèque française, por ocasião do centenário de Langlois, em 2018: *Cannes 1970* e *Palais des Congrès 1974*. Somente o último está acessível ao público, no site da instituição.[187] Além disso, há um filme experimental produzido por Langlois em parceria com Georges Franju – o amigo que fundou a Cinémathèque com Langlois, como dito anteriormente –, chamado *Le Métro* (Franju; Langlois, 1934), composto de planos filmados no metrô de Paris. Langlois não quis escrever uma história do cinema e nem dar aulas sobre o tema. Aceitou fazer os *anti-cours* (anti-cursos), como chamava, em Montréal, apenas por motivos financeiros e, mesmo assim, deixando claro que precisaria burlar normas básicas da academia, cometendo erros gramaticais, ao falar[188], para poder pensar. No entanto, além das programações da Cinémathèque e das exposições sobre história do cinema, Langlois montou esses filmes que ele mesmo projetava, em ocasiões especiais, e que também emprestava a outras salas. Em 1970, cedeu a montagem *Cannes 1970* para projeção no New York Film Festival[189], criado sete anos antes. O festival nova-iorquino programou *Cannes 1970* juntamente com *Langlois* (Hershon & Guerra, 1970), documentário sobre Lanlgois, composto de entrevistas com ele e com outras figuras importantes do cinema mundial, como as atrizes Jeanne Moreau, Lilian Gish, Ingrid Bergman, Catherine Deneuve e diretores, como François Truffaut. É preciso lembrar que o *affaire Langlois*, discutido anteriormente, era recente, e que não havia motivos para Langlois se tranquilizar em relação à posição que ocupava na Cinémathèque. As ameaças continuavam a vir por todos os lados e, se a paranoia do fundador da Cinémathèque era parte importante de sua personalidade, desde a Segunda Guerra, ela

[185] Ibid, p. 96.
[186] IMBEAU, Élodie. Les Montages Langlois. Paris: *Intervention du 01-06-2018 dans le cadre de la Journée d'étude internationale:* monter/démonter l'histoire du cinéma. Les archives et les anthologies cinématographiques ou audiovisuelle. (Palestra).
[187] https://www.cinematheque.fr/henri/film/122203-palais-des-congres-henri-langlois-1974/ (Acesso em agosto de 2021).
[188] *Langlois* (Guerra, 1970).
[189] ROUD, 1985, p. 175.

encontrava motivos reais nos anos pós-*affaire Langlois*. Por isso, as montagens feitas nesse período, além de serem obras de arte em si, funcionavam também como armas, através das quais Langlois abria caminho no meio político/cultural para tentar sobreviver e garantir seu trabalho. Segundo Mannoni, Langlois projetou *Cannes 1970* na inauguração do Palais des Congrès – um centro de convenções – em 1974, "para mostrar a seus adversários que ainda era capaz de reunir, em um piscar de olhos, arquivos do mundo inteiro."[190] Essa mistura de projeto histórico e arma de guerra corrobora a hipótese de Imbeau[191] que, ao analisar as montagens de Langlois, tendo encontrado, nos estoques da Cinémathèque, cópias incompletas de clássicos como *A noite do caçador* (Laughton, 1955) e *Um cão andaluz* (Buñuel, 1929), concluiu que, provavelmente, Langlois arrancava, diretamente das cópias, os trechos utilizados em algumas de suas montagens. A "selvageria" de Langlois, como diz Imbeau, ao utilizar trechos das cópias disponíveis, preocupando-se menos com a conservação das obras do que com sua projeção, caracteriza parte de sua atitude, que é igualmente criadora, na referida inauguração do Palais des Congrès. Tendo chegado com o prometido filme de compilação incompleto, Langlois finaliza-o ao vivo, lançando, diretamente da cabine de projeção, trechos de filmes que selecionava na hora, como um VJ da história do cinema. O jornalista Michel Delain, do jornal *L'Express* que conseguiu, segundo o irmão de Langlois,[192] se enfiar na cabine de projeção, relata a proeza de Langlois:

> Ele se perde nas latas de películas que lhe são entregues progressivamente e que se amontoam aos seus pés. Pelo menos, pensamos que se perde. De fato, num piscar de olhos, ele detecta *Nogent, Eldorado du dimanche* (Carné, 1929) ou *La Journée d'une paire de jambes* (Anônimo, 1909). – *Rápido, me dê o Chéri-Bibi* (Mathot, 1938)... Não, nessa lata não, essa é *Crainqueville* (Feyder, 1922), interpretado por [Maurice de] Féraudy... a outra.[193]

Langlois havia planejado, ainda segundo seu irmão, uma montagem gigantesca para aquela noite, que se chamaria *Paris através do cinema de Louis Lumière a Jean-Luc Godard*.[194] Esse era o projeto original, dedicado ao cinema francês, de Lumière à Nouvelle vague, mas Langlois não conseguiu completá-lo. A montagem *Palais des Congrès 1974* foi o que restou desse projeto inicial maior e mais ambicioso, e só chega até os anos 1930, com *Sous les toits*

[190] MANNONI, 2006, p. 442. "*Espérant montrer à tous ses adversaires qu'il est encore capable de réunir en un clin d'oeil des archives du monde entier*."
[191] IMBEAU, 2018.
[192] LANLGOIS; MYRENT, 1986, p. 397.
[193] Apud Ibid, p. 397. "*il s'est perdu dans ses boîtes de pelllicules qu'on lui livre au fur et à mesure et qui s'entassent à ses pieds. Du moins, croit-on qu'il s'égare. En fait, d'un coup d'oeil, il détecte, Nogent, Eldorado du dimanche ou La Journée d'une paire de jabes. "Vite! Passez-moi Chéri-Bibi... Non, pas cette bobine-là... Celle-là, c'est la Crainqueville interprété par Féraudy... l'autre*."
[194] Ibid, p. 397.

de Paris (Clair, 1930). Não se sabe ao certo que filmes Langlois chegou a projetar ao vivo, direto da cabine. Segundo a bibliografia especializada, foi uma projeção tão criativa quanto caótica, com interrupções e saltos cronológicos, o que fez Roud caracterizá-la como "mais impressionista que científica".[195] Não parece ter havido nenhum roteiro no qual Langlois pudesse se basear para projetar os trechos de filmes, completando, ao vivo, a montagem inacabada. Nesse sentido, o relato do jornalista Michel Delain, de dentro da cabine de projeção, diz ainda:

> Ele cola, descola, cola de novo a película. Monta e desmonta. Suas únicas armas são suas memórias e suas tesouras. Uma chamada telefônica o distrai. Uma pena! Na tela aparece a palavra MIF em vez de FIM. – "Raios, está ao contrário!"[196]

Não é possível saber ainda se Langlois chegou a terminar uma versão dessa montagem e é provável que, infelizmente, ela tenha se perdido. Em 1975, ano seguinte à inauguração do Palais des Congrès, Langlois apresenta no primeiro festival cinematográfico internacional de Paris uma montagem chamada *80 ans du cinéma français*.[197] Como conta seu irmão, assim que Langlois aparece diante da tela e tenta apresentar o material, é interrompido por uma salva de palmas que dura alguns minutos. A plateia inteira havia se levantado para aplaudir. Como diz Georges Langlois, "quando finalmente se consegue fazer ouvir ao microfone, Henri diz, apontando para a tela vazia: – 'Mas não é para mim! É para eles!".[198]

O conjunto dos relatos sobre as montagens que Langlois realizou nas décadas de 1960 e 1970 não ultrapassam muito, em número, os trechos citados aqui. Uma reunião importante de dados foi apresentada por Élodie Imbeau[199] na palestra "Les Montages Langlois", proferida na Cinémathèque, em 2018, quando Imbeau apresentou os resultados de sua pesquisa nos arquivos da instituição. Imbeau inventariou tudo o que encontrou sobre as montagens de Langlois e identificou os trechos de filmes utilizados nas montagens, já citadas, que se encontram digitalizadas – *Cannes 1970* e *Palais des Congrès 1974*. Imbeau não pôde, ainda, confirmar a autoria de Langlois na maioria das montagens que cita, mas julga ser muito provável que os filmes tenham sido montados por ele. Sumariamente, Imbeau cita montagens monográficas, sobre os pioneiros do cinema como Étienne-Jules Marey, Paul Nadar – filho do pioneiro da

[195] ROUD, 1985, p. 198.
[196] Apud LANLGOIS; MYRENT, 1986, p. 397. "*Il colle, décolle, recolle la pellicule. Monte et démonte. Avec, pour seules armes, ses souvenirs et ses ciseaux. Un coup de fil le distrait. Dommage! Sur l'écran, tout à l'heure, apparaîtra le mot NIF au lieu de FIN. "Zut, c'est à l'envers.*"
[197] LANGLOIS; MYRENT, 1986, p. 404.
[198] Ibid, p. 404. "*Quand il peut enfin se faire entendre au micro, Henri dit en montrant l'écran vide: - Mais ce n'est pas pour moi! Ce n'est pas pour moi! C'est pour eux*."
[199] IMBEAU, 2018.

fotografia Gaspard-Félix Tournachon, conhecido como Nadar –, e Lumière. As montagens mais numerosas sobre o último, são organizadas de maneira geográfica, como visto anteriormente, como Paris, Veneza, Nice, Londres, Nova Iorque ou, simplesmente, segundo o talento e o gosto de Langlois. Há também montagens por temas, como o faroeste, ou então intérpretes de Shakespeare no cinema mudo. Sobre essas últimas, que não se pode confirmar ainda se são mesmo de Langlois, Imbeau lembra que há trechos com esse tema nas montagens de autoria confirmada, portanto é muito provável que também sejam de Langlois. Há também montagens sobre a vanguarda francesa cuja escolha dos trechos – de filmes de Man Ray, Léger, Chomette etc. – sugere que se tratava de material preparado por Langlois para seus anti-cursos. Imbeau registra ainda a presença de uma montagem intitulada *De Lumière à Renoir*, mas que não apresenta trechos de Renoir. Imbeau lança a hipótese de que se trata de uma montagem feita para ser projetada antes de um ou mais filmes de Renoir. Assim, Langlois proporia uma travessia pela história do cinema antes dos filmes de Renoir. É muito provável que a hipótese de Imbeau se confirme, pois há várias programações em que Langlois homenageia determinado diretor – Hitchcock, Sternberg, Gremillon etc. –, projetando seus filmes junto com outros, em programas que ampliam o sentido das obras.

Passemos agora à análise das duas montagens digitalizadas pela Cinémathèque française em 2014, já mencionadas. Trata-se de dois contratipos (negativos gerados a partir de suporte positivo), que encontravam-se nos arquivos da Cinémathèque e foram inventariados em 1992, por ocasião dos preparativos dos catálogos da BIFI (Bibliothèque du film), em 1994, vinte anos antes da digitalização, em 2014. *Cannes 1970*, como já foi dito, é uma montagem completa, composta de oito bobinas, sendo sete delas com 300 metros de comprimento e uma outra com 600 metros, somando, no total, 2.480 metros, o equivalente a duas horas de filme. Já *Palais des Congrès 1974* apresenta 12 bobinas faltantes, que se perderam da década de 1970 para cá. O material que sobrou foi digitalizado e soma duas horas e quarenta minutos. As duas montagens são sobre o cinema francês, sendo que *Palais des Congrès 1974* tem as imagens da cidade de Paris como principal tema. Langlois incluiu nessas montagens um conjunto de trechos de filmes feitos por cineastas franceses, que vai desde os pioneiros – final da década de 1890, e primeira década de 1900 –, como Louis Lumière e Georges Méliès, passando pelos impressionistas – década de 1910 –, como Marcel L'Herbier e René Clair, até chegar à segunda vanguarda – década de 1920 –, movimento desencadeado, notadamente, em torno da parceria de René Clair e Germaine Dulac com nomes como Man Ray e Salvador Dalí. É interessante observar, nos dois casos de montagem – *Cannes 1970* e *Palais des Congrès 1974* –, que a escolha da ordem

dos trechos, feita por Langlois, não responde somente a critérios cronológicos e ao gosto do fundador da Cinémathèque. Observamos trechos aproximados segundo semelhanças formais no conteúdo das imagens e flagramos mesmo o desenvolvimento de ideias presidindo a junção dos planos de filmes diferentes. Analisaremos os dois filmes de compilação feitos por Langlois, a partir da descrição desse tipo de caso – aproximações de trechos, por semelhanças formais ou ideias mais complexas.

Cannes 1970

O primeiro elemento de *Cannes 1970* é a clássica cartela "*La Cinémathèque française présente*" (A Cinémathèque française apresenta) (Figura 3), que até então servia para anunciar que um filme pertencia ao acervo da instituição. Agora, a cartela passava a anunciar uma compilação produzida por Langlois que, num passo além em relação às programações que criava, montava, ele mesmo, um filme com trechos selecionados. Em seguida, uma cartela anuncia a data da famosa chegada do trem na estação Ciotat, filmada pelos irmãos Lumière, 1894, um marco inicial (Figura 4). Ao famoso plano do trem chegando, segue-se outra cartela, que anuncia um salto de dois anos, 1896, seguida de um plano filmado por Nadar, naquele ano, mostrando a Praça da Concórdia na Paris do final do século XIX. A partir daí, as cartelas informativas, que nem sempre aparecem, ora designam o autor, o título e a data, ora apenas uma ou duas dessas informações. Donde se pode deduzir que a apresentação das informações sobre as cenas vistas não manifesta uma preocupação muito grande da parte de Langlois. Além disso, com exceção de uma cartela que informa "Segunda vanguarda, 1923-1929," não há outra menção a períodos ou escolas do cinema. Em suma, Langlois sustenta, na montagem *Cannes 1970*, sua proposição de, mostrar os filmes mais do que falar sobre eles, como fazia desde a época do cineclube *Cercle du cinema.*[200] Com um mínimo de conhecimento sobre o período mudo, pode-se, no entanto, perceber diferenças de origem entre as imagens, mesmo quando elas não são identificadas por cartelas – há trechos que parecem mais antigos do que outros. Isso se deve ao fato de Langlois ter feito um salto cronológico que vai dos primeiros filmes – 1900, 1910 – à segunda vanguarda – 1920 –, retornando, em seguida, às primeiras décadas do cinema. Há imagens, como as dos irmãos Lumière, que mostram a vida na cidade de Paris; há imagens fantásticas, como as trucagens de Georges Meliès; ficções de todo tipo; e cenas da Primeira Guerra Mundial, principal acontecimento histórico do período, que surge nos dez

[200] Ver p. 4.

minutos finais da montagem. Como dito anteriormente, o objetivo de Langlois, ao montar a compilação, não era apresentar de maneira clássica a história do cinema francês. O foco de sua montagem está está nos detalhes, que poderiam passar despercebidos, como os elementos que unem um trecho de filme a outro, ou seja, os *raccord*, que chamam a atenção para o gesto de montador/historiador de Langlois.

Um caso muito simples de aproximação de dois trechos de filmes diferentes, por meio de semelhanças no conteúdo visual dos mesmos, em *Cannes 1970*, produz uma montagem tão sutil que dir-se-ia ser obra do acaso. Trata-se da passagem do segundo trecho da montagem – *Place de la Concorde* (Nadar, 1896) (Figura 5) – que mostra a Praça da Concórdia, em Paris, onde vemos o chafariz Fontaine de Mers, construído em 1840, em funcionamento, para o terceiro trecho – *L'Arroseur arrosé* (Lumière, 1895) (Figura 6) –, em que um jardineiro, ao aguar as plantas com uma mangueira bloqueada por um menino peralta, acaba levando um jato de água no rosto. Dificilmente, a presença da água nos dois planos é uma mera coincidência, pois veremos em outros momentos na mesma montagem outros *raccords* de conteúdo no tema da água. Isso confirma a hipótese de que Langlois uniu os trechos de Lumière e Nadar pela presença comum da água nos dois filmes. O segundo *raccord* no conteúdo visual com o tema da água acontece logo em seguida. E, mais uma vez, parece uma mera coincidência. Somente a partir do terceiro *raccord* de conteúdo com o tema da água é que a hipótese da intencionalidade começa a se confirmar. Trata-se da união entre *La Zambelli* (Nadar, 1897) (Figura 7) – Zambelli, uma bailarina famosa na época, apresenta-se em um pequeno palco – e *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin* (Méliès, 1896) (Figura 8) – Méliès faz truques de mágica, por meio de trucagem cinematográfica que permite o efeito de desaparecimento ou transformação dos objetos e personagens em cena, fazendo a atriz Jehanne d'Alcy desaparecer, transformar-se em um esqueleto etc. É interessante observar que a trucagem no filme de Méliès, que consiste numa interrupção da filmagem, retomada após uma mudança no cenário, produzindo o efeito desejado – desaparecimento ou transformação do personagem – já havia sido feita, notadamente no filme *The Execution of Mary Stuart* (Clark, 1895), pela *Edison Manufacturing Company*, de Thomas Edison, nos Estados Unidos. Poucos anos mais tarde, o princípio de intervenção na continuidade de uma sucessão de planos diferentes revela-se como montagem propriamente dita, com filmes como o já citado *Vida de um bombeiro americano* (Porter, 1903), onde planos filmados com atores são encadeados de maneira a construir um espaço fílmico para a narrativa. A partir daí, nasce o cuidado com o conteúdo visual e o *raccord* entre planos encadeados. Assim como, na trucagem de Méliès, o

enquadramento dos dois planos precisa ser exatamente o mesmo, para que tenhamos a impressão de que o objeto retirado do cenário desapareceu misteriosamente, num passe de mágina, também não é de qualquer maneira que a ação em um plano pode prolongar, em termos narrativos, a ação do plano anterior. No caso de *Vida de um bombeiro americano* uma mulher com um bebê dentro de um quarto em chamas é socorrida por um bombeiro que sobe a escada de incêndio apoiada na fachada do prédio e entra pela janela do quarto. O plano do bombeiro entrando pela janela do quarto vem depois do plano do mesmo homem subindo a escada de incêndio. A qualidade do efeito de continuidade, a maneira como a ação do bombeiro se desenvolve, de um plano a outro, é cuidadosa, pois leva em conta a união dos conteúdos visuais dos respectivos planos. Se, por exemplo, o plano do bombeiro aparecendo na janela fosse montado a partir do momento em que, no plano anterior, vemos o bombeiro ainda no chão, começando a subir a escada, o tempo da ação se aceleraria. Ao invés disso, o bombeiro surge na janela logo após ter se aproximado dela, ao subir a escada. Então, o tempo da ação se desenvolve, de um plano a outro, com certa conformidade. Langlois, ao montar suas imagens filmadas, e já editadas, na França aborda ao mesmo tempo a história da montagem. Da mesma forma que montou o esguicho de água da mangueira de *L'Arroseur arrosé* depois do jato d'água do chafariz de *Place de la Concorde*, Langlois une as imagens de Jehanne d'Alcy, a mulher que desaparece em *Escamotage d'une dame*, com a da bailarina Zambelli, em *La Zambelli*. A água, no primeiro caso, e a mulher no palco, no segundo, são as figuras que presidem a montagem da sequência inicial de *Cannes 1970*. Há, aqui, um *raccord* na água e um *raccord* na figura da mulher. Ao proceder assim – por *raccord* de conteúdo visual, Langlois não faz trucagens, como Méliès, nem constroi um espaço fílmico, como Porter, mas investiga, visualmente, a história dessas invenções mesmas. Esse procedimento pode ser elucidado por meio de leis básicas de associação, tal como analisadas no século XVIII, pelo filósofo David Hume, em sua investigação da mente humana, porque Hume mostra, em sua obra, a importância da associação de ideias para o pensamento humano. Ou seja, temos, na filosofia de Hume, um fio condutor para pensarmos em quê as associações visuais de Langlois são investigações da história do cinema. Hume dizia que as associações transformam as impressões presentes – que podem ser imagens – em entendimento.[201]

A referência à filosofia do século XVIII mostra que, em uma concepção ampliada – como era a de Langlois, com seus 300 anos de cinematografia[202] –, a história do cinema é

[201] HUME, David. *Tratado da Natureza Humana*. São Paulo: UNESP, 2001. [1740].
[202] Ver p. 2.

também a história do pensamento humano, como muitos realizadores e teóricos disseram, por exemplo Jean Renoir, na conversa com Langlois, no filme *Louis Lumière* (Rohmer, 1968). Contando como foi seu primeiro contato com o cinema, Renoir diz que "tinha a verdadeira convicção de estar presenciando uma grande mudança na história da transmissão do pensamento humano".[203] Renoir tira também as conclusões para a própria concepção da história, a partir da consideração dessa "nova forma de transmitir o pensamento." Comparando as experiências de ler um livro de história e assistir a imagens filmadas em outra época, Renoir diz que "o cinema nos proporciona uma impressão única da história" que é, ainda para o diretor, "extremamente superior"[204] à leitura de um livro sobre a história. Ora, o que há de único em um filme, além do caráter indicial das imagens registradas por uma câmera? Diríamos que é a montagem. É ela que articula os registros, por meio de regras visuais, como vimos, que são também as do pensamento humano, como sugere a leitura da filosofia de David Hume. E o que isso tudo tem a ver com a montagem de *Cannes 1970*? É visível, como mostram já os primeiros minutos do filme, que Langlois faz ali um trabalho de montador, usando *raccords*, portanto a indagação sobre a funções associativas e transmissivas do pensamento encontra em *Cannes 1970* um exemplo cinematográfico, e de montagem da história.

Após os dois casos vistos até agora – *raccord* na água e na figura feminina no palco –, um terceiro caso não deixa dúvidas sobre a intencionalidade de Langlois ao unir os trechos que contam a história do cinema mudo francês. A primeira imagem é um *travelling* feito por cinegrafistas Lumière em Veneza, em 1896 (Figura 9). A câmera é colocada em um barco em movimento e o efeito obtido é o desfile da paisagem urbana da cidade italiana dos canais. Logo em seguida, Langlois insere outro *travelling*, dessa vez filmado de dentro do elevador da torre Eiffel (Figura 10), que vai revelando uma visão cada vez mais ampliada de Paris, na medida em que sobre os 300 metros de altura do monumento. A junção dois planos juntos – Veneza e torre Eiffel – corrobora a tese que Langlois sempre defendeu, de que o trabalho dos Lumière continha já toda a ciência da *mise en scène* cinematográfica.[205] Através do *raccord* no movimento de câmera – o *travelling* das duas imagens– Langlois demonstra seu argumento. Para o fundador da Cinémathèque française, os Lumière já criavam sua *mise en scène*, ao observar, analisar e fazer escolhas de posicionamento de câmera e de conteúdo do plano. A duração dos planos já era previamente definida pelas condições técnicas de filmagem. Mas, de

[203] *Louis Lumière* (Rohmer, 1968), 4'8''.
[204] Ibid, 1'29''.
[205] Ibid, 18'56''.

acordo com o tamanho da bobina, decidiam quando começar o plano para aproveitar ao máximo a movimentação do lugar escolhido para filmar. As considerações de Langlois sobre o método dos Lumière demonstram uma atenção de cinéfilo que, apesar de não fazer filmes, é capaz de perceber as nuances da realização cinematográfica. A junção dos dois *travellings* indica essa atenção. É interessante observar que, no plano que se segue à vertiginosa aproximação dos dois movimentos de câmera dos Lumière, fica caracterizada uma preocupação de Langlois também com os efeitos, no espectador, da associação dos *travellings* – o de Veneza, horizontal, o da torre Eiffel, vertical. Após o passeio de barco e a subida na torre, Langlois acrescenta um plano extraído de um filme não identificado, em que se vê dois homens bêbados e trôpegos[206]. O *raccord* produzido por Langlois estabelece uma relação direta entre a embriaguez dos homens e o vertiginoso movimento dos *travellings*, nos planos anteriores.

Em seguida, Langlois inclui um dos filmes mudos sobre o assassinato do Duque de Guise, que no século XVI, na França, ao tentar impedir que Henrique IV assumisse o trono, foi morto pelos soldados de seu pai, Henrique III. Trata-se do filme *La Mort du Duc de Guise* (Bretteau, 1898) (Figura 11).[207] Em um cenário que reproduz os interiores de um castelo, vemos o momento do assassinato do Duque de Guise (Beauvaise de l'Odéon), cometido por soldados que haviam se escondido por trás do cenário. A escolha do plano seguinte foi feita por Langlois de modo a combinar o conteúdo visual – homem atacado por um grupo. Trata-se do filme, também icônico do período mudo, *L'Affaire Dreyfus* (Méliès, 1899) (Figura 12), que reconstitui o importante e, então, contemporâneo, acontecimento político que foi o julgamento, com posterior sentença de prisão perpétua do Capitão Alfred Dreyfus, erroneamente acusado de traição pelo governo francês. O cenário reconstitui o interior de um tribunal, com diversos atores representando o juiz, os jurados e a plateia e, em dado momento, Alfred Dreyfus (ator não-identificado) é atacado pelo grupo que o expulsa a socos, golpes de bengalas e pontapés. É interessante lembrar que esse filme, pertencente a uma série de onze filmes sobre o caso Dreyfus, filmada por Méliès, é o que o historiador Georges Sadoul chamou de "primeiro filme politicamente engajado"[208], subvertendo a imagem, usualmente associada a Méliès, de um diretor que produzia, exclusivamente, filmes fantásticos, de efeitos especiais, como o famoso, e já citado, *Viagem à lua* (Méliès, 1902). Langlois foi um dos que lutaram contra o clichê de que os filmes de Lumière foram os primeiros documentários enquanto os de Méliès eram as

[206] Há uma cartela que diz L'ivrogne [o bêbado].
[207] Outras versões são a de Fernand Zeca, de 1902, e a de André Calmettes, de 1908.
[208] ELIZABETH, 2000.

primeiras ficções. Para Langlois essa demarcação não fazia sentido, pois os Lumière também criavam sua *mise en scène*, ao analisar e escolher o posicionamento da câmera, como visto anteriormente. E Méliès, como o demonstra *L'Affaire Dreyfus*, também usava o cinema para gerar debates sobre acontecimentos reais importantes. Em suma, a aproximação entre *La Mort du Duc de Guise* e *L'Affaire Dreyfus*, por meio do mais simples recurso de montagem – aproximação de semelhanças no conteúdo visual ou *raccord* na figura de um homem atacado por um grupo – mostra que o cinema já abordava, desde o início, os acontecimentos políticos da história.

O trecho montado depois de *L'Affaire Dreyfus* (Méliès, 1899) é escolhido em função da luta que se estabelece, no conteúdo visual deste filme – as pessoas no tribunal atacando Dreyfus. *Nouvelles luttes extravagantes* (Méliès, 1900) – que vem logo após *L'Affaire Dreyfus* – apresenta uma série de lutas, de mulheres e de homens entre si, com trucagens que produzem efeito de humor. Dessa forma, a presença da luta na *mise en scène* é o conteúdo visual que fez Langlois aproximar os dois filmes, que guardam, além disso, outra semelhança, conforme se segue. Em *L'Affaire Dreyfus*, pode-se perceber sorrisos nos rostos dos atores que vivem os personagens que atacam Dreyfus, fato que desvia o tom dramático do acontecimento retratado em direção ao humor que é, aliás, a marca de Méliès, presente, como se pode observar, mesmo no caso de um fato histórico denso como é o caso Dreyfus. O que poderia ser considerado uma fraqueza em *L'Affaire Dreyfus* – o riso visível no rosto dos atores que representam papéis sérios – torna-se, na montagem de Langlois, uma capacidade de conjugar humor e seriedade, e também fantasia e documentário. Em *Une Demande en mariage mal engagée* (Zeca, 1901), que vem logo em seguida, vemos um homem que tenta pedir uma mulher em casamento, mas é impedido por uma inexplicável troca de vestimentas – efeito produzido por trucagem – sempre que ele se aproxima da mulher. Num piscar de olhos, o homem aparece vestido com um terno de outra cor, outra calça, mas também vestido com figurinos extravagantes, espadas e cocares. Ao desfile de fantasias de *Une Demande em mariage mal engagée*, segue-se um trecho de *Le palais des 1001 nuits* (Méliès, 1905) (Figura 13), filme inspirado no livro *As Mil e uma noites* que conta histórias fantásticas na Arábia antiga. Vemos atores vestidos com todo tipo de figurino – reis, servos, animais, seres fantásticos – ocuparem os cenários ricamente ornamentados, representando florestas, palácios e rios. A aproximação de *Une Demande en mariage* com *Le Palais des 1001 nuits* evidencia a escolha da presença de personagens fantasiados. A diferença é que na narrativa do primeiro filme a fantasia surge de maneira inexplicável, atrapalhando o momento cerimonioso em que o homem tenta pedir a mulher em

casamento, e no segundo filme a fantasia faz parte da caracterização da qual a narrativa decorre. Langlois apresenta, assim, dois aspectos diferentes do uso de figurino no cinema mudo francês. O caso seguinte aprofunda ainda mais essa apresentação, ao mostrar um caso singular em que uma fantasia serve de elo entre o universo fantástico – como em *Le Palais des 1001 nuits* – e o documental. Logo após *Le Palais*, Langlois insere *Le Fils du diable fait la noce à Paris* (Lespine, 1906) (Figuras 14 e 15)), que começa como uma cena filmada em estúdio, onde atores fantasiados se preparam para partir em um carro. Em seguida, o carro – dirigido por um homem fantasiado de ave – aparece saindo de uma caverna e seguindo uma estrada, até estacionar em uma rua de cidade grande. Imediatamente, os transeuntes aglomeram-se, curiosos, em torno do estranho carro dirigido pelo homem vestido de ave gigante. Visivelmente impressionados, os transeuntes olham em direção à câmera e a aglomeração aumenta quando os homens fantasiados, de dentro do carro, começam a jogar papel picado para o alto, gerando uma grande comoção na rua. É interessante observar a mistura, em uma mesma imagem, entre a fantasia ficcional – os seres fantásticos vindos do universo criado em estúdio – e o documentário – a filmagem da rua e o envolvimento de seus transeuntes no filme. O filme desloca-se da fantasia ao acontecimento provocado pelos próprios atores em meio ao cotidiano da rua parisiense, como se estes contaminassem a vida real com a ficção fantasiosa. Em suma, Langlois mostra que o cinema mudo já era capaz de misturar ficção e documentário, de maneira relativamente simples, mostrando que isso era natural na sétima arte. Ainda, o fundador da Cinémathèque française o faz exclusivamente através dos meios do próprio cinema, ou seja, dos *raccords*, sem o recurso à explanação discursiva para contar a história. Assim, Langlois leva a transmissão da história do cinema francês de volta para o interior mesmo da capacidade expressiva do cinema, mostrando que este é capaz de contar sua própria história, com seus próprios meios.

Em seguida, a capacidade do cinema de gerar metamorfoses nas imagens que apresenta aparece no *raccord* entre um trecho de *Hotel electrique* (Chomon, 1908) (Figura 16) e um de *Le Binétoscope* (Cohl, 1910) (Figura 17). O filme de Chomon mostra um casal (Segundo de Chomon e Julienne Mathieu) experimentando a maquinaria de um hotel que oferece serviços com máquinas especiais, como uma escova automática que faz penteados e uma navalha que também funciona sozinha, para fazer barba. O efeito especial, produzido através da técnica *stop motion* – interrupção sucessiva da filmagem feita para mudar a posição de pessoas ou objetos em cena, de modo a produzir como efeito o movimento automático – faz com que o conteúdo visual das imagens se transforme de maneira inusitada, como em um desenho animado. Essa semelhança da imagem trabalhada em *stop motion* com uma animação é ressaltada pelo

raccord. Langlois insere, logo depois de *Hotel electrique*, um trecho de *Le Binétoscope*, filme de animação em que, primeiramente, vemos cabelos, barbas, olhos e bocas crescerem nas letras de um alfabeto desenhado. Não é forçado dizer que Langlois levou em conta também os cabelos e as barbas como conteúdo visual presente nas imagens de *Hotel electrique* e *Le Binétoscope*, para fazer sua aproximação. Em seguida, ainda em *Le Binétoscope*, desenhos de rostos transformam-se através da substituição sucessiva de seus elementos – barba, bigode, olhos, nariz, etc. – criando um efeito que lembra a transformação do casal de *Hotel electrique* – feita, como foi dito, por meio de trucagem. Em suma, o *raccord* revela a plasticidade da imagem, comum a todos os filmes. Apesar de diferentes entre si, eles partilham capacidades metamórficas semelhantes. Mais uma vez, sem precisar falar disso, Langlois apresenta essa característica do cinema mudo francês exclusivamente por meio de seus *raccords*.

Depois da animação de Cohl, Langlois faz um salto cronológico de oito anos, inserindo um trecho de *Rose France* (L'Herbier, 1918) – filme pertencente à chamada primeira vanguarda do cinema francês, já mencionada –, transição efetuada pelos créditos iniciais do filme de L'Herbier, que mostram o aparecimento em *fade in* – surgimento gradual de uma imagem, normalmente a partir de tela preta – do desenho de uma rosa branca. A *mise en scène* do filme experimental de L'Herbier conjuga filmagem de atores com efeitos de sobreposição onde ora pequenos pontos brancos cobrem a tela, ora uma rosa branca – dessa vez real, e não um desenho – desenvolvendo os momentos da poesia visual do filme impressionista – nome também dado à primeira vanguarda. A montagem de Langlois mostra, assim, que apesar da diferença de quase uma década entre os primeiros filmes de Lumière, Méliès, Zeca e Cohl e os da primeira vanguarda – l'Herbier, René Clair etc.–, há uma continuidade na experimentação plástica que atravessa esse início do cinema francês. Misturando fantasia e ficção, filmagem e animação, o cinema francês, montado por Langlois, caracteriza-se, desde seu início, justamente pela experimentação plástica, por meio de movimentos de câmera e efeitos especiais.

Segue-se um novo salto cronológico. Uma cartela anuncia, dessa vez, a segunda vanguarda, começando por *Paris qui dort* (Clair, 1923) – René Clair participou da primeira vanguarda e foi um dos fomentadores da segunda, como visto anteriormente. Nessa sequência de apresentação da segunda vanguarda francesa, Langlois aproxima três filmes diferentes, de modo a, praticamente, montar uma nova narrativa. *Paris qui dort*, *Le Brasier ardent* (Mosjoukine, 1923) e *La Cité foudroyée* (Morat, 1924) (Figuras 18-20) formam um tríptico, na montagem de Langlois, que sugere a história de um projeto de destruição da torre Eiffel e da cidade de Paris. É como se Langlois levasse em conta os desastres da Primeira Guerra Mundial

(1914-1918), que separa historicamente a produção dos pioneiros franceses – Lumière, Méliès, Zeca, Cohl etc. –, da primeira e segunda vanguardas. O trecho de *Paris qui dort*, escolhido por Langlois, mostra um homem solitário (Henri Rollan), no alto da torre Eiffel. Ele desce e constata, surpreso, que os habitantes da cidade de Paris haviam sido paralisados e restavam imóveis pelas ruas. Em seguida, Langlois insere a intensa cena de *Le Brasier ardent*, em que um homem (Ivan Mosjoukine), amarrado no alto de uma fogueira, prestes a ser queimado, puxa uma mulher (Nathalie Lissenko) pelos cabelos, tentando trazê-la para dentro do fogo. Logo após vemos as cenas de *La Cité foudroyée*, em que a torre Eiffel e a cidade de Paris são destruídas pelo efeito de máquinas produtoras de raios, criadas por um engenheiro criminoso (Daniel Mendaille). A união dos trechos desses filmes diferentes, na montagem de Langlois, dramatizam a destruição da cidade de Paris e seu símbolo máximo, a torre Eiffel, o que já acontece em *La Cité foudroyée*, mas Langlois o faz aproximando imagens de filmes diferentes, abrindo a figura do causador da destruição a novas associações. Uma sugestão do que poderia ter ocorrido durante a Primeira Guerra? É interessante observar que a pequena montagem de Langlois responde à técnica da narrativa clássica, mostrando primeiramente uma situação inicial – a cidade de Paris, no filme de Clair –, depois um duelo que sugere risco, na cena da fogueira – no filme de Mosjoukine – e por fim a situação inicial modificada devido à ação de forças tenebrosas – com o filme de Morat. Em suma, Langlois consegue, com sua montagem, fazer o próprio cinema contar sua história marcada pelo imaginário da Guerra, abrindo associações que, integrando três filmes diferentes, projetam as respectivas narrativas em direção à história do cinema.

Em seguida, para mostrar a guinada surrealista da segunda vanguarda, Langlois une trechos de *Entr'acte* (Clair, 1924), *La Coquille et le clergyman* (Dulac, 1927), *A estrela do mar* (Ray, 1928) e *Um cão andaluz* (Buñuel, 1929) (Figuras 21-24). Todos esses filmes são conhecidos por seguirem a lógica da livre associação, método surrealista e dadaísta, também bastante utilizado na literatura e nas artes plásticas. A sequência termina com a famosa montagem de *Um cão andaluz*, em que o plano frontal das mãos de um homem (Pierre Batcheff) aproximando uma navalha do olho de uma mulher (Simone Mareuil), como que para cortá-lo ao meio, na horizontal, é substituído pela imagem de uma lua cheia, também cortada ao meio, por uma nuvem comprida que atravessa o quadro, igualmente na horizontal. O *raccord* entre os planos da navalha próxima ao olho da mulher e o da lua atravessada pela nuvem sugere, como que de maneira metafórica, a efetuação do corte do olho e da lua. Em seguida, ainda no filme de Buñuel, um plano mostra o olho de um bezerro sendo efetivamente seccionado na horizontal

pela navalha. Essa sequência de *Um cão andaluz* caracteriza-se por amalgamar, na montagem, duas importantes capacidades da imagem cinematográfica. Em primeiro lugar, pode-se dizer que a passagem do plano em que o homem aproxima a navalha do olho da mulher, para o da lua atravessada pela nuvem, funciona como uma transferência da ação, iniciada no primeiro plano e realizada por outros meios no segundo. Por isso, o plano da lua com a nuvem funciona como uma espécie de metáfora para a ação da navalha cortando o olho. É interessante lembrar, nesse sentido, que a origem da palavra "metáfora" quer dizer, em grego, exatamente transferência ou transporte[209], donde a caracterização do plano da lua como metáfora do plano do olho, já que a ação, ou o sentido da ação – atravessamento de uma forma alongada (navalha ou nuvem) sobre uma forma redonda (olho ou lua) –, passa de um plano a outro. Em segundo lugar, a transferência ou passagem referencia-se na semelhança formal entre os objetos mencionados. Em suma, a sequência de *Um cão andaluz* caracteriza a potência da montagem cinematográfica de mostrar uma dinâmica de revezamento entre o que é – um olho sendo cortado por uma navalha – e o que parece ser – uma nuvem atravessando a lua como sugestão dessa ação, o que é real e o que é imaginário. Ora, a escolha do plano seguinte à sequência de Buñuel sugere a consideração dessa capacidade por Langlois, pois ele insere – voltando ao período anterior à Primeira Guerra – um trecho de *Les Inconvénients du cinématographe* (Heuzé, 1906) (Figura 25). O filme conta a história de uma equipe de filmagem que, ao gravar, na rua, uma cena de assassinato, se vê confundida como autora de um crime real, por parte de alguns transeuntes, que chamam a polícia. O "inconveniente" do cinema, como sugere o título – *inconvénients* (inconveniente) – no caso do filme, a confusão entre encenação e realidade, reside em sua capacidade de habitar o limite entre consistência e aparência. O inconveniente se torna trágico, em *Les Inconvenientes*, pois, após o esclarecimento de que se trata de uma encenação, e não de um crime real, o grupo de policiais que havia prendido os atores da equipe de filmagem depara-se com um crime real, e deduz que se trata de outra filmagem. O filme termina com os policiais, por acharem que se trata de atores, cumprimentando os criminosos reais, antes de ir embora, deixando a vítima desamparada no chão.

O tema do assassinato é o que guia as escolhas seguintes desta montagem de Langlois, voltada, a partir daí, em filmes das décadas de 1910 e 1920. Após *Les Inconvénients du cinématographe* (Heuzé, 1906), Langlois insere um trecho de *Un Drame à Venise* (Heilbronn, 1906) (Figura 26) em que um homem flagra sua esposa com um amante dentro do quarto,

[209] https://origemdapalavra.com.br/palavras/metafora/ (Acesso em setembro de 2021).

esfaqueia o rival e o joga, pela janela, dentro de um canal da cidade de Veneza. Em seguida, Langlois retoma uma outra versão do assassinato do duque de Guise – há, como vimos, um trecho da versão de Bretteau, no início de *Cannes 1970*. A nova versão convocada na montagem de Langlois é *L'Assassinat du duc de Guise* (Calmettes, 1908) (Figura 27), que difere da versão de Bretteau por apresentar uma *mise en scène* mais elaborada e, principalmente, pela importância da montagem na criação do espaço diegético. Ao contrário da versão de Bretteau, constituída de apenas um plano, a de Calmettes é construída com diversos planos.

A aproximação que vem em seguida não responde a um conteúdo visual, mas traz dois exemplos de adaptação de importantes obras literárias da cultura europeia: *Odisseia*, escrita por Homero, na Grécia, entre os séculos VIII e VII a.C., e *Macbeth*, escrita por Shakespeare, na Inglaterra do século XVII. Langlois une *Le Retour d'Ulysse* (Barzy, 1908) (Figura 28) – que reproduz o trecho da Odisseia em que o personagem Ulisses, depois da guerra de Troia, leva dez anos para retornar à sua terra natal –, e *Macbeth* (Calmettes, 1909) (Figura 29), mostrando a atormentada Macbeth em um castelo da Escócia. É interessante observar que esses casos mostram a extensão do que o cinema assume como tarefa mostrar, de imagens documentais a ficções, passando por poemas visuais, acontecimentos políticos, obras literárias etc. Aproximando todos esses filmes, Langlois mostra que no cinema coexistem, por exemplo, acontecimentos históricos da maior importância, como o caso Dreyfus, visto anteriormente, e a fantasia e o humor pastelão. Isso acontece nas aproximações que se segue, imediatamente após a que une *Le Retour d'Ulysse* e *Macbeth*. Langlois aproxima trechos de duas comédias pastelão: *Le Récit du colonel* (Feuillade, 1909) (Figura 30) e *Boireau cuirassier* (Pathé, 1912) (Figura 31). Ambos os filmes têm em comum o fato de apresentarem um homem causando confusão em um ambiente com muitas outras pessoas, desestabilizando completamente a situação – um almoço, em *Le Récit du colonel*; e a vida cotidiana em uma mansão, em *Boireau cuirassier*. Também o drama está presente na montagem de Langlois que, logo depois da comédia pastelão, insere *Les Victimes de l'alcoolisme* (Bourgeois, 1911), *Zigomar* (Jasset, 1911) e *Travail* (Pouctal, 1919). O primeiro filme conta o drama de uma família cujo pai é alcoólatra; o segundo, mostra os diversos disfarces de um criminoso; e o terceiro, um homem em luta contra a opressão e a injustiça sofridas por trabalhadores. Pode-se observar que as três últimas bobinas que compõem *Cannes 1970* – a que une insere *Les Victimes de l'alcoolisme*, *Zigomar* e *Travail* é a antepenúltima – contêm trechos mais longos de filmes, e, por isso mesmo, menos aproximações por conteúdo visual. São trechos maiores, de filmes igualmente importantes da história do cinema francês como *Fantomas* (Feuillade, 1913), *Balaoo* (Jasset, 1913) e *Germinal* (Capellani,

1913) – na penúltima bobina –, e *Cirque* (autoria não identificada, 1918), *L'Enfant de Paris* (Perret, 1912), *Vendemiaire* (Feuillade, 1917) e *Le Coupable* (Antoine, 1917).

Em conclusão, *Cannes 1970* é uma montagem em que Langlois apresenta a história do cinema francês, sem levar em conta a cronologia. Há, ao contrário, um salto temporal que vai dos primeiros filmes – Lumière, Méliès etc. – às vanguardas da década de 1920, para retornar, em seguida, aos anos 1910. Além disso, a escolha da ordem dos trechos selecionados pauta-se quase que exclusivamente por semelhanças visuais nas imagens unidas por *raccords*. Há, também, aproximações feitas a partir de ideias ou temas, como na montagem vista anteriormente, que une *Um cão andaluz* (Buñuel, 1919) e *Les Inconvénients du cinématographe* (Heuzé, 1906) pela presença, em ambos os filmes, da dinâmica entre o que é e o que parece ser. Os temas podem, ainda, referir-se a gêneros, como o pastelão ou o drama, mas também, a adaptações literárias. Em alguns casos, é possível observar uma mistura entre a consideração visual e a temática, como no caso dos pastelões, aproximados por mostrarem um homem causando confusão em ambientes públicos. Todos esses aspectos confirmam a presença de um pensamento histórico que se expressa através da montagem de Langlois, uma forma diferente de contar a história do cinema francês, que não está nos livros. O uso do *raccords* entre as imagens inaugura uma abordagem heterogênea e não linear da história. Isso é paradoxal pois o surgimento do *raccord*, na época da produção dos filmes utilizados por Langlois, está muito ligado à continuidade narrativa, logo uma linearidade. Ao aplicar a técnica para criar confrontações entre filmes diferentes, com saltos cronológicos, associação por temas etc., Langlois amplia o uso do *raccord*, tecendo, em uma narrativa múltipla, a história do cinema.

A vontade de contar a história do cinema por meio das próprias imagens dos filmes existentes e não de palavras, já se manifestava em Langlois desde a década de 1960, pelo menos, como atesta um manuscrito guardado nos arquivos da BIFI[210], no qual o diretor da Cinémathèque esboça o seu projeto – não realizado – de produção de doze emissões para a televisão, contando a história do cinema "com trechos", "pedaços escolhidos" de filmes, "não com palavras mas com imagens".[211] O documento, de 1964, mostra que a série sobre a história do cinema seria feita para a inauguração do ORTF (*Office de radiodiffusion-télévision française*), órgão estatal criado naquele ano para unificar o controle da difusão de rádio e de televisão na França. Alguns temas que seriam abordados na série – cujo esboço é intitulado *O*

[210] Caixa ADM-B084 do Fond Langlois da BIFI.
[211] Ibid, "*avec des extraits," "morceaux choisis," "non pas avec des mots mais avec des images".*

Cinema, testemunho da história[212] – estão listados no documento, dentre eles, "o cinema e os mitos populares", "os mestres da paisagem", "a saga de Hollywood" e "uma canção de gesta do século XX".[213] É interessante observar que a diversidade de temas não se restringe ao cinema francês. O projeto de uma história contada por meio da montagem das imagens tinha, para Langlois, a ambição de se estender a produções de outros países, além da França.

1.3 A história do cinema, segundo Langlois

Através dos programas de cinema concebidos por Langlois, verdadeiros compósitos complexos da história do cinema, constitui-se um repertório cinéfilo cuja qualidade está nas relações entre os filmes, consideradas tanto do ponto de vista do conteúdo visual, quanto em termos narrativos. Os arranjos heterogêneos criados por Langlois para apresentar os filmes são capazes, ainda hoje, de gerar questionamentos de inusitada consistência sobre uma diversidade de assuntos, ampliando, assim, a história do cinema. Esse pensamento com imagens é o indício de uma investigação das genealogias do cinema, que encontra eco na política engendrada pela própria história da Cinémathèque française, notadamente caracterizada pela insistente valorização da figura de Langlois como verdadeiro eixo institucional, donde os conflitos com Malraux e suas tentativas de revogação dessa institucionalidade semi-pública, semiprivada. Talvez por prevalecer uma abordagem tradicional da história do cinema, e por catalizarem um receituário de transvaloração cultural, como fica caracterizado na proximidade de maio de 68, e proporem uma história não cronológica, as programações de Langlois permaneceram relativamente desconhecidas. Trata-se, no entanto, como vimos, tanto nas programações como nas montagens, de exercícios de aproximação, comparação e envolvimento dos filmes em diferentes "lençóis" da história do cinema, a exemplo dos "lençóis de passado" bergsonianos, onde nos deparamos com uma concepção não-cronológica do tempo.

Um dos responsáveis pela consagração do termo "sétima arte", Langlois não só conhecia muito a montagem, mas a empregava como um procedimento para pensar e fazer história. Ele não era cineasta, mas na sua atividade de programador aflora um espírito de montador. Como um alquimista, Langlois transformava as histórias dos filmes que programava, contando, à sua maneira, a história do cinema. Revogando todo culturalismo implicado na história do cinema

[212] Ibid. "*Le cinéma temoignage de l'histoire*".
[213] Ibid. "*Le cinema et les mythes populaires," "les maitres du paysage," "la saga d'hollywood," "une chanson de geste du XX siècle*".

de cunho tradicionalista, Langlois fazia da programação de filmes uma atividade exploratória subterrânea, impondo uma redistribuição generalizada de valores e signos. De resto, o tipo de programação empregada por Langlois, suas possibilidades de associação, o requisitório mental que demandam, como jogadas de xadrez, forçando o espectador/jogador a utilizar também o recurso dos olhos fechados, acessando o olho da mente, que visiona, mais do que vê, instaura, naturalmente, um tipo de montagem cinematográfica realizada por Langlois em seus filmes de compilação. As características desses filmes retomam, de forma surpreendente e quase ao mesmo tempo em que surge o cinema, o conjunto de técnicas criadas pelos cineastas, como as aproximações por conteúdo visual, mas também por ideias. Langlois soube estabelecer um contato raro com a história do cinema, transformando-a, por meio de sínteses propriamente cinematográficas. Ele inaugural uma nova maneira de pensar essa história, que se expressa em suas programações, que eram, já, obras de montagem, à sua maneira, e nas montagens propriamente ditas, feitas, às vezes, graças à mutilação de cópias, num esforço historiográfico que deixou suas marcas.

Excentricidades do homem da Cinémathèque? Quem frequentou assiduamente as *soirées* de Langlois, foi continuamente instigado pelas intrigantes escolhas, que lembram a criação de um código secreto. Para falar como Nietzsche, os programas não eram para todos. Há relatos narrando a maneira enigmática como Langlois marcava certas exibições de filmes, falando em código, como um espião.[214] Herança da guerra, quando era preciso inventar muito para sobreviver? Artimanhas de um jovem sonhador, cuja proeza chegou ao ponto de articular centenas e até milhares de pessoas, em torno de suas mágicas imagens moventes? De qualquer maneira, apesar da negociação com instituições hiperpoderosas, como Hollywood, ou governos federais (Langlois teria recebido dez milhões de francos do governo brasileiro, pela participação no Festival de cinema de 1954 em São Paulo)[215], a massa e o senso comum de uma abordagem da história do cinema pautada pela cronologia e pelo encadeamento do conteúdo narrativo dos filmes não parece figurar entre as preocupações do fundador da Cinémathèque.

A partir da descrição detalhada das programações de Langlois para a Cinémathèque française, feitas anteriormente, pode-se tirar algumas conclusões teóricas sobre a montagem e sobre a escrita particular da história apontada por ele. Em primeiro lugar, vimos que a aproximação de filmes gera não só um sentido compartilhado por eles, mas também os transforma, como no caso das sucessivas programações que incluíam o filme *A morte cansada*

[214] *Langlois* (Guerra; Hershon, 1970).
[215] MANNONI, 2006, p. 184.

(Lang, 1921). Nossas descrições analíticas das programações de Langlois que incluem o filme de Lang revelaram, por exemplo, diversos aspectos diferentes dessa obra, que se apresentou então em várias camadas, como uma cebola, ou um prisma, que emite diferentes tonalidades – ou sentidos –, dependendo da relação com a luz. É possível perguntar, assim, se o mesmo não acontece na montagem, quando um plano é aproximado de outro, por meio de *raccords*. Não nos parece exagerado dizer que, para além da famosa "terceira imagem," cunhada por Eisenstein como produto da união entre duas outras, a montagem faz emergir, em cada plano aproximado, uma segunda, terceira, quarta camadas, como em um processo de potenciação matemática – multiplicação. E isso, quanto mais diversas forem as origens das imagens postas em relação.

Nesse sentido, o conjunto de filmes da história do cinema funcionava muito bem como fonte para Langlois, fonte essa que contava, aliás, com uma dupla exclusividade. Por um lado, não havia, na época de Langlois, os arquivos infinitos que temos hoje, com as tecnologias da comunicação. O cinema era a única cartola de onde se podia tirar os mais coloridos coelhos. Por outro lado, pelo menos no que diz respeito ao arquivo da Cinémathèque française, a cartola do mágico foi construída lata por lata, desde os anos 1930, como vimos, pela própria pessoa de Langlois. Então, quando ele se põe a fazer mágicas, alquimias, transformando os filmes, Langlois cria uma história do cinema que lhe pertence e é parte inseparável de sua história pessoal. Se há um pensamento sobre a montagem e sobre a história do cinema subentendido no trabalho de Langlois – tanto como programador quanto como montador –, esse pensamento equivale exatamente ao ponto em que espectadores e filmes se confundem em um mesmo movimento criador. Individuação, para falar como Simondon[216], evolução criadora ou elã vital, para falar como Bergson.[217] Langlois mostrou que a montagem, assim como a história do cinema, num sentido mais geral, não é senão isso: o acesso a processos de singularização que se dão no encantamento e na metamorfose das relações entre as imagens. Em suma, por meio de seus programas e de seus *raccords*, Langlois pôde contar a história do cinema de maneira múltipla, cronológica e não cronológica ao mesmo tempo, multiplicando ao infinito as combinatórias possíveis de apriximação dos filmes da história.

[216] SIMONDON, Gilbert. *L'individuation psychique et collective*: a la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité. Paris: Aubier, 2007.
[217] BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005 [1907].

Figura 3 *La Cinémathèque française présente*

Figura 4 *Septembre 1894*, um marco inicial.

Figura 5 *Place de la Concorde* (Nadar, 1896).

Figura 6 *L'Arroseur arrosé* (Lumière, 1895).

Figura 7 *La Zambelli* (Nadar, 1897).

Figura 8 *Escamotage d'une dame* (Méliès, 1896).

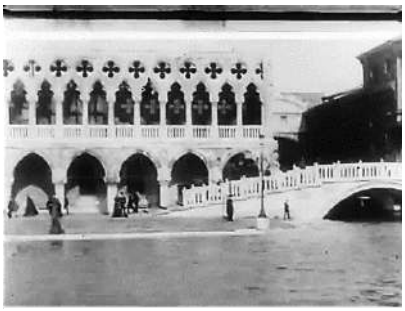


Figura 9 *Venise* (Lumière, 1896).

Figura 10 *La Tour Eiffel* (Lumière, 1896).

Figura 11 *La Mort du duc de Guise* (Bretteau, 1898).

Figura 12 *L'Affaire Dreyfus* (Méliès, 1899).

Figura 13 *Le Palais des 1001 nuits* (Méliès, 1905).

Figura 14 *Le Fils du diable fait la noce à Paris* (Lespine, 1906).

Figura 15 *Le Fils du diable fait la noce à Paris* (Lespine, 1906).

Figura 16 *Hotel électrique* (Chomon, 1908).

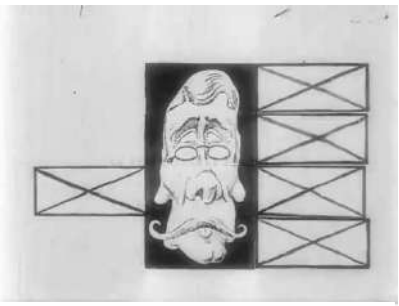


Figura 17 *Le Binétoscope* (Cohl, 1910).

Figura 18 *Paris qui dort* (Clair, 1923).

Figura 19 *Le Brasier ardent* (Mosjoukine, 1923).

Figura 20 *La Cité foudroyée* (Morat, 1924).

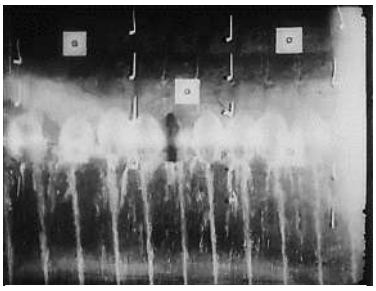


Figura 21 *Entr'acte* (Clair, 1924).

Figura 22 *La Coquille et le clergyman* (Dulac, 1927).

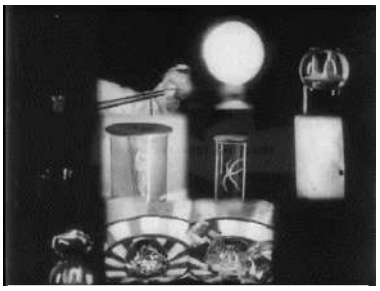


Figura 23 *A estrela do mar* (Ray, 1928).

Figura 24 *Um Cão andaluz* (Buñuel, 1929).

Figura 25 *Les Inconvénients du cinématographe* (Heuze, 1906).

Figura 26 *Un Drame à Venise* (Heilbronn, 1906).

Figura 27 *L'Assassinat du duc de Guise* (Calmettes, 1908).

Figura 28 *Le Retour d'Ulysse* (Barzy, 1908).

Figura 29 *Macbeth* (Calmettes, 1909).

Figura 30 *Le Récit du colonel* (Feuillade, 1909).

Figura 31 *Boireau cuirassier* (Pathé, 1912).

Capítulo 2: A Montagem de *História(s) do cinema*

2.1 Aspecto desconhecido da história do cinema

O presente capítulo investiga a forma de *História(s) do cinema*, com o desafio de esboçar o diagrama de sua montagem. Após uma breve apresentação da carreira do cineasta, que indicará o lugar e a função da série em sua obra, o pensamento de Godard sobre a montagem será abordado, com o intuito de definir a natureza da utilização da decupagem clássica em *História(s) do cinema*. Em seguida, serão analisadas as sequências da série nas quais o diretor se serve de alguns procedimentos clássicos da montagem, como o *raccord* em plano/contraplano, construindo uma relação complexa com a história do cinema e do século XX. Partiremos da hipótese de que a montagem de *História(s) do cinema* se apoia, sobretudo, nesse procedimento, mas desviando a decupagem clássica de sua função narrativa, para assumir a forma do disparate, nas confrontações entre imagens diversas. Por um lado, o *raccord* em plano/contraplano conecta diferentes tipos de imagens (cinema, fotografia e pintura), extrapolando o sentido dado por Jacques Aumont[218] ao *raccord* propriamente cinematográfico como sendo aquilo que faz a passagem entre os planos considerados como pedaços registrados entre o acionamento e o desligamento do motor da câmera. Por outro lado, levando-se em conta a proveniência das imagens, vê-se que as associações produzidas misturam as ordens ficcional e documental, dando novas funções a procedimentos característicos da decupagem clássica. Por fim, no capítulo 4B da série, a sequência que elenca imagens de mulheres com o título *Clio*[219] ao fundo é analisada, com o objetivo de mostrar que a função da decupagem clássica, na história do cinema de Godard, é semelhante à da personagem de Clio na obra homônima de Péguy. A História, enquanto personagem de Péguy, longe da pompa de uma *magister dixit* ("o mestre disse", em latim, designando a autoridade suprema de uma fala)[220], está mais próxima da função, nem sempre nobre, de uma arquivista limitada a pôr os documentos em diálogo. Estranha lógica que assume parâmetros visuais – semelhança, contiguidade, sobreposição – como desencadeadores sem "telos" – objetivo ou fim – da história. Considerando *História(s) do cinema* como um caso de "cinematografia histórica"[221] – o que assinala um reconhecimento do valor documental do cinema –, percebe-se, na série, duas rupturas metodológicas

[218] AUMONT, Jacques. Clair et confus. Du mélange d'images au cinéma. Paris: Cahiers du cinéma numéro 211, 1969. In: BACQUÉ; LIPPI; MARGEL; ZUCHUAT (dirs.). *Montage*. Genève: HEAD, 2018, pgs. 483-496.
[219] PÉGUY, Charles. *Clio, dialogue de l'histoire et de l'ame paienne*. Paris: Gallimard, 1932 [1909].
[220] http://www.enciclopedia-juridica.com/pt/d/magister-dixit/magister-dixit.htm (acessado em agosto de 2021).
[221] Termo cunhado pelo polonês Boleslas Matuszewski, em 1898. *Une nouvelle source de l'histoire* (MATUSZEWSKI, 1898), apud KORNIS, 1992, p. 240.

importantes, em relação à historiografia tradicional. Primeiramente, com o "princípio do fim" que, segundo Michel de Certeau – expoente da historiografia crítica francesa do século XX –, impõe, na escrita da história, o "dever de terminar."[222] Além disso, percebemos o rompimento da montagem godardiana com o princípio segundo o qual a decupagem clássica constitui uma linguagem acabada – tese argumentada pelo crítico e historiador do cinema André Bazin.[223] Para Bazin,

> Tanto pelo conteúdo plástico da imagem quanto pelos recursos da montagem, o cinema dispõe de todo um arsenal de procedimentos para impor aos espectadores sua interpretação do acontecimento representado. Podemos considerar que, no final do cinema mudo, esse arsenal estava completo.[224]

Embora não invente um novo procedimento de montagem, Godard vai, no entanto, atribuir ao raccord em plano-contraplano uma nova função, associativa, distinta do encadeamento clássico. É importante notar que a dupla ruptura operada pela montagem de Godard – com o modelo teleológico da historiografia discursiva e com a visão da decupagem clássica como sistema fechado – não significa, no entanto, ausência de impulso historiador. Ao contrário, Godard conjuga o trabalho de montador ao trabalho de historiador, em busca de um "aspecto desconhecido da história do cinema".[225]

[222] CERTEAU, Michel de. A escrita da história. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982 [1975], 1982 [1975], p. 89.
[223] BAZIN, André. O cinema. São Paulo: Brasiliense, 1991.
[224] Ibid, p. 68.
[225] GODARD, 1980, p. 21. "*aspect inconnu de l'histoire du cinéma*".

2.2.1 Precedentes

O pathos político de Godard aparece desde a adolescência quando o cineasta, aos 17 anos, produz um folheto manifestando sua oposição à família. Nesse primeiro documento, mencionado pelo biógrafo Antoine de Baecque[226], já se pode perceber a linguagem irônica, com jogos de palavras e a apropriação de citações, características que se tornarão a marca do trabalho do Godard cineasta. O folheto intitulado *Le Cercle de famille. Ou impressions d'ensemble* ("O círculo familiar. Ou impressões de conjunto"), "escrito à mão, datado de 20 de novembro de 1947", é "dirigido a (...) seus pais, no Natal."[227] É interessante observar que nesse folheto endereçado à própria família[228] há, já, além do conteúdo agressivo, caracterizado pela referência indireta à família como "répteis" (ver citação abaixo), dois procedimentos que se tornarão muito comuns na obra do futuro cineasta: a colagem visual e a apropriação de frases históricas. Na capa do folheto, ainda segundo Baecque,

> o 'círculo familar' é desenhado de maneira furiosa, em volta de um casal estilizado (...). Na folha de rosto, um rosto com cabelos encaracolados e de óculos (...), o próprio Godard, que assume a citação de Bismarck [Ministro Presidente da Prússia no século XIX]: 'não nasci para ser espião, mas mereço vosso reconhecimento, ao observar o que fazem esses répteis.[229]

O pequeno manifesto já anuncia a forma de expressão, ou melhor, o modo expressivo que Godard encontrará no cinema. Seu método original de montagem se desenvolverá ao longo de mais de três décadas de trabalho e uma centena de filmes, até chegar nas colagens e citações de *História(s) do cinema*. Pode-se perceber, ainda, no folheto do jovem Godard, o gosto pela polêmica histórica, pois o manifesto foi produzido dois anos após a Segunda Guerra, período em que a França, como boa parte da Europa, sofreu as consequências da ocupação alemã. Ele também cita Bismark, o unificador do Império Alemão. A estranha identificação de Godard com a Alemanha já se manifesta em seus primeiros artigos publicados na revista *Cahiers du cinéma*, quando o então crítico de cinema assinava com o pseudônimo germanófilo de "Hans Luca". A presença da cultura alemã na obra de Godard contará, inclusive, em *História(s) do cinema*, com referências a nomes como Hegel, Nietzsche e Benjamin. Do ponto de vista da agressividade das ideias expressadas, tanto na forma quanto no conteúdo, Bismark e Nietzsche

[226] BAECQUE, *Godard, biographie*. Paris : Bernard Grasset, 2010, p. 35.
[227] Ibid, p. 35. "*un pamphlet écrit à la main, daté du 20 novembre 1947, adressé à (...) ses parents, à l'occasion de Noël*."
[228] Ibid, p. 35. Nas palavras de Baecque, "*famille je vous hais*" (família eu vos odeio).
[229] Ibid, p. 35. "*Sur la couverture, le « cercle » familial est tracé d'une manière rageuse, entourant un couple stylisé de quelques traits (...). En page de garde, un visage aux cheveux bouclés, portant des lunettes (...), Jean-Luc Godard lui-même, qui assume la citation de Bismarck en exergue : « Je ne suis pas né pour être espion, mais mérite votre reconnaissance en allant observer ce que font ces reptiles*. »"

são os nomes de maior peso na lista de referências alemãs de Godard. Quanto à oposição entre os pensamentos de Hegel e Benjamin – universalismo historicista do primeiro versus materialismo histórico do segundo –, ela servirá a Godard para pensar as diferentes abordagens da história que a cultura alemã carrega.[230] De resto, a agressividade caracteriza a obra do diretor desde sua estreia como cineasta da Nouvelle vague, movimento de jovens cineastas ligados a Henri Langlois e André Bazin. Poucos meses após o sucesso de seu primeiro longa-metragem, *Acossado* (1960), Godard faz *O pequeno soldado* (1963), filme de denúncia que é censurado e liberado cerca de três anos depois, quando *O desprezo* (1963) já alardeava sua proposição (histórica) nietzscheana: o cinema morreu.

Em 1965, Godard passa por uma "crise de montagem"[231], ou de concepção da montagem, que coincide com seu desinvestimento intelectual na crítica de cinema, tal como vinha fazendo na *Cahiers du cinéma.* É o fim do período Nouvelle vague do diretor. O texto Pierrot, meu companheiro[232], publicado na *Cahiers* de outubro de 1965, representa, em grande medida, o ponto de mutação do Godard crítico e teórico do cinema – de textos como Montagem, minha despreocupação[233] e dezenas de análises de filmes. A prosa de Pierrot, meu companheiro lembra, por vezes, Samuel Beckett – escritor irlandês cujo estilo irônico se manifesta em múltiplas hesitações e questionamentos que se voltam para o próprio texto, numa espécie de metalinguagem desmanteladora. Assim como o faz Beckett, Godard, em Pierrot, meu companheiro, infiltra o tom assertivo do texto com dúvidas e hesitações fugidias. Ele se pergunta sobre a capacidade da crítica de dar conta da "organização poética de um filme, logo, de um pensamento"[234], colocando a alternativa entre dois sinônimos: "*simplement*" e "*bonnement*", que significam "simplesmente". O resultado é que a afirmação é erodida pela alternativa que se coloca sobre a natureza da incapacidade da crítica: "a crítica não seria [...] capaz de dar conta da organização poética (...), simplesmente, ou certamente, *um dos dois*."[235] No mesmo texto, Godard questiona também a montagem, como fica caracterizado pela questão

[230] GODARD, Jean-Luc. Histoire(s) du cinéma a propos de cinéma e d'histoire. In : GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2 1984-1998 (ed. BERGALA, Alain). pp. 401-404. Paris: Cahiers du cinéma, 1998 [1996].
[231] Ibid, p. 8. "*montage crisis*".
[232] GODARD, Jean-Luc. Pierrot mon ami. Paris: *Cahiers du cinéma*. n. 171, 1965.
[233] GODARD, Montage, mon beau souci. Paris: *Cahiers du cinéma* n 65, 1956.
[234] GODARD, 1965, p. 17. "*l'organaisation poétique d'un film, bref d'une pensée*."
[235] Ibid, p. 17. "*simplement ou bonnemet, une des deux*." Grifo nosso.

teoricamente insolúvel[236] que se coloca: "o único grande problema do cinema me parece (...) onde e por que começar um plano, onde e por que terminá-lo?"[237]

Os acontecimentos políticos de maio de 1968 transformam radicalmente a carreira de Godard. Após um intenso período de filmagens durante a década de 1960, Godard se une ao coletivo de cinema – em parceria com o cineasta Jean-Pierre Gorin – nomeado Grupo Dziga Vertov (1968-72), em homenagem ao cineasta russo. Veremos mais adiante, em detalhe, as transformações que a montagem de Godard sofreu nesse período. É suficiente dizer, por enquanto, que *Acossado* (1960) representa uma inovação no ritmo da montagem, com seus falsos *raccords*[238] e que os filmes do Grupo Dziga Vertov são montados, principalmente, através da montagem dialética, forma de alternância desenvolvida, sobretudo, a partir do construtivismo russo. Além disso, nos filmes do Grupo Dziga Vertov ressoa a política da contracultura revolucionária, armada e não armada, que se opunha às investidas do "Capitalismo Mundial Integrado" – para usar o termo do filósofo Félix Guattari.[239] A postura política ativa, crítica e opositora, que já havia sido anunciada pelos primeiros filmes de Godard, notadamente *O pequeno soldado* (1963), ressurge de maneira mais direta nas análises sociais apresentadas pela montagem dialética do Grupo Dziga Vertov. A montagem da "trilogia marxista-leninista"[240] – *Pravda* (1969), *Vento do Leste* (1970) e *Lutas na Itália* (1971) – iincorpora, na estrutura formal dos filmes, segundo Fairfax, a teoria de Karl Marx, que descreveu as tensões entre a classe burguesa e a assalariada. Em *Vento do Leste*, por exemplo, à imagem de uma burguesa lendo Proust, acrescenta-se um martelo e uma foice, símbolo comunista. Trata-se da transferência do pensamento marxista para a ordem das imagens, nesse caso por meio de um efeito de *mise en scène* – a foice e o martelo surgem do extracampo – que vale por um efeito de montagem, pois não há outra referência às ferramentas no resto do filme. É como se os diretores tivessem substituído um *insert* de foice e martelo pelo efeito de *mise en scène*, mas o efeito é o mesmo. De todo modo, caracteriza-se a oposição dialética.

Note-se que a montagem dos filmes do Grupo Dziga Vertov não se reduziu ao método dialético. Depois da referida "trilogia marxista" e após o impasse causado pela morte dos

[236] FAIRFAX, Daniel. *The Dialectics of Montage in the Work of Jean-Luc Godard from 1965 to 1998*. Master of philosophy thesis. University of Signey, 2010, p. 8.
[237] GODARD, 1965, p. 17. "*le seul grand problème du cinéma me semble être (...) où et porquoi commencer un plan et où et porquoi le finir ?*"
[238] Do ponto de vista da decupagem clássica, o falso raccord é considerado um erro de continuidade na junção de dois planos de uma mesma cena, ocasionado por uma desobediência às regras de encadeamento dos planos.
[239] GUATTARI, Félix. Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1986.
[240] FAIRFAX, 2010, p. 8. "*Marxist-Leninist trilogy*".

palestinos filmados para o filme inacabado *Jusqu'à la victoire* (1970), o grupo busca outros métodos de montagem. *Vladimir e Rosa* (1971), *Tudo vai bem* (1972) e *Carta à Jane* (1972) caracterizam-se pelo uso da tela preta, planos-sequência e montagem de fotografias, respectivamente. De resto, é interessante observar que a criação do Grupo Dziga Vertov, além de dar ressonância ao movimento de coletivização – uma das características principais do maio de 1968 – representa também a maneira como Godard deixou a Nouvelle vague. Para dizer mais, não é só a Nouvelle vague que Godard deixa para trás em direção à tendência radical do movimento revolucionário, mas todo o *status quo*. O final de *Vento do Leste* (1970) ensina, por exemplo, a fabricação de bombas caseiras.

Após o término do Grupo Dziga Vertov, Godard, iniciando sua parceria com Anne-Marie Miéville, que perdura até os dias atuais, mergulha na montagem intersticial, assim conceitualizada por Deleuze.[241] Ele reinventa, com o vídeo, sua posição política, ou seja, seu arsenal estético. Retoma, então, sua crítica à sociedade, seus modos de produção e regimes afetivos (*Número dois* [1975]), hipocrisia da mídia (*Aqui e acolá* [1976]), pedagogia de Estado (*France/tour/détour/deux/enfants* [1977]), questões abordadas, posteriormente, em *História(s) do cinema*. É a partir deste *background* – a colaboração com Jean-Pierre Gorin, no Grupo Dziga Vertov, e a posterior entrada de Anne-Marie Miéville e do vídeo, na década de 1970, que o projeto de uma história crítica do cinema vai tomando corpo. Os anos 1980 caracterizam-se pelo breve "retorno ao cinema" da obra de Godard, sintomaticamente acompanhado de polêmica religiosa – *Paixão de Godard* (1983); *Eu vos saúdo, Maria* (1985) – e temáticas da cultura europeia – *Prenome Carmen* (1983); *Rei Lear* (1987). A produção dos anos 2000 e 2010 será marcada pela preponderância do ensaio histórico-político e pela montagem de arquivos.

Em suma, desde seu filme censurado – *O pequeno soldado* (1963) – Godard faz do cinema uma arma, denunciando diferentes tipos de abuso de poder e pensando, de maneira indissossiável, as questões da arte em geral, da imagem em particular e as tragédias históricas. Sua obra, comportando críticas duras à sociedade, ao cinema, à indústria da arte, depara-se com impasses político-econômicos, como foi o caso após a exposição que realiza no Centre Georges Pompidou, em 2006. Em decorrência de inúmeros desentendimentos com a direção do Centre Pompidou, a exposição *Voyage(s) en utopie* será, finalmente, inaugurada num formato muito diferente do que havia sido combinado, sem a presença da direção, que se recusou a comparecer. *História(s) do cinema*, série inicialmente pensada para a televisão, não pode ser exibida em

[241] DELEUZE, 2005 [1985].

circuito comercial de cinema por razões de direitos de imagem, sendo massivamente utilizada em salas de aula de universidades do mundo todo, em função do alto nível de complexidade de sua montagem.

2.2.2 O pensamento da montagem de Godard

A montagem desenvolvida por Godard ao longo de sua obra, culminando em *História(s) do cinema*, quando o diretor se apresenta como mensageiro da história do século XX, através do cinema, encontra sua correspondência teórica em textos publicados por ele na revista *Cahiers du Cinéma*, principalmente Defesa e ilustração da decupagem clássica[242], sob o pseudônimo de Hans Luca, e Montagem, minha despreocupação[243]. Ambos são concebidos como respostas aos textos de André Bazin, fundador da revista. A fundamentação do pensamento sobre a montagem que guiará Godard a partir da oposição feita a Bazin, nos anos 1950 não terá grandes alterações até chegar ao projeto de *História(s) do cinema*, nos anos 1990. Textos tardios, como a transcrição da conferência feita na escola de cinema Femis, em Paris, em 1989[244], e a da palestra proferida na cerimônia de entrega do Prêmio Adorno, recebido por Godard em Frankfurt, em 1995[245], mostram que o diretor permaneceu fiel às suas ideias. Ele assumiu a transferência dos princípios de montagem da narrativa ficcional para a investigação visual que problematiza os limites entre ficção e documentário, tendência presente desde os primeiros textos. Notar-se-á que a recolocação do problema das fronteiras entre ficção e documento, verificável na montagem do diretor desde os primeiros filmes e amplificada pelo advento do vídeo, guarda, nos textos de Godard, um lado ontológico, em respeito a uma certa concepção do tempo que atinge a montagem do filme e a história do cinema. Em termos práticos, seus filmes iniciais se servem, ao mesmo tempo, de falsos *raccords* – saltos e descontinuidades temporais e espaciais–, e de *raccords* clássicos – plano/contraplano, raccord no eixo etc. – procedimentos dos quais Godard faz um uso original, misturando, justamente, ficção e documento, principalmente nos filmes de ensaio, como é o caso de *História(s) do cinema*.

[242] LUCA, Hans (Jean-Luc Godard). Défense et illustration du découpage classique. Paris: *Cahiers du cinéma* n 15, 1952.
[243] GODARD, 1956.
[244] GODARD, 1998 [1989].
[245] GODARD, 1998 [1996].

Como a figura de um Godard teórico do cinema só pode ser esboçada, uma vez que o diretor não deu continuidade à produção de textos conceituais, torna-se mais difícil considerar suas teses, como o fazemos, por exemplo, com os escritos de diretores como Sergei Eisenstein ou Jean Epstein, que investiram na produção teórica discursiva. Godard faz filmes e não escreve, não porque filmar não lhe deixa tempo para escrever, mas porque acredita que a linguagem escrita desfavorece as potencialidades da montagem, capaz de assumir para si toda a tarefa de falar de cinema. Os artigos de Godard na *Cahiers*, os livros que publicou pelas editoras POL e L'Avant scène[246] a partir de seus filmes, as transcrições das palestras proferidas no Canadá e a versão impressa de *História(s) do cinema*, editado pela Gallimard, não constituem exatamente um *corpus* teórico, como poderíamos dizê-lo, por exemplo, em relação a livros teóricos e didáticos de Eisenstein, como *O sentido do filme* (1942) e *A forma do filme* (1949). A grande fonte do pensamento de Godard é, na verdade, seus próprios filmes, e também o livro em dois volumes organizado por Alain Bergala[247], compilação de artigos do início da carreira, entrevistas e transcrições de falas. Defendendo o projeto de *História(s) do cinema*, Godard diz que a história do cinema é a grande história "porque ela se projeta", enquanto as outras [histórias escritas] "se reduzem".[248]

As ideias de Godard não deixam de se revelar, no entanto, com certa precisão, nos textos publicados por ele e, principalmente, em palestras ou entrevistas, como a mais recente, dada à revista *Cahiers du cinéma*, em 2019, onde o diretor apresenta sua nova fórmula matemática da montagem cinematográfica: "fiz inclusive uma equação, muito simplista, que chamo axioma da montagem (...): x+3=1. Para obter um, é preciso suprimir dois."[249] É interessante observar que, ao contrário do que ele pensa sobre a linguagem escrita, Godard se refere frequentemente à matemática ao falar de montagem, como se verifica em suas entrevistas e nos textos da década de 1950. Em Montagem, minha despreocupação, Godard diz que "quando os efeitos da montagem são mais eficazes do que os efeitos de *mise em scène*, a beleza desta última se vê duplicada [...] por uma operação análoga à que consiste, em matemática, no cálculo de um valor

[246] Pela L'Avant-scène: *Une Femme mariée* (1970), *La Chinoise* (1970), *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1970) e *Passion* (1989). Pela POL: *For Ever Mozart* (1996), *JLG/JLG, Autoportrait de décembre* (1996), *Les Enfants jouent à la Russie* (1998), *Allemagne neuf zéro* (1998), *Eloge de l'amour* (2001) e *Film Socialisme* (2010).
[247] GODARD, 1998, tomos I e II.
[248] GODARD, 1998 [1989], p 161. "*parce qu'elle se projette et que les autres se réduisent*".
[249] GODARD, Jean-Luc. *Ardent espoir: entretien avec Jean-Luc Godard*. Paris: *Cahiers du cinéma* n 759, 2019, p. 9.

desconhecido."[250] Isso sugere que, para o diretor, a matemática – ao menos certa matemática, que será preciso distinguir –, fornece uma razão suficiente para montar e pensar, o que a linguagem escrita não é capaz de oferecer. A tal ponto é assim que é possível ver uma luta de Godard contra a concepção hegemônica que vê o cinema como uma linguagem, em analogia com a escrita. E, isso, não só em sua época, mas desde os primórdios da historiografia do cinema, como já foi visto.

Talvez o ponto de divergência mais importante entre os textos de Godard e os de Bazin resida, justamente, na oposição que o primeiro faz às considerações do último sobre a decupagem clássica, procedimento por meio do qual, segundo Bazin, a montagem adquire o estatuto de linguagem, com todos os riscos que isso pode significar para uma relação do cinema com o real e suas ambiguidades. Para escapar à polêmica sobre a chegada do cinema falado, que opôs os defensores do cinema mudo aos progressistas do cinema sonoro, Bazin propõe a análise de duas tendências que, segundo ele, atravessam tanto o mudo quanto o falado: uma tendência que acredita no real (o cinema da profundidade de campo e do plano sequência) e outra que acredita na imagem (o cinema da montagem, entre outras técnicas de representação). Trata-se, no fundo, para Bazin, de afirmar uma continuidade entre o mudo e o falado, encontrar algo em comum entre Stroheim e Welles, Dreyer e Bresson, "parentesco" ou "afinidade"[251], nas palavras do autor, que permitam falar da linguagem cinematográfica em termos de evolução. A que evolução Bazin se refere? Em primeiro lugar, para ele, o cinema mudo alcançou a perfeição, indo até o fim do que podia criar, por assim dizer, tanto em termos de *mise en scène*, por meio da qual o cinema alemão fez com que "a plástica da imagem sofresse todas as violências possíveis",[252] quanto de montagem, em suas três declinações, evocadas por Bazin: montagem paralela, acelerada e de atrações, encontradas, respectivamente, em Griffith, Gance e Eisenstein.

Mas, se tais características, verificadas já no período mudo, definem o apogeu da linguagem cinematográfica, o que teria evoluído quando o cinema se torna falado? A resposta de Bazin é a célebre impressão de realidade, como na cena da luta do esquimó Nanook com a foca (*Nanook* [Flaherty, 1922]), mostrada em um único plano. A emoção, a tensão suscitada pela contiguidade espacial do caçador e da caça, num mesmo plano, seria, segundo o autor,

[250] GODARD, 1956, p. 30. "*quand des effets de montage l'emporteront en efficacité sur des effets de mise en scène, la beauté de celle-ci s'en trouvera doublée (...) par une opération analogue à celle qui consiste dans les mathématiques à mettre une inconnue en évidence*."
[251] BAZIN, 1991, p. 66.
[252] Ibid, p. 68.

anulada pela intervenção da montagem (decupagem da cena em planos alternados de Nanook e da caça). A chegada do som teria potencializado o efeito de realidade na imagem, culminando, com o Neorrealismo italiano, na capacidade do cinema de mostrar a realidade social sem a intervenção de violências na *mise en scène*, como fez o expressionismo alemão, nem de abstrações da montagem, como no construtivismo russo. Ao mesmo tempo que faz o elogio da capacidade do cinema de dar a impressão de realidade, Bazin aborda a montagem com reservas, pois ela pode inibir a manifestação da ambiguidade do real, que seria, para ele, a verdadeira essência do cinema. Com isso, ele escapa ao debate sobre os efeitos da chegada do cinema falado na história da arte cinematográfica, afirmando que "o verdadeiro plano de clivagem estava em outra parte."[253] Donde a "afinidade" que Bazin vê entre as aproximações de câmera em Stroheim (ignorando a polêmica sobre a montagem de *Ouro e maldição* [Stroheim, 1924]) e o uso da profundidade de campo em Welles, por exemplo. A paixão da Joana D'Arc de Dreyer e de Bresson não deveria, segundo Bazin, ser buscada na montagem, mas, respectivamente, no rosto e nas mãos das atrizes, filmadas pelos dois cineastas. Tal concepção do cinema culmina, finalmente, na refutação da validade da montagem em determinadas circunstâncias. Em Montagem proibida, Bazin estabelece seu princípio estético, fundado na necessidade vital (e moral) de se assegurar a crença do espectador no acontecimento filmado: "quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem é proibida."[254]

Uma outra abordagem do cinema, da montagem e da própria ambiguidade do mundo filmado começa, na mesma época, a ser teorizada por Godard, em oposição clara a Bazin. A montagem não só é fundamental para cinema, como ela é também um prolongamento natural da *mise en scène*, como dirá Godard em Montagem, minha despreocupação. O título do artigo, aliás, rima, em francês, com o de Bazin ("Montage interdit", "Montage mon beau souci"). Ele já é, em si, um procedimento de montagem, porque se trata de um desvio, um *détournement* – prática comum em colagens, onde o original é modificado em nova composição – do título do poema de François Malherbe, do século XVII, que se intitula Beauté, mon beau souci (Beleza, minha despreocupação).[255] Da mesma forma, em Defesa e ilustração da decupagem clássica, Godard faz o *détournement* do título de um texto do século XVI, do autor Joachim du Bellay, Defesa e ilustração da língua francesa[256], referindo-se, em clara ironia, à concepção do cinema

[253] Ibid, p. 70.
[254] Ibid, p. 59.
[255] POURVALI, 2010, 5'45''.
[256] "*La Défense et illustration de la langue française*" Joachim du Bellay, 1549.

como linguagem. Se Bazin opunha a *mise en scène* à montagem, para fazer o elogio do respeito pela duração, Godard reconcilia as duas etapas da realização, favorecendo da montagem, definida, por ele, como a forma de pensamento propriamente cinematográfica.

Veremos mais adiante, de maneira detalhada, que, para Godard, o *close* de Griffith não é uma questão espacial, mas temporal; a sequência dos leões de Eisenstein não é uma invenção propriamente de montagem, mas de ângulo; e de resto a montagem não só é, sim, a característica mais específica do cinema, como, na verdade, ela não alcançou sua perfeição porque, longe de evoluir para o falado, o cinema teve seu desenvolvimento interrompido por acontecimentos do século XX, notadamente a Segunda Guerra. Portanto, sua história é a história de uma interrupção, que a montagem precisa mostrar.

É preciso compreender as causas profundas da divergência entre Godard e Bazin, que podem ser sumarizadas nas diferentes concepções que ambos fazem do tempo. Essa divergência ontológica é, por sua vez, melhor revelada nas diferentes leituras que Bazin e Godard fazem da filosofia de Henri Bergson e na forma como cada um deles a situa em seus respectivos textos e, no caso de Godard, também em seus filmes. Em primeiro lugar, devemos distinguir melhor a influência do filósofo sobre cada um deles.

A influência de Bergson sobre Bazin aparece no texto Evolução da linguagem cinematográfica, ao retomar a ideia de duração para pensar os efeitos, para ele negativos, da montagem. De maneira mais contundente, no entanto, no texto publicado no número 60 da *Cahiers du cinéma* intitulado Um filme bergsoniano: o mistério Picasso[257], onde Bazin analisa o documentário de Henri-Georges Clouzot sobre o processo de criação do pintor Pablo Picasso (*O mistério de Picasso* [Clouzot, 1956]). Para Bazin, o filme de Clouzot representa uma segunda revolução nos filmes da época sobre pintura, a primeira tendo sido a utilização do zoom nos filmes dos diretores Emmer e Gras, como *Luciano Emmer encontra Picasso* (Emmer, 1954), em que a câmera, ao se aproximar da pintura, nas palavras de Bazin, "abole a moldura, desaparecimento que identifica o universo da pintura com o universo absoluto".[258] Para Bazin, *O mistério de Picasso* teria ido ainda mais longe na liberdade com que a câmera explora a pintura, evitando a montagem. Isso porque, além de eliminar os limites da moldura, concentrando-se nos detalhes do conteúdo da tela, a câmera de Clouzot recria o próprio traço de Picasso. Por meio de um dispositivo de vidro, sobre o qual Picasso desenha, a câmera,

[257] BAZIN, André. Un Film bergsonien: Le Mystère Picasso. Paris : *Cahiers du cinéma* n 60, 1956.
[258] Ibid, p. 26. "*l'abolition du cadre dont la disparition identifie l'univers pictural à l'univers tout court*".

posicionada atrás da superfície transparente trabalhada pelo pintor, capta, efetivamente, o aparecimento e as metamorfoses do traço de Picasso, produzindo uma imagem na qual Bazin viu uma "duração pictural".[259] Ora, esse exemplo basta para mostrar o entendimento baziniano do conceito bergsoniano de duração. Em Bazin, a duração é associanda ao que se passa no espaço – no caso de *O mistério de Picasso*, a superfície do vidro, e nos casos analisados em Evolução da linguagem cinematográfica, o espaço de cena, notadamente através da profundidade de campo em Welles.[260]

Associar a duração da realidade ao espaço pode parecer um contrassenso, em relação à filosofia de Bergson. Mas, na verdade, essa associação faz sentido, se nos ativermos à origem do conceito de duração. Com efeito, na obra de Bergson, o conceito de duração surge pela primeira vez em *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*[261], onde o filósofo contrapõe ao espaço a noção de tempo interno, um pouco como fez Immanuel Kant. Pode-se estabelecer como marco inicial da filosofia moderna a renovação da tábua de categorias aristotélicas feita por Kant no século XVIII. Para a filosofia grega antiga, em Aristóteles, o tempo figurava entre as dez categorias através das quais qualquer ser poderia ser classificado.[262] Kant, que direciona seu questionamento filosófico para o homem, como é próprio da modernidade – e não para o ser ou para Deus, como na filosofia antiga – cria uma tábua de juízos *a priori* e universais, que fundamentam todo conhecimento e na qual não figura o tempo.[263] Em Kant, o tempo é, justamente, uma condição sensível interna aos juízos do entendimento, o espaço sendo a condição externa. Ora, o conceito de duração aparece no *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* de Bergson como a emoção interna que o homem experimenta diante do espaço, este último concebido como dado mediato.[264] Espaço e tempo são, portanto, duas faces da mesma moeda na concepção moderna, donde se pode entender a associação de Bazin – duração real no espaço, cuja ação a montagem está proibida de interromper.

[259] Ibid, p. 26. "*durée picturale*".
[260] O argumento de que Bazin associa a duração ao espaço pode ser prolongado através de análise de Montagem proibida, onde o autor fala em "unidade espacial do acontecimento", "o realismo reside na homogeneidade do espaço", "respeito fotográfico pela unidade de espaço", etc.
[261] BERGSON, Henri. Ensaio sobre os dados imediatos da consciência. Lisboa: Edições 70, 1988 [1889].
[262] ARISTÓTELES. Organon. São Paulo: Edipro, 2010 [séc. IV a.C.]. As dez categorias são substância, qualidade, quantidade, relação, ação, paixão, posse, posição, lugar e tempo.
[263] KANT, Immanuel. Crítica da razão pura. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2001 [1781]. Os juízos *a priori* são divididos em quatro subcategorias: 1) quantidade; 2) qualidade; 3) relação; 4) modalidade, cada uma delas contendo três tipos principais: 1) universais, particulares e singulares; 2) afirmativos, negativos e infinitos; 3) categóricos, hipotéticos e disjuntivos; 4) problemáticos, assertóricos e apodíticos.
[264] LAPOUJADE, David. *Puissances du temps versions de Bergson*. Paris : Les éditions de Minuit, 2014 [2010], p. 22.

Há, no entanto, uma evolução nas pesquisas filosóficas sobre o tempo, que Bazin não chegou a conhecer. Trata-se da tábua, por assim dizer, pós-moderna, aquela que pode ser extraída da teoria da ideia em *Diferença e repetição*[265], escrito por Gilles Deleuze na década de 1960, após a morte de Bazin. Aristóteles classificou o tempo como atributo do ser. Kant, prolongando a revolução coperniciana moderna, colocou o tempo como sentido interno do homem (e não do ser ou de Deus). Deleuze, por sua vez, também retira o tempo de sua tábua, que não é mais representativa de atributos do ser, mas da natureza da ideia. Mas, ao invés de atribuir ao tempo um estatuto interno sensível, como o fez Kant e, também, Bergson no seu primeiro pensamento sobre a duração, o filósofo pós-moderno infiltra toda a sua tábua com o tempo.[266] Em vez de quantidade ou qualidade, como em Aristóteles e Kant, Deleuze propõe a quantitabilidade, a qualitabilidade, criando uma equivalência entre a ideia de tempo e o próprio processo do pensamento. Nas palavras do Deleuze, trata-se do "momento da determinação".[267]

Toda essa densidade filosófico-conceitual deleuziana pode ser vista, no fundo, como uma atualização da filosofia frente à evolução do cálculo na matemática. Com efeito, desde as primeiras formulações de Isaac Newton, à época de Kant, até o século XX, com o surgimento da ciência quântica, a revolução visível no campo da tecnologia encontra na filosofia de Deleuze seu correlato conceitual. Como diz Lapoujade, estamos diante de "um divisor de águas ou deslocamento de continentes, que se produziu na história da filosofia do século XX e cuja primeira atitude consiste em (...) endossar a 'crise do fundamento', tal como se produz nas matemáticas e nas ciências."[268] Ora, acontece que o desenvolvimento do conceito de duração em Bergson, que começa, como foi dito acima, com *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, continua em *Matéria e memória* e culmina em *A evolução criadora*, parece acompanhar essa evolução. Em *Matéria e memória*, Bergson estabelece a figura de uma consciência que se serve da memória para selecionar partes da matéria e modificá-la, o que

[265] DELEUZE, 2006 [1968].

[266] A "tábua" deleuziana – Deleuze não se expressa assim – que pode ser extraída, no entanto, do capítulo IV: *Síntese ideal da diferença*, em *Diferença e repetição*, como lista de indicadores da natureza da ideia, seria algo como: quantitabilidade, qualitabilidade, potencialidade, determinabilidade, determinação recíproca, determinação completa, pontos relevantes, pontos ordinários, adjunção, progressão sintética e razão suficiente. Tendo em vista os dois primeiros termos das respectivas tábuas, nota-se que Aristóteles + Kant = Deleuze, já que a quantidade e a qualidade, em Aristóteles vizinhas do tempo na tábua, são submetidas por Kant ao tempo como sentido interno, tornando-se quantitabilidade e qualitabilidade no pensamento Deleuziano que já não classifica mais o tempo mas o faz se infiltrar em toda a lista, acompanhando as evoluções da física moderna e do cálculo diferencial em matemática.

[267] DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2006 [1968], p. 36. "*C'est comme um partage des eaux ou la dérive des continents qui s'est produite dans l'histoire de la philosophie du XXe siècle. La première attitude consiste à (...) entériner la « crise des fondements » telle qu'elle s'est produite dans les mathématiques et les sciences.*

[268] LAPOUJADE, David. *Deleuze, les mouvements aberrants*. Paris : Les éditions de Minuit, 2014, pp. 32-33.

evoluirá, por sua vez, para o conceito de "elã vital", que, em *Evolução criadora*, define uma força plástica que não só distribui suas funções entre o espaço e o tempo (matéria e memória), mas só existe no momento em que o faz. O conceito de duração não designa mais, portanto, um sentimento interno diante do espaço externo, como em um estado contemplativo – que, ao que tudo indica, corresponde ao uso que Bazin faz do termo –, mas, como explica Lapoujade, "uma corrente de consciência carregada 'de uma multiplicidade enorme de virtualidades' que se interpenetram, ou a adição infinitesimal de pequenas quantidades de indeterminação".[269]

Ora, a concepção da duração que se pode extrair dos textos de Godard é diversa da de Bazin, como veremos agora. Ela sugere que o pensamento godardiano está em sintonia com a evolução do conceito de duração, ultrapassando a função contemplativa que ligava um espaço externo ao tempo interno, rumo às diferenciais que redistribuem, a cada momento, a divisão entre espaço e tempo, a partir das virtualidades, ou seja, das infinitesimais de indeterminação. Toda a obra de Godard será carreada de constantes aproximações e sobreposições de imagens muito diferentes umas das outras, o que a aproxima, por exemplo, tanto da montagem de atrações eisensteineana quanto da montagem intervalar vertoviana. Ora, Bazin não parece dar tanta importância à montagem de atrações, dizendo mesmo que seu inventor, Sergei Eisenstein, a praticou pouco. Godard não só tende a praticar esse tipo de montagem, que aproxima diferenças – donde a aproximação com a evolução do conceito de duração, que é diferencial e integral de todo tipo de virtualidades –, mas o faz por meio do *raccord*, procedimento clássico de encadeamento de planos, que, para Bazin remetia ao apogeu da linguagem cinematográfica do pré-Guerra, como veremos a partir de agora.

A montagem godardiana, desde o explosivo *Acossado* (1960), ficou conhecida principalmente pela descontinuidade narrativa, assinalada pelo falso *raccord*. Veremos que, além da descontinuidade, há, também, na montagem de Godard, o que chamaremos seleção ativa de partes ou tempos fortes, através dos quais se constrói o sentido das sequências como ritmo. Dito de outro modo, em oposição ao respeito pela duração real proposto por Bazin, Godard intervém integralmente nas imagens, extraindo seus tempos fortes, como na música, cortando na duração dos planos, destruindo, portanto, seu significado, em favor de choques disruptivos. Godard põe em prática, assim, a evolução do conceito de "duração" da filosofia bergsoniana, belamente resumida no final de *Matéria e memória*: "a mente arranca da matéria percepções de que faz seu alimento, e devolve-as na forma de movimento, no qual imprimiu

[269] LAPOUJADE, 2014 [2010], p. 30. "*un courant de conscience chargé « d'une multiplicité énorme de virtualités » qui s'entrepénètrent ou comme l'addition infinitésimale de petites quantités d'indétermination*".

sua liberdade."[270] Assim, à famosa descontinuidade godardiana, acrescentamos a seleção ativa de partes que, num procedimento ávido de modulações de todo tipo, tece uma rede complexa de relações entre as imagens.

Como dizíamos acima, a pesquisa prática de Godard sobre a montagem avança, ao mesmo tempo em que ele vai recuando na publicação de textos críticos ou teóricos. Pode-se dizer que esse processo culmina em 1965, quando Godard publica um texto na *Cahiers* de outubro, sobre *O demônio das onze horas* (Godard, 1965), e que marca o que alguns autores chamaram de "crise"[271] no pensamento de Godard sobre a montagem. Trata-se de um texto tão vitalista quanto contestatório, em que o autor rompe com a teorização discursiva sobre a montagem, a favor de um pensamento estritamente prático, no qual a única questão é, como visto anteriormente, nas palavras de Godard, "onde e por que começar um plano, onde e por que terminá-lo?"[272]

Apoiado em sua leitura da duração bergsoniana, Bazin criticava, no cinema, o papel reservado à inteligência, cujo avatar era a montagem. Para o autor, ela substituía a duração real de uma ação por um "resultado abstrato."[273] Como vimos acima, o coração do filme está, para Bazin, na "ambiguidade"[274] do real, restituída, principalmente, pela profundidade de campo e pelo plano sequência. Ora, para Godard, é exatamento o oposto que acontece, como se pode observar em Montagem, minha despreocupação: "se pôr em cena é um olhar, montar é um batimento do coração."[275] Bazin vê a decupagem clássica como uma linguagem, mas para Godard, desde seu primeiro texto, "nada mais falso do que falar da decupagem clássica como de uma linguagem que tivesse encontrado seu mais alto grau de perfeição antes da Segunda Guerra Mundial."[276] Para Godard, a decupagem clássica não pode ser considerada uma linguagem em si, porque, devido à sua concepção do tempo do filme e das relações da montagem com a duração das imagens cinematográficas, o que os grandes cineastas alcançaram pode ser considerado hoje como vestígios de uma experimentação e não o produto acabado de uma intencionalidade voluntária.

[270] BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999 [1896], p. 291.
[271] FAIRFAX, 2010, p. 2.
[272] GODARD, 1965, p. 17.
[273] BAZIN, 1991, p. 68.
[274] Ibid, p. 77.
[275] GODARD, 1956, p. 30.
[276] LUCA, 1952, p. 30.

Para compreender a tese de Godard é preciso voltar ao texto Defesa e ilustração da decupagem clássica. Ali, o diretor define que "o cinema é a mais religiosa das artes porque coloca o homem diante da essência das coisas."[277] Essa afirmação só pode ser plenamente compreendida no contexto da concepção godardiana da montagem, confrontada com o que o diretor diria trinta e três anos mais tarde, na palestra da Femis: "na montagem (...) tem-se fisicamente um momento, como um objeto, como esse cinzeiro. Tem-se o presente, o passado e o futuro."[278] Conclui-se da confrontação entre as duas afirmações godardianas que a essência das coisas, colocada pelo cinema diante do homem, é o próprio tempo, ideia pertencente tanto ao cérebro quanto ao coração, que a *mise en scène*, sozinha, não é capaz de exprimir com exatidão e evidência.[279]

Falando sobre a montagem de *Acossado*, que no primeiro corte tinha duas horas e meia de duração e que ele diminuiu para uma hora e meia, Godard conta que isso não foi difícil, pois bastou conservar apenas os "tempos fortes"[280] das cenas. É interessante observar a independência outorgada por Godard aos tempos fortes, subtraindo-os ao encadeamento narrativo, por meio de fragmentações e de falsos *raccord*. Citando uma fala que Robert Parrish teria dito a Robert Rossen, quando da montagem de *A grande ilusão* (Rossen, 1949), Godard explica que "retém-se os tempos fortes... se decidimos que o que é forte está na entrada de um personagem em cena e que os cinco minutos de diálogo que se seguem são menos fortes, nós os retiramos."[281] A frenética montagem de *Acossado* não é feita senão de saltos abruptos, movimentos contrários e cortados no meio. Em entrevista para a *Cahiers du cinéma* número 194, Godard explica que para unir dois planos "é preciso escolher o momento em que a pessoa ou a coisa em movimento é escondida por uma outra, ou então cruza com outra, e mudar de plano nesse momento."[282]

Nesta época (1967), Godard dizia que essa era a única descoberta que ele havia feito no cinema, e se gabava de seu achado, por ser capaz de unir "qualquer plano a qualquer outro, o

[277] Ibid, p. 28.
[278] GODARD, 1998 [1989], p. 242 "*Au montage (...) on a physiquement un moment, comme un objet, comme ce cendrier. On a le présent, le passé et le futur*."
[279] LUCA, 1952, p. 30.
[280] GODARD, 1998 [1989], p. 244. "*temps forts*".
[281] Ibid, p. 245. "*on garde les temps forts... si on décide que ce qui est fort, c'est quand il entre dans la pièce, et que les 5 minutes de dialogues qui suivent sont moins fortes, on les coupe*."
[282] GODARD, Jean-Luc. Lutter sur deux fronts. Paris : Chaiers du cinéma n 194, 1967, p. 16. "*il faut partir du moment où la personne ou la chose en mouvement est cachée par une autre, ou bien en croise une autre, et changer de plan à ce moment-là.*"

de um carro com o de uma bicicleta, o de um crocodilo com o de uma maçã, por exemplo."[283] Quando Godard diz isso, numa entrevista, prenunciando já a montagem de *História(s) do cinema*, que aproxima sistematicamente imagens muito diferentes umas das outras, seus entrevistadores entendem se tratar de um método que aproxima qualquer imagem de qualquer outra, ao acaso, e perguntam, sobre a montagem de *Acossado*: "então a ordem das sequências poderia ser outra?" Godard responde que não, porque "há uma ordem, uma coerência, a ser encontrada." O pessoal da *Cahiers* insiste e pergunta: "quando filma, você cria uma espécie de coleção de objetos que precisam ser classificados...", ao que Godard responde, reiterando seu raciocínio: "uma coleção que tem um certo objetivo, uma direção precisa."[284] Ora, é difícil precisar essa coerência de que fala Godard. O que podemos sentir, assistindo a *Acossado*, é que seus cortes inusitados funcionam muito bem na construção de um ritmo próprio, selvagem, sem fôlego (como seria a tradução literal de *À Bout de souffle*, título do filme em francês). Quando, mais tarde, Godard passará, literalmente, a montar crocodilo com maçã,[285], a maior parte de seu público dirá que ele passou dos limites, e o que se escuta até os dias atuais é a saudade do "Godard de antes."[286]

É interessante observar que a complexa montagem ensaística de *História(s) do cinema* tem algo a ver com a invenção de Godard no narrativo *Acossado*. Mais ainda, é preciso notar que isso já estava anunciado nos primeiros textos publicados por Godard sobre cinema, e que as ideias expressas ali vêm, em grande parte, da oposição do diretor às concepções do fundador da própria revista. Tentamos dar uma explicação filosófica para tal oposição – Godard teria ido até o fim na leitura de Bergson, enquanto Bazin teria retido apenas seus momentos iniciais. O fato é que tanto Defesa e ilustração da decupagem clássica quanto Montagem, minha despreocupação são respostas a Bazin, como mostra Bamchade Pourvali.[287] Segundo o autor, Defesa e ilustração, publicado no número 15 da *Cahiers du cinéma* é uma resposta direta ao primeiro texto publicado por Bazin no número 1 da mesma revista, intitulado Para acabar com

[283] Ibid, p. 16. "*on peut enchaîner n'importe quel plan à n'importe quel autre, celui d'une voiture à celui d'une bicyclette, d'un crocodile à une pomme par exemple.*"
[284] Ibid, p. 17. "*c'est-à-dire que l'ordre des séquences dans le film aurait pu être autre ? JLG- Non. Car je pense qu'il y avait un ordre, une cohérence à trouver*" e "*En tournant vous constituez en quelque sorte une collection d'objets qu'il vous restera à classer… c'est une collection qui a un certain but, une direction précise.*"
[285] Em *Nossa música* (Godard, 2004) Godard une a imagem de um crocodilo abocanhando um pato com a de palestinos.
[286] Em entrevista, Godard é questionado sobre isso e diz que é como no caso do músico Ornette Coleman, que segundo o diretor, quando apareceu renovando o Jazz, seus críticos sentiram falta do Jazz antigo. SIMSOLO, Noël. *À voix nues*. Radio programme broadcast on France Culture, 1989-98.
[287] POURVALI, 2010. 1'54''.

a profundidade de campo.[288] Pourvali lembra que a oposição de Godard a Bazin é pouco comentada, principalmente devido à utilização de uma suposta frase bazaniana em *O desprezo* (1963), e mais tarde em *História(s) do cinema* (capítulo 1A). A frase, dita logo no início dos dois filmes de Godard, diz que "o cinema substitui ao nosso olhar um mundo de acordo com o nosso desejo"[289]. A frase de Bazin não poderia, segundo os autores da revista *Les Inrockuptibles*, citados por Marc Cerisuelo[290], ser mais contrária ao pensamento de Bazin. Na realidade, trata-se de uma frase, ligeiramente modificada por Godard, originalmente escrita pelo crítico Michel Mourlet, no número 98 da *Cahiers du cinéma*, no artigo intitulado Sur un art ignoré[291] (Sobre uma arte ignorada). A frase original diz: "o cinema é um olhar que se substitui ao nosso, para nos dar um mundo de acordo com nossos desejos".[292] A primeira coisa que chama atenção é a montagem que Godard faz na frase, enxugando-a, até o ponto em que ela ganha mais velocidade, exatamente como o diretor fez no corte final de *Acossado*. Além disso, como dizem os críticos da revista *Les Inrockuptibles*[293], sendo Michel Mourlet o representante do grupo dos *macmahonians*[294] conhecidos por enaltecerem o cinema clássico hollywoodiano, em detrimento do cinema moderno dos anos 1960, tratar-se-ia de mais um gesto de provocação a Bazin.[295] Na verdade, o artigo de Mourlet, malgrado certas divergências em relação ao pensamento de Bazin, como a crítica que o primeiro faz a uma "elite que manifesta suas elaborações e compreensões da arte"[296], e que descobre "uma obra importante por semana"[297], ele aproxima-se de Bazin na formulaçao da frase desviada por Godard. Ali, o autor se refere à capacidade do cinema de, ao mostrar, por exemplo, o rosto de um ator, mostrar um olhar direto "sobre a carne"[298], no sentido de corpo, de presença física, algo independente, portanto, da montagem. Em resumo, pode-se dizer que a referência de Godard a Bazin, não sendo uma homenagem direta ao pensamento do fundador da *Cahiers du cinéma* – a frase nem mesmo é dele –, tampouco é, como os críticos de *Les Inrockuptibles* sugerem, um gesto de desprezo em relação a Bazin. Trata-se, sim, de uma forma de citação que será explorada sistematicamente por Godard em *História(s) do cinema* e que tem como característica principal a complexidade

[288] BAZIN, 1951.
[289] "*Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs.*"
[290] CERISUELO, Marc. *L'écran éblouissant*. Paris: Flammarion, 2011, p. 201.
[291] MOURLET, Michel. Sur un art ignoré. Paris : *Cahiers du cinéma* n 98, 1959.
[292] Ibid, p. 34. "*le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs*."
[293] *Les Inrockuptibles n 669 septembre 2008*.
[294] Em referência ao cinema Mac Mahon, inaugurado em Paris no ano de 1938.
[295] Apud CERISUELO, 2011, p. 201.
[296] MOURLET, 1959, p. 23. "*élite qui fait profession d'élaborer ou de comprendre l'art*."
[297] Ibid, p. 23. "*une oeuvre importante par semaine*".
[298] Ibid, p. 34. "*sur la chair*".

associativa. Com essa famosa frase, Godard aproxima dois nomes importantes, Bazin e Mourlet, sem se preocupar em situá-los historicamente, ou seja, sem fornecer informações de referência – local, ano, escola a que pertence etc. –, e tecendo apenas relações inusitadas, cuja única preocupação está nos efeitos das aproximações.

No início de *O desprezo*, por exemplo, é importante observar o que vem antes e depois da frase atribuída a André Bazin. Primeiro, uma voz *off* recita os créditos do filme, "baseado na novela de Alberto Moravia... estrelando Brigitte Bardot e Fritz Lang...".[299] Depois, vem a frase atribuída a André Bazin. Em seguida, a voz *off* diz que "o desprezo é a história desse mundo."[300] Trata-se, portanto, já, de um comentário sobre a história do cinema, que associa os nomes dos profissionais que trabalharam no filme – aliás, grandes nomes, já naquela época, como Lang, Moravia, Bardot ou o próprio Bazin. Além disso, esse conjunto de grandes nomes da história do cinema e da literatura é recitado no plano em que uma câmera se aproxima e se vira em direção ao espectador, procedimento de inspiração brechtiana, muito comentado pela crítica especializada. O plano seguinte mostra o corpo nu de Brigitte Bardot. Aqui, a *mise en scène* materializa, de certa forma, a relação entre as ideias de Bazin – o cinema mostra a paixão da duração real – e a do verdadeiro autor da frase, Michel Mourlet: ao mostrar o corpo nu, sem mediação, o cinema substitui a nosso olhar um mundo de acordo com nosso desejo. É interessante observar ainda que há uma intervenção de montagem no plano de Bardot, que Bazin chamaria de elemento plástico. Godard respeita a duração da *mise en scène*, sem cortar o movimento ao meio, como faz em *Acossado*, mas aplica à imagem uma coloração vermelha que, em determinado momento do diálogo de Bardott com Michel Piccoli, desaparece, sendo substituída pela cor azul, no final do plano. É como se Godard, da mesma forma que uniu as ideias de Bazin e Mourlet, tivesse reconciliado a proibição baziniana de montagem com a fragmentação da montagem, operada pelo efeito cromático aplicado à imagem. Mais adiante, veremos que Godard parece, ainda, prolongar as ideias de Bazin em sua montagem de *História(s) do cinema*, em vez de simplesmente negá-las. Menos do que uma divergência essencial sobre o cinema, os textos alternados de Bazin e Godard inauguram, sobretudo, um diálogo sobre a montagem, rico em desdobramentos. Essa é a tese defendida pela autora Anita Leandro em Histórias da montagem, montagens da história[301], lembrando que Godard faz uma "defesa do *close*" nos textos em que se opõe a Bazin – notadamente Montage mon beau souci.

[299] *O desprezo* (Godard, 1963). 52''.
[300] *Idem Ibid*, 2'13''.
[301] LEANDRO, Anita. Histórias de montagem, montagens da História (Godard e os arquivos). In: COUTINHO, Mário Alves; MAYOR, Ana Lucia Soutto (orgs). *Godard e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

Para a autora, que parte da análise de uma cena de *Viver a vida* (1963), em que Godard alterna, com igual enquadramento, crominância (preto e branco) e textura, closes no rosto de sua heroína, Nana (Ana Karina), com *closes* de Joana D'Arc (Renée Falconetti), em *A paixão de Joana D'Arc* (Dreyer, 1928), esboçando, com essa alternância, "um mapeamento do saber cinematográfico sobre a forma clássica de cernir os afetos, em *close*."[302], procedimento que ele levaria a cabo em *História(s) do cinema*.

Em Para dar um fim à profundidade de campo, Bazin afirma que a revolução da profundidade de campo é, apesar das aparências, uma revolução da decupagem, assim como o *close* está ligado, ainda para o autor, à montagem.[303] Ora, isso esclarece, na teoria da evolução da linguagem cinematográfica de Bazin que, se o destino da decupagem era evoluir em direção ao uso da profundidade de campo, do respeito à duração do plano e, no limite, da supressão da montagem, essa evolução, paradoxalmente, acontece exatamente a partir da decupagem e da montagem. É o que se deduz da afirmação do autor:

> Se a profundidade de campo nos interessa, é porque ela é, apenas acessoriamente, um progresso da técnica de filmagem e, essencialmente, uma revolução da *mise en scène* ou, mais precisamente, da decupagem. O mesmo aconteceu historicamente com o aparecimento do desfoque, que seria um grande erro tomar como estilo fotográfico. Se o foi, é de forma acidental. A princípio, o desfoque está ligado ao close, ou seja, à montagem.[304]

Dito de outro modo, para Bazin a importância da montagem e da decupagem clássica reside exatamente em ter permitido a evolução da linguagem cinematográfica. Para isso foi preciso, segundo a visão do autor, que a montagem clássica tivesse alcançado seu apogeu no pré-Guerra. E esse é o ponto de divergência de Bazim em relação à concepção de montagem de Godard, em termos teóricos e práticos. Para Godard, como vimos, a montagem não chegou à perfeição porque foi interrompida pela imposição técnica do cinema falado na década de 1930. Ora, é a partir desta hipótese que Godard assume para si, na prática de montador, continuar a evolução da montagem clássica por outras vias, notadamente por meio da mistura entre a ficção e o documentário praticada em *História(s) do cinema*. Ali, Godard produzirá algo que não é nem uma narrativa ficcional nem um documentário ensaístico, do tipo que o diretor Chris Marker faria, sob a influência de Bazin, segundo Pourvali, mas sim o que este chama de ensaio

[302] Ibid, p. 111.
[303] BAZIN, André. Pour en finir avec la profondeur de champ. Paris: *Cahiers du cinéma*, n. 1, 1951, p. 19.
[304] Ibid, p. 19. "*si la profondeur de champ nous intéresse, c'est qu'elle n'est qu'accessoirement un progrès technique de la prise de vue et essentiellement une révolution de la mise en scène ou; plus précisement, du découpage. Il en fut de même historiquement avec l'apparition du flou qu'on aurait grand tort de prendre pour un style photographique. S'il le fut, c'est accessoirement. En son principe le flou est lié au gros plan; c'est-à-dire au montage*."

ficcional.[305] Como veremos a seguir, Godard vai utilizar sistematicamente os *raccords* clássicos, como o plano/contraplano, para unir imagens históricas – documentais e ficcionais – muito diferentes. E mais, partindo do método clássico, ele vai unir às imagens do cinema todo tipo de imagens, se servindo de reproduções de pinturas famosas, fotografias, composições gráficas com títulos de filmes, de ensaios etc., numa selvagem composição de disparates.

O historiador Fernand Braudel separa, como Godard gosta de lembrar, o processo histórico em dois tempos coexistentes, um curto e outro longo.[306] O tempo curto é o tempo acontecimental, nas palavras de Braudel, "à medida dos indivíduos, da vida cotidiana, de nossas ilusões, de nossas rápidas tomadas de consciência – o tempo, por excelência, do cronista, do jornalista."[307] Por outro lado, o tempo longo é, para o autor, uma combinação de "mil velocidades, mil lentidões, que quase nada têm a ver com o tempo jornalístico da crônica e da história tradicional"[308], inseparável portanto de uma multiplicidade que não se deixa reduzir pela relativa simplicidade da identificação dos fatos. Baseada no diagnóstico da crise nas ciências sociais do final dos anos 1950[309], a distinção de Braudel responde a uma necessidade de revisão da lógica em que a consideração da história se baseia. O autor opõe a história longa – que defende como a verdadeira tarefa do historiador – à história curta, tradicional ou jornalística, pelo fato de a primeira visar um elemento cuja lógica não parece definir com muita exatidão, referindo-se a ela por meio de termos vagos como "o desconhecido"[310], "história inconsciente"[311], "profundezas abissais"[312] e, talvez o mais inquietante, "história quase imóvel."[313] Nessa perspectiva, poder-se-ia pensar que a oposição de Godard a Bazin teria como alvo o Bazin teórico-jornalista, mais do que ao Bazin teórico-historiador, como também lembrou Pourvali.[314] Em oposição à reivindicação, por parte de Godard, de uma história do cinema no condicional (dos filmes que "haveria", ou seja, que poderiam ter sido feitos)[315], a história da montagem clássica segundo Bazin, pode ser caracterizada exatamente por admitir a clareza que impede o jornalista de considerar o desconhecido na concepção da história. Nas palavras de Pourvali, "a oposição de Godard a Bazin está ligada à falta de perspectiva em

[305] POURVALI, 2010.
[306] BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a história*. São Paulo: Perspectiva, 1978 [1958], p. 54.
[307] Ibid, p. 45.
[308] Ibid, p. 25.
[309] Ibid, p. 41.
[310] Ibid, p. 48.
[311] Ibid, p. 96.
[312] Ibid, p. 25.
[313] Ibid, p. 25.
[314] POURVALI, 2010, 3'26''.
[315] *História(s) do cinema*, capítulo 1A, 5'10'' ("*toutes les histoires qu'il y aurait*").

relação ao que poderia ter sido o cinema em seu período clássico, quer dizer, antes de 1945”.[316] Ao tempo curto no qual Bazin identifica o apogeu da montagem clássica como evento, ao qual sucede cronologicamente sua evolução, Godard opõe o processo que levou ao que chamamos montagem clássica, processo este que o diretor mesmo retoma em suas mãos ao inventar, na mesa de montagem, um ensaio ficcional em que ele submete imagens da história do cinema aos princípios clássicos da decupagem. Assim, Godard retoma, ainda, a história no pleno sentido que Bergson deu ao conceito de “duração”, como uma evolução criadora que já não se contentava em reduzir-se nos termos de uma dialética local entre o espaço e a paixão interna da contemplação. Pode-se fazer mesmo uma analogia entre a concepção de história em Braudel e a da vida orgânica em Bergson. O tempo curto está, em Braudel, para o tempo longo, assim como os indivíduos e as espécies estão, em Bergson, para o elã vital, cujo processo é tão cheio de avanços e produção do novo, como também de estagnações, retomadas e repetições. Compreende-se assim o sentido da montagem visual que Godard propõe em Montagem, minha despreocupação, ao aproximar *Spite Marriage* (Keaton, 1929) – último filme mudo de Buster Keton –, e *Mr. Arkadin* (Welles, 1955) – o filme mais recente de Welles, à data do artigo. Nesses filmes, os rostos dos respectivos diretores/atores revelam uma inusitada semelhança: os dois têm barba longa e olhares penetrantes. É como se, na escrita desse artigo da juventude, Godard já estivesse pondo em prática uma montagem visual dos filmes orientada por uma concepção da história que, ao contrário da teoria evolucionista, de duração espacializada, como em Bazin, preserva a velocidade das retomadas, dos saltos, das associações ímpares, da multiplicidade, enfim, da história do cinema.

[316] POURVALI, 2010, 3’36’’.

2.2.3 Da fortuna crítica de *História(s) do cinema*

História(s) do cinema é a maior obra em que Godard realiza, através da montagem, sua concepção da história. Não é surpreendente, portanto, que uma vasta bibliografia sobre o filme encontre lugar desde o lançamento, em 1998, até os dias atuais, passados vinte e três anos. Mais precisamente, pode-se destacar, como primeiro texto importante sobre a série, a conversa de Godard com o crítico Serge Daney – cuja filmagem entrou em *História(s) do cinema* –, publicada no jornal Libération[317] em 26 de dezembro de 1988, ano anterior, portanto, ao lançamento do primeiro episódio da série. Posteriormente, conta-se como principais marcos iniciais na análise crítica da obra, a palestra do crítico Alain Bergala – organizador do compêndio *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*[318] – na Galerie Nationale du Jeu de Paume, em 1997[319], assim como a introdução, prematura, mas eficaz, que Jonathan Rosenbaum fez da série na revista francesa Trafic, em 1997[320], a conversa entre Godard e o crítico Youssef Ishaghpour, publicada na Trafic em 1999[321], o livro *L'entre images 2* de Raymond Bellour, de 1999[322], e o livro *Amnésies* de Jacques Aumont[323], publicado no mesmo ano. Após a virada do século, as obras que mais se destacam são a coletânea de Michael Temple e James Williams, publicada em 2000[324], o livro e a partição com as referências das obras utilizadas em *História(s) do cinema* – trabalho sem o qual esta tese não seria possível – publicados por Céline Scemama em 2006[325], o livro de Michael Witt, de 2013[326], e os de Georges Didi-Huberman[327] e Maurício Vasconcelos[328], ambos publicados em 2015. Além disso, também são importantes os capítulos sobre a série publicados em 2001 e 2003, por Jacques Rancière[329], em 2003 por Didi-

[317] DANEY, Serge; GODARD, Jean-Luc. *Godard fait des histoires*. Paris: Libération, 26 de dezembro de 1988.
[318] GODARD, 1998 [1989].
[319] BERGALA, Alain. *Nul mieux que Godard*. Paris: Cahiers du cinéma, 1999.
[320] ROSENBAUM, Jonathan. Trailer for Godard's *Histoire(s) du cinéma*. In: *Trafic* n. 21. Printemps 1997b.
[321] GODARD, Jean-Luc; Youssef, ISHAGHPOUR. ISHAGPOUR, Youssef. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Paris: Farrago, 2000.
[322] BELLOUR, Raymond. *L'Entre-images 2*. Paris: POL: 1999.
[323] AUMONT, Jacques. *Amnésies:* fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard. Paris: POL, 1999.
[324] TEMPLE, Michael; WILLIAMS, James. (eds). *The Cinema Alone: essays on the work of Jean-Luc Godard 1985-2000*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000.
[325] SCEMAMA, Celine. *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard, la force faible d'un art*. Paris: L'Harmattan, 2006. Além da partição de Scemama, há, segundo James Williams (WILLIAMS, James. *Histoire(s) du cinéma, James S Williams Applauds Jean-Luc Godard's (Hi)stories*. California: *Film Quarterly*, Vol. 61, No. 3 (Spring 2008), pp. 10-16.), um *cd room* feito por estudantes japoneses com as referências completas da série, também uma lista das referências foi produzida por Bernard Eisenschitz, com assistência de Godard, e foi publicada pela Gaumont na versão em livro de *História(s) do cinema* (WILLIAMS, 2008).
[326] WITT, 2013.
[327] DIDI-HUBERMAN, 2015.
[328] VASCONCELOS, 2015.
[329] RANCIÈRE, 2001 e RANCIÈRE, 2012 [2003].

Huberman[330], em 2011 por Ágnes Pethö[331], além de centenas, talvez milhares, de artigos, teses e dissertações acadêmicas. Como não foi exibido em circuito comercial – foi transmitido pela televisão francesa Canal Plus em 1989 –, por motivos de direitos autorais, *História(s) do cinema* tornou-se um filme de festivais, e quantitativamente, é certo que a maior audiência da série são as salas de aula das universidades. O interesse acadêmico por Godard em geral, e *História(s) do cinema* em particular, expressa a necessidade de repensar a história no contexto da crescente produção de imagens – causada pelo desenvolvimento das tecnologias de comunicação –, do "fim da história" – debate catalisado pela obra de Francis Fukuyama –, e também a sempre renovada disposição em relação às capacidades da montagem cinematográfica. Nesse sentido, é interessante observar que o projeto de realizar uma história própria do cinema – utilizando a montagem como método – pode ser verificado logo no início da carreira de Godard. *História(s) do cinema* pode ser considerado, portanto, como o desdobramento inevitável de sua obra. Há um dado paradoxal a ser levado em conta, que se refere ao caráter crítico da atitude godardiana. Como lembra Michael Witt, o projeto da série remonta a 1967-68, quando Godard – no calor dos acontecimentos de maio de 1968 em Paris –, questiona o papel do cinema em geral e da montagem em particular.[332] A necessidade de contar a história do cinema nasce no diretor de uma série de oposições, por exemplo, ao Festival de Cannes, que deveria aderir à greve dos trabalhadores, ao governo francês, que deveria deixar Langlois e a Cinémathèque française em paz, aos meios de comunicação, que deveriam se libertar da aliança com a burguesia e as classes dirigentes. Quando sua carreira contava pouco mais de cinco anos, Godard leva em uma das mãos a verve opositora, e na outra um interesse crescente pela história do cinema, justamente para nutrir o potencial expressivo necessário à sua atitude de oposição. Essa dinâmica, que Godard nunca abandonou, explica o interesse das universidades pelo que há em sua obra, principalmente em *História(s) do cinema*, de original do ponto de vista do cinema e da história. Segundo Witt, Godard percebe que a fonte da renovação e da criação de que sentiu crescente necessidade, estava no aprofundamento do conhecimento sobre as descobertas de seus predecessores, ao mesmo tempo em que sente uma completa insatisfação em relação às histórias do cinema escritas. No trecho de uma conversa com Noël Simsolo[333], Godard conta:

[330] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris : Éditions de Minuit, 2003.
[331] PETHÖ, Ágnes. *Cinema and Intermediality*: the Passion for the In-Between. London: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
[332] WITT, 2013, p. 10.
[333] Trata-se de uma série, produzida por France Culture, intitulada *A voix nue*, de quinze encontros entre Godard e o ator, diretor, e historiador do cinema Noël Simsolo, gravadas em 1989 (dez encontros) e 1998 (cinco encontros). Segundo Witt (WITT, 2013, nota 1 da página 10), as gravações foram transcritas e seriam publicadas por Nicole Brenez e Alain Philippon, mas a publicação não aconteceu. Brenez disponibilizou o material para Witt. As

> Aos poucos tornei-me interessado na história do cinema. Mas como cineasta, não porque li Bardèche, Brasillach, Mitry ou Sadoul, em outras palavras: Griffith nasceu em tal ano, inventou tal coisa, e quatro anos depois Eisenstein fez isso ou aquilo, mas no fim das contas perguntando a mim mesmo como as formas que eu usava foram criadas, e como esse conhecimento poderia me ajudar.[334]

Witt também mostra que o principal método usado por Godard em *História(s) do cinema* – aproximar coisas (imagens) diferentes –, já era anunciado pelo diretor em 1967. Em trecho citado por Witt, de uma conversa daquele ano, Godard mostra o tipo de aproximação que o interessa para pensar a história: "estou descobrindo hoje que Griffith era contemporâneo de matemáticos como Russell e Cantor."[335] Esse tipo de aproximação é o ponto mais comentado pela bibliografia especializada em *História(s) do cinema*, normalmente para tentar lhe definir as características, as potencialidades, por vezes as fraquezas, os solecismos, e até mesmo a delinquência. Pode-se dizer nesse sentido que o conjunto de análises vai do elogio à obra, feito por Aumont e Bergala, à crítica dura de Didi-Huberman e Céline Scemama – não que os últimos não sublinhem também características positivas da obra, mas ambos emitem um veredito desfavorável a Godard a respeito da muito discutida questão judia na obra. A polêmica, provocada principalmente pelo uso de imagens do Holocausto, em oposição direta à política de Claude Lanzmann, que pregava a não utilização de tais imagens[336], ganha corpo com o rompimento entre Godard e Lanzmann, a respeito de um filme que seria produzido em conjunto[337], sobre a questão da utilização dos registros da Segunda Guerra que mostravam os horrores cometidos pelos nazistas. Godard foi questionado por Lanzmann e seus simpatizantes – entre os quais se conta Marguerite Duras, para a tristeza do diretor, que sempre teve na escritora uma grande referência em literatura[338] – por utilizar as imagens do Holocausto, e ainda de maneira ousada, através da complexa montagem que as aproxima, por exemplo, de imagens extraídas de filmes pornográficos[339], ou de exuberâncias como os planos da atriz Elizabeth Talyor.[340] Jacques Rancière aponta uma contradição na montagem da série, porque para o autor

gravações estão disponíveis em https://www.franceculture.fr/dossiers/jean-luc-godard-l-integrale-en-dix-entretiens-1989 e https://www.franceculture.fr/dossiers/jean-luc-godard-lintegrale-en-cinq-entretiens-1998 (Acesso em agosto de 2021).

[334] SIMSOLO, 1998 apud WITT, 2013, p. 10. "*Little by little I became interested in cinema history. But as a filmmaker, not because I'd read Bardèche, Brasillach, Mitry, or Sadoul (in other words: Griffith was born in such and such a year, he invented such and such a thing, and four years later Eisenstein did this or that), but by ultimately asking myself how the forms that I'd used had been created, and how such knowledge might help me*."

[335] WITT, 2013, p. 10.

[336] LANZMANN, Claude. Holocauste, la représentation imossible. Paris: Le Monde (supplément *Arts-Spectacles*), 3 march, 1994.

[337] SAXTON, Libby. *Hounted Images*: film, ethics, testimony and the Holocaust. London; New York, Wallflower Press, 2008, p, 47.

[338] Ver conversa entre Duras e Godard (*Duras/Godard* [Boutang, 1987]).

[339] *História(s) do cinema*, capítulo 4A, 8'49''.

[340] *História(s) do cinema*, capítulo 1A, 46'52''.

se trata, no fundo, de um elogio à pureza da imagem donde, a partir das aproximações, uma redenção de traumas históricos através da beleza.[341] Didi-Huberman discorda de Rancière, pois para o autor, na montagem de *História(s) do cinema*, não se trata de redenção, mas de destruição, de modo que a imagem de Elizabeth Taylor, citada anteriormente, seria uma espécie de lobo em pele de ovelha, na aproximação com imagens de cadáveres em um campo de concentração – ambas imagens filmadas pelo mesmo diretor, George Stevens.[342] A crítica que Didi-Huberman faz não é, como a de Lanzmann, sobre a utilização das imagens do Holocausto, mas sobre a suposta confusão que o autor vê na sequência em que Godard superpõe as palavras Alemão, Judeu, e Muçulmano ao plano mostrando um cadáver.[343] Na explicação de Godard, a mistura foi feita antes pela própria história, pois certos alemães passaram a chamar os judeus estropiados de "muçulmanos."[344] Para Didi-Huberman[345], os dois sentidos da palavra muçulmano – o religioso e o dos campos –, não podem ser misturados, como Godard faz através da montagem da referida sequência. A autora Céline Scemama vai na mesma linha, dando o sentido de falta ao adjetivo que atribui à *História(s) do cinema* no título de seu livro[346], *Force faible d'un art* ("Força fraca de uma arte"), para apontar o que considera um equívoco, na mesma cena julgada por Didi-Huberman. Há, por outro lado, os autores que defendem a montagem de Godard, como Miriam Heywood, que discorda tanto de Rancière quanto de Didi-Huberman, afirmando que a imagem de Elizabeth Taylor na sequência citada acima não é nem um anjo da ressurreição, como afirma o primeiro[347], nem um anjo da destruição, como afirma o segundo.[348] Heywood, assim como Scemama, não questiona os termos da discussão, dando sua contribuição na discussão simbólica, sobre o significado das figuras em *História(s) do cinema*. A diferença é que Scemama concorda com Didi-Huberman, tanto em sua análise da sequência de Elizabeth Taylor, quanto na montagem com as palavras muçulmano e judeu. Heywood não toca na questão muçulmano/judeu, mas advoga, em relação à da sequência de Elizabeth Taylor, a favor de Godard, fazendo um recenseamento do tema da ressurreição cristã em *História(s) do cinema*. A autora termina por concluir que as imagens do Holocausto, na

[341] RANCIÈRE, Jacques. La Sainte et l'héritière: à propos des Histoire(s) du cinéma. Paris: *Cahiers du cinéma*, 537, pp. 58–61, 1999.
[342] DIDI-HUBERMAN, 2003, pp. 185-187.
[343] *História(s) do cinema*, capítulo 4A, 27'58''.
[344] *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard* (Fleischer, 2007).
[345] DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'oeil de l'histoire 5*: passés cités par JLG. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015, p. 108.
[346] SCEMAMA, 2006.
[347] RANCIÈRE, 2001, p. 231.
[348] DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 185.

montagem de Godard, "significam uma resistência à destruição total que os nazistas tanto queriam, porque reconhecem a necessidade de escavar a história e revelar seus artefatos".[349]

Ainda sobre a presença do julgamento ético na bibliografia especializada, a mais célebre defesa da montagem de Godard foi feita não a respeito de *História(s) do cinema*, mas na década de 1980, sobre *Aqui e acolá* (Godard, 1976), pelo filósofo Gilles Deleuze. Segundo seu método de aproximação, Godard junta, em *Aqui e acolá*, as imagens de Hitler e da Primeira Ministra de Israel, Golda Meir, que segundo a associação mais óbvia suscitada pela proximidade com o ditador nazista, fez com os palestinos o que os alemães fizeram com os judeus europeus. Note-se que tal proposição não deixa de estar implicada na famosa sequência de *Aqui e acolá*, conforme se pode deduzir de certas entrevistas onde Godard manifesta esta e outras afirmações polêmicas.[350] Além disso, essa ideia não começa com Godard. O cineasta palestino Mustafa Abu Ali, em 1970, seis anos antes de *Aqui e acolá*, já lançava, no filme *They do not Exist* (Ali, 1970),[351] a denúncia de que Golda Meir estava cometendo o que Sartre chamara de "prática intelectual terrorista", liquidando um povo "teoricamente", predispondo-o à liquidação física.[352] No filme de Ali, a imagem de Golda Meir aparece com a inscrição da declaração que a Primeira Ministra deu no jornal *Washington Post* em junho de 1969[353], não reconhecendo a legitimidade da luta palestina, ao dizer que "os palestinos não existem". Do ponto de vista analítico estritamente estético – em referência à montagem de *Aqui e acolá* apenas como método, sem apelar para símbolos e significados –, o único sentido que haveria em extrair Hitler e Golda Meir da série a que pertencem no filme – Revolução Francesa, Frente Popular, Leninismo etc., todos esses temas unidos pelo *raccord* no gesto da mão que se ergue catalisando um acontecimento político – é mesmo o de demonstrar a falsidade da proposição que faz analogia entre o ditador e a Primeira Ministra. Talvez seja importante levantar a questão da função que a proposição polêmica, sem dúvida implicada na sequência, como vimos afirmando, tem no filme.

Uma resposta que não sobredetermina a montagem de *Aqui e acolá* pode ser esboçada lembrando as teses de Denis de Rougemont em *Pensar com as mãos* (1936), obra

[349] HEYWOOD, 2009, p. 281. "*signify a resistance to the total irretrivable destruction the Nazis so desire, by recognizing the need to excavate history and lay bare its artefacts*."
[350] *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard* (Fleischer, 2007).
[351] A tradução do título é "eles não existem".
[352] SARTRE, Jean-Paul. *Critique de la raison dialectique précédé de questions de méthode*. Paris: Gallimard, 1960 apud HOYRUP, Jens. The Formation of «Islamic Mathematics»: Sources and Conditions. Tel Aviv: *Science in Context* 1 (1987), 281–329.
[353] Apud LOWENSTEIN, Antony; MOOR, Ahmed (eds). *After Zionism*: One State for Israel and Palestine. London: Saqi Books, 2013.

constantemente citada e retomada por Godard em seus filmes.[354] O autor suíço faz uma crítica generalizada tanto ao capitalismo, como ao comunismo, à direita como à esquerda, no que aponta como procedimento comum a todos esses sistemas submeter a singularidade dos homens ao que chama de "medida comum".[355] Além disso Rougemont analisa precisamente a função da mão no gesto político – conteúdo visual que integra Hitler, Golda Meir, mas também Stálin, Maurice Thorez etc., na sequência referida de *Aqui e acolá*. Deleuze não fala nesse procedimento de montagem da sequência, mas remete ao famoso conceito de "interstício", que interrompe as associações entre Hitler e Golda Meir que, segundo o filósofo, "não seriam suportáveis"[356] de outro ponto de vista. A formulação deleuziana obteve vida longa no campo dos comentários sobre a obra de Godard, e foi associada à montagem de *História(s) do cinema* muitas vezes. Podemos citar a autora Ágnes Pethö[357], representante da proposta teórica chamada "intermedialidade" (*intermediality*), que analisa obras de arte a partir de um instrumental conceitual largamente influenciado por Deleuze. É interessante observar que o próprio Godard rejeita o que ele mesmo chama de "defesa" deleuziana, em conversa com Jean Narboni[358], onde diz ser gentil da parte de Deleuze, apesar do primeiro precisar de outro advogado, porque para Godard o livro *Cinema 2* "são só palavras". Uma análise interessante sobre o assunto é a do professor e editor da revista Senses of Cinema, Daniel Fairfax[359], que concorda com a tese deleuziana a respeito de *Aqui e acolá*, mas conclui ser equivocado atribuir a montagem intersticial à *História(s) do cinema*, pois aí, segundo o autor, trata-se de uma montagem contrapontual, como aquela do cineasta armeno Artavazd Peleshian, com quem, aliás, Godard manteve relações. Em relação à sequência de Elisabeth Taylor no capítulo 1A de *História(s) do cinema*, Fairfax se mostra menos preocupado com as questões simbólicas atribuídas à imagem da atriz, revelando um olhar atento à montagem em si, lembrando – o que os outros autores não fizeram – que o plano imediatamente seguinte ao de Elisabeth Taylor, nas palavras do autor, "mostra um jovem palestino, com a bandana verde do Hamas, segurando uma bandeira norte-americana em chamas"[360], o que sugere, para o autor, uma complexa rede de associações com os capítulos 2A, 3A, e 4A, à maneira contrapontual. Em suma, pode-se perguntar em que medida o questionamento ético em relação à montagem de Godard

[354] Só em *História(s) do cinema* a obra é citada três vezes, nos capítulos 2B 6'45'', e 4A 4'44'' e 7'03''.
[355] ROUGEMONT, Denis de. *Penser avec les mains*. Paris : Gallimard, 1936.
[356] DELEUZE, 2005 [1985], p. 217.
[357] PETHÖ, 2011.
[358] *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard* (Fleischer, 2007).
[359] FAIRFAX, 2010.
[360] Ibid, p. 166. "*shot is of a Palestinian youth, wearing the distinctive green headband of the Hamas movement and holding a US flag in flames.*"

sobredetermina as considerações de sua montagem. Um caso interessante é o livro de Maurício Vasconcelos que, partindo da literatura, se afasta do julgamento ético, não se envereda nos detalhes formais da montagem, mas, ao materializar as ideias que extrai de *História(s) do cinema* por meio de pequenos conjuntos locais de referências da série, principalmente literárias, faz do próprio texto uma experimentação que ganha corpo com a obra godardiana, ao mesmo tempo em que a amplia, pondo-a em relação com a literatura brasileira e, mais importante, assumindo a atitude crítica não só em relação aos modos de produção da sociedade industrial – que inventou o cinema –, mas também aos seus efeitos no campo da discursividade. O silêncio da obra de Vasconcelos em relação às polêmicas citadas anteriormente é brevemente justificada no prefácio, escrito por Jair Tadeu da Fonseca, que estabelece as consequências de não haver historicismo na série godardiana: "por não ser historicista [*História(s) do cinema*] (...) não é um erro, nem leva à confusão, ou a algo injusto, mas é *justo* um modo de considerar a história, de *fazer* história."[361]

Que esse modo de fazer a história se confunda com a capacidade intrínseca que o cinema tem – e que Godard o prova – de contar sua história e, perspectivamente, a do século XX, e que isso se dê a partir do que lhe é próprio, ou seja, a montagem, é este o ponto que alguns autores chamam atenção em *História(s) do cinema*. Essa capacidade do cinema de contar a história está ligada, como certos estudos recentes revelam, também ao "impulso arquivístico" – teorizado por, entre outros, Hal Foster[362] – que o cinema, como as artes plásticas, vem apresentando contemporaneamente, segundo Christa Blümblinger.[363] Para a autora, Godard foi um predecessor no modo como a montagem de *História(s) do cinema* responde ao problema cada vez mais atual da utilização dos arquivos no contexto da banalidade crescente de um mundo povoado de clichês, onde tudo vira clichê.[364] Christa Blümblinger ressalta, nesse sentido, que a montagem da série, estabelecendo, a partir de imagens de arquivo, uma relação problemática entre a percepção e a memória, afasta-se do saber enciclopédico em direção ao dispositivo do arquivo mesmo.[365]

Nas palavras da autora Anita Leandro, que também analisa a obra de Godard nesse sentido, trata-se de "um grande arquivo de arquivos, que ele [Godard] abre um a um, nos

[361] VASCONCELOS, Mauricio Salles de. *Jean-Luc Godard*: história(s) da literatura. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2015, p. 9.
[362] FOSTER, Hal. An Archival Impulse. Massachusetts: *October*, no 110, 2004, p. 3-22.
[363] BLÜMLINGER, Christa. L'attrait de plans retrouvés. Pairs: *Cinémas* vol 24, n 2-3, printemps 2014.
[364] Ibid. p. 74.
[365] Ibid, p. 75.

convidando a um estudo de suas relações estratificadas."[366] Leandro lembra ainda que o tom da história que Godard conta através da montagem de arquivos é o de uma estratégia política que introduz a dúvida e a disjunção no discurso político. Analisando a sequência de *Aqui e acolá*, vista anteriormente, a autora mostra que, ali, "em vez da imposição do discurso militante, a montagem se empenha em tornar audível uma polifonia de vozes, mais próxima da poesia concreta do que da palavra de ordem."[367] Leandro chama atenção também para a organização serial das imagens de *Aqui e acolá*, que antecipa alguns aspectos da montagem de *História(s) do cinema*, ao assinalar "importantes fissuras arqueológicas nos arquivos: o judeu e o palestino, o *muslim* e o muçulmano, o nazismo e o sionismo".[368] Em um gesto de historiadora, a autora confronta ainda a produção de *Aqui e acolá* ao método arqueológico, produzido na mesma época, pelo autor Michel Foucault, o que confirma o pertencimento do método de montagem de Godard à história do cinema mas também à da historiografia audiovisual, que ao lado do "arquivo audiovisual"[369] de Foucault, responde politicamente aos acontecimentos de seu tempo. É importante observar que a legitimidade historiográfica da prática de montagem de arquivos que Godard apresenta é, ante a ciência histórica, problemática. Leandro se pergunta, nesse sentido,

> quantos historiadores (...) se disporiam a aceitar uma historiografia como essa, feita de séries dodecafônicas, de elementos sem sincronia, (...) cujas interferências e ressonâncias somente a montagem cinematográfica, com sua capacidade de aproximar coisas longínquas, estaria apta a estabelecer?[370]

Veremos no capítulo 3 que Godard não está sozinho na apresentação de uma via alternativa para trabalhar as relações com a história. A montagem do diretor não ressoa apenas com a de um historiador discursivo como Michel Foucault,[371] mas com obras visuais que, ao longo do século XX, também propuseram ao mundo, por meio de suas pesquisas históricas cujo instrumento são confrontações de imagens diferentes, outras maneiras de se relacionar, de conceber, ou de se posicionar ante o problema da história enquanto criação – mais do que instituição. Resta por ora introduzirmos as análises de *História(s) do cinema* por aquilo que é seu primeiro contato, ou seja, o título.

[366] LEANDRO, 2013, p. 107.
[367] Ibid, p. 113.
[368] Ibid, p. 114.
[369] DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Paris: Les Editions de Minut, 2004, p. 58 apud LEANDRO, 2013, p. 114.
[370] LEANDRO, 2013, p. 115.
[371] Godard não concordaria com a aproximação com Foucault, que não escapou da oposição do diretor, ao defender sua abordagem estritamente visual da história (GODARD, 1998, t. 1, p. 312). Apesar disso, assim como Deleuze "corrigiu" a crítica de Bergson contra o cinema, dizemos que Godard faz como Foucault, considerando as aproximações do método genealógico do último.

O "s" entre parênteses – procedimento relativamente comum em Godard –, estabelece, mais do que uma simples pluralidade, a redução de velocidade, ou interrupção, na história com H maiúsculo. Ao mesmo tempo, o uso que Godard faz é estritamente lógico, se considerarmos a mais básica função do parênteses, que na regra gramatical pode ser suprimido sem que o sentido da proposição seja essencialmente alterado. Ora, a ideia de Godard, expressa em entrevistas[372] e presumida pelos títulos das duas primeiras partes da série, capítulo 1A, *Todas as histórias*, e capítulo 1B, *Uma história só*, ideia que se inspira na obra de Charles Péguy, é que a história independe dos homens, "como a história das estrelas"[373], e que portanto ela é solitária. Essa definição, que a torna independente de autenticação, de narrativa, oferece acesso imediato à história, secundarizando a pluralidade e multiplicidade de informações, documentos, e modos, mais ou menos orgânicos, mais ou menos racionais, de combiná-los. Desse ponto de vista, só a história que suspende o burburinho dos eventos, grandes ou pequenos, do tratamento escolar à provocação artística, da filosofia à ciência histórica, só a história-mãe, próxima talvez da história natural, astronômica ou atômica, o "elã vital"[374], como diria Bergson, coloca o resto entre parênteses e ganha o direito de se coroar com o H maiúsculo. A primeira exigência de uma tal história seria acabar com a separação entre documento e ficção, real e imaginário – idiossincrasias humanoides –, e criar a ritmicidade, a pulsação ou o humor que dará sentido às suas pluralizações. As histórias são as filhas da história-mãe que, se não for capaz do silêncio e do vazio que se preenche de novo, e a cada vez, perderá – e perde – o contato com a realidade dos homens. É também cheia de fraturas, portanto, mais profundas que aquelas entre real e imaginário, puros intervalos, hiatos, fendas, por onde produz novamente os homens e seus acontecimentos. Como diz Péguy, através de Clio, "sou forçada a saber de tudo, é o meu trabalho, e isso não é engraçado."[375] É preciso, portanto, rastrear a diversidade de sentidos dados pelos comentadores de *História(s) do cinema*, entre parênteses, para um espectro maior de compreensão do título de Godard.

Relativamente à oposição entre uma só história e todas as histórias, o autor Dimitrios Latsis enxerga a morte do cinema na primeira, e o nascimento, na segunda, de infinitas histórias da combinatória realizada por Godard através das diversas superposições da série. Para Latsis o parênteses tem, portanto, um sentido condicional, como se Godard, relacionando as imagens sobreviventes, mostrasse por que caminhos o cinema poderia ter ido se não tivesse sido

[372] *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard* (Fleischer, 2007).
[373] Ibid.
[374] BERGSON, 2005 [1907].
[375] PÉGUY, 1932 [1909], p. 13. "*je suis bien forcée de tout savoir; c'est mon métier. Ce n'est pas gai*."

interrompido pelos terríveis eventos do século XX – imperialismo, guerra etc.[376] Nesse sentido, Michael Witt, em seu artigo publicado na revista Screen, de 1999, intitulado Morte(s) do cinema segundo Godard[377], fala na pluralidade contida na noção de "morte do cinema" que se pode extrair de *História(s) do cinema,* mas também de certos filmes chave da obra de Godard. *O desprezo* (Godard, 1963), por exemplo, já havia abordado esse tema, segundo Witt e, no limite, *Acossado* (1960) pode ser visto, ainda segundo o autor, "menos como momento fundador de uma nova forma de cinema do que como o *ponto final* do próprio cinema"[378]. Esse ponto é confirmado por algumas declarações de Godard sobre a história do cinema, como por exemplo que o movimento da Nouvelle vague, que se acreditava um início, era, na verdade, um fim.[379] Seguindo a advertência dada pela voz do próprio Godard no capítulo 1A: "histórias do cinema com um "s", todas as histórias que haveriam, que haverão ou que haveriam"[380], Witt encontra a ideia de Latsis – mencionada acima –, atribuindo o sentido existencial ao "s" entre parênteses, com a conclusão de que ele indica se tratar de uma história sobre os filmes que poderiam ter existido, não fossem as mortes que o cinema sofreu.[381]

A interpretação mais comum sobre o "s" entre parênteses no título de *História(s) do cinema* é aquela que se atém às considerações formais sobre a série, particularmente através da observação da diversidade material utilizada por Godard. Para Scemama, por exemplo, o "s" se refere ao fato de a série não ser composta apenas por imagens do cinema, mas também de música, fotografia, pintura, gravura, escultura, literatura, arquivos, filosofia, poesia, discurso e história.[382] Já Pethö considera natural que na era da "condição pós-moderna" não haja somente uma "Grande História", mas "mil histórias abordadas pelos diferentes clipes e associações entre filmes."[383] Ou então Daney, que na entrevista com Godard que entrou para *História(s) do cinema* explica o "s" dizendo que há muitas maneiras de se contar uma mesma história, antes de hesitar – em resposta ao silêncio de Godard após interromper o "história no plural", afirmado por Daney, dizendo "história com um 's" – e se corrigir, falando tratar-se da sugestão de que a

[376] LATSIS, Dimitrios S. Genealogy of the Image in Histoire(s) du Cinéma. London: *Third Text*, 27:6, 774-785, 2013. DOI: 10.1080/09528822.2013.859480.
[377] WITT, Michael. The Death(s) of cinema according to Godard. London: *Screen*, 40, 3, Autumn 1999.
[378] Ibid, p. 344. "*less as the founding moment of a new form of cinema than as the* endpoint *of cinema itself.*"
[379] DANEY; GODARD, 1988.
[380] *História(s) do cinema*, capítulo 1A, 5'10''.
[381] WITT, Michael. Montage, My Beautiful Care, or Histories of the Cinematograph. In: TEMPLE, Michael; WILLIAMS, James. (eds). *The Cinema Alone*: essays on the work of Jean-Luc Godard 1985-2000. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000.
[382] SCEMAMA, 2006, p. 12.
[383] PETHÖ, 2011, p. 321. "*there are thousands of stories touched upon by way of the different film clips and associations.*"

história do cinema tenha começado no século anterior – tese que Godard havia levantado na mesma entrevista.[384] É interessante observar aí que na transcrição publicada no jornal *Libération* da mesma entrevista, a parte em que Godard corrige Daney, dizendo não se tratar simplesmente de história no plural, mas de história "com um 's", foi retirada, enquanto Godard fez questão de incluí-la no capítulo 2A, como foi visto. Mais que uma das famosas, e criticadas, idiossincrasias de Godard – donde a brincadeira no título dado a esta entrevista, no *Libération*, "*Godard fait des histoires*", expressão francesa que tem o sentido de "criar caso" –, parece-nos que se trata, ao contrário, de um cuidado metodológico por parte do realizador, que não pode ser desprezado sem prejudicar a compreensão da obra.

Argumentamos que dificilmente se pode aumentar essa compreensão sem lançar mão das questões de naturezas e domínios diversos que atravessam o método da série. A filosofia bergsoniana tem, por exemplo, um grande peso em se tratando da concepção do tempo implicada na montagem de *História(s) do cinema*, como já foi visto. Nessa perspectiva, James Williams aproxima-se da questão ao afirmar que "a história do cinema é, para Godard, 'uma história da noite,' (...) e permanece virtual."[385] Williams, para quem uma forma de arte "pode ajudar a estabelecer as bases de novas formas de existir"[386], propõe-se a pensar o tema, visto acima, da "morte do cinema", justamente em termos de virtual, e assim explica o fato de o mórbido anúncio coexistir com a inegável vida do cinema, provada pela existência da própria série godardiana. É importante, aqui, a favor da maior compreensão da questão, evocar brevemente os rigores da correção feita por Deleuze, na década de 1960, sobre a obra de Bergson e o bergsonismo correspondente, especificamente a respeito do conceito de "virtual". Deleuze insiste que o "virtual" não se opõe ao real, mas ao "atual"[387], apesar do que se pode deduzir dos textos, em *Matéria e memória*, onde Bergson associa o "virtual" à ação possível de um ser vivo sobre um objeto "real."[388] Uma das maneiras de explicar e justificar a correção deleuziana – ou "torção", como diria o autor Roberto Machado[389] – é levar em conta a análise de Bergson sobre a língua, principalmente em sua função científica, para densificar a distinção da palavra "possível"[390], que o filósofo faz para corrigir a oposição entre "virtual" e "real". A língua implica, para Bergson, e do ponto de vista do "virtual", uma série de "letreiros, a mostrar

[384] *História(s) do cinema*, capítulo 2A.
[385] WILLIAMS, 2008, p. 12.
[386] Ibid, p. 16.
[387] DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: editora 34, 1999 [1966], pp. 77-78.
[388] BERGSON, 1999 [1896], p. 35.
[389] MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 83.
[390] DELEUZE, 1999 [1966], p. 78.

de tempos em tempos o caminho"[391], ou seja, indicações para o movimento do pensamento, não comportando um conhecimento em si, que iluminaria as coisas como o farol do carro. Diversamente, a ideia de "possível" acrescenta ao que é real, segundo Deleuze[392], uma ideia pré-formada, o conhecimento ligado a um semi-querer, menos volitivo e mais ideativo. Em suma, quando Deleuze diz que o "virtual" não se opõe ao "real", mas ao "atual", ele quer dizer que o primeiro não é uma abstração lógica, como a ideia de possível, e como a língua dá ares de ser, quando tomada na função científica. E o que isso tudo tem a ver com Godard? Ora, por meiro dessas considerações filosóficas, podemos ligar a afirmação de James Williams – de que a "morte do cinema" é "virtual" em *História(s) do cinema* –, às possíveis refutações que a autora Anita Leandro[393] prudentemente lembra que poderiam ser feitas a Godard, do ponto de vista da ciência histórica, em consequência das quais poder-se-ia negar o estatuto propriamente historiográfico de *História(s) do cinema*, devido ao aparente aspecto caótico da forma como é aí apresentada, por exemplo, a "morte do cinema". É preciso, nesse sentido, levar a sério o bergsonismo de Godard quando diz que sua série é sobre "os aspectos desconhecidos da história do cinema."[394] Que o cinema tenha morrido é, como dizia Godard nos anos 1960, uma "verdade a vinte e quatro quadros por segundo"[395], não uma proposição lógica que poderia ser verdadeira ou falsa dependendo de sua realização ou não, como a ideia de possível. Assim, ela é "virtual" como as outras polêmicas ligadas à história do cinema que Godard mostra na série. Polêmicas geralmente ligadas a abusos cometidos contra mulheres, como a exploração das vedetes por parte dos produtores, ou das mulheres pelo inédito mercado de trabalho criado pelo avanço tecnológico dos meios de transporte e de comunicação, que foi, como mostra Godard, contemporâneo do surgimento tanto do *starsystem* quanto da histeria.

É preciso reconhecer o aspecto desconhecido da história do cinema, e do século XX, que não pode vir à luz e tornar-se do conhecimento de todos, que é sempre maldito, simplesmente porque nunca aconteceu. Aliás, se há um assunto restrito aos iniciados, a quem conheceu profundamente a história do cinema, porque a viveu integralmente, como Godard, que é capaz de ver, mais que saber, o que teria sido possível ao cinema, não fosse a ganância a qualquer preço, a conivência com a besteira e com o clichê, das instituições poderosas etc. Em suma, é preciso retomar a origem da palavra "virtual", que vem do latim *virtus*, que quer dizer

[391] BERGSON, 1999 [1896], p. 145.
[392] DELEUZE, 1999 [1966], p. 12-13.
[393] LEANDRO, 2013, p. 115.
[394] GODARD, 1980, p. 21. "*aspect inconnu de l'histoire du cinéma*."
[395] *O Pequeno soldado* (Godard, 1963). "*la photographie, c'est la vérité et le cinéma, c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde*".

força corporal, ânimo, em oposição ao classicismo lógico das possibilidades, conceito que, este sim, se opõe ao real, motivo pelo qual Deleuze sente necessidade de mostrar que não se trata disso no "virtual" de Bergson. Finalmente, a "morte do cinema", e a série de assuntos tabu ligados à história do cinema contada por Godard, não é uma tese histórica no sentido clássico, mas um assunto impactante. Isso se manifesta no fato de Godard ter dedicado o último capítulo da série a ele mesmo e à sua esposa e colaboradora Anne-Marie Mièvile. Nesse gesto, Godard reivindica a perspectiva histórica, já que o capítulo 4A é sobre a equivalência entre a história e si mesmo. Abre-se a chance para o espectador de senir em si o sentido dessa história de opressão. William James resume bem:

> A traição da missão popular do cinema, e de sua vocação científica, pela ganância de Hollywood por narrativa e espetáculo, a morte dos filmes mudos nas mãos dos falados, as lentas e sucessivas mortes dos cinemas nacionais, e a tomada de poder da televisão corporativa.[396]

Aí reside a importância do "s" entre parênteses no título. Ele indica a subversão que Godard faz do próprio hegelianismo, essa terrível[397] necessidade de contar toda a história, para o conhecimento de todos. Questionado em relação ao método de trabalho, Godard se defende:

> Eu não tenho um discurso de saber enciclopédico que pudesse ser resumido dizendo quis fazer isso, fiz aquilo. Nada disso. São oito filmes (capítulos), reunidos em um só, as duas coisas juntas. Ele veio assim. (...) uma espécie de lamparina para iluminar, dizer que estamos indo em tal direção, "Beleza fatal" (título do capítulo 2B) não é, digamos "O controle do universo" (título do 4A)... Por que oito, ou ainda quatro, comportando seus A e B? Porque há quatro paredes em uma casa, coisas inocentes assim.[398]

O que haveria de repreensível do ponto de vista de uma reivindicação de historiografia – que, aliás, Godard não faz, contentando-se em dizer, com a ironia sincera que lhe é peculiar, que sua história é a única e a verdadeira[399] –, é que não há diferença entre a "abordagem teórico-metodológica" e a própria história que o diretor conta, como o atesta a dificuldade em definir a montagem de *História(s) do cinema* em termos dialéticos. Alguns autores foram nessa direção, alcançando prodigiosas torções do termo dialética para identificá-lo à montagem de Godard.

[396] WILLIAMS, 2008, p. 12. "*betrayal of cinema´s popular mission and scientific vocation by Hollywood´s greed for narrative and spectacle, the death of the silents at the hands of the talkies, the slowly successive deaths of national cinemas, and the takeover by corporate television*."

[397] Ao receber o prêmio Adorno, em Frankfurt, 1995, Godard marca a diferença entre o "terrível" Hegel e o "gentil" Benjamin. GODARD, 1998 [1996].

[398] GODARD; ISHAGHPOUR, 2000, p. 9. "*je n'ai pas un discours de savoir encyclopédique qui résumerait en disant j'ai voulu faire ceci ou j'ai fait cela. Pas du tout... C'est huit films réunis en un seul, les deux ensemble. C'est venu comme cela. (...) C'était une espèce de lumignon pour éclairer, dire on va dans cette direction, « Fatale Beauté » ce n'est pas disons « Le Contrôle de l'univers »... Pourquoi huit, ou plutôt quatre, avec des A et des B, parce qu'il y a quatre murs dans une maison, des trucs aussi naïfs*."

[399] GODARD, 1980.

Fairfax, para opor o método de *História(s) do cinema* ao período anti-dialético de *Aqui e acolá*, retoma Hegel explicando que, na obra do filósofo alemão, a negação do pensamento dialético não exclui aquilo que nega, havendo portanto uma negação da negação, através da qual a própria dialética é dialetizada. Fairfax diz ser isso o que ocorre na montagem de *História(s) do cinema*, já que a sucessão de oposições dialéticas – documentário/ficção, beleza/destruição, referência histórica/grafismo etc. –, tem o efeito, a cada vez, através de oposições às oposições, de dialetizar a dialética. Assim, Fairfax usa de neologismo, chamando montagem "sindialética" (*syndialectical*), o método de Godard em *História(s) do cinema*, ligando-o, ainda, ao contraponto de Artavazd Pelechian, como já foi dito. Nas palavras do autor, "ao esquema [A→←B], da montagem dialética Eisenstein/Vertov, Pelechian contrapõe o esquema: [A→←B]→←[B→←A]. A dialética é ela mesma dialetizada."[400] É importante lembrar aqui a diferença entre a dialética de Eisenstein e aquela de Vertov.[401] Já Latsis, aproximando a montagem de *História(s) do cinema* da noção de dialética em Walter Benjamin, sente necessidade de especificá-la por meiro de atributos especiais. Nas palavras do autor:

> apesar de Godard subscrever o credo eisensteiniano da montagem dialética (...), especialmente reiterado por Walter Benjamin, o uso que faz da montagem em sua *magnum opous* [*História(s) do cinema*], seria melhor caracterizado como uma implementação horizontal, comparativa, paratática, genealógica e relacional.[402]

O mérito de tais especificações exaustivas reside no esforço de precisar as consequências que a montagem godardiana traz para o pensamento histórico. A dificuldade da tarefa expõe a riqueza do procedimento histórico-cinematográfico de Godard, e sua proximidade com as questões da filosofia alemã, de Hegel (via Marx/Eisenstein) a Benjamin, mostra como o método da montagem de *História(s) do cinema* é afim de uma crítica que, não sendo discursiva, provoca, no entanto, o pensamento ocidental nos seus fundamentos mais básicos. Nesse sentido, Richard Neer parece-nos ter colocado bem a questão:

> *História(s) do cinema* substitui a hierarquia acadêmica da evidência, por um conjunto de artefatos. Apesar de funcionar através de estudos de caso, à maneira da historiografia ortodoxa, o filme problematiza sistematicamente as relações entre exemplos particulares e categorias gerais. O título mesmo da série, com seu plural em

[400] FAIRFAX, 2010, p. 149. "*To the schema [A→←B] of Eisensteinian/Vertovian dialectical montage, Pelechian couterposes the schema [A→←B]→←[B→←A]. The dialecti is itself dialecticised*."
[401] Ver introdução, Breve comentário acerca da história da montagem.
[402] LATSIS, 2013, p. 777. "*Although Godard does subscribe to the Eisensteinian credo of dialectical (...) montage, especially as reiterated by Walter Benjamin, the use he makes of montage in his magnum opus would be better characterized as a horizontal, comparative, paratactic, genealogical and relational deployment*."

> parênteses, mantém aberta a questão de saber se o conjunto de histórias forma um mesmo todo ou se permanece distinto: é simples ou composto?[403]

O grande espectro de questões filosóficas que *História(s) do cinema* abre, como se pode observar, é perigoso do ponto de vista das considerações sobre a série já que, visivelmente, a discussão corre o risco de se afastar muito das ideias expressas por Godard através da montagem, em direção a reflexões abstratas que acabam por dificultar a precisão da natureza da (ou das) história(s) que o diretor conta na obra. Se há um sentido histórico na série, este pode escorrer entre os dedos, se a concepção de sua natureza extravasar os dados de seu método. Além disso, como lembra Witt, as afirmações de Godard não são "opiniões imutáveis", mas "posturas estratégicas". Portanto, a especulação exagerada sobre a significação exata de suas observações pode se tornar um trabalho fútil.[404] É preciso ser prudente, portanto, e não se afastar de uma das principais reivindicações godardianas, que afirma a primazia da imagem (enquanto conjunto de relações)[405] em relação à palavra. Reivindicação essa que é, a um só tempo, consequência e fundamento de sua mais importante ideia sobre a história do cinema: a montagem cinematográfica clássica não alcançou a perfeição, porque a entrada do cinema falado interrompeu seu desenvolvimento.[406]

A primazia da imagem é a fundamentação da tese de Godard sobre a história do cinema – independentemente da veracidade desta –, se reportarmos ao conjunto de relações que produz a imagem como um processo de montagem, mais do que à unidade de uma linguagem. Daí decorre que, em Godard, se a montagem é a característica própria ao cinema, ela o é enquanto processo, mais do que como linguagem[407] – única maneira que, a nosso ver, pode-se considerar o inacabamento dos métodos de montagem inventados no período mudo. Por outro lado, a primazia da imagem é uma consequência da tese godardiana, na medida em que a montagem é o método por excelência do pensamento histórico, levado a cabo em *História(s) do cinema*.[408]

[403] NEER, Richard. Godard Counts. Chicago: *Critical Inquiry*, vol. 34, no. 1 (Autumn 2007), pp. 136-137. "*Histoire(s) replaces academic history's hierarchy of evidence with an ensemble of artifacts. Although it works from cases in the manner of orthodox historiography, still it puts the relation of particular instances to general categories constantly at issue. The very title of the series, with its parenthetical plural, leaves it uncertain whether the assembled histories make a single whole or remain distinct: Is it simple or composite?*".

[404] WITT, 2000, p. 48, apud HEYWOOD, Miriam. Holocaust and image*:* Debates surrounding Jean-Luc Godard's Histoire(s) du cinéma (1988–98). *Studies in French Cinema*, 9:3, 273-283. 2009, p. 275.

[405] GODARD, Jean-Luc. Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray (entretien diffusé sur Arte le 14 octobre 1995). In : GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* tome 2 (org. Alain Bergala). Paris: *Cahiers du cinéma*, 1998, p. 430.

[406] Idem, 1998 [1996], p. 403.

[407] É verdade que a própria linguagem, até mesmo a língua, pode ser considerada um processo em aberto, como por exemplo na obra de Noam Chomsky, mas não nos parece ser esse o caso quando se fala em linguagem cinematográfica.

[408] GODARD, 1998 [1996], p. 402.

É preciso, portanto, seja qual for a natureza da relação de Godard com a filosofia (Bergson ou Hegel), ater-se às imagens de *História(s) do cinema* para proteger a análise do risco de se extraviar em considerações sobredeterminantes em relação à obra. Nesse sentido, vale o alerta de Leandro sobre o risco, em processos pedagógicos, de enxergar a imagem como mera ilustração de um pensamento, quando a complexidade desse objeto, que é imediatamente subjetivo – como lembra Godard[409] – exige, ao contrário, a criação de um pensamento próprio.[410] Em complementação, Godard, longe de escolher a imagem em detrimento da palavra – o que invalidaria o argumento por purismo –, não para de investir nos "focos de discursividade" da cultura, como mostra Vasconcelos[411] através dos personagens de *Bando à parte* (Godard, 1964). Segundo Vasconcelos, o procedimento godardiano de "minorização do narrativo em jogos, charadas, aforismos"[412], ou seja, de jogos de palavras que não escondem sua inspiração na literatura – Beckett, no limite –, reverte a dialética imagem/palavra também em direção à última, "como se o cinema recompusesse sua própria imagem por meio da reiteração/hiper-repetição da fala."[413] A complexidade da situação é, pois a seguinte: é preciso partir da imagem, como diz Leandro, mas da imagem como conjunto, já montagem, "pedagogia da imagem", em oposição à "imagem pedagógica."[414] Por outro lado, longe de afastar a linguagem e as discursividades, é preciso concebê-la tal como Godard a utiliza, na montagem, isto é, "*citações* realizadas como *situações* de som e palavra não integradas a imagens reiteradoras"[415], como diz, ainda, Vasconcelos.

Ora, do ponto de vista de um pensamento histórico em Godard, é fato estabelecido que se trata de buscar seus corpos de adjunção – em teoria dos conjuntos, um prolongamento que ajuda a calcular o elemento de partida – menos no "terrível Hegel" do que no "gentil Benjamin"[416], sobretudo do ponto de vista do uso que o último faz da palavra. Ocorre que Benjamin, como é sabido, buscou novas maneiras de construir um pensamento através da palavra. A *denkbild* benjaminiana, que conjuga a prosa aforismática com "imagens

[409] GODARD, 1998 [1995].
[410] LEANDRO, Anita. Da imagem pedagógica à pedagogia da imagem. In: *Comunicação e Educação*, São Paulo, v. 21, 2001.
[411] VASCONCELOS, 2015, p. 81.
[412] Ibid, p. 82.
[413] Ibid, p. 82.
[414] LEANDRO, 2001.
[415] VASCONCELOS, 2015, p. 81.
[416] GODARD, 1998 [1996].

pensadas"[417], assim como a célebre montagem de textos de *Passagens*[418], constituem uma abordagem da linguagem escrita em resposta ao conflito provocado pela necessidade de um pensamento histórico, por um lado, e a recusa absoluta da função da palavra de ordem na ciência histórica progressista, por outro. Para Walter Benjamin, a história deve ser uma montagem de elementos históricos, em resposta à "dificuldade particular do trabalho historiográfico para o período posterior ao fim do século XVIII", já que "depois do surgimento da grande imprensa, as fontes tornaram-se ilimitadas."[419] Ou seja, o montador da história tem a tarefa de selecionar, em um número muito grande de elementos, aqueles com os quais vai trabalhar. E ainda, para Benjamin, o historiador não deve submeter seus elementos à lógica do progresso, conferindo-lhes continuidade e linearidade, mas deve fazer a história de maneira crítica, "a contrapelo"[420], pois para ele a história é sempre a história dos vencidos e os elementos históricos, resíduos de lutas perdidas. Se voltar para esses resíduos sem submetê-los à lógica do progresso é, para Benjamin, a maneira que o historiador tem para fazer-lhes justiça. A "arte de citar sem usar aspas"[421], proposta por Benjamin, confunde-se com a arte da montagem, na medida em que o historiador não deve "inventariar" os resíduos históricos, mas apenas mostrá-los: "Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar."[422]

Benjamin acenou, em seu materialismo histórico, com a necessidade de um resgate incessante do elemento histórico, visto por ele como um resíduo de lutas perdidas. A história do cinema em Godard – história de uma interrupção, como vimos –, fadada ao esquecimento e à suspensão perpétua do julgamento deste crime, encontra, no materialismo histórico de Benjamin, uma ressonância dessas questões. Para Benjamin, a história a ser contada deve ser a história dos vencidos, feita com as marcas do passado, "que a história transforma em coisa sua"[423], em condições tais de instantaneidade (imagem que perpassa veloz, sentimento do que é visado, lampejo da reminiscência, fugacidade da aparição da imagem do passado)[424] que é difícil não estabelecer um paralelo com o cinema. Mais ainda, em sua crítica à ideia de progresso histórico, Benjamin fornece os meios para a crítica ao historicismo, que tem o

[417] EILAND, Howard; JENNINGS, Michael W. *Walter Benjami:* a Critical Life. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2014, p. 3.
[418] BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009 [1927-40].
[419] Ibid, p. 508.
[420] Ibid, p. 922.
[421] Ibid, p. 500.
[422] Ibid, p. 502. É interessante observar, neste sentido, que os estudos universitários de cinema nascem nos anos 1970, na França, dentro da área de literatura comparada, nas faculdades de letras e literatura, ou seja, dentro de uma abordagem linguística.
[423] BENJAMIN, 2012 [1940].
[424] Teses, 5, 6 e 7, respectivamente. Ibid, pp. 224-225.

evolucionismo como princípio. O progresso não é, para Benjamin, um bom conceito histórico, pois se estabelece como uma norma, ligada aos meios de produção industriais. Para Benjamin a história é, ao contrário, uma experiência fugaz, o oposto da experiência linear compreendida em um progresso. Ainda, na perspectiva materialista de Benjamin, não há história sem inimigos, os vencedores, e não é fácil designá-los. Como alerta Benjamin, o vencedor "se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica."[425] Benjamin critica especificamente os historiadores, a abordagem historicista, que vê a história como progresso. O grande paradoxo do materialismo histórico é se constituir como história dos vencidos, sem que estes vençam; uma história, então, que não se estabelece de uma vez por todas. Assim a história se constituiria, segundo a abordagem benjaminiana, em uma instantaneidade que é sempre exceção em relação à ordem do tempo histórico. Donde a asserção de Benjamin: "a tradição dos vencidos nos ensina que o 'estado de exceção' em que vivemos é, na verdade, a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade."[426] A abordagem de Benjamin indica uma experiência de luta inventiva para o trabalho do historiador. A concepção godardiana da história do cinema, faz ecoar, de certa maneira, a abordagem de Benjamin, na medida em que a ideia de progresso da história do cinema é substituída, na montagem de *História(s) do cinema*, por uma complexa retomada do passado.

Além disso, como argumenta Anita Leandro[427], pode-se procurar "as possibilidades narrativas em consonância com o projeto de uma historiografia materialista e em ruptura com a ideia de progresso"[428] nas formas que Benjamin inventou para transmitir o saber histórico, assim como nas referências que faz a diferentes artes como o teatro, a literatura, e o cinema dos anos 1920. Isso porque, como mostra a autora, não há maiores detalhes sobre a metodologia sugerida por Benjamin quando fala em "princípio da montagem."[429] Leandro mostra que em *Passagens*[430], por exemplo, Benjamin materializa sua proposta de uma escrita da história com a construção fragmentária dos mais de 4 mil excertos que compõem a obra funcionando, ainda segundo Leandro, como coletânea de citações sem aspas, "apropriações" ou "retomadas", nas palavras da autora, "termos que, na estética do cinema, definem, justamente, a técnica de

[425] Ibid, p. 226.
[426] Ibid, p. 226. Quanto à ideia de "estado de exceção", foi desenvolvida por Giorgio Agamben em *Estado de exceção* (2003).
[427] LEANDRO, Anita. Autour de quelques images de la lute pour l'aministie au Brésil. Revue Brésil(s). École de Hautes Études en Sciences Sociales. Artigo no prelo (previsão de publicação: 1º semestre de 2022). 2021.
[428] Ibid, p. 1.
[429] BENJAMIN, 2009, 477, N 2, 6 apud LEANDRO, 2021, p. 1.
[430] BENJAMIN, 2009 [1927-40].

composição de filmes na mesa de montagem, à base de materiais de arquivo."[431] Ou seja, o que Benjamin fez, através de sua escrita inventiva, pode ser caracterizado como uma montagem da história que, segundo suas exigências atentas ao perigo da ascensão do nazismo, retoma o passado de modo complexo, agrupando fragmentos sem sobrecodificá-los, mas aproximando-os com o objetivo de gerar os lampejos de sentido através dos quais a história é transmitida. Essas aproximações entre elementos diversos é, como lembra ainda Leandro, exatamente o que Benjamin privilegia em sua análise do livro *Berlin Alexandreplatz* (1929), de Alfred Döblin, que justapõe, nas palavras de Leandro, "à ação de seus personagens de ficção uma grande diversidade de documentos: versos bíblicos, estatísticas, anúncios publicitários, canções populares, escândalos, acidentes."[432] Veremos agora como Godard integra seu método de aproximação, que pode ser caracterizado como benjaminiano, com sua concepção da montagem na história do cinema cuja principal força reside no fato de permitir uma retomada de métodos, que o cinema criou enquanto processos abertos a novas explorações.

[431] LEANDRO, 2021, p. 5.
[432] Ibid, p. 5.

2.2.4 *Raccord* em plano / contraplano em *História(s) do cinema*

Como já se pode perceber, a importância do *raccord* em *História(s) do cinema* reside na materialização da concepção que Godard se faz da montagem. Vimos que sua oposição à teoria de Bazin caracteriza o estatuto atribuído por Godard à decupagem clássica. Para o diretor não há, como também vimos, uma linguagem acabada do cinema. Ao contrário, os traços deixados pela diversidade sumarizada no cinema clássico são, para Godard, processos históricos que podem e devem ser retomados na mesa de montagem. É como se as escolas de montagem como as conhecemos hoje fossem ruínas cujas imagens Godard, à maneira benjaminiana, agrupa para gerar os lampejos de sentido através dos quais a história é transmitida. Também foi visto que a montagem, para Godard, não alcançou sua perfeição pois foi interrompida por grandes acontecimentos destrutivos do século XX. São esses vestígios que Godard quer retomar na mesa de montagem e é por isso que enxergamos, em *História(s) do cinema*, mais uma retomada do método clássico – devidamente atualizado pelo diretor, notadamente através da uso de imagens disparatadas –, do que a utilização da montagem dos anos 1920, com a qual o diretor, às vezes, dialoga nos filmes do início de sua carreira, na época da Nouvelle vague. Acreditamos que a polêmica em torno da utilização de imagens registradas na abertura dos campos de concentração se deve à má compreensão do projeto godardiano no que tange à sua especificidade. O mais importante para a compreensão do pensamento sobre a história, que Godard desenvolve por meio de sua montagem, não são as proposições que suas aproximações sugerem, mas o próprio gesto de montador atento à necessidade de contar a história de maneira a retomar o que nela é ainda possível, apesar de tudo. Em suma, atentos ao pensamento de Godard sobre a montagem, principalmente em sua perspectiva histórica – não uma evolução, como queria Bazin, mas um conjunto de processos interrompidos a partir de 1930 e retomados por Godard –, analisamos os *raccords* e plano/contraplano em *História(s) do cinema*.

Veremos ainda, através das análises, que na perspectiva da atualização que Godard faz do método clássico, para servir como instrumento de pesquisa, há consequências para uma consideração epistemológica – ponto de vista do conhecimento – da história. É necessário lembrar mais uma vez as categorias de Aristóteles, pois foi ele quem inventou a divisão do ser em gênero, espécie e indivíduos – princípio de classificação que formou o pensamento ocidental, incluindo sua concepção da história. Ora, pode-se lançar a hipótese de que Godard faz com o pensamento clássico o mesmo que faz com o *raccord* clássico. Assumindo o princípio classificador como um processo que, ao contrário de ser assumido como verdadeiro para todos

os casos, é aberto, passível de desvios, modificações, Godard cria caixas para organizar o material na pré-produção de *História(s) do cinema*. Na conversa com Ishaghpour, o diretor explica que

> Eu tinha uma classificação muito simples e depois um início de elaboração. Entretanto o problema é que eu havia começado a ter ideias para sequências, e havia muitas caixas especificadas, mas não encontrava mais o que precisava, aí eu voltava ao mais simples: mulher, homem, guerra, criança (...).[433]

É bastante claro que a concepção que Godard se faz da história, e que serve de guia para a pesquisa do diretor feita através da montagem das imagens, é como um processo vivo. Até mesmo as ideias principais do diretor, como a de que a montagem foi interrompida, implicam toda uma complexa consideração do tempo, como visto anteriormente, que permite inclusive a virtual retomada da evolução criadora da montagem. Em suma, é interessante notar que Godard reencontra, através da reciprocidade entre o uso dos *raccords* clássicos e sua maneira própria de classificar – portanto conceber – a história, os dois principais eixos da discussão teórica sobre a montagem – figuras e generalizações. Bertrand Bacqué[434] aponta um vai-e-vem teórico no qual a definição da montagem vai de uma consideração de suas "figuras" – sequências enquanto efeitos diretos dos *raccord* –, às generalizações que representam o que as figuras querem dizer. Tal é a abrangência, ainda segundo Bacqué, dos discursos suscitados pela especificidade da montagem cinematográfica.

Desse ponto de vista, vemos bem que a montagem de *História(s) do cinema* transita entre uma minuciosa atenção aos *raccord*, e seu correspondente epistemológico – uma classificação que não para de se refazer, portanto "generalizar" e "especificar" fatos históricos, a cada vez de forma diferente. Ou seja, as imagens são montadas por Godard de tal maneira que toda designação histórica é transitória. Ao mesmo tempo, por estarem milimetricamente associadas umas às outras por *raccords* clássicos, não há menos precisão no conjunto das imagens. Assim, a história do cinema está representada na obra de maneira muito especial, não somente porque é através das próprias imagens dos filmes que a história é contada. No lugar de referir as imagens a um sistema classificatório rígido como se tornou o de Aristóteles para o pensamento ocidental, Godard submete as imagens à suas classificações criadoras e à percepção

[433] GODARD; ISHAGHPOUR, 2000, p. 14. "*J'avais un classement très simple et puis un classement avec des débuts d'élaboration. Mais alors l'ennui c'est que j'avais commencé avec des débuts d'idée de séquences, j'avais beaucoup de cases spécialisées et je ne retrouvais plus ce dont j'avais besoin dans la case fondamentale, et alors je suis revenu à un truc simple: femme, homme, guerre, enfant (...).*"
[434] BACQUÉ, 2018, p. 26.

propriamente cinematográfica, quer dizer, à montagem como processo aberto. Através dos *raccords* de Godard a história ganha variabilidade nas generalizações, os elementos históricos, nas especificações. Se a hipótese for correta, uma análise dos *raccords* feitos em *História(s) do cinema* indicará, nesse sentido, a justeza da história que Godard conta. Assim, transferências metafóricas, rimas formais, estéticas e espaciais, oposições dialéticas, formais, composições topográficas, anatômicas, pontos de vista, métricas, cada momento da série ativa um emaranhado de conteúdos históricos que será revelado pela análise.

As descrições analíticas a seguir revelarão em que níveis as hipóteses levantadas até aqui se confirmam. O método de abordagem estética, das sequências de *História(s) do cinema* que serão analisadas, leva em consideração a hipótese, mencionada anteriormente, de que o mais importante nos gestos de montagem através dos quais Godard tece sua série, reside mais no conteúdo visual das imagens – que o diretor utiliza como documentos – do que nas proposições históricas que implicam. Assim, serão priorizadas, nas análises das aproximações, as relações de semelhança e contiguidade visuais, ou seja, a resposta à pergunta sobre o que leva Godard, em cada caso, a escolher e aproximar suas imagens, será buscada, em primeiro lugar, mais nos conteúdos visuais destas imagens do que em sua representação histórica. Em seguida, as origens das imagens, assim como a pertinência das informações que transmitem serão referidas, quando for o caso, e somente *a posteriori*, às aproximações visuais analisadas. Consideramos que através desse método de abordagem estética, as descrições analíticas ajudarão suficientemente na concepção das nuances da montagem godardiana da série. Apresentaremos, no entanto, reproduções das imagens analisadas quando entendermos que estas podem aumentar a acuidade das considerações envolvidas nas análises, ou seja, quando for preciso ver o que está sendo aproximado por Godard. O objetivo de nossas análises, do ponto de vista da montagem – relação entre montagem cinematográfica e escrita da história – é mostrar do que a metodologia godardiana é capaz tratando-se da transmissão da história do cinema. O conjunto da montagem de *História(s) do cinema* apresenta uma diversidade de procedimentos. Mencionamos os mais frequentes: a variação da velocidade do movimento da imagem, o *flicker*, que produz um efeito de batimento da imagem, a sobreposição ou incrustação de imagens, mas também de sons e, por fim, o congelamento da imagem, ou *freeze frame*. Além disso, há escolhas de ordem política como a repetição de planos visuais e sonoros, e o que podemos chamar de "transidentificação", ou seja, o efeito produzido pela decisão de não identificar a origem dos materiais utilizados como a escolha de não fornecer dados da ficha técnica das obras citadas (título, ano de produção, diretor, elenco, etc.), mas de colocar os filmes

em relação uns com os outros e com títulos os mais variados (de filmes, de romances, obras filosóficas, ensaios e artigos). Essas características sumarizam, em grande parte, a potencialização da utilização da montagem cinematográfica como meio de pensamento crítico, provocada pelo surgimento da tecnologia do vídeo. Nesse sentido, como se sabe, *História(s) do cinema* é a conclusão de uma longa pesquisa audiovisual de Godard que remonta ao início da década de 1970, justamente com a incorporação do vídeo no trabalho do diretor. Ateremo-nos, no entanto, ao procedimento que, apesar de facilitado pela tecnologia do vídeo, é eminentemente cinematográfico – o *raccord* –, justamente porque nos interessa saber no que a concepção da história do cinema de Godard é capaz de atualizar a característica de nascença da arte cinematográfica.

O plano/contraplano, que obedece ao *raccord* no eixo, tradicionalmente a sutura invisível de um diálogo, favorecendo o mergulho do espectador na narrativa do filme, ganha novas funções em *História(s) do cinema*. Confrontando arquivo e ficção, o plano / contraplano redistribui, na série, as coordenadas da veridicidade entre real e imaginário, elevando o juízo do espectador a uma potência insólita. No capítulo 3B, *Uma nova onda*, a cena em que Jeff, personagem vivido por James Stuart, em *Janela indiscreta* (Hitchcock, 1954), vigia a janela do vizinho, com sua lente teleobjetiva, é montada em plano/contraplano com a imagem de Hitler discursando de sua janela (Figuras 32 e 33). O crime investigado por Jeff – na ficção do filme original um feminicídio cometido por seu vizinho – é associado a outro crime, dessa vez no domínio documental, a saber, o de Hitler, cuja imagem equivale a uma prova no *raccord* que a une ao plano de Jeff. O mesmo se dá no capítulo 1A, *Todas as histórias*, desta vez entre Hitler e um personagem de documentário, do filme *Shoah* (Lanzmann, 1985). Um maquinista de trens, que levara vítimas para os campos de concentração, é entrevistado por Lanzmann. O documentário tinha como propósito recusar a utilização de imagens de arquivo do Holocausto, com o objetivo de impedir qualquer discussão sobre a veracidade das mesmas, o que despotencializaria a força de indignação. No plano/contraplano de Godard, Hitler parece representar o próprio imaginário do maquinista, que de colaborador passa a testemunha. O último, fazendo o gesto da morte, com o dedo reproduzindo o gesto da degola no próprio pescoço, não deixa dúvidas sobre o crime de Hitler, cuja imagem vemos, apesar das intenções de Lanzmann.

No cinema clássico, o *raccord* estabelece um espaço fílmico, seja na ficção ou no documentário. A confrontação intencional entre os dois domínios é a resposta de Godard à questão colocada por Claude Lefort na década de 1980: “As democracias modernas, ao fazerem

da política um campo de pensamento separado, predispõem ao totalitarismo."[435] Godard aposta na indissociabilidade entre ficção e documento, arte e política, por isso pensa nas imagens através da montagem, sem submetê-las à segmentaridade lógico-linguística, que define o que é arte, o que é política. Vimos através da história do cinema mudo que os tipos de montagem criados na época correspondiam a contextos sociais precisos. Nesta perspectiva, justapor uma imagem de Hitler à do personagem de Lanzmann é prolongar uma tendência que inegavelmente habita a última, já que o maquinista em *Shoah* estava falando do ditador. Da mesma forma, em outro caso de plano/contraplano, ainda no capítulo 1A, Godard aproxima Hélène (Maria Casarès) de Jean Moulin (Figuras 34 e 35). A primeira imagem é de *As damas do Bois de Boulogne* (Bresson, 1945), obra de Bresson produzida na França devastada do pós-guerra, que conta a história de uma mulher que luta por seu amor. Na cena escolhida por Godard, Hélène, convalescente após ter sido traída, diz de seu leito: "eu luto". A montagem de Godard faz que Hélène pareça dizer "eu luto" para ninguém menos que Jean Moulin, presidente do Conselho Nacional de Resistência Francês, morto em 1943. Jean Moulin pertence ao contexto do filme de Bresson, e vice-versa, além disso Hélène está olhando para a direita do quadro, enquanto Jean Moulin olha para a esquerda, o que torna os dois planos aptos ao *raccord* de eixo. O gesto de Godard, portanto, ao unir os dois planos, implica tanto uma investigação histórico-indutiva – raciocínio que se serve de indícios para chegar a uma causa por eles tornada patente –, quanto o exame técnico feito pelo olhar de um montador experiente.

Outro plano/contraplano, que segue a lógica indutiva conjugada ao efeito do *raccord* de eixo, ocorre no capítulo 3A, *A moeda do absoluto*. Ethan (John Wayne), personagem representante máximo do branco-macho-norte-americano em *Rastros de ódio* (Ford, 1956) atira, de seu cavalo veloz, em Pina (Anna Magnani), italiana que tentava resistir aos nazistas em *Roma, cidade aberta* (Rossellini, 1945) (Figuras 36 e 37). Nesse caso o plano/contraplano é, ao mesmo tempo, uma oposição formal – Ethan montado no cavalo/Pina caindo no chão –, e uma oposição dialética – o representante Norte-americano/a inferiorizada prisioneira de guerra. Mais ainda, trata-se de uma referência à história do cinema italiano e sua resistência à ocupação. Ao contrário de aproximar personagens afins como no caso dos resistentes franceses Hélène e

[435] LEFORT, Claude. La question de la démocratie. In : NANCY, Jean-Luc. *Le retrait du politique*: Cahiers du Centre de recherches philosophiques sur le politique. Paris : Galilée, 1983. "*Les démocratie modernes, en faisant de la politique un domaine de pensée séparé, prédisposent au totalitarisme*". A citação aparece na primeira parte de Adeus à linguagem (Godard, 2014).

Jean Moulin, aqui Godard reproduz a insurgência do neorrealismo à ocupação norte-americana no fim da guerra.

Como já se pode perceber, a guerra é um grande catalisador da composição de *História(s) do cinema*. Essa leitura da história do cinema, apesar de parecer óbvia, já que o cinema pertence ao século fraturado pelas grandes guerras, não é nada corriqueira. Conceber na história do cinema os efeitos da guerra é uma das provocações que Godard faz, como podemos ver, usando os próprios meios que o cinema criou, apesar de tudo. Veremos na próxima análise outra aproximação entre imagens de ficção e documentais, como à do *raccord* Hélène/Jean, visto anteriormente, também no contexto da Segunda Guerra. Tecnicamente, desta vez se trata de um *raccord* de visão subjetiva, onde um plano mostrando o personagem é seguido por outro plano que mostra o que o personagem vê.

No capítulo 1B, *Uma história só*, uma garota, de ar aflito, aproxima-se correndo e para, olha em torno como se procurasse alguém. Em seguida, vemos uma outra garota, de olhar aterrorizado, desta vez na janela de um trem que parte. Jerry Stokes (Joan Bennett) – a primeira garota – é amiga de Alan Thorndike (Walter Pidgeon), um capitão que se mete em grande enrascada após ter quase assassinado Adolf Hitler, no filme *O homem que quis matar Hitler* (Lang, 1941). Na cena, que vemos em *História(s) do cinema*, capítulo 1B, Jerry se despede de Alan, que tentava escapar dos nazistas, numa estação de trem. Após avistar suspeitos na estação, Jerry corre para tentar avisar Alan, mas era tarde demais e o trem já havia partido. O plano que Godard monta com o de Jerry correndo aflita e parando (Figura 38), foi filmado no campo de refugiados Westerbork, em 1944, a pedido do comandante do local. O trem partindo com uma menina aterrorizada na janela[436] (Figura 39), que na montagem de Godard torna-se a visão subjetiva de Jerry, é portanto um registro real do trem que partiu para Auschwitz como era comum, já que Westerbork servia como campo de transição. Investigando a origem do material utilizado por Godard em sua aproximação nos damos conta que os campos ainda eram clandestinos quando o filme de Lang for filmado. Produção abertamente anti-nazista, *O homem que quis matar Hitler* retrata o ditador como um inimigo a ser abatido, mas não faz referência, e nem poderia, aos campos de concentração, um de seus maiores crimes. Contudo, a cena em que Jerry, aflita e impotente, vê o trem que levava seu amigo fugitivo, já provavelmente

[436] Ana Maria Steinbar, de 10 anos. A identidade da menina na imagem que se tornou famosa mundialmente desde sua utilização por Alain Resnais em *Noite e neblina* (1955), foi descoberta pelo jornalista holandês Aad Wagenaar, em 1992. SALLES, João. Debate sobre *Intervalo* (Farocki, 2007) – filme que também utiliza a imagem de Ana Maria. https://www.youtube.com/watch?v=f9pURkF-aUs (visitado em junho 2021).

capturado, partir, parece uma premonição. Ou melhor, o efeito do *raccord* de Godard é transformar a personagem de ficção aflita em visionária do crime real, que ainda ocorria às escondidas. Ao mesmo tempo, o pavor de Ana Maria Steinbar, que vemos na janela do trem nazista, torna-se objeto de uma subjetividade dramática, própria da imagem de ficção.

O já citado *raccord* cujo efeito é Jeff (James Stuart), de *Janela indiscreta* (Hitchcock, 1954), observando Hitler através da lente objetiva, tem inusitadas ressonâncias em relação ao caso precedente, considerando a narrativa do filme de Lang. Os nazistas iniciam a caçada a Alan, em *O homem que quis matar Hitler* (Lang, 1941), quando este é flagrado mirando Hitler com seu rifle, em uma floresta na vizinhança da casa do ditador, onde deveria estar caçando animais. No momento em que Alan mira Hitler (vivido por um ator não creditado), plano/contraplano como o que Godard reproduz no capítulo 3B, há também um momento de hesitação em Alan, cuja expressão se assemelha muito à de Jeff em *Janela indiscreta*. Dir-se-ia que Godard se inspirou em Lang para montar o plano do filme de Hitchcock, mas substituindo a representação de Hitler feita por um ator pelo registro real do ditador. Uma nota anedótica, é observar que até mesmo os sobrenomes dos personagens de Lang e Hitchcock são semelhantes: Thorndike e Thorwald. Alan Thorndike é caçado pelos nazistas em *O homem que quis matar Hitler*, e Lars Thorwald é caçado por Jeff em *Janela indiscreta*.

Os quatro casos vistos até aqui, em que Godard monta cenas de diferentes origens, alternando plano e contraplano, têm em comum o fato de representarem, via documento ou ficção, acontecimentos da Segunda Guerra mundial. Dizíamos que ao aproximar imagens documentais com imagens de ficção, Godard mostrava no cinema os efeitos da guerra. O caso a seguir não aborda diretamente a guerra, mas o princípio de montagem é relativamente simples, como nas ocorrências citadas anteriormente. A associação de ideias, no entanto, implica grande abrangência histórica – remetendo à mitologia alemã do século XVIII – e sugere uma investigação histórica dedutiva.

Primeiro vemos a imagem em preto-e-branco de um senhor surgindo do fogo, em um descampado, depois, uma linda mulher vestida de vermelho evolui a passos de dança, num bar. Em alternância o senhor, virado para o lado esquerdo, tira o chapéu acenando e, num *raccord*, a mulher no bar, que avança para o lado direito, cai, como que sob efeito do aceno, nos braços de um homem armado, num misto de sedução e rendição. Essa montagem, sintonizando com argúcia os gestos dos planos de qualidade visual muito diferente, sugere um efeito dramático que funciona por si só, sem que se saiba nada sobre a origem das duas imagens. O drama da

mulher sensual rendida por dois homens – o senhor e o homem armado –, é acrescido, ainda, pelo caráter fantástico ligado ao senhor que surge do fogo. Dir-se-ia haver algo de magia (negra, como sugere a imagem em preto-e-branco) no aceno do senhor, atingindo a mulher que parece hipnotizada, um pouco como Cesare (Conrad Veidt) sob o poder do Dr. Caligari (Werner Krauss) em *O gabinete do Dr. Caligari* (Wiene, 1920). Essa ocorrência que pertence ao começo do capítulo 1A, é introdutória. A guerra ainda não foi abordada, portanto não sabemos muito bem que caminhos a história de Godard irá tomar. O plano em preto-e-branco é de *Fausto* (Murnau, 1926) (Figura 41), e o senhor é Mefisto (Emil Jannings) demônio que surge das trevas para capturar a alma do velho alquimista Fausto (Gösta Ekman). O mito faustiano, como se sabe, surge na Alemanha do século XVI, e é posteriormente retrabalhado por Goethe na virada do século XVIII para o XIX, e por Thomas Mann em 1947. Em relação à história alemã, Mefisto chegou a ser identificado ao fascismo, como na obra de Mann, mas também foi símbolo do judaísmo[437] contra o qual era preciso lutar. Nota-se que essa ambiguidade ligada ao mito de Fausto não é suprimida no *raccord* godardiano que, substituindo Fausto pela mulher de vermelho, confere ao gesto de Mefisto os ares ao mesmo tempo de cortejo e maldição. Gabrielle (Cyd Charisse) (Figura 40) é, em *A roda da fortuna* (Minnelli, 1953), uma dançarina que dificulta a montagem da adaptação moderna do Fausto, peça musical para a qual fora contratada como primeira bailarina, causando atritos com Tony (Fred Astaire), seu parceiro na peça. Gabrielle é uma referência a Gretchen, no mito original, um mulher italiana por quem Fausto se apaixona, enfeitiçado por Mefisto, que demonstra assim seu poder, manipulando tentações, de tornar os homens presas fáceis.

Como nos outros casos, o *raccord* que preside a aproximação das duas imagens independe da rede de informações sobre a origem dos planos. Não é preciso saber que o senhor saído do fogo é Mefisto, que a mulher de vermelho é Gabrielle, interpretada por Cyd Charisse, e que o homem armado é Fred Astaire na pele de Tony, um ator mais velho que luta para se manter na ativa. O drama visual criado pela montagem, potencializado pela perfeição do *raccord*, é suficiente para ativar a percepção do espectador. A partir daí, as conclusões estão sugeridas, já imbuídas da emoção que a aproximação faz nascer no espectador, e fica a critério deste levá-las a cabo. Godard é bem direto neste ponto quando diz que "a melhor maneira de assistir a estes programas é entrar na imagem sem ter um nome ou referência na cabeça."[438] Há

[437] KARLSSON, Jonas. The Dark Shadow of Faust: The Anti-Semitic Tradition of Reading Mephistopheles as the "Jewish Spirit". In: *Austausch*, Vol. 1, No. 1, April 2011.KARLSSON, 2011.
[438] *Positif* #456, fevereiro 1999, pp. 50-57 (entrevista com Godard). In: FAIRFAX, 2010, p. 151.

uma pedagogia essencialmente cinematográfica em Godard, funcionando como princípio máximo de montagem. Qualquer imagem submetida aos *raccords* do diretor vale, em primeiro lugar, pela confrontação com outra imagem. Obviamente isto vale para a história do cinema, mas também a do século XX, do XVIII, do XVI etc., independentemente da distância cronológica, em Godard uma imagem montada é sempre um drama visual. Por isso definíamos a ordem de generalidades históricas em *História(s) do cinema* como não específica. Isso não quer dizer que os elementos históricos têm, no método godardiano, o mesmo valor. Isso é muito claro em cada caso. A mulher de vermelho está longe de equivaler ao senhor saído do fogo, por mais que se evoque o pertencimento de ambos ao mesmo mito faustiano. É como dois filmes americanos, *Rastros de ódio* (Ford, 1956) e *O homem que quis matar Hitler* (Lang, 1941) que diferem totalmente um do outro, apesar da mesma origem nacional. O que conta é o que se percebe, exatamente como no experimento de Kuleshov, em que vemos a fome, o pesar, e o desejo, no mesmo rosto, porque este dramatiza a imagem com a qual está montado. Devido à montagem de Godard, a mulher de vermelho se dirige ao senhor que acena com o chapéu, e vice-versa. O que cada imagem dá a perceber é a qualidade da relação com a outra imagem, independentemente de qualquer informação sobre a origem.

A ocorrência de plano/contraplano do capítulo 4B, *Os signos entre nós*, em que Sherlock Jr. (Buster Keaton) parece conversar ao telefone com Hildy (Rosalind Russell) (Figuras 42 e 43), é retomada, em parte, na aula de Godard sobre montagem que aparece em *Nossa música* (Godard, 2003). Logo após o *raccord* no eixo que une os dois planos – Sherlock Jr. olha para a direita e Hildy para a esquerda – no capítulo 4B, vemos Walter (Cary Grant) (Figura 44), também ao telefone, plano que originalmente foi montado com o de Hildy, em *Jejum de amor* (Hawks, 1940) (Figura 45). Entre a imagem de Sherlock Jr. e a de Hildy, há uma diferença na qualidade da imagem – não tão marcada quanto entre Mefisto e Gabrielle, mas contundente. Apesar do *raccord* de conteúdo no telefone, que aparece em ambos os planos, os enquadramentos são diferentes – plano médio em Sherlock Jr., *close* em Hildy. Finalmente, a presença de um terceiro personagem, que parece ameaçar Sherlock Jr. com punho cerrado e expressão facial colérica, também distingue a imagem de Keaton do plano Hildy. Essas três diferenças – na qualidade da imagem, no enquadramento, e a presença de um terceiro elemento – tornam sensivelmente mais rico o *raccord* entre Sherlock Jr. e Hildy se comparado ao de Hildy com seu par original, Walter, de *Jejum de amor*, que aparece logo em seguida. Neste último caso, o enquadramento é o mesmo – ambos são *closes* nas respectivas estrelas – e também a qualidade da imagem e da iluminação. A única diferença é que, obedecendo à regra

espacial do *raccord* no eixo, Hildy olha para a esquerda e Walter para a direita. O resultado da sequência é claro, levando-se em conta as análises puramente visuais das imagens e de suas relações, sem nenhuma necessidade de recorrer às origens dos respectivos planos, narrativas ou documentais. Em *Nossa música,* Godard aparece dando uma aula sobre cinema. Ele mostra duas fotografias dos planos de Hildy e Walter ao telefone em *Jejum de amor* – as mesmas que monta no capítulo 4B de *História(s) do cinema* –, e diz:

> Plano e contraplano são expressões bem conhecidas do cinema. Mas se olharem com atenção essas fotografias do filme de Hawks verão que, na verdade, se trata da mesma imagem repetida. Isso porque o diretor é incapaz de ver a diferença entre um homem e uma mulher.[439]

Trata-se aqui da mesma ideia implicada no plano/contraplano Sherlock Jr. (Buster Keaton)/Hildy (Rosalind Russell), que é seguida por Hildy/Walter (Cary Grant), no capítulo 4B. O *raccord* que une os planos de Sherlock Jr. e Hildy revela a diferença entre eles, enquanto a repetição do mesmo quadro, da mesma luz e da mesma posição, torna os planos Hildy/Walter – apresentado em *Nossa música* – como que iguais. A questão em jogo não é somente estética, mas ética também, na medida em que Godard extende à história seu método de marcação da diferença entre duas imagens. Na continuação da aula em *Nossa música,* o professor Godard diz: "o pior é quando se trata de duas coisas semelhantes, por exemplo duas fotografias que representam um mesmo momento da história."[440] Pouco depois, na mesma sequência, vemos duas fotografias de prisioneiros em campos de concentração nazista. A primeira, em contra-*plongée* (de baixo para cima) mostra um homem, com expressão de esgar no rosto, que está deitado de bruços em uma cama de palha e madeira. A palavra "judeu" é inserida graficamente sobre a imagem (Figura 46). Depois, o plano em que a câmera percorre, em *travelling* vertical descendente (de cima para baixo), o braço de uma mulher que segura a fotografia estabelece a mudança de ângulo entre a imagem do homem deitado na cama de palha, em contra-*plongée*, e a que será mostrada em seguida, em *plongée* (de cima para baixo). A segunda também mostra um homem no campo de concentração, dessa vez com olhos fechados e boca aberta, dando a impressão de estar morto ou quase morto, e sobre a fotografia a palavra "muçulmano" é inserida (Figura 47). Duas fotos diferentes de um mesmo acontecimento – a degradação física e moral dos prisioneiros em campos de concentração nazista, um ainda está vivo e sobrevive, o outro está morto ou quase morto. Ao inscrever as palavras "judeu" na primeira foto, e "muçulmano" na segunda, Godard alude ao fato de que os nazistas chamavam "muçulmano" os prisioneiros

[439] *Nossa música* (Godard, 2003), 45'.
[440] Ibid, 47'.

que ultrapassavam o limite da degradação física, os estropiados. Ao mesmo tempo ele expressa sua polêmica ideia – que exprime verbalmente em algumas entrevistas, e que remete ao período, nos anos 1970, em que filmou a luta palestina de então – de que os judeus israelenses fizeram com os muçulmanos palestinos o mesmo que os nazistas fizeram com os judeus da Europa. "Duas faces da mesma verdade", completa o professor Godard em *Nossa música*. Em resumo, a demonstração godardiana parte de uma análise estética das funções do plano/contraplano no cinema, para pensar a história sem abandonar a lógica cinematográfica. No plano/contraplano do filme de Hawks (ficção portanto), Godard identifica uma equivalência no tratamento de coisas diferentes – mesmo ângulo, mesma luz, para dois gêneros diferentes, um homem e uma mulher. Em seguida, submetendo duas fotografias de registro histórico às leis do *raccord* de eixo (uma em contra-*plongée* outra em *plongée*), ele marca a diferença de um mesmo estado de coisas – prisioneiro sobrevivente/prisioneiro estropiado.

É interessante notar que o procedimento, ao mesmo tempo cinematográfico e histórico-analítico, de Godard pode, no que diz respeito à montagem, ocorrer dentro de um mesmo plano. É o que acontece no plano do capítulo 4B de *História(s) do cinema*, onde Godard apresenta a mesma aproximação entre a palavra "judeu" e a palavra "muçulmano", vista anteriormente. Em *Nossa música* ele aplica, como vimos, a lei do *raccord* de eixo em duas imagens separadas, marcando a primeira – prisioneiro ainda vivo em cima da cama – com a palavra "judeu", e a segunda – prisioneiro morto ou quase morto no chão – com a palavra "muçulmano." Já no capítulo 4B de *História(s) do cinema*, Godard inscreve as duas palavras num mesmo plano, filmado em campo de concentração, com movimento de câmera que vai de cima para baixo. No começo do plano, quando a câmera mostra dois homens uniformizados puxando os pés de um cadáver, Godard inscreve a palavra "judeu" (Figura 49), e logo depois, quando a câmera desce para mostrar o rosto do cadáver, ele aplica a palavra "muçulmano" (Figura 48). O mesmo procedimento, portanto, que submete elementos históricos à técnica da montagem, desta vez em um mesmo plano.[441]

*

[441] A conhecida crítica de Didi-Huberman à utilização das palavras "judeu" e "muçulmano" nas sequências citadas, tanto em *História(s) do cinema* quanto em *Nossa música*, nos parece, como já foi dito, nesta perspectiva, muito mais contra a ideia de que os judeus fizeram, em relação aos muçulmanos palestinos, como os nazistas em relação aos judeus, do que à montagem propriamente dita, através da qual essa ideia se expressa, como o autor faz parecer em seu texto. DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 108.

Nota sobre a polêmica em torno da montagem “judeu” / “muçulmano”

A recepção crítica de *História(s) do cinema* apresenta questionamentos a respeito do tratamento que Godard dá, aí, à História. As análises de Didi-Huberman[442], Jacques Rancière[443] e Céline Scemama[444], cada uma à sua maneira, parecem incorrer no mesmo equívoco: limitar a investigação cinematográfica da história, realizada por Godard, a princípios linguísticos cujos critérios de veracidade diferem em natureza dos produzidos na montagem do diretor. Scemama segue, em grande medida, a interpretação de Didi-Huberman, que no ano anterior à sua tese publicara *Passés cités par JLG* (2015), sobre o trabalho de Godard, na série *L’Oeil de l’histoire* (2009-1016), consagrada às políticas de representação do passado. Didi-Huberman tomara partido de *História(s) do cinema*, na década anterior, em *Images malgré tout* (2004), contra as exigências estético-políticas feitas pelo já citado diretor de *Shoah* (1985), Claude Lanzmann. Para Didi-Huberman, o pluralismo da montagem godardiana dava conta das necessidades de uma historiografia visual que requisitava, ao contrário do que Lanzmann afirmava, o uso de imagens de arquivo. Apesar de tudo, em *Passés cités*, onze anos depois, Didi-Huberman, seguido por Scemama, aponta o que considera um equívoco cometido por Godard, na montagem “judeu”/“muçulmano.” Didi-Huberman não quer que se confunda “o fato com o fetiche, o arquivo com a aparência, o trabalho com a manipulação, a montagem com a mentira (...)”.[445] Sobre a sequência “judeu”/“muçulmano”, ele adota a postura intransigente, falando diretamente a Godard:

> você está lidando com dois usos muito diferentes – que você trata como um só – do predicado "muçulmano". Tratando-se de Israel ou Palestina, o adjetivo "muçulmano" tem uma perspectiva puramente religiosa. Ligado ao mundo dos campos nazistas, no entanto, "muçulmano" é um assunto completamente diferente, e você está tentando nos convencer de que se trata, afinal, da mesma coisa.[446]

Já a autora Céline Scemama toma emprestado o conceito de força fraca, que designa, em física nuclear, elétrons desconectados, para analisar *História(s) do cinema*. Trata-se, segundo ela, não da grande história, nem de fragmentos periféricos a ela, mas de uma composição comparável aos elétrons desconectados da física. Scemama submete, em seguida, tal composição ao

[442] DIDI-HUBERMAN, 2015.
[443] RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.
[444] SCEMAMA, 2006.
[445] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: 34, 2013, p. 189. “(…) *le fait avec le fétiche, l’archive avec l’apparence, le travaux avec la manipulation, le montage avec le mensonge* (…)”.
[446] Ibid, p. 108. “*Mais vous jouez ici sur deux usages bien differents – que vous ramenez au meme - du predicat ‘musulman’. S'agissant d'Ismael ou de la Palestine, l'adjectif ‘musulman’ s'inscrit dans une pure perspective religieuse. Mais, relie au monde des camps nazis, ‘musulman’ designe tout autre chose dont vous essayez de nous convaincre qu'il s'agit, finalement, de la meme chose*.”

"discernimento histórico"[447], para apontar o que considera um equívoco na montagem da palavra "muçulmano". A posição de Jacques Rancière, criticada por Didi-Huberman e Scemama, parece diferente. O que ele acusa em Godard não é a imperdoável sequência "judeu" / "muçulmano", mas o que chama de "excesso de poder" do cineasta.[448] Resultado do desrespeito para com os estereótipos inerentes ao cinema, segundo o autor, pois "denunciar os estereótipos nas imagens rouba-lhes o poder de fala"[449], o excesso de poder godardiano é, ainda segundo Rancière, o efeito da "interioridade"[450] de um sujeito superpoderoso que quer tudo e não consegue nada.[451] Em suma, Rancière também faz uma crítica a Godard, como Didi-Huberman e Céline Scemama. A diferença é que, enquanto Didi-Huberman exige uma coerência discursiva da complexa montagem de Godard, Rancière, quando fala em desrespeito pelos estereótipos nas imagens, reconhece que, em *História(s) do cinema*, as relações entre imagem e palavra não são simples, mas reprova o que entende por falta de conclusão em Godard. Analisando a sequência de *Nossa música* (2004) citada anteriormente, onde o diretor dá uma aula sobre montagem, Rancière diz

> Com Godard, a política dialéctica faz as palavras girarem sem conclusão em torno do plano/contraplano que banha os israelitas em cor fictícia, e reduz os palestinianos ao preto-e-branco documental.[452]

As análises citadas não levam em conta o que é essencial do ponto de vista da montagem: a montagem "judeu"/"muçulmano", em *História(s) do cinema* como em *Nossa música*, é um exercício de *raccord* e uma proposta de análise histórica a partir desta lógica. O prisioneiro que atingia os níveis mais baixos de degradação humana nos campos de concentração era chamado muçulmano. Godard mostra isso com os *plongées* e contra-*plongées* analisados anteriormente. O objeto das críticas vistas anteriormente não é essa montagem, como os autores fazem parecer, mas a ideia que aproxima o Holocausto dos conflitos Israel/Palestina, ideia essa que independe da montagem. Na ordem significante (sintagmática e paradigmática), a especificidade das palavras "judeu" e "muçulmano" não podem ser confundidas, assim como, obviamente, "Holocausto" e "conflitos Israel/Palestina". Da mesma forma, "alunos na escola"

[447] SCEMAMA, 2006, p. 53.
[448] RANCIÈRE, 2001, p. 237. "excès de pouvoir".
[449] Idem, 2014. p. 115. "*Denunciation of stereotypes of the image robs them of the power of speech*."
[450] Idem, 2001, p. 236. "*ce rapport d'interiorité*".
[451] Rancière assume em extensão o título "Todas as histórias", do capítulo 1A. Segundo Michael Witt (WITT, 2013, p. 83), trata-se de uma citação à proposição, ligada ao conceito de multiplicidade, do historiador Fernand Braudel.
[452] RANCIÈRE, Jacques. *The Intervals of Cinema*. New York, Verso: 2014, p. 116. "*With Godard, dialectical politics makes the words turn without conclusion around the shot/reverse shot which bathes the Israelis in fictional colour and reduces the Palestinians to documentary monochrome*."

não tem nada a ver com "prisioneiros políticos", mas Godard faz essa aproximação na série *Seis vezes dois* (1976). O diretor, como não cansa de repetir em entrevistas, concebe a história como montagem, e não como discurso. A interpretação de Didi-Huberman desvirtua, nesse ponto, a essência visual da montagem de Godard, vendo apenas a proposição que expõe o projeto de extermínio proveniente de Israel. De maneira semelhante, nas análises dos críticos da revista *Positif* à montagem, vista anteriormente, que une planos de *Fausto* (Murnau, 1926) e *A roda da fortuna* (Minnelli, 1953), há a crítica ao que os autores consideraram o hermetismo da montagem, alegando que esta apenas guarda sentido se o espectador tiver posse das informações sobre os planos. Seria preciso saber, dizem Michel Ciment e Stéphane Goudot[453], que no filme de Minnelli há uma adaptação do Fausto sendo encenada etc. Eles não mencionam a diferença entre o preto-e-branco e o colorido, posteriormente apontada por Daniel Fairfax[454], nem o gesto do senhor, que parece cumprimentar a mulher de vermelho, como mostrou Jonathan Rosenbaum.[455] Desprezar os efeitos dramáticos produzidos pelos *raccord* de Godard em *História(s) do cinema* é um equívoco pois, apesar de todas as outras camadas de sentido, várias leituras possíveis, é do *raccord* que o diretor parte.

*

Vimos até aqui casos do uso, por Godard em *História(s) do cinema*, da técnica de montagem plano/contraplano, aplicada a planos retirados do enorme conjunto de filmes que equivale à história do cinema no século XX. Ao montar planos de diferentes origens por meio de *raccords* cinematográficos, Godard transfere para planos tornados históricos pelo tempo, sejam ficções ou documentos – aliás, misturando suas funções, como vimos –, o procedimento, próprio ao cinema, que organiza o resultado da filmagem, ou seja, a montagem. O plano/contraplano, procedimento mais conhecido por sua utilização em diálogos, ou quando a câmera mostra num plano um personagem e no outro o que o personagem vê, é utilizado por Godard para aproximar e confrontar planos que passam a dizer algo não somente da narrativa do filme de que provém, mas de sua própria história.

[453] *Positif* #456, fevereiro 1999, pp. 50-57 (entrevista com Godard).
[454] FAIRFAX, 2010, p. 151.
[455] ROSENBAUM, Jonathan. *Movies as Politics*. Los Angeles: Univesity of California Press, 1997, p. 320.

Outro tipo de *raccord* muito frequente em *História(s) do cinema* é o que faz a união não entre um plano e outro que lhe servirá de contraplano, mas entre dois planos que apresentam semelhança formal, onde o conteúdo visual de um corresponde a outro com conteúdo semelhante. Esse tipo de *raccord,* que chamaremos rima, apresentou um uso muito criativo na escola da vanguarda francesa do período mudo, principalmente na década de 1920, logo antes da entrada do cinema falado. Autores como Luis Buñuel e René Clair tornaram célebre esse tipo de rima visual. Em *Um cão andaluz* (Buñuel, 1929), como já citado, vemos, em determinado momento, uma navalha de barbear prestes a cortar o olho de uma mulher. O plano seguinte mostra a lua com uma nuvem alongada passando na frente sugerindo, como efeito da continuidade com o plano anterior, a brutal navalhada. *Entreato* (René Clair, 1924) apresenta uma bela sequência de rimas visuais onde as luzes da cidade se tornam palitos de fósforo em chamas, e num segundo momento da rima, é a forma dos palitos que preside o *raccord* com a imagem seguinte que mostra colunas de um templo grego. Na vanguarda francesa o *raccord* de rima visual tendia a uma sucessão de aproximações infinitas com metamorfose das formas, um efeito semelhante ao fractal – cálculo tornado popular pelas imagens gráficas de Benoit Mandelbrot. Muitos dos diretores que montavam séries de aproximações formais pertenciam ao movimento surrealista. A questão de saber se esse tipo de *raccord* basta por si mesmo ou se é preciso considerá-lo o equivalente de uma metáfora não nos ocupará por enquanto. Através da análise de alguns casos em *História(s) do cinema,* investigaremos com que imagens, e como, Godard aproxima imagens diferentes que contêm uma semelhança formal em seus respectivos conteúdos visuais para pensar a história.

O caso de *raccord* rimado que aparece no capítulo 4A, *O controle do universo*, torna-se didático na perspectiva em que a rima formal pertence ao conjunto de proliferações infinitas, como é o caso na vanguarda francesa e no surrealismo. Nesse contexto a semelhança entre duas formas é apenas a aparência de um movimento mais profundo de metamorfose, como na pintura *O grande masturbador* (Dalí, 1929) de Salvador Dalí, que aproxima pelos e chifres de rinoceronte, ou em *Sonho causado pelo voo de uma abelha ao redor de uma romã um segundo antes de acordar* (Dalí, 1944), onde um tigre sai da boca de um peixe que sai, por sua vez, de uma fruta, porta um rifle prestes a penetrar na boca de uma mulher nua etc., em um desencadeamento que poderia seguir *ad infinitum.* O primeiro plano que Godard apresenta no caso de *raccord* rimado, em questão, é um trecho de *O melro* (McLaren, 1959) (Figura 50), filme de animação em que o pioneiro Norman McLaren experimenta a plasticidade das formas com liberdade absoluta. Nesta obra não há figura que não se torne outra coisa, que se torna

outra coisa, assim por diante, como os vanguardistas franceses faziam na montagem de seus filmes. No trecho selecionado por Godard vemos uma forma de pássaro que se transforma em espiral, através de rodopios, sugerindo a impressão de uma dança no ar. A este plano, Godard une um trecho reproduzido de seu próprio filme *Para sempre Mozart* (1996). Camille (Madeleine Assas) corre de vestido vermelho na areia da praia, onde uma ventania torna a veste (Figura 51). O vermelho do vestido e o branco da areia produzem um efeito de contraste que realça o esvoaçar da roupa e do cabelo de Camille, tornando-a um ponto fulgurante da paisagem, cujos volteios assemelham-se aos do melro de McLaren. Através do *raccord* de Godard, a semelhança entre as modificações das formas visuais, nos dois casos ligadas a uma agitação do ar, prolonga-se da animação à *mise en scène*, numa equivalência não-específica. Ou seja, o efeito da rima, mantendo a diferença entre as duas figuras – a mulher e o pássaro – é a metamorfose que afeta uma e outra, produzindo a continuidade plástica que embaralha a especificação das duas imagens. É como Deleuze mostra em relação à montagem nas vanguardas francesas: não se trata de metáfora, mas de "um devir que pode, em direito, prosseguir ao infinito".[456]

Também indica esse tipo de "devir", para falar como Deleuze, ou de processo do pensamento, implicado na montagem, o caso de *raccord* rimado, ou aproximação formal, presente logo no início do capítulo 1A. Esquentando os tambores da série, ou apresentando "as regras do jogo", Godard aparece datilografando o título do filme de Resnais (*A regra do jogo*, 1939) em uma máquina de escrever (Figura 52). A esta imagem segue-se o plano inédito de *A cura* (Chaplin, 1917), onde Carlitos (Charlie Chaplin) deposita uma flor em cima do piano ante o qual está sentado, e começa a tocar freneticamente (Figura 53). A semelhança formal entre Godard datilografando e Carlitos tocando piano estabelece, para além da ordem visual, o processo de pensamento que guiará *História(s) do cinema* até o fim, entre o registro histórico e a música, ambos unidos através da montagem. O primeiro caso citado – melro/Camille – apresenta uma rima puramente visual, por assim dizer, sem muitos significados implicados, como um pequeno epílogo decorativo, colocado após os créditos, à guisa de conclusão do capítulo 4A. Há outros casos curiosos como a inusitada aproximação entre a figura de um homem na pintura *O dilúvio* (Uccello, 1448), que lembra a fisionomia de francês François Mitterrand, presidente cuja imagem surge em seguida. No capítulo 3B, é surpreendente a aproximação entre o rosto de Camile (Anna Karina) de *Uma mulher é uma mulher* (Godard,

[456] DELEUZE, 2005 [1985], p. 73.

1960), e a face do leão de pedra em *O encouraçado Potemkin* (Eisenstein, 1926), ambos de cabeça reclinada e olhos fechados. Nesses exemplos, Godard demonstra um didatismo bem humorado, na ordem de semelhanças básicas, em que aproxima imagens de suportes muito diferente, como filmagem, animação, fotografia e pintura. Independentemente do meio, e da época a que pertencem, as aproximações destacam formas em cada imagem. No *raccord* de rima, a correspondência de uma imagem com outra é acionada por semelhança, e é aí que a forma, determinada, surge na imagem – metamorfose, fisionomia, posição etc. –, não como atributo específico, mas como conexão (o significado da palavra *raccord*). Interessante função da semelhança, que abre cada imagem para sua relação com outra, o que não exclui um meio associado compartilhado por ambas, como no caso do ar e do vento, para o *raccord* melro/Camille. No capítulo 2B, *Beleza fatal*, a fotografia da famosa campeã de tênis, Suzanne Lenglen (Figura 55), invicta na França da década de 1920, é alternada com um plano de *Atenção à direita* (Godard, 1987) no qual Godard interpreta o papel de si mesmo (Figura 54). Na prodigiosa fotografia de Jacques Lartigue, Suzanne foi capturada saltando para pegar uma bola. A impressionante suspensão no ar é o aspecto formal da imagem que é associado com o plano seguinte, onde Godard salta para entrar em um carro pela janela com uma pirueta circense. A aproximação entre as imagens, acima de tudo cômica, confirma o efeito que esse tipo de *raccord* gera. Através da relação de semelhança, uma ou mais faces da imagem são ativadas, não em continuidade dramática, como nos casos de plano/contraplano, mas na correspondência formal que a integra com outra imagem. A imagem que precede o *raccord* Suzanne/Godard é, aliás, a que mostra Lola (Martine Carol) saltando do trapézio em direção ao picadeiro do circo em *Lola Montés* (Ophüls, 1955).

Veremos que a função do *raccord* rimado extravasa a dimensão básica em que se apresenta nos casos vistos até aqui. O caráter lúdico e bem humorado das aproximações por semelhança é posto à prova por Godard quando se trata de fazer suas investigações históricas. Nas entrevistas, Godard não só insiste na suficiência deste parâmetro visual para constituir uma historiografia, mas chega a afirmar este método como o único realmente apropriado para contar a história. Na entrevista que foi ao ar na França dentro do programa de 1987 de *Cinéma cinémas* (Ventura, 1982-91), Godard apresenta fotografias e textos retirados de pastas amarelas nas quais organiza o projeto de *História(s) do cinema*. Dentre algumas das aproximações entre as imagens que faz, aproximando as fotografias com as mãos, reconhecemos uma que entrou para o capítulo 1B da série, entre um plano de *Inocente pecadora* (Griffith, 1920) e uma fotografia médica do hospício de Salpêtrière, na França. Na primeira imagem, Anna (Liliam Gish) (Figura 56),

enganada por um falso noivo, agoniza deitada sobre a neve, com o braço esticado, para cima da cabeça. Em seguida, a fotografia de Salpêtrière mostra Augustine (Figura 57), uma paciente do Dr. Charcot – neurologista pioneiro no estudo da histeria, no século XIX. O braço retorcido da paciente, característica comum nesse tipo de iconografia médica, lembra o braço esticado de Anna, no filme de Griffith. Essa montagem é acompanhada, no capítulo 1B, por um denso texto, recitado pelo próprio Godard em voz *over*, que não dá um significado exato para a aproximação entre as duas imagens, mas levanta uma questão:

> E é o alvorecer do vigésimo [século], é o início do tratamento da histeria. (...). Mas onde está a diferença entre Lilian Gish em seu bloco de gelo durante a tempestade e Augustine no Salpêtrière? É necessário ver isso.[457]

No *raccord* Godard/Carlitos, do capítulo 1A, visto anteriormente, a relação entre a máquina de escrever e o piano sugeria, como vimos, aquela entre discurso e música, a partir da qual se pode perguntar acerca do pensamento histórico de Godard. É interessante observar, nesse sentido, que a música, para Godard, ajuda a pensar a história. Em entrevista[458], o diretor menciona os estudos de Jacques Attali[459], que sugerem a importância da música como vetor de compreensão da história. Segundo Attali,

> Mozart e Bach refletem o desejo de harmonia da burguesia melhor e antes que toda a teoria política do século XIX. Há nas óperas e Cherubini um zelo revolucionário raramente alcançado no debate político. Janis Joplin, Bob Dylan e Jimi Hendrix dizem mais sobre os sonhos liberadores dos anos 1960 mais do que qualquer teoria sobre a crise.[460]

Da mesma forma, através da aproximação que Godard faz entre a paciente no hospital e a atriz no set de filmagem, pode-se perceber o nascimento do *star system* no início do século XX. A relativa simplicidade deste método de aproximar imagens para por meio delas insinuar relações históricas resulta num drama visual que faz de *História(s) do cinema* um campo de pesquisa propriamente perceptivo. No caso do *raccord* Anna/Augustine, o gesto comum à histérica e à estrela de cinema é trazido à tona, sugerindo o processo histórico do qual essas imagens são o vestígio. Além disso, a voz *over* de Godard, na referida sequência, ajuda o espectador a

[457] *História(s) do cinema,* capítulo 1B, 34'23''. "*Et c'est l'aube du vingtième, ce sont les débuts du traitement de l'hystérie. (...). Mais où est la différence entre Lilian Gish sur sa banquise à travers l'orage, et Augustine à la Salpêtrière ? Il faut bien voir ça.*"
[458] SIMSOLO, 1989-98.
[459] ATTALI, Jacques. *Noise*: Political Economy of Music. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009 [1977].
[460] Ibid, pp. 5-6. "*Mozart and Bach reflect the bourgeoisie's dream of harmony better than and prior to the whole of nineteenth-century political theory. There is in the operas of Cherubini a revolutionary zeal rarely attained in political debate. Janis Joplin, Bob Dylan, and Jimi Hendrix say more about the liberatory dream of the 1960s than any theory of crisis.*"

conceber a realidade histórica que o cinema, através das mãos do diretor, na mesa de montagem, é levado a mostrar:

> É a noite do século XIX, os começos do transporte em comum, e é o amanhecer do século XX, os começos do tratamento da histeria, e é o velho Charcot que abre ao jovem Freud as portas do sonho, para que este encontre a chave dos sonhos. Mas onde está a diferença entre Lilian Gish em *Way Down East* (Griffith, 1920) e Augustine em Sapêtrière? É preciso ver isso.[461]

Nessa perspectiva, a Segunda Guerra marcará a continuação do processo que começa no tratamento da histeria, e no *star system*, tendo o cinema como testemunho. No capítulo 4B, outro *raccord* rima Chaplin e Hitler (Figuras 58 e 59), sendo o primeiro representante do *star system*, como Liliam Gish, e o segundo, a imagem do que século XX não pôde tratar, ou seja, o totalitarismo. O pequeno bigode, característico a ambos, mas que inspira emoções tão diferentes, é o conteúdo formal através do qual Godard une os rostos do cineasta e do ditador, numa provocação tão inquietante quanto justa. É possível que Godard esteja fazendo referência ao artigo, já citado, de Rudolf Arnheim[462], publicado na década de 1930, e no qual o autor compara o bigode de Hitler ao de Carlitos (Charlie Chaplin), para dizer que se tratava, tanto num caso como no outro, da tentativa de um miserável de tentar se passar por aristocrata. Testemunhando o surgimento da histeria e seu tratamento, na época em que o cinema complexifica a história da comunicação, produzindo sonhos coletivos encarnados em estrelas mundiais, o século XX vê também a trágica ascensão de um ditador sanguinário. O *raccord* Chaplin/Hitler, que flagra a semelhança do bigode e sustenta na montagem uma das mais aflitivas coexistências do século XX – a do comediante e do ditador –, é tão brutal quanto instrutivo. Assim como o *raccord* judeus/muçulmanos, visto anteriormente, instrui sobre o totalitarismo sionista, aquele entre Augustine e Liliam Gish instrui sobre o *star system*, a comparação entre os bigodes de Chaplin e Hitler instrui sobre a ganância nazista.

Esse modo de aproximar imagens documentais e ficções para contar a história do século, que nos casos vistos anteriormente, de plano/contraplano, dinamizava os respectivos gêneros, no caso dos *raccord* rimados tem o efeito de um choque quando se trata de imagens da guerra. No capítulo 1A, um plano filmado na abertura de um campo de concentração, mostrando um homem cadavérico deitado na cama (Figura 61), é aproximado da cena de *A regra do jogo* (Renoir, 1939) em que atores de uma peça, vestidos de esqueleto, invadem a plateia, causando agitação (Figura 60). Neste caso, a semelhança entre a farsa dos atores, e o sofrimento do

[461] *História(s) do cinema*, capítulo 1B, 34’23’’.
[462] DAVID, 1984.

homem verdadeiramente cadavérico incomoda tanto mais quanto levamos em conta que o filme de Renoir entrou em cartaz no mesmo ano em que a Segunda Guerra mundial começava. Plasticamente, a qualidade das respectivas imagens também é semelhante. Ambas em preto-e-branco, com a imagem ligeiramente esgarçada pela transferência para o vídeo, como que por obra da proximidade com a morte real. Obviamente as relações do filme de Renoir com a guerra vão bem mais longe que a semelhança estética com as imagens de arquivo, e a sequência em que Godard utiliza o plano de *A regra do jogo* comporta uma complexidade que extravasa em muito o referido *raccord* entre o homem cadavérico e os atores vestidos de esqueleto. A simplicidade dessa aproximação é suficientemente inquietante, no entanto, justamente por abordar questões históricas tão densas por meio de procedimento tão básico como associar por semelhança, caracterizando exatamente o modo em que Godard aborda a história. Como foi dito no início do capítulo, ao mesmo tempo em que Godard realiza sua concepção sobre a decupagem clássica – não é uma linguagem fechada mas um processo aberto –, o diretor transforma a função generalizante do *raccord*, porque desloca os limites entre os gêneros documentário e ficção e, em consequência, inaugura uma situação nova em relação à história onde, como também já foi dito, as imagens são montadas de tal maneira que toda designação é transitória, sem perda de precisão, justamente devido aos efeitos dos *raccords* clássicos. Essa precisão em pressuposição recíproca com a variabilidade dos limites entre os gêneros – donde uma nova maneira de classificar e de pensar – pertence, por vezes, em *História(s) do cinema*, justamente à terrível simplicidade do *raccord*. A aproximação entre o homem cadavérico do registro real e os atores vestidos de esqueletos, na imagem de ficção coloca certamente muitos problemas éticos no campo dos estudos históricos e de política de representação, como no caso, visto anteriormente, da polêmica Godard/Lanzmann. Cabe aqui observar a peculiar situação do *raccord* em *História(s) do cinema*. É impossível tomá-lo em sua simplicidade – aproximação de duas imagens por semelhanças formais entre elas –, devido à carga histórica ligada, principalmente, ao registro do campo de concentração, porque se trata de um trauma histórico – o Holocausto – muito longe de ser superado e, segundo a ideia de Godard, longe também de ser compreendido. Para Godard uma das funções sociais do cinema seria ajudar a compreender a vida em geral, e seus eventos em particular. Por isso o diretor acredita que as imagens dos campos de concentração devem ser mostradas para que o Holocausto seja visto, nas palavras de Godard, "da mesma forma que Marey [Étienne-Jules Marey, inventor do século XIX, precursor do cinema] mostrou como o homem anda com seu aparelho de cronofotografia." Ora, o *raccord* é a maneira como Godard mostra as imagens dos campos, para que sejam

compreendidas, e o que há para ser compreendido é tanto mais terrível quanto é simples o *raccord*. Nesse caso, a figura da caveira, no do *raccord* Hitler/Chaplin, o bigode, e há outros. No capítulo 4A, outra imagem do Holocausto – a de um cadáver prestes a ser lançado na vala por dois homens que o balançam (Figura 64) – é aproximada da imagem de um filme pornô (Figura 62), que mostra o movimento de vai-e-vem de um pênis em uma vagina, e de uma terceira imagem, mostrando um dos atores – portador de paralisia cerebral – do filme *Freaks* (Browning, 1932), que olha e ri (Figura 63). Aqui a identificação do *raccord* no movimento de vai-e-vem, presente tanto na imagem do Holocausto quanto na imagem pornô, é tão inquietante quanto a da caveira no caso precedente. A presença da imagem do ator com paralisia cerebral potencializa o horror já que, devido ao efeito da montagem, ele parece observar o cadáver sendo atirado na vala, e o pênis entrando na vagina. O ator com paralisia cerebral sugere justamente outras formas de compreensão, já que é capaz de ver, mas seu entendimento não se dá de maneira usual, devido à sua condição. Nesse ponto a aproximação que Godard faz sugere uma perspectiva bem concreta da discussão em torno das diferentes maneiras em que a história pode ser abordada. O bigode, a caveira, o vai-e-vem, e tantos outros *raccords* em *História(s) do cinema* instruem sobre um dos eventos mais terríveis do século XX como uma espécie de alfabeto hieróglifo, cujo sentido pode ser traduzido, interpretado, desdobrado, conforme as necessidades e as condições do espectador, ou conjunto de espectadores.

Em resumo, as ocorrências de *raccords* rimados em *História(s) do cinema* apresentam, assim como os casos de plano/contraplano, coexistências em que ficção e documento se misturam, sugerindo concepções originais da história, estritamente ligadas ao campo visual. Diferentemente, no entanto, dos plano/contraplano, que dramatizavam os conteúdos das respectivas imagens, construindo um mesmo espaço fílmico – como se o conteúdo visual de ambas participasse de uma mesma *mise en scéne* híbrida, os *raccord* formais produzem um choque planificado, como o prolongamento do gesto de aproximar, com as mãos, duas fotografias. Ao invés da perspectiva espacial, a associação gera um efeito comparativo afim das regras mais básicas de associação de ideias, conforme se pode conceber desde a filosofia de David Hume, que no século XVIII definiu contiguidade e semelhança como princípios básicos da associação de ideias em seu *Tratado da natureza humana* (1740).[463] Ao contrário da teoria de Hume, no entanto, as associações por contiguidade e semelhança de Godard não se dão por, ou somente por, facilidade de passagem de um elemento a outro. Com efeito, Hume se indaga

[463] HUME, 2001 [1740].

sobre a facilidade com que passamos de uma ideia a outra, o que para ele constitui a natureza dos nossos pensamentos. Por exemplo, nas palavras de Hume, "minha mente passa do objeto visível, ou seja, uma bola movendo-se em direção a outra, a seu efeito usual, ou seja, o movimento da segunda bola."[464] Há certamente, nos *raccords* de Godard, uma facilidade de passagem entre um plano e outro – passar de um bigode a outro, de uma caveira a outra, é fácil – porém a natureza das ideias que estão ligadas em nós, por hábito, diria Hume[465], é mesmo oposta. O bigode de Chaplin está, habitualmente, associado com o humor, a ludicidade etc., mas o de Hitler ao horror e à morte. O mesmo ocorre entre os dois tipos de caveira e os dois tipos de vai-e-vem. Há, nos *raccords* de Godard, ao mesmo tempo uma facilidade e um choque, que rompe com os hábitos e nos força a pensar. Isso nos leva a inquirir acerca dos tipos de oposição que, na montagem de Godard, se utilizando da facilidade de associação visual – por contiguidade e semelhança, como vimos –, a desvirtuam.

Pode-se considerar, na rima dos *raccords* de Godard em *História(s) do cinema,* as oposições não só ficção/documento, mas também humor/tragédia – para o caso Chaplin/Hitler, filmagem/animação – para o caso Camile/melro, e assim por diante. Há, no entanto, ao menos dois casos em que a oposição parece se definir como fundamental para a aproximação. No capítulo 2A, *Só o cinema*, Godard monta a imagem (não identificada) de uma cientista examinando uma lâmina de laboratório num microscópio (Figura 66) com a imagem (também não identificada) de um garoto encapuzado que mira o extracampo com um estilingue na mão (Figura 65). Na primeira imagem a cientista olha para perto, enquanto na segunda, o garoto olha para longe. Esse *raccord*, que pertence, aliás, a uma série de outras imagens mostrando situações em que a visão é o principal tema – olhos tapados, lupa, mira de arma etc. –, situado logo no início do capítulo 2A, pode ser considerado indicador da função do pensamento histórico de Godard, como o máquina de escrever/piano, no início do capítulo 1A, visto anteriormente. Neste caso, a sugestão das condições do pensamento godardiano como discurso e ritmo surge visualmente, no *raccord* entre as imagens: palavras datilografadas e música. Continuando a série, que poderia se prolongar ao infinito, o *raccord* microscópio/estilingue define ainda outra função para esse pensamento na montagem. O exame visual, minucioso e rigoroso, sinalizado na imagem da cientista, e a mira certeira que antecede o choque do projétil, na imagem do estilingue, referem-se a duas funções do olhar: atento-examinador e atento-atirador. Posturas de uma historiografia a um só tempo detalhista e ousada, atenta e assertiva,

[464] Ibid, p. 691.
[465] *Idem Ibid*, p. 115.

cujas escolhas e aproximações desencadeiam uma concepção crítica, no sentido da termodinâmica, que calcula limiares de transição nas relações entre elementos.

Outro caso de *raccord* rimado com relação dialética, como o microscópio/estilingue, ocorre na célebre sequência do capítulo 1A em que Godard aproxima dois planos filmados pelo mesmo diretor – George Stevens – em situações opostas. A primeira imagem vem de *Um lugar ao sol* (Stevens, 1951), estrelado por Elizabeth Taylor, que atua como Angela, uma moça bela e rica que se envolve em uma tragédia ao namorar um primo pobre. O plano escolhido por Godard mostra Angela com George (Montgomery Clift) amorosamente deitado em seu colo, com a cabeça inclinada para o lado enquanto a moça acaricia os cabelos do namorado (Figura 67). Em seguida, Godard insere um plano do material filmado por Stevens na abertura do campo nazista de Dachau (Figura 68). Na imagem, vemos um cadáver com a cabeça inclinada em posição semelhante, e direção oposta, à cabeça de George no colo de Angela, o que faz as duas imagens rimarem brutalmente. A oposição é tanto mais inquietante se considerarmos a narrativa do filme de Stevens. Adaptado do romance de Theodore Dreiser, *Uma tragédia americana* (1925), o filme conta, através da aventura amorosa de Angela, a história da execução de seu namorado George, pelo Estado americano, culpado pelo assassinato da noiva, que o rapaz mantinha escondida. O *raccord* dialético que opõe o namorado de Angela, prestes a ser executado pelo Estado, ao cadáver de Dachau, ambos com a mesma inclinação de cabeça, implica portanto uma equivalência próxima à vista anteriormente, que pode ser afirmada no caso do plano/contraplano judeu/muçulmano. Se "os judeus fizeram com os muçulmanos o mesmo que sofreram dos alemães" é uma asserção subliminar à montagem judeu/muçulmano do capítulo 4B, o caso George/cadáver sugere que "ao executar George, o Estado Americano faz como a Alemanha nazista".

Outro tipo de *raccord* presente em *História(s) do cinema* que atesta o trabalho visual historiográfico de Godard são composições topográficas que, como o nome já diz, unem imagens diferentes em função da representação espacial que elas apresentam. Imagens de dois espaços diferentes montadas juntas produzem relações inusitadas, um efeito que Jacques Aumont chamou "lugar de fora".[466] Tais *raccords* topográficos, que normalmente incluem sobreposição de uma imagem na outra, apresentam diferentes ocorrências no tipo de união entre os planos, através ou não de semelhanças formais. Podem ser dois planos de interior com semelhanças arquitetônicas, exteriores diferentes povoados com personagens que passam a

[466] AUMONT, 1999, p. 15. "*hors-lieu*".

coexistir, aplicação de sombras em espaços que tornam-se fantásticos, ou simplesmente um mesmo movimento de câmera une dois espaços diferentes inaugurando uma espécie de cenário virtual, compartilhado pelas imagens. No capítulo 3A, em que Godard faz uma homenagem ao Neorrealismo italiano, há um *raccord* topográfico que une dois planos de interior, ambos enquadrando, com movimento de câmera circular, uma personagem feminina que se desloca. Um dos planos (não identificado), mostra uma mulher dançando freneticamente em direção à câmera que recua em movimento circular, de modo que a dançarina permanece enquadrada no centro, enquanto o cenário gira atrás dela (Figura 69). Em sobreposição a este plano, vemos Odetta (Anne Wiazemsky), que também segue a câmera, caminhando com ar aflito, numa cena extraída de *Teorema* (Pasolini, 1968) (Figura 70). No efeito produzido pela aproximação, Anne parece estar vidrada na dançarina do outro plano, levando a cabo uma perseguição afoita, na narrativa original endereçada ao visitante (Terence Stamps) por quem se apaixona. O plano não identificado, muito provavelmente é de outro filme italiano, como o são todos os filmes desta sequência. Parece, portanto, que Godard está mostrando como surge o mesmo movimento de câmera em filmes diferentes que pertencem a uma mesma escola – Neorrealismo italiano – e como isso influenciou Pasolini. As câmeras dos respectivos planos recuam inclusive no mesmo sentido, posição que é contrariada no fim, por Odetta, que vira a cabeça para o outro lado, fechando o plano.

No capítulo 3B, um caso de *raccord* topográfico muito interessante une dois planos que se passam em corredores. A sobreposição encaixa os dois espaços de modo que os respectivos personagens – a Bela (Josette Day), de *A bela e a fera* (Cocteau, 1946) e, no outro plano, Harriet (Harriet Medin) e Massimo (Renzo Avanzo), de *Paisá* (Rossellini, 1946) (Figuras 71 e 72) – parecem coexistir no mesmo cenário. Tanto mais que os dois filmes são do mesmo ano, *A bela e a fera* francês, e *Paisá* italiano, e ambos representam, a seu modo, uma luta contra forças hostis – a Fera, no caso do filme francês, os alemães, no filme italiano. Dessa forma o *raccord* se torna o comentário visual da resistência na Segunda Guerra, lembrando um pouco o plano/contraplano Hélène/Jean, citado anteriormente. Tanto a Bela quanto Harriet e Massimo percorrem o corredor desde o fundo, em direção ao primeiro plano, com atitude similar: os três personagens estão à espreita de um inimigo, passando no corredor como se o inimigo pudesse aparecer a qualquer instante. A Bela, de pé, com vestido esvoaçante, parece deslizar pelo corredor, enquanto Harriet e Massimo correm agachados, escondendo-se embaixo das janelas, detalhe que é intensificado na sobreposição pelas cortinas esvoaçantes do plano de *A bela e a fera*.

Para Aumont, esta sequência é um exemplo máximo da exploração de um pensamento histórico que se dá através da montagem. Ambos os filmes sendo do mesmo ano de 1946, o dia seguinte da Guerra, portanto, sua união representa a diferença entre a resistência francesa e a italiana. Segundo Aumont, *Paisá* sucede *Roma, cidade aberta* (Rossellini, 1945), enquanto *A Bela e a fera* sucede *Os enviados do diabo* (Carné, 1942), já que no episódio 3A, *Roma*, e *Os Enviados* foram confrontados para comparar as resistências bem diferentes dos cinemas francês e italiano.[467] O *raccord* topográfico tem, assim, uma função semelhante à do rimado, produzindo relações através da semelhança visual, que informa dramática e historicamente.

Dois casos de *raccord* topográfico no capítulo 1A, que também têm a Guerra como tema, exploram igualmente a coexistência entre fábulas e registros de guerra. *Os Nibelungos* (Lang, 1924) conta as sagas de Siegfried (Paul Richter), cavaleiro alemão de bom coração, que luta contra forças poderosas, os nibelungos. A narrativa remonta às reminiscências da antiga Germânia – origem da Alemanha moderna – aparecendo em pedras rúnicas do século X. Foi adaptada para a ópera por Richard Wagner, no século XIX, e chegou a ser utilizada pelo exército nazista, que criou a linha de defesa Siegfried, no final da Segunda Guerra. Ao belíssimo plano do filme de Lang, em que Siegfried atravessa a floresta com seu cavalo, antes de ser atacado pelos nibelungos, Godard sobrepõe um plano não identificado de soldados ocupando um descampado durante a Segunda Guerra (a julgar pelos capacetes) (Figura 73). O espaço criado pela sobreposição tem um efeito muito próximo do *raccord* nos corredores, visto anteriormente. A coexistência de uma figura fantástica, ligada à mitologia antiga – como era a Bela com seu vestido esvoaçante –, junto com uma imagem moderna, como a que mostrava Harriet e Massimo fugindo dos nazistas, provoca o efeito de uma dimensão anacrônica. Aqui, a fantasmagórica figura de Siegfried, cercado de brumas, na floresta misteriosa, e de soldados modernos, na intervenção de Godard, parece tornar possível a visada de um momento histórico sobre o outro, como se Siegfried pudesse ver o que aconteceria com sua terra no futuro. Relacionando visualmente os contextos históricos de cada imagem, esse tipo de *raccord* amplia a concepção histórica de cada acontecimento – fantástico ou real – em direção ao outro, fabulando a realidade histórica, conferindo peso de realidade à fabulação. O resultado é uma reconfiguração das coordenadas históricas que permite ao espectador enriquecer sua própria ideia da história.

[467] Ibid, p. 15.

Outro *raccord* topográfico no capítulo 1A une um plano de *Os anjos do pecado* (Bresson, 1943) com um de *Shoah* (Lanzmann, 1985) (Figura 74). Vemos a portentosa entrada do campo de Treblinka, com os trilhos de trem levando à entrada principal, registrada nos anos 1980 por Lanzmann, que como já foi dito se recusava a usar imagens de arquivo, concentrando-se nos testemunhos falados e nas ruínas do Holocausto. Em sobreposição, Godard acrescenta a imagem de duas freiras – na congregação religiosa de *Os anjos do pecado*, dedicada a mulheres ex-presidiárias – abaixando-se juntas para beijar o chão. Devido à sobreposição, as freiras parecem estar na entrada de Treblinka, beijando os trilhos por onde os trens, carregados de vítimas, circulavam diariamente. O filme de Bresson é do ano de 1943, portanto da mesma época que os trens entravam no campo para despejar futuros carbonizados. Mais uma vez, Godard invade as imagens de Lanzmann, que tinham a pretensão de servir apenas ao registro de relatos nos locais em que, no passado, foram cometidos os crimes do nazismo. Através da montagem Godard submete as imagens de *Shoah* às funções da edição, por meio de *raccords*, modificando-lhes as coordenadas originais, para abri-las a novas possibilidades.

Os casos de montagem performados por Godard em *História(s) do cinema*, vistos até aqui – plano/contraplano, rima formal, oposição dialética e composição topográfica – apresentam interações entre as imagens em que os *raccords*, de eixo, semelhança ou oposição, têm a função de drama visual em cada aproximação. Assim, as imagens são unidas sempre aos pares, na maioria dos casos constituídos de uma imagem de ficção e de uma documental, de maneira que os diferentes critérios de veracidade se misturam, gerando efeitos inusitados, de grande impacto emotivo. Como diz Godard, não é necessário saber todas as informações por trás de cada imagem aproximada, se bem que as referências indubitavelmente aprofundem a experiência do espectador. A montagem é feita de modo, no entanto – e as análises feitas até aqui o atestam –, que os clássicos procedimentos inventados no campo da montagem cinematográfica, como o *raccord*, utilizados com extrema minúcia, promovem um plano visual consistente em si. Como as informações sobre a origem do material são abstrações que incidem em cada imagem não a partir de outra imagem, como faz a montagem, mas por códigos linguísticos exteriores à edição, muitas vezes a referência pode cegar o recurso godardiano à montagem, como no caso das interpretações sobre a sequência judeu/muçulmano vistas anteriormente. Nesse sentido, "quanto menos se souber, melhor", como diz Godard. Conclui-se que, ao contar a história do cinema e do século XX através da montagem, o diretor não só leva ao limite a técnica cinematográfica por excelência, mas critica ao mesmo tempo, e por meio deste procedimento, o saber histórico culturalista, ou seja, o que sobredetermina a

informação visual com cadeias discursivas. Nos casos vistos até aqui, o que se pode depreender do conceito mesmo de história não parte de proposições linguísticas, mas da confrontação entre imagens, as referências ligadas a cada uma servindo secundariamente para ampliar a dimensão criada pelos *raccords* visuais. Veremos em seguida casos em que pares de imagens se seguem a outros pares, prolongando séries que também seguem os critérios de montagem, semelhança formal, eixo, e posição. Não há, aliás, pares de imagens que não estejam inseridos em séries em que outros pares funcionam como contraponto aos primeiros, como vimos anteriormente através das análises de Daniel Fairfax.[468] Algumas das séries formadas pela ligação entre pares de imagens são de tema visual fácilmente destacável, como as que veremos em seguida, há também outras cujos temas sofrem metamoforfoses e guardam maiores níveis de complexidade.

É interessante observar a recorrência de séries que têm como tema a figura das mãos. Ocorrendo nos capítulos 1B, 2B, 4A, e 4B, as séries de mãos parecem ter um papel especial na montagem godardiana. Já se pode dizer a esta altura que, para Godard, pensar é o resultado da interação do homem com a máquina – de escrever, de produzir música, de montar imagens –, algo feito através das mãos. Além disso, a referência ao livro, já citado, do suíço Denis de Rougemont[469] *Pensar com as mãos* (1936) tornou-se cada vez mais constante na obra de Godard, mostrando a afinidade do diretor com o pensamento do autor. Rougemont faz, como já foi visto, uma crítica generalizada ao que chama de "medida comum"[470] – parâmetro ligado à política moderna de massas, tanto no lado fascista, quanto no socialista revolucionário. Escrito às vésperas da Segunda Guerra, *Pensar com as mãos* anteviu e criticou previamente tanto os campos de concentração nazista quanto os gulags soviéticos. A referência às mãos como medida singularizante, presente na obra de Rougemont, também se aproxima de uma certa concepção da matemática, que incide na concepção que Godard faz da história do cinema. O diretor coloca a geometria projetiva na origem do surgimento do cinema. Para Godard, o marco inicial seria Jean Victor Poncelet, "oficial de gênio do exército de Napoleão", que, numa prisão de Moscou, "reconstruiu sem a ajuda de nenhuma anotação, os conhecimentos geométricos que aprendera nos curso de Gaspar Monge e de Lazare Carnot, o tratado das propriedades projetivas das figuras."[471] Assim, foi preciso "um prisioneiro francês, que andava em círculos diante de um muro russo, para que a aplicação mecânica da ideia e do desejo de projetar figuras sobre uma

[468] FAIRFAX, 2010.
[469] ROUGEMONT, 1936.
[470] ROUBEMONT, 1936, p. 19.
[471] *História(s) do cinema*, cap. 2A, Só o cinema. 11'17''.

tela alçasse voo com a invenção da projeção cinematográfica."[472] Sublinhando-se a designação indefinida – "um prisioneiro francês" –, ressaltamos o caráter singular da história do cinema que Godard conta. É como a concepção da matemática para os autores Edward Kasner e James Newman,[473] citados nos diários de Jorge Luís Borges. Para os matemáticos, por mais complexa que seja a matemática – o cálculo diferencial, por exemplo –, ela jamais deixa de ser uma maneira de contar, o que, finalmente, se faz com as mãos. Dentre as quatro sequências de mãos em *História(s) do cinema*, duas menores, com apenas três planos, nos capítulos 1B e 4A, e duas mais extensas e diversificadas, nos capítulos 2B e 4B, todas misturam imagens de diversas origens, como nos outros casos de *raccord* por semelhança formal, vistos anteriormente. Analisaremos as sequências das mãos para buscar as características mútuas, e em relação às montagens feitas entre apenas duas imagens. Em seguida analisaremos outros casos de séries, particularmente aquelas concernentes à guerra – *leitmotiv* de *História(s) do cinema*.

A série de mãos, composta por três imagens no capítulo 1B, começa com a representação de uma mão com dimensões desproporcionais, dedos muito finos e alongados, e cor escura, como que carbonizada. Em seguida, vemos a imagem de uma mão feminina que toca o chão com as pontas dos dedos, e um pé acorrentado ao fundo sugere que a moça é uma prisioneira. Por último, o detalhe de uma imagem mostrando uma mão estendida, apoiada por outras mãos que medem-lhe a pressão arterial. A primeira impressão que a sequência passa remete à despotencialização que assola cada uma das três mãos – esturricada, prisioneira e doente. Um detalhe que só mencionamos agora é que há palavras sobrepostas às figuras, primeiro "a imagem" – sobre a mão fina –, depois "virá" – na mão aprisionada –, finalmente "oh, tempo" – na mão cuja pressão arterial é medida –, uma estranha alusão ao Evangelho de Paulo, que narra a ressurreição de Cristo.[474] Ora, pode-se inferir mesmo um sentido religioso do sofrimento, presente nas imagens reunidas pela sequência. A revelação das origens das imagens transforma, no entanto, o voto implicado nesta perspectiva. A primeira imagem, da mão alongada, é uma reprodução fotográfica da escultura em bronze *A mão* (1947) de Alberto Giacometti (Figura 75), artista ligado ao movimento surrealista, e que posteriormente desenvolveu um trabalho expressionista próprio. A segunda imagem – a mão com o pé acorrentado –, extraída de *O processo de Joanna D'Arc* (Bresson, 1962), mostra Joanna (Florence Delay) acorrentada pelos padres da Inquisição, antes de ser queimada na fogueira (Figura 76). A terceira imagem,

[472] Ibid. 11'18''.
[473] Ibid. 11'19''.
[474] GODARD; ISHAGPOUR, 2000, p. 78.

também extraída de *O processo de Joanna D'Arc*, mostra em detalhe o momento em que um dos padres mede o pulso de Joanna com as mãos (Figura 77). A presença dos planos extraídos do filme de Bresson sugere uma conotação crítica na sequência de palavras inscritas. Pode-se observar que, ao contrário dos casos vistos anteriormente – em que o efeito da montagem clássica presidia o sentido das aproximações –, aqui o *raccord* é substituído pela simples sucessão de imagens, como uma apresentação de *slides*. O tema de mãos sofredoras, e sua conotação, a princípio, bíblica, é inferido da simples sucessão das imagens, sem contar com dramatizações visuais propriamente cinematográficas.

O segundo caso com três imagens de mãos, no capítulo 4A, é composto, diferentemente do último caso – feito exclusivamente de imagens estáticas –, mostrando três planos em movimento. No primeiro, uma mulher nua apoia sucessivamente as mãos no pescoço. Primeiro a mão esquerda, depois a direita, num movimento expressivo que sugere algo como palavras presas à garganta. Em seguida, duas mãos, uma masculina, outra feminina, estendidas, buscam-se até que se agarram uma à outra, com uma paisagem verde no fundo. Finalmente, em um plano com sobreposição, vemos uma mão feminina suja de terra e sangue acariciar o rosto de um homem, sujo também, enquanto tropas de soldados invadem uma rua. Apesar de se tratar de uma sequência com imagens em movimento, a semelhança formal que une os três planos – presença de mãos –, não é trabalhada por *raccords* clássicos. Os planos são simplesmente colocados um após o outro. A primeira característica da relação entre os três planos que chama a atenção é o fato de os dois últimos apresentarem encontros entre mãos masculinas e femininas, enquanto o primeiro apresenta apenas uma mulher sozinha. As narrativas dos filmes de origem do segundo e do terceiro planos revela uma relação de semelhança. Ambos apresentam casais sob risco de morte. O segundo plano, extraído do filme *Nouvelle vague* (Godard, 1990) (Figura 79) representa, na sequência original do filme, o momento do acidente de carro que unirá Richard (Alain Delon) e Elena (Domiziana Giordano). Já a imagem, no terceiro plano, que mostra a carícia do casal sujo de terra e sangue, vem de *Duelo ao sol* (Vidor, 1947) (Figura 80). A narrativa do filme conta a história de Pearl (Jennifer Jones) e Lewton (Gregory Peck), casal que se apaixona e acaba se matando a tiros durante uma briga. O tema do risco de morte coexistente com o amor ganha a sugestão de um contexto histórico devido à sobreposição do terceiro plano que mostra soldados ocupando uma rua. O primeiro plano da sequência – o da mulher nua (Yekaterina Golubeva) – também apresenta a característica de um contexto histórico. Trata-se do filme *O corredor* (Bartas, 1995) (Figura 78). Segundo o diretor lituano, o título do filme, de narrativa fragmentada, indica que o filme é como um corredor histórico,

entre o ontem e o hoje. Nota-se que, mais do que ampliar o sentido do drama visual presente através dos *raccords* nos casos analisados anteriormente, de aproximações entre duas imagens, aqui as informações sobre as origens dos materiais utilizados têm peso maior, já que as sequências apresentam semelhanças visuais simplificadas, na montagem que apenas acrescenta uma após a outra, sem o recurso às técnicas clássicas de montagem.

Um caso mais extenso é o do capítulo 2B, em que vemos a sequência seguinte. Primeiro Godard aparece, diante da máquina de escrever, sem camisa, com uma viseira azul na cabeça – estilo tenista – e um charuto na boca. O diretor observa suas mãos, rotacionando-as para verificar as palmas e as costas. As sombras das mãos são reproduzidas na parede branca ao lado de Godard, com um efeito dramático que faz lembrar os filmes expressionistas alemães. Em seguida uma fotografia mostra duas mãos enrugadas com as palmas viradas para cima, com efeito de iluminação que acentua o contraste do preto-e-branco na imagem. Depois outra foto preto-e-branco aparece, com um casal em uma relva, a mulher de costas e o homem apoiando suas mãos nela. Outra fotografia se segue, de um homem com cicatriz no rosto que observa suas próprias mãos retorcidas como em posição de garra, e uma cartela, com o título do livro de Rougemont – *Pensar com as mãos* – sucede. Logo depois, Godard é mostrado novamente, e uma sucessão veloz de imagens mostra, em alternância, cowboys segurando revólveres, um homem de terno também armado, uma figura feminina com o colo à mostra, o Mickey vestido de cowboy, e uma mulher abaixando a blusa com a mão, na altura do seio. Com exceção do plano que mostra Godard, todas as imagens da sequência são montadas como em uma apresentação de *slide*, como os dois casos anteriores. A primeira parte, em que três imagens de mãos sucedem Godard examinando suas próprias mãos, sugere uma reflexão sobre as mãos como desejo e monstruosidade. Na segunda parte, com alternância veloz, presença de mulheres sensuais, e homens armados, as figuras do cowboy e do gângster comungam uma masculinidade violenta ante o delicado feminino que passa pela imagem do cinema e da pintura. A sequência insinua, portanto, uma exploração nas imagens que extravasa o cinema – abarcando também a pintura – tendo a figura das mãos como tema, e indica sensualidade e violência. Um texto do próprio Godard, que acompanha a sequência, em voz *over* diz:

> o plano americano, enquadramento à altura da cintura, foi (inventado) para o revólver, portanto para o sexo, mas o do homem, pois as mulheres sempre foram enquadradas

> na altura dos seios, e no fundo de cada história de amor mistura-se sempre uma história de amamentação.[475]

Com a assertividade própria do diretor – normalmente com associações inusitadas –, a voz *over*, que versa sobre a história da técnica cinematográfica, sugere uma genealogia mais que uma explicação historicista das origens do cinema. O próprio do método genealógico, conhecido principalmente através dos autores Nietzsche e Foucault, é a utilização de, necessariamente, elementos discursivos *e* não discursivos nas análises. Genealógico, o discurso verbal godardiano estabelece uma relação de pressuposição recíproca com a sequência de imagens, ou seja, não há convergência do sentido verbal sobre o visual, mas acompanhamento. Que o plano americano – modalidade clássica que enquadra um personagem a meio-corpo, – tenha sido inventado para mostrar o revólver na cintura de um homem, é uma proposição genealógica que nasce na sequência de imagens, com a figura do *cowboy* armado. Da mesma forma, a ideia godardiana vista anteriormente, de que o cinema nasce quando um prisioneiro francês desejava escapar da prisão russa, acompanha as imagens, no capítulo 2A, de um homem com trajes folclóricos russos, seguido de uma mão dentro de um buraco. É em relação aos dramas visuais que as proposições de Godard sobre a história do cinema ganham sentido, como no método genealógico que se desenvolve entre o elemento discursivo – palavra – e não discursivo – imagem.

Após o plano de Godard examinando as mãos (Figura 81), seguido da imagem com mãos enrugadas fazendo o mesmo gesto (imagem não identificada) (Figura 82), surge o casal na relva, com o homem apoiando as mãos nas costas da mulher. Esse plano pertence a *Um cão andaluz* (Buñuel, 1929) (Figura 83), filme surrealista cuja montagem, de Luis Buñuel, obedece, como já visto, ao princípio norteador – que também é o da *mise en scène* – das associações irracionais ou oníricas. No filme de Buñuel, o casal, do plano que Godard escolheu, tenta a todo custo se unir, mas é sempre atravessado por situações surreais que o impede. As mãos do homem (Pierre Batcheff) tocando as costas da mulher (Simone Mareuil) expressam, portanto, mais que uma simples carícia. Trata-se de um desejo cuja consumação é bloqueada por causas irracionais, levando-se em conta a narrativa do filme. Na sequência de Godard, a imagem seguinte à do casal mostra Paul (Conrad Veidt) assustado com suas mãos que mantém retorcidas diante do rosto, como garras (Figura 84). Trata-se do pianista que, em *As mãos de Orlac* (Wiene, 1924), recebe um transplante de mãos, por insistência de sua mulher Yvonne (Alexandra

[475] *História(s) do cinema*, capítulo 2B, 6’45’’. “*et le plan américain, le cadrage à hauteur de ceinture, c’était pour le revolver, donc le sexe. Mais celui de l’homme car les femmes étaient toujours cadrées à hauteur de poitrine et au fond de chaque histoire d’amour se morfond toujours une histoire de nourrice*.”

Sorina). Acontece que as novas mãos pertenciam a um criminoso recém guilhotinado. Paul, além de não conseguir tocar piano com as novas mãos, começa a ficar obcecado com ideias agressivas, facas chamam-lhe a atenção, e a vida do casal se torna uma espiral de conspirações, mistério e crime. A cartela "pensar com as mãos" surge logo após os planos de Godard examinando as próprias mãos, o homem de *Um cão andaluz* apoiado na mulher, e a imagem de Paul aterrorizado com as próprias mãos. O título do livro de Rougemont ganha, assim, ares bem menos sóbrios, inundado no elemento fantástico e no surrealismo. A partir daí a análise genealógica que Godard faz, em voz *over*, da técnica do plano americano, com o retorno do plano que mostra o diretor diante da máquina de escrever, com a subsequente alternância de imagens mostrando homens armados e mulheres sensuais, ganha os ares de uma peripécia cinematográfica. A primeira figura de *cowboy* que aparece logo após o retorno do plano de Godard mostra o ator e cantor americano Roy Rodgers, uma das estrelas de faroeste mais populares dos anos 1940 e 1950, segurando um revólver (Figura 85). A aparição do famoso ator, símbolo do poder de Hollywood – que dominou o mercado mundial do cinema desde os anos 1930 – cria um contraste com os planos da primeira parte da sequência. Tanto a vanguarda francesa do pré-guerra – representada por *Um cão andaluz* –, como o expressionismo alemão – representado por *As mãos de Orlac* –, pertencem à geopolítica cinematográfica anterior à dominação americana. Nenhuma das duas imagens, aliás, são enquadradas em plano americano – a de *Um cão andaluz* é um plano geral, e a de *As mãos de Orlac* é um *close*.

A ideia godardiana de que o plano americano foi inventado para mostrar o revólver de um homem armado se liga, portanto, à hegemonia do cinema norte-americano. É interessante observar que, devido à manipulação feita por Godard na imagem que mostra Roy Rodgers, o ator não aparece exatamente em plano americano. Segurando o revólver na altura do estômago, e devido ao efeito de íris em forma de losango que recorta a imagem – atribuindo-lhe um formato fálico –, Rodgers aparece quase em plano próximo, de modo que a expressão viril de seu rosto, somada à íris losangular, manifesta mais o sentido que Godard dá, através da voz *over*, ao plano americano, do que a técnica de enquadramento em si. O plano seguinte (não identificado) ao rápido retorno da figura de Godard na máquina de escrever, também mostra um *cowboy*, e não é enquadrado em plano americano. Trata-se do detalhe das pernas de um *cowboy* que está montado em uma sela de cavalo, segurando-lhe a aba, com a mão esquerda, e o revólver no coldre, com a direita (Figura 86). Ou seja, para falar do enquadramento em plano americano, Godard mostra imagens enquadradas diversamente, mas de maneiras que exprimem a ideia desenvolvida, em voz *over*, pelo diretor.

Após nova alternância com a imagem de Godard na máquina de escrever vemos, em preto-e-branco, contrastado, e com sombra na parede – como na imagem de Godard – Tony (Paul Muni), o gangster de *Scarface,* (Hawks, 1933) (Figura 87). Enquadrado, este sim, na altura da cintura, a sombra de Tony – vilão de um dos primeiros grandes sucessos do cinema falado norte-americano –, indica a influência expressionista deste gênero de filmes. Em seguida, à nova alternância do plano de Godard, aparece a pintura sensual representando Suzanne Fourment (*Chapéu de palha* [Rubens, 1622]) (Figura 88), com o colo nu, enquadrada na altura do seio como, segundo Godard, as mulheres sempre foram enquadradas. A associação entre as imagens de Tony e de Suzanne extravasa a pictografia cinematográfica – já que utiliza a pintura do século XVII. O efeito de tal aproximação enriquece, com um jogo visual que atravessa as artes e os séculos, a exposição da ideia sobre a origem do enquadramento americano no cinema. Logo depois vem Mickey Mouse (Figura 89), desenho animado criado em 1928 por Walt Disney, cuja imagem da versão *cowboy* sucede a pintura de Rubens. Mickey aparece, enquadrado de modo a deixar ver o revólver no coldre, conforme a fórmula de Godard sobre o enquadramento. O aparecimento do camundongo acrescenta mais um elemento à diversidade do arranjo que Godard cria nessa sequência cuja rima visual é a figura das mãos, e cujo tema genealógico é o plano americano. Da mão surrealista, envolvida em um caos de metamorfoses – *Um cão andaluz*, *As mãos de Orlac* – à mão do macho americano, mocinho e vilão – Roy Rodgers, *Scarface* – Godard mostra que o plano americano, invenção norte-americana, sucedeu cronologicamente ao experimentalismo, trazendo um novo tipo de violência, não mais a do devir formal, mas a da força bruta. Ao final da sequência, Mary (Bessie Love) aparece abaixando a blusa com a mão esquerda, para mostrar o seio, enquanto a outra mão segura uma espécie de punhal que parece cravado na altura da cintura (Figura 90). Nessa fotografia do filme americano, independente e perdido *Human Wreckage* (Wray, 1923), Mary não está enquadrada na altura dos seios, como Godard diz, em voz *over*, que as mulheres sempre são, mas em plano americano, o que seria, ainda segundo o diretor, o tratamento dado aos homens. A diferença é que ao invés de estar armada como os *cowboys* e os gangsters, Mary aparece apunhalada, ao mesmo tempo em que oferece o seio sugerindo, segundo a fala de Godard, a amamentação.

O segundo caso mais extenso de série de mãos em *História(s) do cinema* está no capítulo 4B e apresenta dez imagens, todas em preto-e-branco. Primeiro uma fotografia mostrando o rosto de Godard é alternada com a imagem não identificada de uma mão enrugada e marcada por cicatrizes. Em seguida aparece uma mão enfaixada, como de múmia, seguida de um homem que apoia sua mão nas costas de uma mulher. Depois surge a imagem de duas mãos estendidas,

e a figura de uma mulher que tem o rosto segurado por mãos masculinas. Na sucessão, uma mulher aparece tampando com a mão direita a boca de um homem que está face a face com ela. Finalmente, a imagem de uma mão segurando a pata de um animal, e depois uma mulher recebendo uma hóstia. A sequência termina com a figura de uma mão estendida em primeiro plano, com uma varanda ao fundo. A primeira característica que chama atenção na sequência é a diversidade de situações nas quais a figura das mãos é aí apresentada. Marcada, enfaixada, realizando jogos amorosos, interagindo com animais, distribuindo hóstia, acenando ao público... A série de diferentes imagens colocadas uma após a outra lembra, novamente, as montagens surrealistas das escolas de vanguarda francesa, sendo que nesse caso é a figura das mãos que preside a metamorfose entre um plano e outro. Ao longo da sequência, três cartelas aparecem, sendo duas inscritas sobre imagens, "os signos entre nós" na mão com cicatriz, "de outro cinema" na mão que apoia as costas femininas, e uma cartela sobre fundo negro diz "Lamarche Vadel". *Os signos entre nós* é o título do livro publicado em 1919 por Charles-Ferdinad Ramuz, escritor suíço famoso por recorrer ao cinema para reinventar a forma romance. Em *Os signos entre nós*, o mascate Caille chega em uma cidade e testemunha horrores de todo tipo, tempestades, guerra, peste... tais são os signos em torno do personagem. Lamarche Vadel foi o escritor francês que escreveu o roteiro de *O dinheiro* (Bresson, 1982), filme que critica o sistema capitalista. A partir destas informações, já se pode ter uma noção do tônus da sequência – uma crítica próxima da melancolia, como é comum em Godard. Há aqui, como no caso analisado anteriormente, uma fala em voz *over* recitada pelo próprio diretor. Não é possível saber se o texto é inteiramente constituído por trechos de outros pensadores. Ao menos o final foi retirado do artigo Por uma meta-história do filme[476], publicado em 1971 pelo autor e diretor nova-iorquino Holis Frampton.

> Que artista não sonharia com uma tal nação, a quarta potência econômica mundial, dizem-nos, enquanto o estropiado dorme à nossa porta, à espera de uma moeda para apaziguar um pouco as dores da fome. Sim, é de nosso tempo que sou inimigo. Sim, do totalitarismo do presente tal como se aplica mecanicamente a cada dia mais opressivo, a nível planetário.[477]

O teor contestatório do texto envolve a sequência com um ar apocalíptico em que as mãos passam a tomar parte. Dir-se-ia que as mãos marcadas e enfaixadas do início da sequência são como testemunhas da opressão denunciada pela voz *over*. Já os últimos planos, notadamente

[476] FRAMPTON, Hollis. *L'écliptique du savoir*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1999, p. 109.
[477] *História(s) do cinema*, capítulo 4B, 31'. "*quel artiste ne rêverait pas d'une telle nation, la quatrième puissance économique mondiale, nous dit-on, alors que le démenti dort devant notre porte en attendant une pièce pour faire taire un peu les douleurs de qui a faim. Oui, c'est de notre temps que je suis l'ennemi fuyant*."

o que mostra a mão segurando uma pata de animal, seguido pelo plano em que a mulher, ajoelhada, recebe uma hóstia de um homem, que está de pé, sugerem a forma da dominação do homem pelo homem, em correlação com a que opera entre os homens e os animais. Independentemente da origem e da época do texto recitado pela voz *over*, essa sequência de imagens de mãos insinua uma análise crítica das relações civilizatórias que o homem estabelece com seu meio.

O plano, da mão masculina apoiada em costas femininas, foi extraído de *Um cão andaluz* (Buñuel, 1929) (Figura 93) – trata-se da mesma imagem utilizada na sequência de mãos do capítulo 2B. No filme de Buñuel, um homem é castigado – ambos vividos pelo mesmo ator, Pierre Batcheff –, e depois atira em seu algoz que cai na relva onde uma mulher nua (Simone Mareuil) estava sentada. O homem se apoia um momento nas costas da mulher antes de cair no chão, fulminado. Na sequência de Godard, a imagem da mão nas costas é sucedida pela de duas mãos estendidas para frente, como em súplica. Trata-se de um plano do filme *Rua das lágrimas* (Pabst, 1925) (Figura 94), cujo contexto é o da miséria de uma rua onde as mulheres precisam se prostituir para sobreviver. O único meio que Greta (Greta Garbo) encontra para sair desta situação é encontrando o amor de um soldado americano (Einar Hanson). O sofrimento e a proximidade da morte são, portanto, os temas comuns aos planos das mãos nas costas femininas e o das mãos estendidas para frente. A imagem que vem em seguida – rosto feminino segurado por duas mãos masculinas – é do filme *No silêncio da noite* (Ray, 1950) (Figura 95). A mulher é Laurel (Gloria Grahame), vizinha ingênua do violento roteirista Dixon Steele (Humphrey Bogart), aos pés de quem cai amorosa. Esse filme foi considerado[478], junto com *Crepúsculo dos deuses* (Wilder, 1950) e *A malvada* (Mankiewicz, 1950) – ambos do mesmo ano – uma crítica ao código de conduta social hollywoodiano da época, que era tão rígido quanto hipócrita. É interessante observar até aqui a função da figura feminina nos filmes escolhidos por Godard para essa sequência das mãos. Encarnando a opressão, as costas da mulher na relva (Simone Mareuil em *Um cão andaluz*), as mãos estendidas de Greta (Greta Garbo em *Rua das lágrimas*), e o rosto de Laurel (Gloria Grahame em *No silêncio da noite*), envolvido pelas mãos do violento roteirista, todas essas figuras que contam histórias trágicas compõem, na sequência de Godard, um libelo da tirania na figura feminina. Nesse sentido, as últimas imagens da sequência – mão segurando pata animal e mulher ajoelhada recebendo hóstia –, também prolongam essa linha de pensamento, considerando a posição inferior da mulher, como um animal estaria, abaixo da

[478] https://www.criterion.com/current/posts/4052-in-a-lonely-place-an-epitaph-for-love (Acesso em 24 de junho de 2021).

cintura do homem. Esta mulher é, aliás, Joana D'Arc (Florence Delay) de *O processo de Joana D'Arc* (Bresson, 1962) (Figura 98), personagem que também aparece na sequência de mãos, do capítulo 1B, analisada precedentemente, e que também sugere uma situação opressora – Joana com pé acorrentado, tocando o chão com a mão.

A julgar pelas análises precedentes, a figura feminina tem, em *História(s) do cinema*, a função do oprimido. Veremos em três séries, dedicadas exclusivamente a imagens de mulheres, que essa função se confirma. Além disso, a figura do feminino oprimido parece se confundir com a imagem mesma do passado, como veremos na análise da sequência do capítulo 4B dedicada a Clio, personagem que é a própria história encarnada no livro homônimo de Charles Péguy.[479] A primeira sequência dedicada à figura feminina em *História(s) do cinema* pertence ao capítulo 1B e começa com a imagem de uma bela mulher com ar apavorado, mão na boca e olhos arregalados. Seu olhar, vai lentamente em direção ao lado direito do quadro onde, no extracampo, parece estar a fonte de seu medo. Devido ao movimento dos olhos, o plano seguinte – um filme pornográfico do período mudo – funciona como contracampo e parece ser a causa do pavor da mulher. Na imagem pornô, um homem se ergue com o pênis ereto fora da calça, e uma mulher com os seios de fora, situada à altura da cintura do homem, aproxima-se dele para praticar sexo oral. Em seguida, por meio de efeito *fade*, uma pintura representando uma mulher nua na cama surge e, devido à posição da imagem em relação ao pornô, é como se o homem do plano anterior fizesse a cópula com a mulher na pintura. Ela parece desacordada e há um homem perto de uma porta aberta, em atitude altiva, como se estivesse se retirando encolerizado do recinto. As características da pintura, mais o *raccord* precedente, no olhar da moça aterrorizada, sugerem algo como um estupro cometido pelo homem do plano pornô, contra a mulher da pintura. Depois surge a imagem de uma moça olhando fixamente um crucifixo, cuja sombra projetada na parede aumenta a impressão de tensão, que a garota passa. A frase "uma história só" – título do capítulo 1B – preenche a imagem dela e subsequentemente, em outro plano, vemos uma menina, com expressão contrariada, urinar no rosto de um homem que bebe a urina com satisfação. Aqui, novamente, não é necessário conhecer as origens das imagens para coligir o sentido da sequência. O procedimento de Godard é tecnicamente simples. Trata-se de uma série de imagens que rimam visualmente na figura feminina. Portanto, é suficiente escolher planos que mostram mulheres e encadeá-los segundo certos princípios básicos de *raccord*, como no da passagem do plano com a mulher assustada, para o filme pornô, que é feito no

[479] PÉGUY, 1932 [1909].

olhar, gerando um efeito de plano/contraplano, como vimos anteriormente. Já a junção que une a sobreposição mulher na pintura/homem no pornô com o plano seguinte da garota urinando no rosto do homem, pode ser denominada *raccord* de ideia. É como na fórmula simples que Godard expõe na conversa com o escritor Jean-Marie Le Clézio: "se um (plano de) olhar me faz pensar em pureza, eu monto com outra imagem da pureza".[480] A ideia de abuso, sugerida pela sobreposição pintura/pornô passa, de forma totalmente diferente, para o plano da garota urinando com ar contrariado. Distingue-se, assim, em cada imagem, um plano formal – a presença de uma mulher –, e um plano ideal – relativo, nesse caso, à ideia de abuso. O *raccord* de ideia é muito diferente do *raccord* formal, que opera por semelhança, como vimos no *raccord* topográfico e nas séries (de mãos e agora de mulheres). Em entrevista sobre a montagem de *A chinesa* (Godard, 1967)[481], Godard cita o início do documentário *India: matri bhumi* (Rossellini, 1959) como exemplo de uma montagem formal. A sequência inicial do filme de Rossellini é constituída de segmentos formais destacáveis: imagens de homens, mulheres carregando embrulhos, famílias, são agrupadas segundo sua semelhança formal em blocos que funcionam como predicáveis de uma classificação. Já o *raccord* ideal funciona como uma aritmética[482], através de operações no sentido das imagens, quer dizer, nas ideias que elas suscitam. Segundo Godard, esse tipo de *raccord* obedece ao que denominou princípio Reverdy, citando o poeta francês Pierre Reverdy[483], grande inspirador dos movimentos surrealista, dadaísta e cubista. Segundo o poeta, "quanto mais a relação entre duas realidades for distante e precisa, mais a imagem será forte".[484] Ou seja, ao contrário do *raccord* formal onde a semelhança é o meio onde a aproximação é feita, no *raccord* ideal é a diferença que conta. Assim, pode-se dizer que no caso da sequência de mulheres há, entre as duas últimas imagens, tanto um *raccord* formal – pela simples presença na imagem de figuras femininas –, mas também um *raccord* ideal – através da diferença contextual, uma mesma ideia, a de abuso, atravessa os planos. As informações sobre a origem das imagens utilizadas se somam, notadamente ao conjunto de ideias insinuadas nas relações entre os planos, sem eles ligados por *raccord* formal, ideal ou outro tipo. Por esse motivo, o espectador é provocado em seu repertório (emotivo, perceptivo, cultural...) próprio, e devido ao fato de consistir através de

[480] GODARD, 1998 t1, p. 286.
[481] Ibid, p. 307.
[482] Idem, 1998 t2, p. 430.
[483] REVERDY, Pierre. *L'image*. Paris: Nord-Sud n. 13, mar 1918.
[484] Ibid. "*Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte*."

múltiplos níveis de relações entre imagens, a montagem godardiana oferece-se como um rizoma, ou seja, pode-se entrar por qualquer lugar.

O primeiro plano da sequência – mulher assustada com a mão na boca (Figura 100) – não foi identificado, assim como a origem do filme pornográfico (Figura 101) que se segue – pela qualidade da imagem, pode-se deduzir que se trata dos anos 1920 ou 1930. A pintura montada em justaposição ao plano pornô é *Rolla* (Gervex, 1878) (Figura 102), baseado em poema de Alfred de Musset, que conta a história de uma prostituta nua após ter feito sexo com seu cliente. O quadro foi rejeitado pelo Salão de Paris daquele ano por ser considerado obsceno, o que o aproxima do plano pornográfico. Há aí, portanto, mais um exemplo de mistura entre um *raccord* formal – combinando, por justaposição, os órgãos sexuais do homem no plano com a mulher na pintura –, e um *raccord* por ideia – a obscenidade aproxima a pintura do século XIX com o filme pornô dos anos 1920, duas imagens muito diferentes que remetem, por isso, ao princípio Reverdy mencionado acima. O plano seguinte à justaposição – mulher segurando crucifixo com sombra na parede – foi extraído de *Madame Bovary* (Renoir, 1934) e mostra Emma (Valentine Tessier) agonizando em seu leito (Figura 103). Baseado no livro de Gustav Flaubert (*Madame Bovary*, 1856) que foi, aliás, censurado por obscenidade como a pintura de Gervex, o filme conta a história de Emma Bovary, mulher sonhadora que toma arsênico para se matar ao ver seus planos ruírem sob seus próprios impulsos apaixonados. A ideia da censura por obscenidade, assim como a do abuso ou sofrimento feminino passa, portanto, pelos três planos de mulheres – a assustada com a mão na boca, a Rolla de Gervex, e a Emma de Renoir – cuja sucessão forma um tríptico de *raccord* no eixo, já que a primeira mulher olha para a direita, e a Emma está virada para a esquerda, ambas parecendo viradas para o plano de Rolla. A origem do plano subsequente – garota urinando no rosto do homem – é o filme *Saló ou os 120 dias de Sodoma* (Pasolini, 1977) cujo roteiro, baseado no livro *Os 120 dias de Sodoma*, do Marquês de Sade (1785), reitera largamente a ideia de abuso, não só de mulheres mas de jovens em geral. O livro de Sade conta a história de um grupo de libertinos que captura 36 pessoas em um castelo para satisfazer seus desejos anômalos, o que acontece por meio de práticas sexuais e de tortura. Pasolini transpõe a história para a República de Salò, braço nazista dentro da Itália durante os anos de ocupação (1943-1945). Fatimah (Faridah Malik), a menina forçada a urinar no rosto de seu algoz, Duque de Blangis (Paolo Bonacelli) (Figuras 104 e 105), no plano utilizado por Godard, é escalpelada na história original. Em resumo, as informações sobre a origem das imagens aprofundam o sentido que já estava presente na dimensão puramente visual,

e só agravam a ideia do abuso contra a mulher, indicando a aniquilação como limite final da sequência montada por Godard.

As duas outras sequências de mulheres pertencem ambas ao capítulo 2B. A primeira delas é mais simples e mostra simplesmente três planos de mulheres desmaiadas (ou mortas) nos braços de um homem, todas as imagens em preto-e-branco, enquadramento aproximado das personagens, todas elas com a cabeça virada para o lado esquerdo do quadro. A primeira delas é Marit (Jenny Hasselqvist) (Figura 106), do filme *Johan* (Stiller, 1921), uma moça que foge de seu marido grosseiro, com um estranho, e se vê ainda mais frustrada quando percebe que seu novo amante não era melhor que o marido. Na cena original Marit desmaia após ter atravessado de barco um trecho violento do rio, por maldade de seu novo namorado, que provocara a situação. Em seguida, na sequência de Godard, vemos a Condessa Gräfin Dusy Told (Gertrude Wecker) nos braços do Dr. Mabuse (Rudolf Klein-Rogge) (Figura 107) na cena extraída do filme *Dr. Mabuse, o jogador* (Lang, 1922). Mabuse, personagem criminoso que segundo Lang encarna o ideário do Partido Nazista, captura a Condessa Gräfin em seu covil. Na cena escolhida por Godard, a Condessa havia desmaiado após descobrir que seu marido tinha trapaceado no jogo de pôquer. Na verdade, atraído pela beleza da Condessa, Dr. Mabuse enfeitiçara o Conde para capturá-la. Quando ela desmaia, Dr. Mabuse aproveita a confusão instaurada entre os jogadores convidados e toma-a nos braços, raptando-a. A terceira mulher da sequência de Godard é Claire Lescot (Georgette Leblanc) (Figura 108), a cantora milionária que em *Futurismo* (L'Herbier, 1924) é picada por uma cobra venenosa, num atentado planejado por Djorah (Philippe Hériat), um de seus poderosos pretendentes, que decidira matá-la por ciúmes. No plano em questão, Claire, que havia caído envenenada pela picada da cobra, é ajudada por Einar (Jaque Catelain), um cientista que, apaixonado por ela, submete-a a um tratamento com raios mortais. Em resumo, a sequência une três filmes mudos dos anos 1920 – um sueco, um alemão e um francês –, todos apresentando em comum os sofrimentos de uma personagem feminina, caída, sendo amparada pelos braços de um homem. Também aqui se observa, portanto, a reciprocidade entre a forma visual dos planos e o conteúdo da narrativa que se traduz por uma mesma ideia – sofrimento feminino.

A outra sequência de mulheres do capítulo 2B, terceiro caso analisado aqui, é mais extensa e mais complexa. Após o plano de um homem com chapéu de gângster que aponta um revólver na direção da câmera, vemos novamente cena de Godard com charuto e viseira de tenista, que aparece na série de mãos do capítulo 2B, analisada anteriormente. Sobre o plano que mostra Godard, uma série de sobreposições recortadas em formato de losango apresenta

intrincada alternância entre planos de quatro filmes diferentes, todos mostrando mulheres sendo perseguidas ou mortas. Quando o plano de Godard com viseira aparece integralmente vemos que o diretor está com a boca aberta sugerindo espanto, como em resposta à sucessão de imagens de violência contra mulheres. A sequência é acompanhada pelo primeiro movimento da *Sinfonia em três movimentos* (Stravinsky, 1942-45), conhecida por utilizar material escrito pelo compositor para filmes que não foram realizados.[485] Uma única cartela aparece rapidamente, logo no início, com os seguintes dizeres: "o instante fatal sempre virá para nos entreter"[486], trecho da obra *Instante fatal* (Queneau, 1981) de Raymond Queneau, poeta conhecido por seu humor cínico. A música e a referência ao poeta francês remetem tanto ao projeto de *História(s) do cinema* – dito, em determinado momento[487], ser também sobre os filmes que não foram feitos –, quanto ao conhecido humor cínico e melancólico de Godard, sempre voltado à crítica social, presente em seus filmes desde o início. Nesse caso, a referência a Queneau sugere uma crítica à espetacularização da violência. Os planos escolhidos por Godard são montados por meio dos *raccords* clássicos vistos até agora – eixo, plano / contraplano, etc. –, com a velocidade rápida, própria dos filmes de ação. A montagem tem o efeito mesmo de uma banalização da imagem de violência, pois não há nada além de mulheres sendo perseguidas e mortas, como já foi dito. É como uma classificação em que o tema apresentado – violência contra mulheres – não é acompanhado de nenhum tipo de comentário ou reflexão, numa crueza cujo impacto é potencializado pela grandiloquente e agitada *Sinfonia em três movimentos*.

A primeira mulher que aparece é Pearl (Jennifer Jones) de *Duelo ao sol* (Vidor, 1946) (Figura 109), levando um tiro no peito que, devido à montagem em plano/contraplano, parece ter sido disparado por Jean Cocteau, que aparece na imagem imediatamente precedente, uma fotografia em que aparece com chapéu e revólver apontado em direção à objetiva. Em seguida vemos Gilliam (Amy Irving) de *A fúria* (De Palma, 1978) (Figura 110), que corre fugindo de um carro em alta velocidade. Por meio de um *raccord* no movimento surge o plano seguinte, onde Pina (Anna Magnani) corre atrás de um caminhão em movimento em *Roma, cidade aberta* (Rossellini, 1945) (Figura 111). No final do plano de Pina correndo a imagem é ligeiramente desacelerada para que o movimento seja sincronizado com o plano seguinte, em que Pearl volta

[485] WALSH, Stephen. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York, Grove's Dictionariers, 2001, §8.
[486] *História(s) do cinema*, capítulo 2B, 3'39''. "*toujours l'instant faltal viendra pour nous distraire*".
[487] Conforme o uso do condicional, já mencionado,na cartela "todas as histórias que haveriam" ("*toutes les histoires qu'il y aurait*"). *Histoire(s) du cinéma*, capítulo 1A, 5'10''.

a aparecer, desta vez recuperando-se (Figura 112). Ela ergue a cabeça vagarosamente com olhar belicoso, e atira, com um rifle, contra um alvo fora de campo. Dois homens não identificados (as únicas figuras masculinas da sequência) parecem levar o tiro do revólver, em dois *inserts* sucessivos. Depois vemos Ginny (Shirley MacLaine), pouco antes de ser assassinada em *Deus sabe quanto amei* (Minnelli, 1957). Pearl e Pina voltam a aparecer, sucessivamente, correndo, e depois Ginny parece observar a fuga de Pina, devido ao *raccord* (Figura 114). Pina reaparece em alternância, e no plano em que ela corre é inserida a brevíssima imagem de Hester (Carrie Snodgress), de *A fúria* (Figura 116). Quando Pina cai no chão baleada, novo *insert* de Hester, que parece agora reagir à queda de Pina. Uma imagem do homem não identificado (Figura 117), que havia aparecido levando o tiro do revólver em *insert*, surge e o mostra dessa vez atirando, e no contraplano é Ginny quem cai no chão baleada (Figura 119). Depois o homem aparece sendo atropelado, Giorgio Manfredi (Marcello Pabliero), de *Roma, cidade aberta*, aparece ferido (Figura 125), e em seguida Marina (Maria Michi), do mesmo filme, parece responder com pavor ao atropelamento, devido ao *raccord*, e cai no chão desmaiada (Figuras 126 e 127). Por último, o plano de Marina ocupa o quadro integralmente – até então, todos os planos haviam sido recortados em formato de losango sobre a imagem de Godard, como já foi dito. Em suma, ao unir esses filmes, tão diferentes entre si, a não ser pela presença de mulheres que morrem por amor, Godard apresenta sua visão da história, que não está nos livros, mas em sua montagem. Por trás da simples aparência narrativa – o drama feminino vivido em seu momento fatal – é a história que está sendo construída, os tempos, os contextos da história, pelo gesto de montagem.

O que há em comum entre esses filmes, além de protagonistas femininas é que, em todos eles, as mulheres tentam salvar um homem amado da morte e, na maior parte dos casos, acabam morrendo. Pearl (Jennifer Jones) é, em *Duelo ao sol* (Vidor, 1946), uma órfã que fora morar com a família McCanles por arranjo de seu pai. Lá ela se apaixona por Lewton (Gregory Peck), como já foi dito anteriormente, mas ela vive um conflito interno pois o rapaz é um sujeito agressivo. No fim do filme, Lewton tenta matar seu próprio irmão, Jesse (Joseph Cotten), por quem Pearl acabara se apaixonando e, para salvá-lo, enfrenta Lewton em um duelo armado. Os dois acabam mortos um nos braços do outro. Já Gilliam (Amy Irving), de *A fúria* (De Palma, 1978), uma paranormal em tratamento, à medida que seus poderes crescem se conecta amorosamente, e por telepatia, com Robin (Andrew Stevens), rapaz da mesma idade que ela, também paranormal, mantido em cativeiro por terroristas israelitas. Gilliam tenta salvar Robin no final do filme, mas o rapaz acaba morrendo. Pina (Anna Magnani), a resistente italiana de

Roma, cidade aberta (Rossellini, 1945), vê seu marido Francesco (Francesco Grandjacquet) ser levado pelos nazistas e rompe o cordão de soldados para tentar salvá-lo, quando é baleada e cai morta no chão. Finalmente, Ginny (Shirley McLaine) é, em *Deus sabe quanto amei* (Minnelli, 1958), uma mulher humilde cujo ex-namorado Raymond (Steven Peck) não aceita que ela se case com outro homem. Ginny havia se apaixonado por Dave (Frank Sinatra) e, no final do filme, joga-se na frente do homem amado, protegendo-o do tiro dado por Raymond, quando este tentava mata-lo. Em resumo, Pearl, Pina, Gilliam e Ginny – repare-se a bizarra semelhança das duplas de nomes –, as quatro personagens utilizadas por Godard na sequência, são todas mulheres que, tentando salvar seu homem amado, acabam morrendo, com exceção de Gilliam (é o namorado que morre), como já foi dito.

Por trás, portanto, da semelhança formal que guiou Godard na escolha e montagem dos planos, a aproximação das narrativas dos filmes revela uma teia de sentido que coexiste com a dimensão visual. Além disso, há reciprocidade entre as duas dimensões, já que todas as personagens aparecem, na sequência, morrendo (menos Gilliam, que corre para tentar salvar o namorado paranormal). A figuração visual da morte por assassinato se conecta diretamente com a característica narrativa comum entre os filmes – mulher lutando por seu amor. É interessante observar que, dentre as relações entre o visual e o narrativo na montagem de *História(s) do cinema*, aquela de maior amplitude se dá entre a própria história como fabulação e todas as visualidades que ela contém. O período cronológico abordado por Godard remonta, como vimos até agora, aos séculos XVIII, XVI, mesmo ao X (considerando a interpelação ao mito de Siegfried, feita desde o capítulo 1A, como foi visto anteriormente). A narrativa desse enorme conjunto engloba todas as outras – incluindo as histórias contadas pelos filmes e também as que se apreende das informações sobre sua produção (local, ano, direção, atores, etc.). É, inclusive, na mistura entre os planos ficcional e documental que reside a potenciação dos dramas visuais arranjados pelos diversos tipos de *raccord*. Assim, a história se torna, em *História(s) do cinema*, o cadinho onde os elementos históricos – ficcionais e documentais –, são selecionados e combinados em misturas que atravessam o plano visual por todos os lados constituindo, sobretudo, dramas vívidos. A montagem alquímica de Godard torna também a história refratária às grandes generalizações historicistas justamente porque, por maior que seja o conjunto cronológico abordado, é necessariamente através de relações visuais locais – incluindo suas dimensões formais e narrativas, como vimos –, que ele é mostrado. A verdade da história, em *História(s) do cinema*, é a verdade dos *raccords*, das sequências, e do que está aí implicado. Destarte, o que é verdade para o sofrimento feminino, nas últimas sequências analisadas, é

verdade para a história. Através de Clio, personagem de Charles Péguy que é a própria história, como vimos, Godard apresenta, no capítulo 4B, a última sequência de mulheres da série, como veremos no próximo caso.

Em suma, o uso do *raccord* na sua relação com a história tal como feito por Godard tem o efeito de criar uma coexistência entre imagens que não foram feitas para andarem juntas. Pina (Anna Magnani), de *Roma, cidade aberta* (Rossellini, 1945), e Gilliam (Amy Irving), de *A fúria* (De Palma, 1978) – no caso analisado anteriormente –, por exemplo, são personagens de ficção totalmente diferentes, e representam fatos históricos igualmente diversos. Pina manifesta os conflitos da Segunda Guerra, enquanto Gilliam se insere no contexto da então nascente forma de terrorismo, ligada ao oriente médio, que conhecemos hoje – na narrativa de *A Fúria*, a clínica que recebe Gilliam está ligada a grupos terroristas árabes. Esse tipo de aproximação requereria, do ponto de visto das discussões históricas, muito tempo de pesquisa, para enfim apresentar uma argumentação teórica consistente que relacionasse os acontecimentos da Segunda Guerra com o terrorismo do final do século XX. Godard realiza a aproximação na mesa de montagem, e através do *raccord*, uma das maneiras mais importantes que o cinema inventou para contar histórias. Podemos concluir que o diretor está, assim, realizando uma maneira eminentemente cinematográfica de pensar a história, cuja característica maior é provocar o pensamento, como um filme provoca seus espectadores, mais do que definir os fatos históricos e as relações de causalidade entre eles.

Em um procedimento próximo ao visto na última análise – em que o plano de Godard com viseira servia de base para a série de imagens com mulheres morrendo –, a sequência de Clio é composta mantendo uma imagem da capa do livro de Péguy, no centro do quadro, trabalhada com transparência, de tal forma que os outros planos da sequência surgem nas bordas da palavra “Clio”. Mais precisamente, o primeiro plano mostra a capa do livro, onde se pode ler o nome do autor, e o título “Clio” está quase apagado pela justaposição em íris de uma imagem em que se vê um prado, um corpo estendido no chão, e as pernas e os braços de uma figura feminina que parece se arrastar. Em seguida, o efeito da íris é invertido de modo que o nome de Péguy desaparece, mas o título Clio torna-se visível. Também vemos, devido ao efeito da íris, o rosto do homem estendido no chão, e da mulher que parece arrastá-lo. Daí em diante, da imagem mostrando a capa do livro de Péguy, somente a palavra “Clio” permanece visível, no centro. Ao redor dela, quase todos em preto-e-branco, uma série de planos seguem-se ao da mulher arrastando o corpo do homem. É como se a sucessão de imagens escolhidas por Godard transferisse, a cada vez, uma nova definição para a palavra de que sabemos muito pouco – o

nome Clio, e a autoria de um homem chamado Charles Péguy. Quando surgem os rostos do homem no chão e da mulher que parece arrastá-lo, é possível notar a expressão de pavor na mulher, sugerindo que o homem no chão está morto. A imagem seguinte também mostra um relvado, dessa vez com cercas, aparentemente de arame farpado, pontos luminosos ao fundo como janelas, e uma menina com olhar atento, segurando um balde medindo a metade do tamanho dela. Em seguida, sempre com a palavra "Clio" no centro do quadro, vemos uma mulher armada e dois homens, um deles parecendo ter sido baleado naquele momento. Depois o detalhe, em um pintura, do rosto do que provavelmente é uma santa ou uma freira, a julgar pelo hábito que ela veste. A imagem seguinte também traz o detalhe de uma pintura que mostra uma figura usando hábito, dessa vez com as mãos cruzadas num gesto de oração ou súplica e ar pesaroso. Em seguida, vê-se um grupo de mulheres com as mãos na cabeça, acuadas, numa atitude de prisioneiras. Uma delas se destaca, olhando em direção à câmera. Em seguida, um *close* no rosto de uma mulher que se parece com a do plano anterior. Nota-se uma grade no canto direito da imagem. Outra mulher, no plano seguinte, dirige um barco a remo, acompanhada por um homem que parece sussurrar-lhe algo no ouvido. Finalmente, uma senhora idosa aparece carregando uma mala com uma corda passada por trás do ombro direito. Atrás dela vemos o que parecem ser ruínas de guerra. A sequência é acompanhada pela canção *Imagina un concerto*, interpretada pela cantora italiana Mina Mazzini – nascida em 1940, tornou-se uma das mais populares cantoras italianas das décadas de 1960 e 1970, atuando também na televisão. O trecho da canção que acompanha a sequência diz "imagine um concerto / que não foi escrito / imagine um deserto / imagine uma luz / que então lentamente desaparece."[488] Canção cuja melancolia acentua a beleza pungente das imagens. Na continuação da letra original da canção, percebe-se que os versos acima manifestam o amor de uma mulher por um homem que foi embora. Na relação com as imagens, o sentido da canção se abre para uma diversidade de possibilidades associativas. Sobretudo exprime a emoção ligada a uma perda – concerto que não foi escrito, luz que se apaga –, como o exercício imaginativo – imagine o concerto... –, que a canção vindica. No final da sequência, a música acaba e ouvimos a voz de Anne-Marie Mièville, em *over*, recitando um trecho, ligeiramente modificado, de Clio:

[488] Mina Mazzini, *Imagina un concerto*, 1975. "*Immagina un concerto / che non è stato scritto / immagina una luce che poi / lentamente diventa niente*."

> Veja, Péguy, diz ela, hoje em dia convoca-se o julgamento da história, é a convocação moderna, é o julgamento moderno. Pobres amigos, tomam-me (a história) por juíza, quando não sou mais que a moça que registra.[489]

O trecho é narrado, como se vê, pela própria Clio, e assim como a cantora Mina dirigia-se a um homem na canção *Imagina un concerto*, Clio dirige-se a Péguy, seu próprio autor. Em grego antigo, a palavra "Clio" (*Κλειώ*) quer dizer "celebrar, cantar, glorificar". Na mitologia grega, Clio canta a glória dos guerreiros. A Clio da qual Péguy se inspirou foi, certamente, a musa, filha de Zeus com Mnemosyne, a deusa da memória. Daí o alerta de Clio para Péguy, no trecho citado em voz *over* por Anne-Marie Mièville: "tomam-me por juíza, mas sou a moça que registra...". Se a história é um conjunto de registros, ou um grande arquivo, como percorrê-lo? Mais ainda – excluída a opção do julgamento, gentilmente declinada por Clio –, como apresentá-lo? Godard o faz à maneira do cinema, quer dizer, por meio de dramas visuais que sugerem, insinuam e provocam a sensibilidade, mais do que recorrem ao juízo – "um concerto que não foi escrito" – como diz a música de Mina Mazzini.

A mulher que vemos arrastando o homem que está deitado no chão, no primeiro plano da sequência, é Victoria (Ava Gardner), no filme *Bhowani Junction* (Cukor, 1956) (Figura 129), filha de uma indiana com um inglês que, durante os conflitos políticos da independência da Índia, identifica-se com o lado materno. Para não ser estuprada pelo capitão inglês McDaniel (Lionel Jeffries), ela o mata com uma barra de ferro. No plano escolhido por Godard, Victoria acaba de matar McDaniel. A menina na imagem seguinte, segurando um balde no meio da relva, é Cosette (Rochelle Hudson) do filme *Les misérables* (Boleslawski, 1935) (Figura 130). A semelhança de Cosette com Victoria vai além do fato de as duas aparecerem em relvados, pois Cosette, assim como Victoria, também sofre abuso. Órfã de pai e mãe, a menina acaba nas mãos de Thénardiers (Ferdinand Gottschalk), um homem bruto que explora e abusa de Cosette – novamente o tema do abuso feminino aparece, portanto. Também a imagem seguinte implica este tema. A mulher armada entre dois homens é Lulu (Louise Brooks), de *A caixa de Pandora* (Pabst, 1929) (Figura 131). Ao se recusar a cometer suicídio – ideia imputada por seu ensandecido marido Schön (Francis Lederer) –, Lulu acaba matando-o por acidente, sendo condenada pelo crime. No plano escolhido por Godard, que sucede o de Cosette – outra figura feminina oprimida – Lulu acaba de dar o tiro acidental, ainda com a arma na mão.

[489] *História(s) do cinema*, capítulo 4B, 24'06''. "*voyez-vous Péguy, dit-elle, aujourd'hui ils en appellent au jugement de l'histoire, c'est l'appel moderne, c'est le jugement moderne. Pauvres amis, ils me prennent pour le juge et je ne suis que la demoiselle de l'enregistrement*." Trecho extraído, e ligeiramente modificado, de PÉGUY, 1932 [1909], p. 153.

Sempre com a palavra "Clio" com efeito de superposição, no centro dos planos, a sequência desencadeia diversos sentidos dramáticos que se referem à história como personagem feminino que sofre nas mãos dos homens. Em seguida à Lulu, Godard insere um plano que mostra a conhecida figura católica de Santa Irene, que teve seu marido assassinado em Roma, no século III, por praticar o cristianismo. Após a morte de seu marido, a santa seguiu o caminho da pregação religiosa, e conta-se que cuidou das feridas de São Sebastião quando este foi atingido com flechas, também em represália à prática do cristianismo – como o marido de Santa Irene. A imagem escolhida por Godard é um detalhe do quadro *São Sebastião atendido por Santa Irene* (La Tour, 1643) (Figura 132). Depois, outra figura utilizando hábito aparece, também o detalhe de um quadro – a única imagem colorida da sequência. Trata-se de uma das três figuras que assistem à crucificação de Jesus Cristo em *A pequena crucificação* (Grünewald, 1511-1520) (Figura 133). A anacronia da aproximação entre duas pinturas religiosas antigas – *São Sebastião atendido por Santa Irene* e *A pequena crucificação* –, que representam o martírio, com as figuras da opressão moderna em filmes – *Bhowani Junction*, *Les misèrables* e *A caixa de pandora* –, torna o sofrimento representado inespecífico.

Conclui-se que, na série de Godard, as representações, originárias de épocas diferentes, de histórias que envolvem o sofrimento são agrupadas como em um experimento de laboratório. A história torna-se a série onde as diferenças são submetidas a confrontações visuais formais e diversas relações de conteúdo. É também como em uma aula, onde o professor Godard apresenta seus *slides* ensinando estética misturada com história. O plano seguinte ao de *A pequena crucificação* – depois do *flashback* histórico que, de imagens modernas vai à pintura antiga –, é um registro feito na França durante a ocupação nazista, mostrando mulheres prisioneiras, uma delas olhando para a câmera, como já foi dito (Figura 134). Em seguida, a fotografia de Louise Rainer, em 1930 (Figura 135). A atriz, que iniciara sua carreira na Alemanha, vai para Hollywood, contratada pela MGM e, após uma rápida ascensão, ganha dois Oscars consecutivos e sofre, a partir daí, forte pressão da crítica e do público para que a qualidade de suas atuações seguintes mantivesse o mesmo patamar que a levara até ali. Não foi o que aconteceu, e a atriz volta para a Europa após o declínio de sua carreira. Alguns historiadores consideram, devido a estes acontecimentos, Louise Rainer como o primeiro caso de "vítima do Oscar".[490] Depois da imagem da atriz, vemos um casal no barco, com a mulher remando. Trata-se de Juliette (Odile Versois) que, em *Les dernières vacances* (Leenhardt, 1947)

[490] LEVY, Emanuel. *All About Oscar:* The History and Politics of the Academy Awards. New York: Continuum International Publ., 2003, p. 314.

(Figura 136), é uma moça do interior cuja relação amorosa com seu primo Jacques (Michel François) é abalada quando o agente imobiliário Pierre (Jean Lara) tenta seduzi-la. No plano escolhido por Godard, vemos Juliette e Pierre juntos no barco, pouco antes de Jacques, tomado de ciúmes, tentar matar o agente. Posteriormente, Juliette é atacada por seu primo que quase a estupra, confirmando o tema do abuso feminino. A última imagem é um plano não identificado mostrando uma senhora que puxa um baú com uma corda (Figura 137), imagem que foi utilizada em *Imagem e palavra* (2018), e também sugere o drama feminino.

Em suma, para falar da história, Godard mantém, nessa sequência, o título da obra de Péguy, como para associá-lo às diferentes imagens de mulheres que aproxima. Aí está sua tese sobre a história do cinema, cuja importância reside no fato de ser uma resposta prática – feita na montagem –, ao que a história suscita. Essa concepção da história como prática de montagem manifesta um pensamento ligado às questões da duração, como vimos anteriormente. É como em Bergson, onde o pensamento é, antes de tudo, um movimento, e as palavras são "placas destinadas a, de tempos em tempos, indicar aquela que é, provavelmente, a melhor direção".[491] A palavra "Clio" indica o caminho que o espectador trilha impactando-se com a ritmicidade da sequência, na música, no conteúdo e nos *raccords* visuais. A história é, em Godard, a montagem que ele apresenta, ou seja, um campo de determinabilidades – origem das imagens, valor estético, etc. –, aberto ao que antecede e sucede cada conexão entre as imagens – donde a importância do intervalo vista na introdução – de modo que o conjunto independe de "progresso" ou outros valores da historiografia clássica, mas remete a um campo de atualizações *ad infinitum*. Tudo o que podemos dizer acerca das imagens montadas por Godard vai sempre exceder o que as une – *raccords*, ou seja, passagens, ritmicidades. A história se caracteriza assim por uma gênese de sentidos, seguindo as exigências, vistas anteriormente, de Walter Benjamin. É como diz Godard em *Old Place* (2000), filme imediatamente posterior a *História(s) do cinema*:

> assim como as estrelas se aproximam, mesmo distantes, umas das outras, levadas por leis da física, por exemplo para formar uma constelação, assim também, algumas coisas pensadas se aproximam para formar uma ou mais imagens.[492]

Essas "constelações" de sentido que, como explica Benjamin, interrompem o progresso dialético – pensamento histórico clássico ou historicista –, provocando o pensamento com os

[491] BERGSON, 1999 [1896], p. 145.
[492] (Godard & Miéville, Old Place, 2000) 26'23''.

tons de seus momentos sem fim. É também como diz Aumont, ao definir o procedimento godardiano em relação a suas "fontes". Para o autor, em Godard,

> Estamos longe, evidentemente, da história como compilação de fatos, e também, da história como exploração de fontes, atestáveis e verificáveis. Há, sim, no fluxo do discurso histórico de Godard, uma ou várias fontes, mas é preciso tomar essa palavra no sentido hidráulico e não policial.[493]

A história é, portanto, em Godard, esse fluxo sem fim, mas cheio de direções. O papel dos *raccords* é exatamente criar, no meio do fluxo de imagens e sentidos históricos, pontos de virada, passagens, no que a palavra "*raccord*" (ligação) retoma seu sentido original que, em francês, está ligado, como "fonte", à hidráulica – designando as conexões dos canos. Finalmente, o *raccord* se torna, assim, nas mãos de Godard, que o utiliza para aproximar imagens como documentos históricos e contar a história do cinema, a qualidade da passagem, não de um história para o seu fim, como em um filme clássico, mas da história diretamente para o coração e a mente do espectador de *História(s) do cinema*.

[493] AUMONT, 1999, p. 164. "*on est loin, évidemment, de l'histoire comme compilation de faits, et aussi, de l'histoire comme exploitation de sources, attestables et vérifiables. Il y a bien, au flux du discours historique de Godard, une source, ou des sources, mais le mot est à prendre dans son acception hydraulique, non policière*".

2.3 Justo a história

O *raccord* em plano/contraplano, tradicionalmente uma sutura que favorece a contiuidade no diálogo, falado ou visual, favorece o mergulho do espectador na narrativa do filme, e ganha novas funções em *História(s) do cinema*. Confrontando arquivo e ficção, o *raccord* em plano/contraplano redistribui os valores do real e do imaginário, levando o juízo do espectador a uma potência insólita. Godard reitera, assim, o expediente bressoniano que roga sustentar "uma margem de indefinido" na imagem. A história perde os contornos, a favor do sentido insurgente, lampejado no encontro de uma imagem com outra. A história contada não "expressa algo nitidamente", não "comporta uma interpretação"[494] em si mesma, abrindo-se para a rede de relações que remete, a cada vez e, ao mesmo tempo, à imagem subsequente, e à anterior. Enquanto torna a imagem dupla, Godard põe um "s" entre parênteses, na história. Contada a partir da pluralidade de ligações que define, a cada vez, a polivalência da imagem, como mostra Fairfax[495], a história do cinema é equacionada no plano de uma multiplicidade de signos que inclui, por exemplo, ícones históricos, índices etc. A depender do tipo de *raccord*, cada imagem emite um signo diferente. Godard assume a criação de signos novos com imagens antigas em *História(s) do cinema*. No episódio de 1987 do programa *Cinéma cinémas* (Ventura, 1982-91), como já foi visto, Godard apresenta, em reproduções fotográficas, as confrontações que já fazia para *História(s) do cinema.* Aproximando um *still* da atriz Liliam Gish do registro de uma paciente psiquiátrica do hospital Salpêtrière, o gesto da primeira torna-se também um sintoma. "É a mesma imagem", diz Godard, querendo dizer um mesmo signo, em imagens diferentes. Godard faz as imagens emitirem signos que metamorfoseiam seus sentidos, ininterruptamente. São como sínteses cegas, que devem tudo às relações entre imagens de onde extraem o sentido dos signos, como um jogador de xadrez que fecha os olhos, para evitar a imagem atual, mergulhar na visualidade virtual, e esboçar as jogadas possíveis.

Os parênteses, postos no título por Godard, que sempre inscreveu a imagem no contexto de uma discussão filosófica e de uma prática ensaística, suscitam questões de montagem já imediatamente políticas, forçando-nos a repensar o plural da palavra "história". "O sonho do Estado é ser um só, enquanto o do indivíduo é ser dois": esta frase de Sophie Scholl, integrante do grupo Rosa Branca, resistência alemã durante a Segunda Guerra, tornou-se um tropo na produção mais recente de Godard, para quem montar significa "ver duas vezes".[496] Prática

[494] BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 22.
[495] FAIRFAX, 2010, p. 16.
[496] GODARD, 1989, p. 12.

inseparável de uma luta política que, em 1967, manifestou-se na proposição "lutar em duas frentes"[497], a montagem godardiana é complexa porque mantém a abertura de cada imagem às outras, como vimos. No filme *A chinesa* (1967), Anne Wiazemsky põe para tocar uma sonata de Mozart na vitrola, com o intuito de fazer Jean-Pierre Léaud compreender que o amor terminara. Sem a música, ele não havia compreendido. É como a pausa na entrevista com Serge Daney, em *História(s) do cinema*[498], analisada anteriormente. Daney diz "história no plural", Godard faz uma pausa e corrige: "com um 's". A montagem de Godard é plural, mas é preciso compreender essa pluralidade "em duas frentes".

A tradição filosófica à qual Godard se alinha, que vai do romantismo alemão a Freud e Nietzsche, passando por franceses como Bergson e Péguy, fornece definições rigorosas na crítica ao valor da unidade para o pensamento humano. Para esses autores, a unidade (ou a pluralidade como conjunto de unidades), é uma invenção que jamais deveria exceder sua função utilitária. Há aí um diagnóstico do mal-estar causado pela cultura, quando impõe à natureza humana sua unificação. O autor Maurício Vasconcelos explica, com precisão, a intervenção, reverberada pela montagem de Godard, dessa filosofia na história. Nas palavras do autor, tal intervenção consiste em

> (...) colocar no centro do pensamento sobre o tempo uma realidade mutável, movente, relacionada ao esquema dinâmico da ideia. Projeto que contraria a imagem de pensamento legada pela razão compreendida como entidade substancial – a ideia como ordem monovalente, autorreguladora –, concebida enquanto plano originário e remissivo dos processos de ser e da história.[499]

A consequência política desse projeto, manifestado por Godard na mesa de montagem, é analisado por James Williams, entre os comentadores da obra godardiana, aquele que vai mais fundo na visão de *História(s) do cinema* como insurgência pública. Williams destaca, no capítulo 3A, o mais conscientemente "europeu" da série, segundo o autor, a montagem do manifesto de Victor Hugo, publicado em 1876, sobre a Sérvia.[500] Godard recita, em tom indignado:

> Torna-se necessário chamar a atenção dos governos europeus para um fato, tão pequeno, aparentemente, que os governos parecem não se dar conta dele. Eis aqui: estão assassinando um povo. Onde? Na Europa. Este fato tem testemunhas? Sim. Quem? O mundo inteiro. Os governos veem-no? Não.[501]

[497] *Cahiers du cinéma* n. 194, pp. 12-27;66-70. Outubro 1967.
[498] *História(s) do cinema,* cap. 1B, *Só o cinema*, 2'25''.
[499] VASCONCELOS, 2015, p. 149.
[500] HUGO, Victor. *Pour la Serbie*. Paris: Le Rappel, 29 de agosto de 1876.
[501] *História(s) do cinema*, cap. 3A, A moeda do absoluto. 00'15''. "*Il devient nécessaire d'appeler l'attention des gouvernements européens sur un fait tellement petit à ce qu'il paraît que les gouvernements semblent ne point l'apercevoir ce fait le voici on assassine un peuple. Où ? En Europe. ce fait, a-t-il des témoins ? Un témoin : le monde entier. Les gouvernements le voient-ils ? Non.*"

Mencionando o autor do texto apenas no fim da sequência, após apresentar imagens televisivas da guerra na Bósnia (1992-95), Godard atualiza a denúncia de Hugo sobre uma outra guerra ocorrida nos Balcãs. Williams chama atenção para o corte operado por Godard no texto de Victor Hugo, retirando sua reivindicação de unificação europeia, apontada pelo escritor como solução para a Guerra dos Balcãs. Ao interromper o texto, segundo Williams, Godard "(...) termina fazendo um comentário à crise e ao horror sem solução".[502] O resultado, ainda segundo Williams, "(...) deve ser lido como um movimento estético contra qualquer tentativa de uma unidade 'europeia' imposta e fixa (...)".[503]

É precisamente esse tipo de desvio que o "s" entre parênteses, no título, sugere. As imagens são modificadas na zona de gravidade que as conecta. Buscar a unidade, de conteúdo ou sentido, em cada uma ou em conjunto, é incompatível com o projeto de *História(s) do cinema*. Não se trata de um simples relativismo, como tem sido sugerido por muitos comentadores, que diria respeito à variedade de fontes.[504] É como no situacionismo, movimento francês, liderado por Guy Debord. Lançando a mais aguda crítica à "sociedade do espetáculo", os filmes de Debord submetem os signos da vida pública a um remanejamento que jamais substitui o sistema global que os produz, apenas recorta e redistribui. Aí reside sua força crítica. Como mostra a autora Anita Leandro, o situacionismo atacava o espetáculo, inventando uma nova "qualidade da união"[505] entre elas. Passa-se o mesmo com a montagem de *História(s) do cinema*. Arrancar as imagens aos clichês, enfrentar o espetáculo a partir da criação de novas relações entre elas. Em uma palavra, dizer, como Serge Daney, que o "s" indica simplesmente a diversidade das histórias, dificulta o acesso ao potencial político do projeto. Qualidade da união entre as imagens, por um lado, atitude crítica ante a história, por outro. Na mesma entrevista, Godard dá sua explicação para o problema. O "s" entre parênteses tem um sentido genealógico: "(...) tudo isso começou tempos atrás (...)."[506] Trata-se tanto da relação do século

[502] WILLIAMS, James. The Signs in Our Midst: European Culture and Artistic Resistance in Histoire(s) du cinéma *(1988-98)*. In: WILLIAMS, James. *Encounters with Godard*: Ethics, Aesthetics, Politics. New York University, 2016, p. 120. "(...) *ends in a note of unresolved crisis and horror*."

[503] Ibid, p. 60. "(...) *must be read as na aestetic move against any attempt at an imposed and fixed 'European' unity* (…)."

[504] O caso de Dimitrios Latsis (LATSIS, 2013), por exemplo, é instrutivo, pois, enquanto segue a tendência daneyiana, dizendo tratar-se de muitas histórias, Latsis conjuga essa tendência com a interpretação apressadamente deleuziana, que acaba erigindo uma infinitude de interstícios, dificultando a visibilidade das provocações godardianas. Veremos a pertinente crítica de Daniel Fairfax ao deleuzianismo apressado que tomou conta da crítica especializada de *História(s) do cinema*.

[505] LEANDRO, Anita. Desvios de imagens. *E-compós*, Brasília, v.15, n.1, jan./abr. E-ISSN 1808-2599, 2012, p. 5.

[506] *História(s) do cinema*, cap. 2A, *Só o cinema*. 3'42''. Tradução livre do original: « *(...) ça avait commencé bien avant* (…). »

XIX (pintura impressionista) com o advento do cinema, quanto da relação da década de 1950 (cinefilia na Cinémathèque française) com o advento da Nouvelle vague, sendo os dois acontecimentos cinematográficos fortemente marcados pelo trauma da guerra. A genealogia, desde Nietzsche, passando por Michel Foucault, desfaz a unidade dos dados históricos para encontrar suas linhas de força, que atravessam, *ao mesmo tempo*, o corpo dos envolvidos, e do genealogista. Sente-se a proximidade com o método de Godard.

A guerra não é, em *História(s) do cinema*, um acidente do passado, mas o prolongamento lógico do modo de produção que tomou o cinema no início, impregnando suas imagens que, adoecidas, tornaram-se clichês. Godard desfaz os clichês para esboçar um diagnóstico. Os parênteses do "s" no título interrompem a flexão no singular da história única do historicismo, enquanto a montagem interrompe os clichês. Não há cinema, como unificação dos diversos modos de produção, há cinema(s), ou seja, singular e plural, ao mesmo tempo, uma história de interrupções narrativas, mas também de estabelecimento de novas continuidades, encenada pela própria montagem. Em seu mais recente filme, *Imagem e palavra* (2018), Godard aproxima as imagens de dois dedos apontados para cima: a capa do *Museu imaginário* (Malraux, 1947), com o dedo de *São João Batista* (1513) de Leonardo da Vinci; e o dedo de Bécassine, a primeira personagem feminina de histórias em quadrinho na França. Bécassine não tem boca, logo não fala. Essa característica é evocada no letreiro inicial do filme que, aliás, aparece dividido em dois planos, como se a linguagem não tivesse o direito de aparecer no filme, senão submetida à lógica cinematográfica do plano/contraplano. O letreiro diz que "os donos do mundo deveriam se preocupar com Bécassine, precisamente porque ela se cala."[507]

É certo, portanto, que *História(s) do cinema* não apresenta somente a montagem intersticial, como já foi visto através do autor Daniel Fairfax.[508] O crucial é a função dos *raccords*, que encarnam os temas num plano de visualidade. Retomando a demanda das potencialidades da montagem no cinema mudo, Godard leva o projeto de Langlois ao limite. A programação materializa-se em montagem, numa historiografia cujos meandros é preciso definir enquanto pensamento integral, não unificador. As oposições dialéticas, assim como os outros tipos de *raccord*, coexistem nas séries, integrando um *spatium* remissivo,[509] que Fairfax

[507] *Imagem e palavra* (Godard, 2018). "*Les maitres du monde devraient se méfier de Bécassine précisément parce qu'elle se tait.*" BERNANOS, Georges. *La France contre les robots*. Paris: Plon, 1970 [1947].
[508] FAIRFAX, 2010.
[509] James Williams chama-o "espaço palimpséstico de inscrição" ("*palimpsestic space of inscription*"). WILLIAMS, 1999, p. 312.

chamou "syndialético", numa tentativa de retomar Hegel aquém da progressão hipótese / antítese / tese.[510] Fairfax evita, assim, tanto a progressão, quanto o deleuzianismo tendencioso, que reverbera o caos homogeneizante das más leituras de Deleuze. Em sua filosofia da história, Hegel solicita que a descrição de qualquer ação ou situação política seja, ao mesmo tempo, a indicação de seu interesse universal (para o Estado). Quando o *Testamento do dr. Mabuse* (Lang, 1933) chega a Nova Iorque, em 1943, Lang insere na obra uma cartela de abertura, informando que o filme fora feito para mostrar o processo do terrorismo de Hitler.[511] A intervenção de Godard vai além, no sentido em que não para de redistribuir o plano das objetividades históricas. Não se trata de uma denúncia pontual, como no exemplo de Lang. O interesse político de *História(s) do cinema* é seu didatismo demolidor, próprio à gênese de signos. O conjunto "cinema" torna-se tema-questão do século XX, do que ele fez com a história, em termos que não se reconhecem mais na coerência semiológica. A história permanece logicamente em silêncio. É como diz Koselleck: "a justiça subjetiva não conta mais com grandezas dadas, mas transforma tudo que está dado historicamente (e a própria história) em um processo."[512] Assim, as imagens de *História(s) do cinema* correm o risco, como diz a autora Miriam Heywood, de apresentar sentidos onde não há sentido para ser encontrado.[513] Longe de propor a autossuficiência iconográfica das imagens do cinema, atirando fora também as "explicações históricas", o domínio de informações instaurado por Godard subleva a discursividade da *doxa*. Não obstante, é preciso conhecer as origens das imagens utilizadas na série. A provocação de Godard – quanto menos informações históricas, melhor se apreende *História(s) do cinema* – dirige-se ao que Langlois chamava "diafoirus".[514] Quando o especular libera-se do especulativo, a informação pertence à visada. Uma vez que se tem a informação, a imagem se verifica, como na "ressonância interna" de Gilbert Simondon.[515]

[510] Como, aliás, Didi-Huberman já fazia, nos anos 1990, tentando renovar a história da arte. DIDI-HUBERMAN, 2013, cap. 4, *A imagem como rasgadura, e a morte do deus encarnado.*
[511] KRACAUER, 1966, p. 248.
[512] KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise*: uma contribuição à patogênese do mundo burguês. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999, p. 15.
[513] HEYWOOD, 2009.
[514] Na peça *O Doente imaginário* (Molière, 1673), o personagem Diafoirus, médico incompetente, encadeava conhecimentos teóricos em lugar de tratar seus pacientes. Bernard Bernoliel e Bernard Eisenschitz, organizadores da compilação *Écrits de cinéma* (2014), explicam no prefácio que Langlois "rejeita a transmissão escolar ou clássica." ("*il rejette toute transmission scolaire ou classique*"). LANGLOIS, 2014, p. 23.
[515] Simondon concebe a informação como inseparável do processo de "ressonância interna" através do qual uma individuação ocorre. SIMONDON, 2007. Principalmente capítulo 1, parte 1, "*L'individuation des unités perceptives et la signification*."

Jonathan Rosenbaum previne quanto à "classificação como atividade crítica"[516] a que *História(s) do cinema* procede em sua combinatória. É um "jogo ideal", para falar como Deleuze[517], que pode ser retomado em qualquer parte, como um poema. Cada sequência propõe um certo número de temas por meio de arranjos, suscitando outras imagens que poderiam integrá-la. Nas palavras de Godard, uma "analogia elementar",[518] que permite sempre passar de um elemento a outro. Realizando a previsão de Jean Epstein, que visualizou, quando ainda não era tecnicamente possível, um poema cinematográfico curto, com mais de cem filmes,[519] Godard materializa, com o vídeo, seu projeto de montagem, que ultrapassava, inclusive, o domínio do cinema:

> O que eu gostaria é de poder dizer às pessoas da IBM: tenho um livro de Françoise Dolto sobre religião e psicanálise, tenho dois personagens, José e Maria, tenho três cantatas de Bach, um livro de Heidegger, façam um programa que arranje tudo isso.[520]

Em *História(s) do cinema*, a máquina elétrica de escrever substituiu o computador. A voz de Godard aparece, ao longo da série, cadenciada pela ruidagem que caracteriza a datilografia das listas de títulos, numa interação homem-máquina que está longe de ser mecanicista. Curiosa é a proximidade com Nietzsche, que comprou uma das primeiras máquinas de escrever em 1882, deixando-a, no entanto, de lado, logo depois. O filósofo alemão dizia que escrevia porque a máquina de gravar pensamentos ainda não havia sido inventada. Numa das explicações de sua tese sobre a dominação da imagem pela palavra ao longo do século XX, Godard ressalta que a máquina de escrever foi inventada para os cegos.[521] Por isso, aliás, Nietzsche, que era míope, comprara uma. A situação dos signos, como diz Maurício Vasconcelos, na cultura, na política e na história, vale como uma resposta de vida, para além do cinema. A partir dos anos 1960, observa-se uma crítica ao ideal de verdade, dentro do próprio cinema, como diagnosticado por Deleuze [522]. Godard soube levar esse processo para o campo da história do cinema. Assim, o diretor atualiza, no campo da história, a proposição de Jean-

[516] ROSENBAUM, 1997b.
[517] DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1975. capítulo "O Jogo ideal".
[518] "*Élémentaire analogie*". GODARD, 1998, t2, p. 287.
[519] KELLER; PAUL. *Jean Epstein*: Critical Essays and New Translations. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p. 30.
[520] GODARD, 1998, t1, p, 587. "*Ce que je voudrais, c'est que les gens de chez IBM, je puisse leur dire : voilà, j'ai un bouquin de Françoise Dolto sur la religion et la psychanalyse, j'ai deux personnages, Joseph et Marie, j'ai trois cantates de Bach, un bouquin de Heidegger, faites-moi un programme qui m'arrange tout cela*."
[521] *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard* (Fleischer, 2007).
[522] DELEUZE, 2005 [1985], "As Potências do falso", parte 3.

Pierre Gorin – "não uma imagem justa, justo uma imagem."[523] Por meio de suas aproximações, ou seja, de sua montagem, Godard conta não uma história justa, mas justo uma história.

[523] Segundo o próprio Godard (*Morceaux de convsersations avec Jean-Luc Godard*), apesar de se tornar célebre como sendo de sua autoria, a frase é de Jean-Pierre Gorin, seu parceiro na época do Grupo Dziga Vertov.

Figura 32 Hitler na janela. Cap 3B.

Figura 33 Jeff (J. Stewart) observa o assassino. Cap 3B.

Figura 34 Hélène (M. Casarès) diz "eu luto". Cap 1A.

Figura 35 J. Moulin fuma. Cap 1A.

Figura 36 Ethan (J. Wayne) atira. Cap 3A.

Figura 37 Pina (A. Magnani) cai ferida de bala. Cap 3A.

Figura 38 Jerry Stokes (J. Bennett) corre atrás do trem. Cap 1B.

Figura 39 Ana Maria Steinbar no trem para Auschwitz. Cap 1B

Figura 40 Gabrielle (C. Charisse) no bar. Cap 1A.

Figura 41 Aparição de Mefisto (E. Jannings). Cap 1A.

Figura 42 Sherlock Jr. (B. Keaton) ao telefone. Cap 4B.

Figura 43 Hildy (R. Russell) ao telefone. Cap 4B.

Figura 44 Walter (C. Grant) ao telefone. Cap 4B

Figura 45 Hildy (R. Russell) ao telefone. Cap 4B.

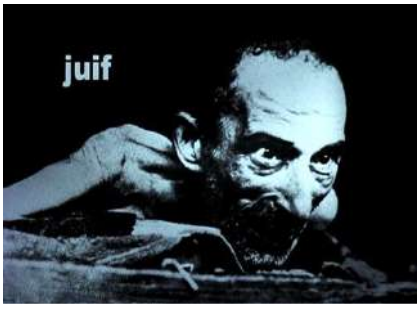


Figura 46 Homem não identificado na abertura de um campo nazista. *Nossa música* (Godard, 2004).

Figura 47 Homem não identificado na abertura de um campo nazista. *Nossa música* (Godard, 2004).

Figura 48 Início do plano, abertura de um campo nazista. Cap 4B.

Figura 49 Continuação do plano, abertura campo nazista. Cap 4B.

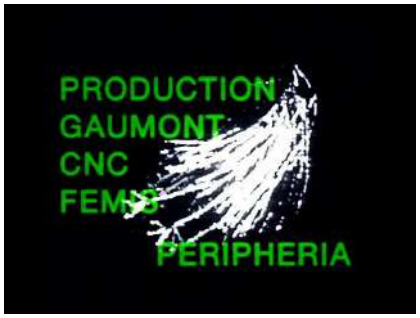


Figura 50 Plano de *O melro* (Mclaren, 1959). Cap 4A.

Figura 51 Camille (M. Assas) corre na areia. Cap 4A.

Figura 52 Godard na máquina de escrever. Cap 1A.

Figura 53 Carlitos (Chaplin) no piano. Cap 1A.

Figura 54 Godard salta para denro do carro, pela janela. Cap 2B.

Figura 55 Suzanne Leglen joga tênis. Cap 2B.

Figura 56 Anna (L. Gish) desmaiada no gelo. Cap 1B.

Figura 57 Augustine sendo tratada pelo Dr. Charcot. Cap 1B.

Figura 58 O bigode de Charles Chaplin. Cap 4B.

Figura 59 O bigode de Hitler. Cap 4B.

Figura 60 Homens vestidos de esqueleto, em *A regra do Jogo* (Resnais, 1949). Cap 1A.

Figura 61 Homem não identificado na abertura de um campo nazista. Cap 1A.

Figura 62 Filme pornô não identificado. Cap 4A.

Figura 63 Ator portador de paralisia cerebral ri em *Freaks* (Browning, 1934). Cap 4A.

Figura 64 Cadáver sendo atirado na vala em um campo de concentração. Cap 4A.

Figura 65 Jovem encapuzado mira com estilingue. Cap 2A.

Figura 66 Cientista examina lâmina no microscópio. Cap 2A.

Figura 67 Angela (E. Taylor) acaricia George (M. Clift). Cap 1A.

Figura 68 Plano filmado por Georges Stevens na abertura do campo Dachau. Cap 1A.

Figura 69 Plano (não identificado) de mulher dançando, com movimento circular de câmera. Cap 3A.

Figura 70 Odetta (A. Wiazemsky) anda em direção à câmera, que se move em círculos. Cap 3A.

Figura 71 Harriet (H. Medin) e Massimo (R. Avanzo) espreitam, no corredor, o inimigo. Cap 3B.

Figura 72 Bela (J. Day) espreita, no corredor, a Fera. Cap.3B.

Figura 73 Siegfried e soldados. Cap 1A.

Figura 74 Freiras e Auschwitz. Cap 1A.

Figura 75 *A mão* (Giacometti). Cap 1B.

Figura 76 Mão de Joanna D'Arc (F. Delay). Cap 1B.

Figura 77 Pulso de Joanna D'Arc (F. Delay). Cap 1B.

Figura 78 Yekaterina Golubeva. Cap 4A.

Figura 79 Mãos de Richard (A. Delon) e Elena (D. Giordano). Cap.4A.

Figura 80 Mão de Pearl (J. Jones). Cap 4A.

Figura 81 Mãos de Godard. Cap. 2B.

Figura 82 Mãos (não identificado). Cap. 2B.

Figura 83 P. Batchef e S. Mareuil. Cap. 2B.

Figura 84 Mãos de Paul (C. Veidt). Cap. 2B.

Figura 85 R. Rodgers. Cap 2B.

Figura 86 *Cowboy* (não identificado). Cap 2B.

Figura 87 Tony (P. Muni) com revólver. Cap. 2B

Figura 88 *Chapéu de palha* (Rubens, 1622). Cap 2B.

Figura 89 Mickey armado. Cap 2B.

Figura 90 Mary (B. Love). Cap 2B.

Figura 91 Mão com cicatriz (não identificado). Cap 4B.

Figura 92 Mão enfaixada (não identificado). Cap 4B.

Figura 93 Mãos de P. Batcheff. Cap 4B.

Figura 94 Mãos de Greta (G. Garbo). Cap 4B.

Figura 95 Mãos de Dixon Steele (H. Bogart). Cap 4B.

Figura 96 Bela (J. Day) tapa a boca de um homem (J. Marais). Cap 4B.

Figura 97 Mão segurando pata (não identificado). Cap 4B.

Figura 98 Joanna D'Arc (F. Delay) recebe hóstia. Cap 4B.

Figura 99 Mão acena (não identificado). Cap 4B.

Figura 100 Mulher (não identificado). Cap 1B.

Figura 101 Filme pornô (não identificado). Cap 1B.

Figura 102 *Rolla* (Gervex, 1878). Cap 1B.

Figura 103 Emma (V. Tessier) com crucifixo. Cap 1B.

Figura 104 Fatimah (F. Malik) urina. Cap 1B.

Figura 105 Duque Blangis (P. Bonacelli) bebe urina. Cap 1B.

Figura 106 Marit (J. Hasselqvist) desmaiada. Cap 2B.

Figura 107 Condessa Told (G. Wecker) nos braços de Mabuse (R Klein-Rogge). Cap 2B.

Figura 108 Claire Lescot (G. Leblanc) picada pela cobra. Cap 2B.

Figura 109 Pearl (J. Jones) ferida de bala. Cap 2B.

Figura 110 Gilliam (A. Irving) corre. Cap 2B.

Figura 111 Pina (A. Magnani) corre. Cap 2B.

Figura 112 Pearl (J. Jones) reergue-se. Cap 2B.

Figura 113 Pina (A. Magnani) corre. Cap 2B.

Figura 114 Ginny (S. MacLaine) observa. Cap 2B.

Figura 115 Pina (A. Magnani) corre. Cap 2B.

Figura 116 Hester (C. Snodgress) observa. Cap 2B.

Figura 117 Homem (não identificado) atira. Cap 2B.

Figura 118 Homem (não identificado) é baleado. Cap 2B.

Figura 119 Ginny (S. MacLaine) volta-se. Cap 2B.

Figura 120 Gilliam (A. Irving) corre. Cap 2B.

Figura 121 Homem (não identificado) atira. Cap 2B.

Figura 122 Ginny (S. MacLaine) é baleada. Cap 2B.

Figura 123 Hester (C. Snodgress) é atropelada. Cap 2B.

Figura 124 Hester (C. Snodgress) é atropelada. Cap 2B.

Figura 125 Giorgio Manfredi (M. Pagliero) ferido. Cap 2B.

Figura 126 Marina (M. Michi) apavora-se. Cap 2B.

Figura 127 Marina (M. Michi) desmaia. Cap 2B.

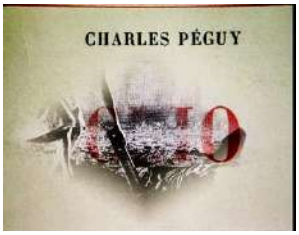


Figura 128 Victoria (A. Gardner) na relva. Cap 4B.

Figura 129 Victoria (A. Gardner) na relva. Cap 4B.

Figura 130 Cosette (R. Hudson) na relva. Cap 4B.

Figura 131 Lulu (L. Brooks) com arma. Cap 4B.

Figura 132 *Santa Irene* (La Tour, 1643). Cap 4B.

Figura 133 *Pequena crucificação* (Grünewald, 1511-1520). Cap 4B.

Figura 134 Mulheres francesas prisioneiras durante ocupação nazista. Cap 4B.

Figura 135 L. Rainer em 1930. Cap 4B.

Figura 136 Juliette (O. Versois) no barco. Cap 4B.

Figura 137 (não identificado) Senhora carregando baú com corda. Cap 4B.

Capítulo 3: Montagens da história

3.1 História crítica

O presente capítulo apresenta uma conclusão a respeito das relações entre Langlois e Godard, para então colocar suas práticas de montagem em diálogo com o método de escrita de cinco autores – Warburg, Malraux, Deleuze, Lautréamont e Péguy – que viram na montagem um procedimento específico de abordagem da história. O objetivo é mostrar que a originalidade da concepção da história que liga Langlois a Godard pode ser vista também no trabalho de outros homens que, historiadores ou não, inovaram, no sentido de um flerte com uma historiografia própria. Concluiremos que o que há de comum entre esforços tão singulares e diferentes uns dos outros, como os dos autores mencionados acima – ou seja, a atenção de todos eles à relação entre elementos – coincide com as próprias condições técnicas de montagem que o cinema criou desde o início. Assim como, desde os primórdios do cinema, os montadores aproximam uma imagem de outra, sucessivamente, para contar uma história, Langlois aproximou filmes uns dos outros para contar a história do cinema e Godard materializou esse método na edição de *História(s) do cinema*, retomando procedimentos da chamada montagem clássica. Outros autores trabalharam de maneira similar nos séculos XIX e XX, sempre em busca de uma abordagem da história. Vemos o que há de comum entre esses autores – um pensamento que põe as imagens para conversar – como uma montagem da história. É por meio da montagem, compreendida como aproximação de imagens diferentes, que se manifesta o gesto de dar a ver a história nas obras aqui abordadas.

Entre Langlois e Godard, a proximidade do método de abordagem dos filmes da história do cinema vai, como vimos, muito além do entrecruzamento de suas respectivas biografias. A filiação de Godard ao método de Langlois constitui, como foi demonstrado nos capítulos precedentes, uma boa chave de leitura da montagem de *História(s) do cinema*, que conjuga programação e montagem na aproximação dos filmes citados na série. Assim como seus parceiros da Nouvelle vague, Godard aprendeu a ver filmes na Cinémathèque française, com Langlois. Através dos programas de cinema concebidos por Langlois, verdadeiros compósitos complexos da história do cinema[524], o grupo de cinéfilos assimilou um repertório cinematográfico e ganhou força para fazer cinema também. Como em várias obras da Nouvelle vague, os arranjos heterogêneos criados por Langlois para apresentar os filmes são capazes, até hoje, de instaurar ideias de inusitada consistência, sobre uma diversidade de assuntos, que

[524] PAÏNI, 1996.

ampliam a história do cinema. Em *História(s) do cinema*, Godard dá continuidade, de certa forma, à arte da programação de Langlois, sua novidade estando, como vimos no capítulo 2, na exploração do potencial crítico desse tipo de método de aproximação das imagens. A qualidade dos programas da Cinémathèque aparece na transvaloração de sentidos dos filmes aproximados. Godard atualiza esse método na mesa de montagem, produzindo sentido na composição de constelações de filmes. Além disso, ao utilizar o *raccord* para aproximar as imagens, o diretor retoma procedimentos do cinema clássico, desviando um dos principais objetivos da técnica de encadeamento – produzir o avanço das narrativas – para contar a própria história do cinema. Assim Godard enfrenta, na prática, os desafios de um longo processo de pesquisa sobre a função narrativa dos procedimentos de montagem, iniciado com a forma clássica, mas precocemente interrompido, para que as aquisições de então pudessem se colocar quase que exclusivamente a serviço da ficção. Ele mostra, assim, que a história da montagem é um processo ainda em aberto, que pode e deve ser retomado, criticamente. Por isso, retomando, sobre novas bases, a ideia de "montagem da história" (LEANDRO, 2013), buscamos, até aqui, evidenciar, em *História(s) do cinema*, uma equivalência estabelecida por Godard entre história e montagem cinematográfica.

À maneira benjaminiana, Godard questiona, no cinema, a versão da história imposta pelos vencedores, enquanto constrói seu diagrama da formação de saberes contida no ato político de contar a história. Esse questionamento benjaminiano tem também ligações com o pensamento da história de Langlois. O fundador da Cinémathèque cria sua história do cinema, conservando e projetando os filmes, como foi visto, num gesto de salvação dos últimos vestígios de uma história de destruição, marcada pela perda irreparável da maior parte dos filmes mudos. Além disso, instaurando novas maneiras de formular questões em torno dessa história nascente, Langlois, graças ao seu pensamento de programador, evita a abordagem hegemônica da arte cinematográfica como espetáculo.

De Langlois a Godard, um pensamento crítico se desencadeia, com afinidades com a pesquisa genealógica, reticente em relação à lógica clássica, lugar de um aprendizado diferenciado e de um julgamento impiedoso, cujo alvo principal, os ataques ao cinema, é mirado em sincronia por esses dois homens. A história do cinema é marcada por golpes, segundo Langlois, Godard e muitos outros. A vinculação da chegada do cinema falado a uma lógica do progresso no curso da história das técnicas e das formas cinematográficas, interrompeu os experimentos de montagem do período mudo e destruiu a maior parte dos filmes silenciosos. O fato de que essa tragédia corresponde à do século XX – guerras e Holocausto – é algo que

Godard assume demonstrar, em *História(s) do cinema*. Coube a Langlois salvar, conservar e exibir os filmes sobreviventes, através dos programas que influenciaram os cineastas da geração da Nouvelle vague, Godard em especial. As diferentes leituras efetuadas por Langlois e Godard dessa tragédia assinalam a diferença entre os dois, apesar da proximidade de seus métodos. A montagem de *História(s) do cinema*, vista como uma programação de filmes, torna essa prática uma atividade exploratória subterrânea, que impõe uma redistribuição geral de valores e signos. Godard não mistura imagens para erigir um monumento ao cinema. Como diz Mauricio Vasconcelos, "continua em Godard esse paradoxo (...) de quem ama o cinema, mas o destrói para abrir caminho."[525]

Para desenvolver essa ideia da montagem como um método específico de escrita da história, percorreremos, agora, obras de diferentes autores que, da mesma forma que Godard e Langlois, buscaram uma forma de escrita visual da história, por meio de procedimentos de associação, justaposição, choques dialéticos, sobreposições de imagens, exatamente como numa mesa de montagem.

[525] VASCONCELOS, 2015, p. 11.

Prolegômenos a uma montagem da história

A história no plural – programação-montagem – que se revela na relação entre Langlois e Godard, tem implicações para o uso das imagens e, mesmo, para a concepção de sua função historiográfica. Daí a costura, no sentido dos arranjos, praticada por Langlois e Godard, ao colocarem as imagens em relação, como vimos. Mas não é só isso. A combinatória das imagens e o pensamento que essa prática expressa têm consequências também para a própria linguagem discursiva, se levarmos em conta os jogos de palavras com os títulos, presentes tanto em Langlois quanto em Godard. Mais profundamente, a própria função designativa das palavras sofre, no seio da combinação feita por meio de imagens, uma influência do sentido que fagulha nas relações estabelecidas entre elas.

A ideia de "forma de conteúdo"[526], presente na teoria da linguagem de Louis Hjelmslev nos parece responder à necessidade de pensar tais transformações de sentido. Ainda, o teórico dinamarquês parece indicar uma espécie de gênese, comum à linguagem e à montagem de imagens. Relacionando sua teoria à de David Hume, observamos princípios associativos que atravessam a ordem da palavra e da imagem. É patente o potencial gerativo dessas observações para uma montagem da história, ao mesmo tempo suscitado e verificado pelo trabalho de homens como Langlois, Godard e, como veremos, os cinco autores que serão convocados a seguir. A crítica imanentista da linguagem, de Hjelmslev, nos permite, inclusive, considerar formas discursivas como montagens de imagens, como é o caso da obra sobre cinema de Deleuze, à qual retornaremos. Assim, partiremos da concepção imanentista de Hjelmslev em seus *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*[527], para proceder a descrições analíticas de cinco obras importantes dos séculos XIX e XX que usam meios visuais ou discursivos para abordar, por meio de técnicas de montagem, a história da cultura, em geral, das artes e do cinema, em particular.

Serão retomados, aqui, o *Atlas Mnemosyne*, coleção de pranchas com reproduções de obras de arte das mais diversas origens, mas também de recortes de jornais, manuais científicos e outros documentos, montada entre 1924 e 1929 pelo historiador alemão Aby Warburg; o *Museu imaginário*, livro ilustrado sobre a história da arte, publicado originalmente em 1947 pelo escritor e futuro ministro da cultura francês, André Malraux; as listas de filmes de *Cinema 1: a imagem-movimento*, livro sobre o cinema do filósofo Gilles Deleuze, já evocado

[526] HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975 [1945].
[527] Ibid.

anteriormente; as *Poesias*, espécie de manifesto sobre a história da cultura mundial, publicado em 1868, na França, por Isidore Lucien Ducasse, conhecido como Conde de Lautréamont; e, por fim, *Clio*, obra de ficção, publicada em 1931, onde o autor Charles Péguy faz uma montagem da história da cultura mundial, tão original quanto a de Lautréamont.

Essas cinco obras foram escolhidas em função da semelhança ideal que guardam com *História(s) do cinema*. Como corpos de adjunção – em matemática, figuras periféricas desenhadas a partir de cálculos feitos em uma figura central –, as cinco obras aqui retomadas nos parecem pertencer a um mesmo diagrama: todas elas traduzem um pensamento original sobre a história, a cultura, as artes e o cinema. Tal originalidade reside no uso de imagens como elemento direto de produção do pensamento. No caso de Warburg, e também no de Malraux, esta originalidade está na utilização secundária da linguagem discursiva, pois a novidade, tanto do *Atlas Minemosine* quanto do *Museu imaginário* está no método de aproximações entre imagens da história da arte. A obra de Deleuze sobre o cinema também pode ser abordada como um caso de história contada por meio de imagens, na medida em que o filósofo estabelece listas de filmes e de imagens de filmes para criar seus conceitos e escrever sua filosofia. Enfim, as montagens literárias de Lautréamont e de Péguy inovam ao subverterem, cada uma ao seu modo, funções mais clássicas da linguagem, na abordagem da história, mostrando a presença de um pensamento original, cujas ideias transformam tanto o domínio imagético quanto o discursivo.

A noção de prolegômeno – conjunto de noções ou princípios básicos para o estudo preliminar de um assunto qualquer – remete, em linguística, a Hjelmslev. Em 1943, ele publica *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, livro que aborda a linguagem não só do ponto de vista do conteúdo e da expressão, mas também da forma e da substância. Hjelmslev amplia a noção de linguagem, se perguntando, por exemplo, se jogos, como o xadrez ou as matemáticas não comporiam, também, o conjunto do que compreendemos por linguagem. Hjelmslev propõe que o estudo da linguagem assim ampliada seja uma semiótica geral, que inclui as línguas e outras estruturas semióticas. Como diz o autor, a única especificidade de uma língua é ela ser "uma semiótica na qual todas as outras semióticas podem ser traduzidas, tanto todas as outras semióticas como todas as estruturas semióticas concebíveis."[528] Assim, há uma abertura, na teoria de Hjelmslev, para a valorização dos sistemas de signos, do ponto de vista do conhecimento humano. É, como dizem os autores Eduardo Peñuela Cañizal e Edward Lopes,

[528] Ibid, p. 115.

no prefácio à edição brasileira de *Prolegômenos*, "uma sistematização científica, cujo rigor atinge as raízes do poético."[529] Ao mesmo tempo em que outros sistemas de signos são considerados como possíveis alvos de um rigor científico afiado, a língua é revista por Hjelmslev, não exatamente como um sistema de signos, como o compreendia Ferdinand Saussure, mas sim como um sistema de *figuras* – partes de signos – que, ao se combinarem, produzem signos.[530] Dessa forma, Hjelmsev aprofunda a questão da linguagem em direção às suas condições mais primordiais.

Além disso, para o autor, a língua não é apenas a base das sociedades humanas, mas, também, o "refúgio nas horas solitárias em que o espírito luta com a existência, quando o conflito se resolve no monólogo do poeta e na meditação do pensador."[531] Tais concepções manifestam, em Hjelmslev, a consideração das nuances do que chamamos conteúdo e expressão. Indo além de Saussure, que definia o conteúdo como uma substância formada pela expressão, o autor dinamarquês enxerga formas também no conteúdo, como nas diversas traduções (em dinamarquês, inglês, francês, finlandês e línguas inuítes) da expressão "eu não sei", que indicam ordens, conforme os exemplos do autor, eixos de gravidade, destaques diferentes, *formando*, de maneiras diferentes, o próprio conteúdo da frase. E o que isso tem a ver com uma montagem da história?

Ora, essa teoria linguística inspira não somente a reflexão sobre a língua e a linguagem falada e escrita, mas também conduz a reflexões sobre o que chamamos conteúdo nas imagens, e sobre como este conteúdo pode ser transformado, com a aproximação de uma imagem com outra. Se a ordem dos elementos sintáticos muda a forma dos conteúdos linguísticos, que tem um mesmo sentido como substância, como no caso das diferentes traduções da expressão "eu não sei", analisado por Hjelmslev, é lícito pensar que a ordem e a diversidade de natureza e origem de imagens aproximadas umas das outras pode, da mesma forma, mudar o conteúdo de tais imagens. Não que haja uma analogia entre séries de imagens e séries de palavras. Ao mostrar que há forma e substância, tanto na expressão quanto no conteúdo das línguas, Hjelmslev parece-nos abrir novos horizontes na consideração do conteúdo e da expressão em geral, não só das palavras como também das imagens. Aliás, o mencionado estudo do signo, não como signo de alguma coisa, mas como uma combinatória de *figuras* – partes e signos –, feito por Hjelmslev, estende sua concepção da linguagem, que podemos chamar de imanentista,

[529] Ibid, p. VII.
[530] Ibid, p. IX.
[531] Ibid, p. 1.

a qualquer tipo de signo. Assim, para pensar a montagem de imagens, apresentadas visualmente ou evocadas por meio de palavras, podemos nos perguntar sobre qual é a capacidade da montagem de criar signos da história, aproximando imagens históricas. Que conteúdos podem ser perscrutados em montagens concebidas, elas mesmas, como uma pesquisa, uma busca de sentido nas imagens montadas? É como se Hjelmslev tivesse colocado, com sua investigação linguística, um problema mais profundo do que o da linguagem, que é, justamente, o da forma e da substância, tanto dos conteúdos quanto das expressões, seja de palavras ou de imagens. O autor leva-nos a considerar, assim, qualquer signo – palavra, mas também imagem – num domínio associativo ou combinatório, do qual a linguagem seria uma das possibilidades, e a montagem de imagens, podemos supor, seria outra tendência possível. Observa-se, assim, numa perspectiva diferenciada da linguagem, uma dimensão do pensamento humano como um processo que tende à linguagem e à montagem de imagens, um pouco como a técnica cinematográfica tendeu, segundo a concepção das escolas clássicas de Godard ou de Deleuze, como vimos anteriormente.

O domínio associativo, condição imanente da formação dos conteúdos e das expressões dos signos linguísticos, a partir do qual levantamos a hipótese de que se trata de uma condição ou princípio gerador também no domínio das imagens, aparece, de forma clara, na obra do filósofo David Hume. Em seu *Tratado da natureza humana*[532], Hume define certas qualidades associativas – semelhança, contiguidade, causa e efeito – "como uma força suave que normalmente prevalece", algo que "produz a correspondência tão estreita das línguas entre si."[533] A partir das reflexões de Hjelmslev e de Hume, podemos pensar a linguagem como a efetuação, ou a tendência, de um princípio associativo mais profundo, que rege a formação dos conteúdos, no caso de Hjelmslev, e as relações de semelhança, contiguidade e causalidade, no caso de Hume. É como um princípio gerador que tende à constituição da linguagem, mas que, sendo sua causa, não tem necessidade de se reduzir a ela, podendo também dar lugar a associações entre imagens. Ao invés de nos indagarmos sobre uma possível analogia entre o pensamento discursivo e aquele que se expressa por meio de imagens, como na montagem visual, julgamos suficiente encarar as duas instâncias – linguagem e montagem visual – como diferentes tendências de um mesmo princípio associativo – entre *figuras*, como diz Hjelmslev, ou entre ideias, como diz Hume. Passemos agora às descrições das obras que se afinam com o

[532] HUME, 2001 [1740].
[533] Ibid, p. 39.

projeto de montagem de *História(s) do cinema* e com o que ela tem em comum com o trabalho de Langlois.

3.2.1 Warburg

O *Atlas Mnemosyne*[534] de Warburg é uma obra incompleta, devido à morte do autor. No entanto, 79 pranchas chegaram a ser montadas, assim como alguns textos, ainda não publicados. O objetivo de Warburg era publicar o *Atlas* como um grande livro ilustrado, acompanhado de um volume só de textos. Dentre as 79 pranchas numeradas, há três com função introdutória, classificados com as letras A, B e C. Segundo Ernst Gombrich, historiador da arte austríaco, responsável pela análise mais aprofundada do *Atlas*, feita até hoje, a função das três pranchas introdutórias era, provavelmente, estabelecer o tema cósmico do *Atlas*.[535] A prancha A (Figura 138) mostra um mapa celeste do século XVII, colorido, com as constelações representadas por animais, homens, navios e monstros. Embaixo desse mapa, outro mapa, dessa vez da Europa, feito sob encomenda do próprio Warburg, no qual estão marcados os principais pontos de transmissão de saberes astrológicos. Por fim, embaixo do mapa da Europa, a árvore genealógica da família Medici, desenhada pelo próprio Warburg e que, segundo Gombrich[536], havia sido utilizada pelo autor do *Atlas Mnemosyne* em palestras sobre ritualística europeia. A prancha B (Figura 139) traz uma reprodução do *Homem vitruviano* (da Vinci, 1490). No centro e ao redor dele, nove representações que guardam semelhança com o desenho de da Vinci. Segundo Gombrich, o tema da prancha é "o macrocosmo e o microscosmo, o universo concebido através da semelhança com o corpo humano e a polaridade inerente a esta ideia."[537] No canto superior esquerdo vemos a representação do século XII de uma visão da santa Hidelgarda de Bingen, de um homem no círculo das potências cósmicas. Logo à direita, a ilustração de um manuscrito do século XV mostra Heráclito no interior do círculo do zodíaco, cada parte de seu corpo correspondendo a um dos signos. No canto superior direito, uma ilustração de um livro de horas[538] de 1417, *Les très riches heures du duc de Berry*, que mostra o homem zodiacal, cercado pelos signos, como na figura anterior. Logo abaixo, um manuscrito do século XVIII traz instruções sobre o sangramento e outras intervenções. A inclusão deste manuscrito no atlas de Warburg indica o caráter ritualístico do tipo de conhecimento humano que se pode deduzir do conjunto de imagens. No lado esquerdo do *Homem vitruviano*, outra representação associando partes do corpo humano aos signos do zodíaco, para a prática do sangramento, extraída de um

[534] A visita virtual à exposição de todas as 79 pranchas do *Atlas*, com as figuras originais utilizadas por Warburg, está disponível no site da Haus der Kulturen der Welt: https://warburg.sas.ac.uk/virtual-tour-aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-exhibition-haus-der-kulturen-der-welt (visitado em outubro de 2021).
[535] GOMBRICH, 1970, p. 292.
[536] Ibid, p. 292.
[537] Ibid, p. 292.
[538] Livro de horas é uma publicação que contém orações a serem declamadas em horas específicas.

manuscrito alemão do século XV. Embaixo dela, outra imagem com instrução de sangramento, com um corpo humano no centro e linhas indicando a forma e o momento certo de se fazer o sangramento em cada parte do corpo destacada. À direita, logo abaixo do *Homem vitruviano*, a imagem de um homem dentro de um círculo com pentagrama e símbolos ao redor, feita pelo físico Henrich Agrippa, em 1533. No canto inferior direito, a figura de uma mão marcada por símbolos, no centro de um círculo, com um texto embaixo, também é de Agrippa e associa as partes da mão aos diferentes planetas. Por fim, em cima desta imagem, no lado direito do *Homem vitruviano*, a metade esquerda de um corpo humano no interior de círculos concêntricos é a indicação das proporções de um corpo ideal, feita pelo pintor Albrecht Dürer no século XV.

Aproximando as imagens por meio de semelhança formal, Warburg apresenta diferentes contextos, sentidos e origens da representação do corpo humano, principalmente ligados às relações estabelecidas, nas diferentes culturas, entre as partes do corpo e os pontos cósmicos e zodiacais. A presença das instruções para sangramento e oração e das indicações de proporcionalidade do corpo propostas por um pintor dão testemunho do vastíssimo domínio cultural evocado por uma montagem relativamente simples, feita por meio de uma semelhança visual primária entre imagens do corpo humano dividido em partes, no interior de um círculo, ele também dividido em partes. Nas complexas palavras de Warburg, extraídas do único fragmento publicado, em 1937, e que desde então serve de introdução ao *Atlas*, a ideia da criação artística como função da distância entre o eu e o mundo exterior define um "andamento circular, cujo funcionamento mais ou menos preciso, enquanto instrumento espiritual de orientação, acaba por determinar o destino da cultura humana."[539]

A prancha C (Figura 140) também apresenta círculos – principalmente em três imagens – e uma interessante transferência dessa forma através de momentos importantes para a história da tecnologia espacial. A imagem circular na parte superior esquerda da prancha é uma reprodução do modelo para o sistema solar, publicada em 1621 pelo astrônomo alemão Johannes Kepler. Logo abaixo, um desenho, também de Kepler, demonstra a órbita elipsoidal que o planeta Marte descreve em torno do Sol. Na parte central superior, do lado direito do modelo para o sistema solar de Kepler, um mapa mais recente, extraído da enciclopédia alemã *Meyers Konversations-Lexikon* (Joseph Meyer, 1905), mostra as órbitas dos oito planetas. Do lado direito desta imagem, a reprodução de um calendário astrológico alemão do século XV mostra o planeta Marte como dominante do mês de março. A relação entre a astronomia

[539] WARBURG, Aby. Mnemosyne, 1937. In: BARTHOLOMEU, Cezar. Dossiê Warburg. *Arte & Ensaios* 19. 2009. https://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-19/ (visitado em julho de 2021), p. 125.

(imagem com a órbita marciana de Kepler) e a astrologia (referência à posição de Marte no zodíaco), já era feita por Kepler e é reproduzida aqui por meio da aproximação entre as imagens. Além destas relações, a prancha C traz também três imagens extraídas de jornais da época, com matérias ilustradas sobre os Zepelins, dirigível fabricado no início do século XX, mostrando a pródiga volta ao mundo em um Zepelim, realizada pelo capitão alemão Hugo Eckner, em 1928. Do domínio astronômico e astrológico do universo à conquista do espaço aéreo através da tecnologia de transportes, a prancha C prolonga o tema da cartografia e das relações entre o cosmos e o corpo humano, por meio do "andamento circular". A introdução à série de 79 pranchas que compõe o *Atlas*, constituída por três pranchas classificadas por letras, apesar de sua abrangência – e do estabelecimento da fundamentação que atravessará o *Atlas*, ou seja, a da dinâmica circular que se dá entre o eu e o mundo exterior, e que define o destino das culturas humanas – não aborda, no entanto, temas relevantes, apontados nos principais estudos sobre a obra de Warburg, como veremos em seguida.

Segundo o autor Giorgio Agamben[540], há dois temas centrais no *Atlas* de Warburg: a "Ninfa", nome com que Warburg batizou a figura feminina em movimento, com vestes esvoaçantes, presente na pintura renascentista; e o ressurgimento da astrologia no seio do Renascimento.[541] Influenciado por autores como Friedrich Nietzsche, conhecido por sua crítica sistemática à moral cristã, Warburg teria demonstrado a ambiguidade do Renascimento, até ali considerado como uma época de luzes.[542] Esta teria sido sua grande descoberta no campo da história da arre. Segundo Agamben,

> o aparecimento da Ninfa se torna o signo de um profundo conflito espiritual na cultura renascentista, em que a descoberta do *pathosformel** clássico, com sua carga orgiástica, deveria ser acrobaticamente conciliada com o cristianismo, em um equilíbrio carregado de tensões.[543]

A grande descoberta da infiltração de formas pagãs na arte do Renascimento foi apresentada por Warburg em uma palestra, na qual ele identificou o tema dos afrescos renascentistas do Palácio Schifanoia em Ferrara, Itália, com figuras do astrólogo persa Abu Ma'shar, do século I. A grande novidade do *Atlas* está em demonstrar, por meio da montagem

[540] AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento*: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017, p. 111-132.
[541] Ibid, p. 124.
[542] Ibid, p. 124.
[543] Ibid, p. 123.
* *Pathosformel* é um conceito criado por Warburg que expressa a indistinção entre forma e conteúdo de uma imagem porque, nas palavras de Agamben, "designa um indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica." AGAMBEN, 2017, p. 112.

visual, esse tipo de transferência cultural, que transversaliza a concepção histórica de cada cultura, impedindo que as ideias sobre elas se fechem em categorias simplificadoras. É como vimos na montagem de *História(s) do cinema*, ao embaralhar as especificações das imagens ficcionais e documentais, num tratamento diferenciado da história. Como lembra Gombrich, Warburg "estava tão convencido da complexidade dos processos históricos que o interessavam, que ele achava cada vez mais frustrante ter de amarrar suas apresentações em uma narrativa única."[544] Ainda segundo Gombrich, o conflito inerente a cada imagem, que Warburg revela no *Atlas* através da aproximação com outras imagens, onde, por exemplo, a liberdade e a degradação se misturam, dificulta a "apresentação da complexidade desta visão histórica na linguagem discursiva."[545] Observando as séries de pranchas que compõem o *Atlas*, e suas aproximações de imagens distantes umas das outras no espaço e no tempo, mas que guardam, no entanto, surpreendentes relações de proximidade, seja na forma ou no conteúdo, chega-se à impressão de que a história daquelas civilizações confunde-se com as próprias imagens que elas produziram. Agamben afirma, nesse sentido, que uma das grandes intuições de Warburg foi ter percebido que a história era o próprio motor daquelas civilizações. Como se pode inferir, a memória tem papel fundamental no *Atlas*, mas a função dessa faculdade não é consciente, na proposta warburguiana. Por isso, a montagem do *Atlas* não considera as imagens como representações de memórias, sejam elas individuais ou coletivas, mas como "engramas", termo utilizado pelo biólogo alemão Richard Semon para falar da carga de memória, do potencial energético da matéria viva.[546] Isso explica porque a história que Warburg apresenta não combina muito bem com o domínio discursivo – a experiência de observar as pranchas é insubstituível – e porque ela guarda afinidades com a filosofia de Friedrich Nietzsche – a semelhança, em vez de funcionar como instância unificadora, é diferenciadora, cria distâncias, e não correspondências. Assim como Nietzsche, o que Warburg privilegia na história é mais a presença das forças que compõem – e decompõem – o ser humano, do que as conclusões discursivas que se pode tirar disso.

Isso explica porque Warburg foi capaz de perceber a ambiguidade presente na arte renascentista, mencionada anteriormente. Como mostra Gombrich, a figura da Ninfa é, para

[544] GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg*: an Intelectual Biography with a Memoir on the History of the Library by F. Saxl. London: The Warburg Institute, University of London, 1970, p. 284. "*he was always so deeply convinced of the complexity of the historical processes that interested him that he found it increasinlgy vexing to have to string up his presentation in one single narrative*."
[545] Ibid, 285. "*made it most difficult for Warburg to present the complexity of his historical view in discursive language*".
[546] AGAMBEN, 2017, p. 118.

Warburg, a transferência do *pathos* trágico grego no seio da Itália renascentista. Os mitos assassinos de Medeia, as tias de Penteu, Eurídice e Níobe, são enfileirados por Warburg, notadamente nas pranchas 5 e 6, e logo depois, a partir da prancha 7, vemos soldados romanos mostrando as cabeças cortadas dos povos conquistados. Nas palavras do próprio Warburg, "enquanto a Mênade [mito grego] agita o cabrito dilacerado em homenagem ao deus da embriaguez, os legionários entregam a César as cabeças dos bárbaros, tributo devido ao Estado."[547] Gombrich explica que essa sequência sugere exatamente a passagem da tragédia grega para a máquina de guerra italiana, *pathos* que ressurge em sua forma voluptuosa – e conflituosa – nas figuras femininas renascentistas. Mais surpreendente ainda é a presença de imagens de atletas contemporâneos à produção do *Atlas*, nas últimas pranchas, com a indicação de que se trata dos mais recentes portadores de tal *pathos.* Segundo Gombrich, na prancha 61a, a imagem de uma jogadora de golfe japonesa é acompanhada de uma das raras notas escritas no *Atlas*, onde podemos ler: "a catarse de uma degoladora na forma de uma jogadora de golfe."[548] Na versão do *Atlas* montada na Haus der Kulturen der Welt em Berlim, a jogadora de golfe aparece na prancha 77 (Figura 143), ao lado da reprodução de Medeia degolando os próprios filhos.

Na prancha número 1 (Figura 141), dez reproduções mostrando gravuras em pedra chamam a atenção para a forma arredondada dos objetos. Com exceção da figura central – pedra trapezoide com três figuras humanas: um homem sentado, à esquerda, com as mãos erguidas, tendo, diante de si, em pé, um homem e uma mulher de mãos dadas –, todas as outras imagens apresentam forma arredondada. Na parte inferior da prancha, duas reproduções maiores mostram, respectivamente, duas pedras em formato semicircular, com inscrições cuneiformes na base. A da esquerda tem animais, répteis – uma grande cobra margeia toda a borda circular – e insetos, no interior do semicírculo, e a da direita, também com escrita na base, mostra duas figuras humanas cercadas por alguns objetos rituais. Na parte superior da prancha há quatro imagens de pedras arredondadas muito parecidas, todas com inscrições cuneiformes. No lado esquerdo da prancha, uma figura humana com trajes parecidos com os da figura central parece apontar para fora da prancha, e no lado direito estão representadas duas curiosas bandejas de pedra com inscrição e três pequenos objetos sobre cada uma delas, que lembram os pesos de uma balança. Logo abaixo da última imagem, a reprodução em miniatura de uma outra prancha, que também apresenta figuras circulares, dessa vez desenhadas em papel. Do conjunto, tem-se

[547] WARBURG, 1937, p. 127.
[548] GOMBRICH, 1970, p. 301.

a impressão de se tratar de uma exposição sobre algum período da antiguidade. A escolha da forma arredondada e a semelhança entre as figuras aproximadas são obviamente intencionais. A disposição do conjunto – com as duas figuras maiores, embaixo, e a imagem representando uma "cena" entre três humanos, ao centro – sugere uma preocupação espacial, como se oferecesse uma sustentação vertical à prancha. Ora, o exame da origem de tais imagens e o que elas representam revela a referência a práticas milenares de adivinhação por meio da visualização dos órgãos – principalmente o fígado – de animais sacrificados imediatamente antes de grandes acontecimentos, uma prática dos povos assírios e babilônicos, que atravessou a antiguidade romana, chegando a ser verificada também na Idade Média.[549] As quatro pedras arredondadas, nas imagens superiores da prancha, são fotografias de fígados de ovelha feitos em argila, na Babilônia, em 1300 a.C. e 1700 a.C. Já os dois objetos semelhantes a pesos de balança na imagem da direita da prancha também são fígados divinatórios, desta vez feitos em bronze pelo povo etrusco, no século II a.C. Já a imagem central – a cena com três figuras humanas – mostra o rei Melisipaque II da Babilônia adorando uma divindade astral, a quem oferece sua filha. Ainda, as duas imagens na base da prancha são estelas babilônicas – monumento monolítico feito em pedra vertical – com constelações Cudurro – registros de doações de terras, também da Babilônia. Por fim, a representação de outra prancha, à direita da imagem central, foi feita pelo próprio Warburg, em 1926-27, sobre a prognosticação oriental, prática que, como a própria prancha mostra, atravessou séculos e diferentes culturas orientais. Em resumo, a prancha apresenta, em diferentes exemplos, a migração da prática divinatória a partir da observação de órgãos ou de astros. Devido à configuração visual da prancha, pode-se dizer que Warburg faz uma espécie de homenagem ao povo babilônico, reproduzindo a forma vertical de suas estelas, ao mesmo tempo em que apresenta, com seu didatismo visual, atento às semelhanças formais, a migração de uma prática milenar. Resta dizer que a adivinhação através da visualização direta, seja de órgãos ou astros, como foi dito, também pode ser considerada a origem do contágio que inspirou o projeto warburguiano de pensar a história da cultura visual humana por meio de suas próprias imagens.

A prancha número 2 (Figura 142) não apresenta figuras arredondadas, mas círculos perfeitos, em diferentes tipos de representação. São fotografias de esculturas, pratos, gravuras, dispostos principalmente na parte superior da prancha. Embaixo, figuras humanas e animais em esculturas de pedra e gravuras. Analisando a origem das imagens, vemos que se trata de

[549] WALTER, Burkert. *The Orientalizing Revolution*: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age. London: Thames & Hudson, 1992, p. 51.

representações da Grécia Antiga, civilização posterior e de reconhecida influência babilônica. A primeira imagem, no canto superior esquerdo da prancha, mostra o detalhe de um vaso do ano 420 a.C. com uma carruagem conduzida por um homem que representa o sol e persegue jovens rapazes que representam estrelas. Do lado direito desta imagem, dois círculos perfeitos também evocam os astros celestes. Trata-se de duas representações do céu, extraídas de um manuscrito de Ptolomeu – cientista grego nascido no ano 90 d.C – mostrando o hemisfério boreal e o austral, respectivamente. É interessante observar a relação destas figuras com a também central representação do rei Melisipaque II da Babilônia – século XII a.C., na prancha anterior. Na última, também distingue-se duas esferas, o sol e a lua, na cena em que o rei oferece sua filha aos astros. O mesmo céu e treze séculos de diferença, aproximados por Warburg em suas pranchas, cuja forma circular ou arredondada recorrente é também a forma do olho humano. Duas outras imagens de círculos estão dispostas à direita das esferas de Ptolomeu. Trata-se, nos dois casos, de reproduções da escultura *Atlas Farnésio*, uma cópia romana, de autor desconhecido, feita no século II, em cópia de uma estátua grega que representava o deus Atlas ajoelhado aguentando o peso da esfera celeste. A primeira reprodução, imediatamente ao lado da representação ptolomeana do hemisfério boreal, é a fotografia da reprodução em gesso de parte da estátua de Atlas. A esfera celeste, incrustada de figuras mitológicas, aparece suspensa, apenas com a mão esquerda de Atlas, como amputada, apoiada sobre a esfera, bem no centro da imagem. À direita, vemos a estátua inteira, e a mão esquerda de Atlas está ligeiramente escondida pela esfera. Embaixo das duas representações de Atlas, e completando a parte superior da prancha que mostra exclusivamente figuras circulares, como foi dito, a reprodução de uma gravura em chapa de cobre, com figura extraída da esfera do *Atlas Farnésio* que representa a lenda de Perseu – semideus na mitologia grega que degolou Medusa e fundou a cidade de Micenas. Logo abaixo da reprodução do detalhe da esfera, seis gravuras medievais mostram Andrômeda, Cetus, Perseu, Equus, Cassiopéia e Cefeu, todos personagens envolvidos na lenda de Perseu e que guardam, na mitologia grega, relação direta com o cosmos. Se o tema da prancha anterior era a relação babilônica com os astros, investida da prática da adivinhação a partir de sua observação direta, assim como a fígados de animais sacrificados, a prancha número 2 mostra a relação grega com o cosmos, e sua intermediação mitológica. Na parte de baixo da prancha, o deus Hélio – representação do sol – e a deusa Selena – representação da lua –, além de duas imagens das laterais do *Sarcófago das musas* (160-170 d.C.), reiteram a mitologização, pincipalmente grega, do cosmos.

É interessante observar que a investigação visual de Warburg, apesar das aparências, não era voltada exclusivamente para o passado. Um pouco como Godard comentando a Guerra da Bósnia (1992-1995) no capítulo 3A de *História(s) do cinema*, através da relação, vista anteriormente, entre imagens de televisão e do texto de Victor Hugo, Warburg também explorou, no presente, o potencial revelador de seu pensamento por imagens. A última prancha do *Atlas*, feita por Warburg antes de sofrer um enfarto em 1929, leva o *pathos* trágico até à política contemporânea. Como mostra o autor Etienne Samain, misturando xilogravuras do século XV com reproduções do ritual suicida japonês harakiri, com a *Spes* (1306) de Giotto, mulher alada prestes a receber uma coroa, Warburg remete ao messianismo no momento em que a festa do Cristo-rei acabava de ser instituída pelo Papa Pio XI (1925), estendida a toda a igreja, atestando o direito do Salvador a ser reconhecido como legislador. Ao mesmo tempo, a Itália adotava o partido fascista e Benito Mussollini publicava uma série de leis para abafar as oposições ao regime. Na Alemanha, fundava-se o nacional socialismo de Hitler, que acabava de redigir *Minha luta* (1925).[550] Didi-Huberman notou bem que "como mostra a prancha número 1, sobre adivinhação, a última prancha, sobre história contemporânea, parece ser um exercício adivinhatório."[551] Em suma, a montagem da história que preside as investigações por imagens não manifesta um olho voltado para o passado, visando também o presente e mesclando, aliás, as determinações cronológicas, como Langlois já fazia em seus programas, e Godard na montagem de trechos de filmes. A potência da diversidade de conteúdos imagéticos apresentada por Warburg, testemunha a favor da mesma tendência, em uma montagem da história que suspende a cronologia e faz do tempo um diagrama de forças.

[550] SAMAIN, Etienne. As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg: entre antropologia, imagens e arte. Revista Poiésis, n 17, p. 29-51, jul. 2011, p. 46.
[551] DIDI-HUBERMAN, Georges. Warburg's Haunted House. *Common Knowledge* 18:1 DOI 10.1215/0961754X-1456881, 2010, p. 77.

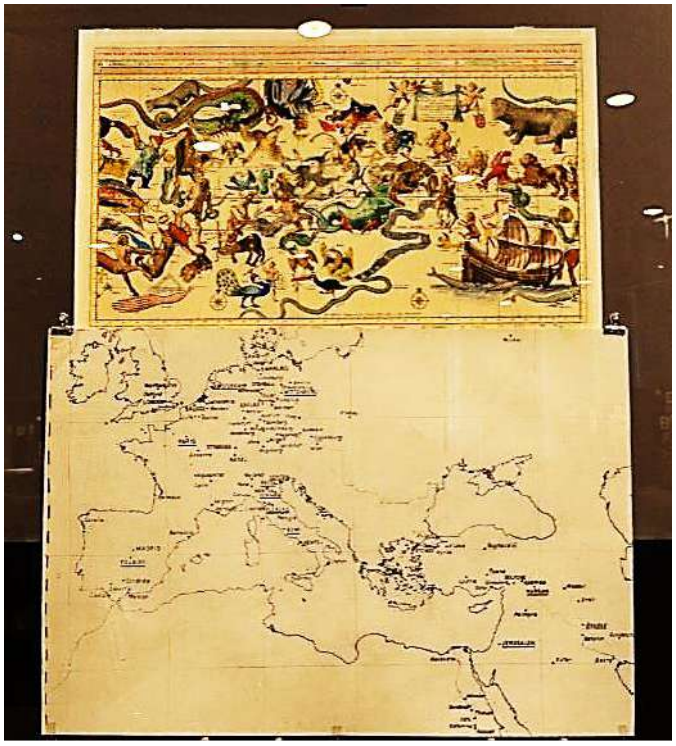


Figura 138 Mapas. Prancha A.

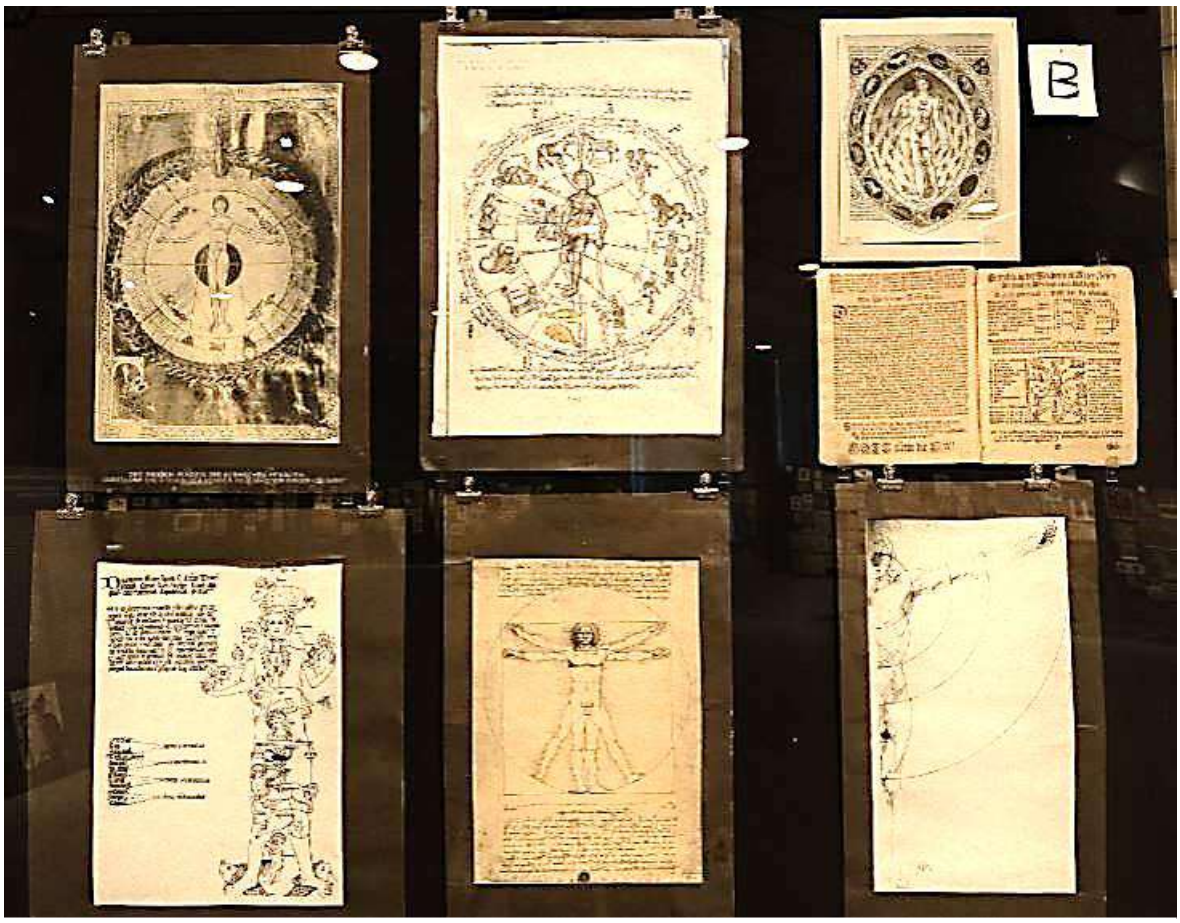


Figura 139 Círculos. Prancha B.

Figura 140 Círculos. Prancha C.

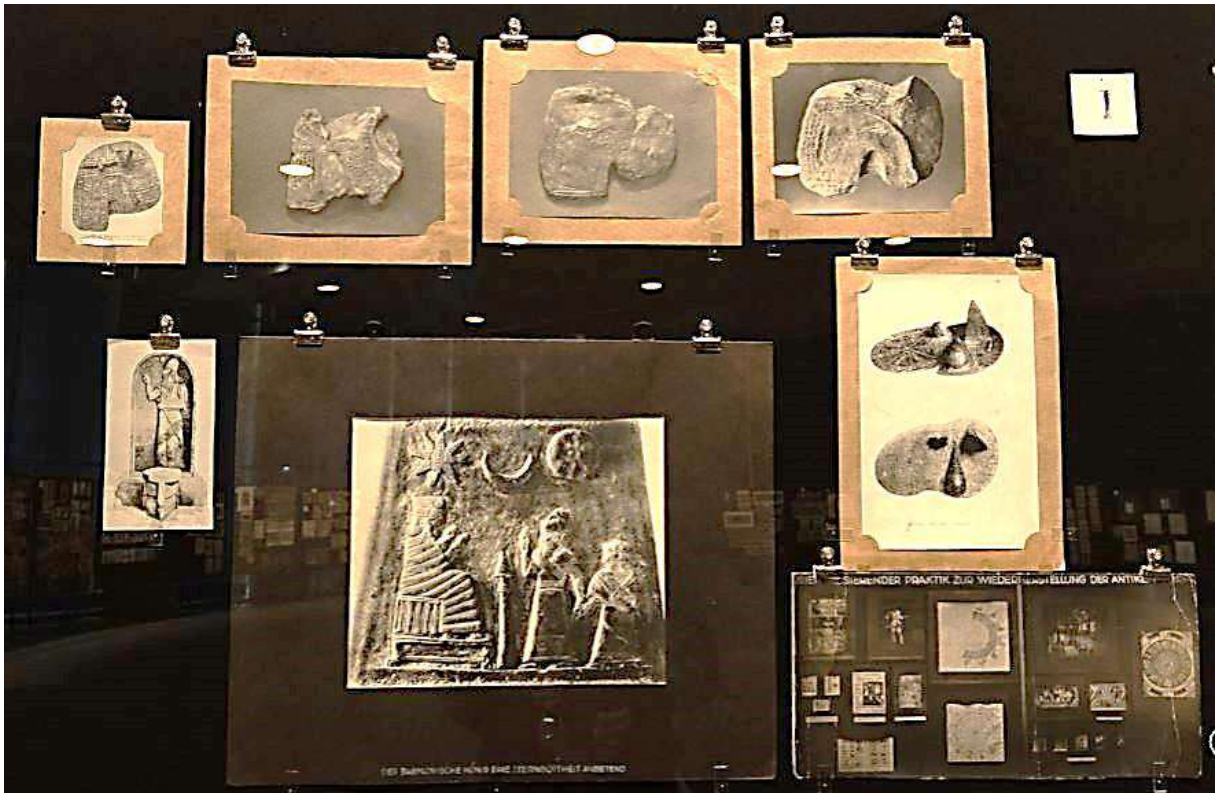


Figura 141 Formas arredondadas. Prancha 1.

Figura 142 Círculos. Prancha 2.

Figura 143 Jogadora de golfe. Prancha 77.

3.2.2 Malraux

O *Museu imaginário* de André Malraux[552], publicado pela primeira vez em 1947, traz no prólogo a reprodução de um detalhe do quadro *A galeria de Archduke Leopold em Bruxelas* (Younger, 1651) (Figura 144), em que figura uma parede alta está inteiramente coberta de quadros renascentistas. O gesto de aproximar um grande número de imagens será a característica marcante do estudo ilustrado de Malraux, que não se contentará com o domínio da pintura. O início do livro versa sobre a importância da reprodução fotográfica para a história da arte em geral, e para a metodologia de seu ensaio em particular. De fato, Malraux faz, ao longo dos três volumes de sua "psicologia da arte", uso frequente do recorte e da ampliação – técnicas da reprodução fotográfica – para pensar relações intrínsecas às imagens de pinturas, afrescos, vitrais, esculturas e detalhes arquitetônicos, provenientes de uma enorme diversidade de culturas e períodos. É difícil não pensar aqui nas manipulações através das quais Godard monta as imagens de filmes em *História(s) do cinema*, como por exemplo na sequência, vista anteriormente, de figuras femininas enquadradas pelo diretor com íris na forma de losango. A ideia de Malraux, exposta logo no início do *Museu*, é que a técnica fotográfica "ressuscita"[553] a obra de arte reproduzida, não em sua especificidade – o que a torna única, ou sua "aura"[554], para lembrar Benjamin –, mas a obra como resultante de uma combinatória que dissolve sua unidade específica num diagrama ou "constelação".[555] Isso porque o objetivo da técnica fotográfica é, em Malraux, a aproximação visual de obras muito diferentes para encontrar semelhanças entre o que foi revelado, em cada uma, através da ampliação e do recorte. Um ângulo que modifica o rosto de uma estátua, o detalhe de um afresco que o faz parecer um quadro impressionista, placas de bronze, ou ouro, que fotografadas em preto-e-branco, a fazem parecer baixos-relevos, Malraux mostra que a técnica fotográfica é capaz de revelar "detalhes expressivos"[556] que, aproximados uns dos outros, integrando as perspectivas abertas em cada obra, provocam sua ressurreição. O que ressuscita é, portanto, não a obra em si, mas uma nova perspectiva sua que a transforma na relação com outras. Malraux chama de "família" esse agrupamento que substitui a unidade individual da obra de arte pela diferença que a relaciona com as outras, revelando estilos comuns que justamente não são mais específicos – a um

[552] MALRAUX, André. *Psychologie de l'art*: le musée imaginaire. Paris: Albert Skira Éditeur, 1947.
[553] Ibid, p. 37. "*réssurrections*".
[554] BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-192.
[555] Ibid, pp. 216-225.
[556] MALRAUX, 1947, p. 27. "*détail expressiv*".

período histórico, lugar, movimento artístico. "Museu imaginário" é o nome do conjunto do processo. Nas palavras de Malraux:

> Objetos muito diferentes, reproduzidos numa mesma página, devém uma família. Eles perderam sua cor, sua matéria (a escultura, algo de seu volume), sua escala, seu formato. Eles perderam o que tinham de específico, mas ao benefício de seu estilo comum.[557]

A montagem de imagens viabilizada pela tecnologia da reprodução fotográfica é o método analítico de Malraux no seu *Museu*. Por meio desse método, Malraux transvalora as obras de arte utilizadas, ressignificando os juízos de valor que a história da arte lhes atribui. Logo nas primeiras páginas do *Museu*, vemos três detalhes de objetos de arte que parecem esculpidos, em reproduções fotográficas preto-e-branco. Na primeira há uma luta entre dois animais selvagens – um que se estende, em quatro patas, ao longo do objeto, enquanto o outro, apoiado nas patas traseiras, ergue-se para morder o pescoço de seu adversário. A segunda imagem traz uma mulher nua deitada no meio de folhagens e arrancando uma maçã de uma delas. Já na terceira, uma figura semelhante a um leão traz prováveis marcas de desgaste pelo tempo. Além do preto-e-branco e das dimensões retangulares, que são as mesmas nas três imagens, ao menos dois aspectos chamam a atenção pela semelhança que revelam entre as figuras. Todas as três figuras – a luta entre as feras, a mulher nua, e o leão – estendem-se horizontalmente ao longo do quadro. Em segundo lugar, há uma semelhança formal no volume dos detalhes das figuras, que apresentam, as três, traços grossos. Verificando a origem das imagens, notamos que a mulher nua deitada é uma reprodução de *A tentação de Eva* (Gislebertus, 1135) (Figura 145), um lintel da Catedral de São Lázaro, na França, de estilo reconhecido como romano. Trata-se de uma obra famosa para a história da arte, pois Gislebertus, o escultor, foi considerado o mais original de sua época. A imagem da luta entre as feras tem uma importância diferente para a história da arte, tal como Malraux as compreendia, na década de 1940, quando escrevia o *Museu*. Trata-se de uma placa de bronze cita (Figura 146) – produzida por povos nômades na Eurásia entre os séculos VII e III a.C. – arte que, ainda segundo Malraux, era bem menos conhecida e considerada menor na história da arte.[558] A terceira imagem (Figura 147) data de 3000 a.C. e é proveniente de Susa, na antiga Pérsia. Assim retrabalhadas e reunidas, as obras mudam de valor. Nas palavras de Malraux,

> a arte das estepes [placa de bronze cita] era assunto de especialistas; mas suas placas de bronze ou de ouro apresentadas embaixo de baixo-relevo romano, de mesmo

[557] Ibid, p. 24. "objets fort distincts, reproduits sur une même page deviennent une famille. Ils ont perdu leur couleur, leur matière (la sculpture, quelque chose de son volume), leur échelle, leur format. Ils ont perdu ce qu'ils avaient de spécifique. Mais au bénefice de leur style commun."
[558] Ibid, p. 24.

> formato, devém elas mesmas baixos-relevos; e a reprodução arranca seu estilo das sujeições que as tornavam menores."[559]

Extraída a aura de sua especificidade própria, cada uma das três obras ressurge nessa pequena constelação onde seus valores são transformados, como já foi dito. Tal gesto de montagem não deixará de guardar consequências de toda ordem. Basta pensar no valor financeiro de cada obra – dependente das avaliações de especialistas –, e em sua representatividade cultural e social. A liberdade com que Malraux aproxima obras tão diferentes quanto a romana, a persa e a nômade, como nesse caso, ou a Bodisatva – arte secular tibetana – com o desenho "de um louco," e uma máscara africana, como no final do *Museu*, certamente gera questões éticas e morais de toda ordem, de maneira semelhante às polêmicas em torno de certas montagens de Godard, vistas anteriormente, como a judeu/muçulmano. O que se pode afirmar, ao nível da metodologia técnica da obra de Malraux – o uso exclusivo da reprodução fotográfica – é que, para o bem ou para o mal, o procedimento do autor tem a capacidade de mudar o valor das obras e revelar-lhes perspectivas inusitadas. Em suma, o método de montagem da história, ao menos nesse ponto, provoca a indagação sobre as consequências, para os juízos éticos e morais, das metamoforses de valor a que as imagens são submetidas. A questão seria saber se a relação entre imagens diversas anula as respectivas diferenças ou cria novos valores, que talvez sejam úteis somente no âmbito dessas relações. Gombrich nota bem que no *Museu*,

> Apesar de a Bodisatva, assim como a Nara, Khmer, a escultura javanesa, e a pintura Sung, não expressarem a mesma comunhão com o cosmos que um tímpano romanesco, a *Dança de Shiva* ou o cavaleiro do Parthenon, todos expressão (no *Museu imaginário*) uma comunhão de algum tipo.[560]

A montagem entre imagens de objetos da arte romana, persa e nômade, feita para revisar o valor das duas últimas em relação à primeira, foi feita de modo a igualar os tamanhos das obras, que originalmente eram muito diferentes – a romana, cem vezes maior que a nômade, segundo Malraux.[561] Além disso, o tratamento em preto-e-branco também contribui, como foi visto, para uma certa homogeneização fazendo com que as semelhanças entre obras tão diferentes salte aos olhos. Desde o início, o *Museu* apresenta esse e outros usos da reprodução

[559] Ibid, p. 25-26. "L'art des steppes était affaire de spécialistes; mais ses plaques de bronze ou d'or présentées au-dessus d'un bas-relief roman, au même format, deviennent elles-mêmes bas-reliefs; et la reproduction délivre leur style des servitudes qui le faisaient mineur."
[560] GOMBRICH, Ernst. André Malraux and the Crisis of Expressionism: a review of The Voices of Silence. *The Burlington Magazine*, vol. 96, no. 621 (Dec 1954), pp. 374-378.1954, p. 374. "*Though the Wei Bodhisattvas and those of Nara, Khmer and Javanese sculpture and Sung painting do not express the same communion with the cosmos as does a Romanesque tympanum, a Dance of Shiva or the horsemen of the Parthenon, all alike express a communion of one kind or another*".
[561] MALRAUX, 1947, p. 26.

fotográfica para revelar aspectos novos das obras retratadas. A ampliação do detalhe de um quadro, ou de uma escultura, funciona um pouco como um *close* que, em uma montagem cinematográfica clássica, confere qualidade afetiva ao drama visual que se passa na cena. Por exemplo, o quadro *O retorno de Philopoemen* (Rubens, 1609) (Figura 148) é apresentado em sua integridade, numa reprodução em preto-e-branco numa página[562], e apenas um detalhe ampliado, e dessa vez colorido, destaca-se na página seguinte (Figura 149). *O retorno de Philopoemen* mostra uma grande mesa de cozinha com um amontoado de aves mortas, e pedaços de outros animais, antes de serem cozinhados. À esquerda da mesa, três personagens vivem uma espécie de impasse, onde um deles – um homem –, com uma ferramenta de corte, olha para uma mulher que segura-lhe o braço, enquanto um outro homem, ao fundo, acompanha a cena com ar de interjeição. Trata-se do momento em que Philopoemen, um general da Grécia antiga que lutou contra Esparta, em visita à cidade de Megara, é confundido com um trabalhador braçal, e levado a trabalhar na cozinha desta senhora que segura-lhe o braço, portanto, para que ele prepare as carnes amontoadas na mesa para serem cozidas.[563] O detalhe do quadro que Malraux recortou e ampliou, na página seguinte, como visto, mostra a mulher e o homem que a assiste tentar pôr Philopoemen para trabalhar. Chama atenção os traços do lenço que a mulher traz amarrado na cabeça, assim como a mão dela que parece ressoar o movimento da mão do homem que assiste a cena, que também aparece no detalhe. O recorte e a cor – presente no fragmento e não no quadro inteiro, como visto – parecem fazer do detalhe um quadro novo, sendo inclusive difícil, à primeira vista, localizar o que é mostrado na ampliação. Ora, isso acontece porque o detalhe ampliado mostra, nas palavras de Malraux, "o ponto extremo do estilo"[564] do artista. A função da ampliação do detalhe do quadro de Rubens é, assim, redefinir o conceito de "obra magistral", proposto por Malraux não como o que pertence a uma tradição – tendência historicista de sua época –, mas aquilo que define o estilo de um artista em relação a sua própria obra como chave do desenvolvimento desta.[565] Em suma, opondo-se ao historicismo, Malraux cria, por meio da técnica fotográfica, uma espécie de comunidade das imagens, no interior da qual pode-se dizer que elas não anulam suas diferenças mas modificam seu estatuto. No caso precedente, a diferença como estilo, dentro da família das imagens, para usar o termo de Malraux, é arrancada do âmbito tradicionalista, para designar a coerência visual que a técnica fotográfica revela. Parece-nos que essa nova definição do estilo, criada pela

[562] Ibid, p. 20.
[563] Site do Museu do Prado https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-recognition-of-phililpoemen/e746cfc8-6f54-4d71-bf93-f6cc40af2e6d (Acesso em julho de 2021).
[564] Malraux, 1947, p. 20. "*le point extrême du style*".
[565] Ibid, p. 20.

relação visual, pertence exclusivamente a tal relação, e não poderia ser codificada e utilizada em outros casos.

As imagens seguintes ao quadro de Rubens, com seu detalhe, mostram a estátua íbero-fenícia *Dama de Elche* (século IV a.C.) e um detalhe dela (Figuras 150 e 151). Trata-se do busto ricamente decorado de uma bela mulher que usa joias e um surpreendente chapéu, maior que sua cabeça, em forma circular. A pomposidade da figura feminina retratada na escultura é subtraída no detalhe apresentado na página seguinte[566], onde apenas o rosto da figura aparece, com sua boca bem traçada e olhos amendoados insinuando superioridade a autossatisfação. É um pouco como no caso do quadro de Rubens, onde o detalhe apresentava uma qualidade que estava presente da reprodução integral da obra, mas que só o recorte e a ampliação revela de modo a que ele consista por si, como um "ponto extremo". Livre do pesado chapéu e das ricas roupas, ornada com grossas joias, a mulher fenícia mostra a expressão de seu rosto como o estado de espírito que a estátua retrata muito bem, para além das impressionantes vestes. Além disso, dois outros elementos da técnica fotográfica compõem aqui para destacar a expressão da estátua. A iluminação, que produz ligeiras sombras embaixo das sobrancelhas, do nariz e da boca, destacando a maçã esquerda do rosto, e a angulação que, num quase imperceptível *plongée* – de cima para baixo –, ressalta a seriedade voluptuosa do rosto tão bem traçado. Trata-se da revelação fotográfica de um aspecto da obra que não seria visível a olho nu, a menos que se reproduzisse o recorte fotográfico com panos, por exemplo, o que seria dificilmente viável. Mais uma vez, a capacidade da reprodução fotográfica de revelar aspectos inusitados das obras é demonstrada. Nas palavras de Malraux, "o enquadramento da escultura, o ângulo de onde ela é tirada e, acima de tudo, a iluminação, dão um acento imperioso ao que antes só era sugerido."[567] Em seguida, o mesmo tratamento é dado a uma escultura sumeriana, do terceiro milênio antes de Cristo, provavelmente representando a fecundidade. Na reprodução onde a estatueta aparece integralmente (Figura 152), a maior parte do quadro é preenchido pela parte inferior da figura feminina de quadril largo e com o ventre enfeitado com pequenas marcas repetidas. Já na reprodução ampliada do detalhe (Figura 153), vemos apenas a parte superior da estatueta, onde é possível notar nuances invisíveis na primeira fotografia. A figura não apresenta uma cabeça humanoide, mas há uma forma semelhante a uma boca, o que só é possível ver no detalhe. Além disso, a angulação da segunda imagem não apresenta a estatueta

[566] Ibid, p. 25.
[567] Ibid, p. 24. "*le cadrage d'une sculpture, l'angle sous lequel elle est prise, un éclairage étudié surtout, donnent souvent un accent impérieux à ce qui n'était jusque-là que suggéré*".

frontalmente, por isso é possível ver a forma alongada em que a região posterior da cabeça se prolonga. É como se fosse outro objeto, e adicionalmente, quando o olhar retorna à primeira imagem, após ter visto o detalhe na segunda, a estatueta parece transformada, acrescida de informações que não tinha à primeira vista. Malraux diz que "a reprodução do fragmento cujo espírito é assim realçado, não é um dos mais humildes habitantes do museu imaginário"[568], donde se tem a correta impressão de que a ampliação é uma peça fundamental desse tipo de análise visual. Habitante alquimista, acrescentamos, capaz de fazer reagir o valor de cada obra submetida a suas experiências, enriquecendo a montagem da história da arte.

Outra ampliação de detalhe num quadro é feita em *As regentes do asilo de velhos* (Hals, 1666) (Figura 154), e guarda semelhança com aquela feita no *O retorno de Philopoemen* (Rubens, 1609), pois aqui também as mãos revelam uma dinâmica visual surpreendente, que como se dilui na vizinhança dos outros elementos, no quadro original. *As Regentes* é um quadro pintado por Frans Hals no próprio asilo onde passou seus últimos dias, e retrata cinco senhoras funcionárias da instituição. No detalhe destacado por Malraux (Figura 155), vemos a mão direita de uma das funcionárias, que segura um objeto semelhante a um leque, enquanto da mão esquerda pende um lenço marrom. Chama atenção a expressividade dessas mãos ao mesmo tempo desenvoltas e marcadas pelo tempo, e é interessante notar que, à visão delas, o espectador é levado a buscar as mãos das outras funcionárias na reprodução integral do quadro, o que o faz descobrindo em cada uma delas um potencial expressivo inusitado, que poderia passar despercebido à primeira vista pois o olhar tende a fixar-se primeiro nos rostos. Dessa forma, o detalhe funciona como uma espécie de guia, sugerindo um caminho de exploração do quadro que, ao contrário de ser pautado por análise discursiva, é o produto do encontro de duas imagens, um efeito propriamente de montagem. É interessante lembrar aqui que algo semelhante se dá com os filmes programados por Langlois, já que derminados aspectos das histórias dos filmes só são revelados na relação com os outros filmes de um mesmo programa. Por exemplo *A morte cansada* (Lang, 1921), no programa de 10 de setembro de 1957, liga-se a *Trésor d'arne* (Stiller, 1919) e *O estudante de Praga* (Galeen, 1926), dois filmes cujo tema principal é o duplo, aparece, como vimos, também sob esse aspecto, já que a cada episódio do filme vemos a atriz vivendo uma personagem cuja aventura ressoa, como duplica, o drama da personagem principal. Também na montagem de Godard em *História(s) do cinema* exemplos de revelação de características escondidas nas imagens, que são reveladas na relação com as

[568] Ibid, p. 27. "*Le fragment dont l'esprit est mis en valeur par sa présentation et par un éclairage choisi permet une reproduction qui n'est pas un des plus humbles habitants du musée imaginaire*".

outras, abundam, como também foi visto. Muitas vezes, aliás, é à simplicidade e crueza de certas imagens famosas, inicialmente escondidas pelos clichês que as recobrem, que Godard lança à nossa vista. Por exemplo, o fato de a fotografia de Hitler estar mostrando a imagem de um criminoso em uma janela, o que Godard consegue mostrar aproximando-a, como visto, do personagem de ficcção Jeff (James Stewart), que no filme *Janela indiscreta* (Hitchcock, 1954) observava seu vizinho feminicida. Em suma, a montagem da história tal como praticada nos casos analisados, com atenção aos detalhes que passam despercebidos à primeira vista, implica a função que uma lupa ou um microscópio tem nas mãos de um cientista. Como a aproximação de uma imagem da outra pode assemelhar-se à ampliação fotográfica? Mais uma vez a remissão a Hjelmslev ajuda, se considerarmos que o que o autor dinamarquês descreve a respeito das morfogêneses do conteúdo na linguagem discursiva, também serve para o domínio das imagens. As mudanças de eixo de gravidade de que Hjelmslev fala, correspondentes às diferentes ordens em que as palavras são colocadas para expressar uma ideia, que mudam portanto a forma do conteúdo, aproxima-se de uma explicação suficiente para responder sobre as transformações de uma imagem, ou de uma história, quando aproximadas de outras, de determinada maneira. Seria próprio, portanto, da montagem da história, a consideração, ou atenção, às forças que agem e reagem nos encontros entre imagens, e a criação de seu diagrama.

Outro efeito interessante da aproximação de duas imagens – onde uma delas é a reprodução de um detalhe –, dá-se não entre fotografias de uma mesma obra, como nos casos precedentes, mas entre uma ilustração, e o detalhe de um afresco. Aproximando a reprodução de uma ilustração do livro *Evangelhos de Ebo* (Figura 156)– da Dinastia Carolíngia, século IX –, e o detalhe de um afresco na cripta de Sant-Nicolas de Tavant (Figura 157), construída na França do século XI, Malraux mostra que o último pode ser considerado uma obra de arte por si só, independente dos outros elementos do afresco. Essa sugestão nasce do fato de se tratarem, em ambas imagens, de figuras masculinas, de tamanho parecido – graças à ampliação fotográfica do detalhe do afresco – donde a comparação inevitável. O quadro extraído dos *Evangelhos de Ebo*, que mostra um homem escrevendo, apresenta uma bela e imponente moldura pintada, que o faz parecer um quadro, ou, de todo modo, implica a consideração do enquadre como um dispositivo – nesse caso pictórico – que, contornando a figura, apresenta-a ao espectador. Ora, passa-se algo diverso com as pinturas de um afresco, pois aí o espectador não está diante da obra – situação intermediada pelo enquadre –, mas dentro da obra, onde se pode dizer que o quadro foi atravessado como pela porta do edifício enfeitado com o afresco. A semelhança formal entre *Evangelhos de Ebo* e o detalhe do afresco de Tavant – figura

masculina, escrevendo no *Evangelhos* e tocando harpa no afresco – sugere exatamente que o último poderia estar emoldurado também e ser ele mesmo um quadro, independente do afresco. O interessante é que na falta de um contexto artístico para a figura, extraída de sua forma artística original, do homem tocando harpa, a imaginação é solicitada para inventar-lhe uma escola. Tal é o caráter subjetivo do *Museu*, que através das aproximações de imagens – em que a reprodução fotográfica exerce um importante papel, como visto –, provoca uma análise que poderíamos chamar cinematográfica, pois é recheada de induções visuais. Nesse sentido, as imagens do *Museu* não são de modo algum ilustrações do texto que as acompanha. Trata-se mesmo do oposto, já que a relação do texto com as imagens não se restringe à função designativa, como em um tratado historiográfico clássico, mas resulta dos desdobramentos da imaginação como ferramenta analítica. É o que se pode notar no trecho onde Malraux diz que

> tais obras reproduzidas, isoladas, sugerem seja um grande artista, seja mesmo uma escola submersa (*sobre a qual a imaginação se demora*), assim o *Evangelho de Ebo* não tem menor relevância que os afrescos de Tavant.[569]

O trabalho de Malraux faz ressurgir, como ele diz, algo que estava presente na obra, soterrado por suas especificações e valorações historicistas, e que emerge através das capacidades da tecnologia fotográfica e da aproximação das imagens, ou da montagem, tendo a imaginação um papel importante no processo. As perspectivas que se estabelecem, assim, nas imagens, são como ficções, justamente por evocarem a faculdade imaginativa do espectador (memória mais emoção), e o resultado são percepções inusitadas que transvaloram o significado dado àquelas obras pela história da arte, como também já foi dito. Longe de substituir os antigos valores historicistas por novos, numa espécie de atualização do campo, o que o *Museu* propõe é a inversão da relação entre as imagens e o texto, como vimos, onde a análise visual vem primeiro e desencadeia, com a ajuda da imaginação – e das faculdades ligadas a ela –, uma museologia do disparate que aproxima imagens muito diferentes sem classificar o conjunto. O motivo pelo qual o método de Malraux não substitui os antigos valores atribuídos às obras que utiliza, por outros, é a sustentação do dispositivo de transvaloração, sem que ele se encaminhe para uma história clássica da arte. Como vimos, a arte romana antiga perde os privilégios em relação à arte nômade, a figura de um afresco soterrado ganha *status* de personagem num quadro pertencente a uma escola de pintura que não existe (ainda?), a estátua fenícia expõe sua expressão facial como uma atriz de cinema num plano aproximado etc. As confrontações visuais que provocam essas perspectivas inusitadas são feitas aos pares, como nos exemplos

[569] Ibid, p. 32. "*Telles œuvres reproduites, isolées, suggèrent soit un grand artiste, soit même une école sombrée (sur quoi l'imagination s'attarde), et l'Évangéliaire d'Ebo n'a pas moins d'accent que les fresques de Tavant*."

citados – obra integral/ampliação, ou entre duas obras diferentes com escala modificada –, mas também em séries como a que enfileira imagens de um detalhe do pórtico da Catedral Saint-Lazare, um mosaico representando São Sebastião (Figura 158), um afresco romano (Figura 159) e o detalhe de um vitral da Catedral de Chartres (Figura 160), todos do século XII. Malraux afirma, por meio dessas comparações – e seguindo o método de rever as determinações estabelecidos para as obras até então –, o valor expressivo das obras ditas não humanistas, como é o caso dos exemplos citados. Comparando o trabalho de Fulberto de Chartres com o de Georges Jansoone, Malraux diz que "o vitral é um mosaico liberado"[570], e que suas cores apresentam uma "expressão lírica direta, não sem analogia com o pictural, de Van Gogh a Rouault."[571] Ou seja, Malraux transversaliza os domínios clássicos da arte visual e decorativa – vitral, mosaico, pintura –, enxergando elementos de um no outro, através das aproximações das reproduções das obras analisadas. Outro caso é o da comparação entre duas imagens com figuras femininas sentadas, que são reproduções de obras muito diferentes, uma escultura da dinastia chinesa Uei (séc. I) (Figura 162), e um afresco indiano do século VIII (Figura 161). Analisando as influências orientais, Malraux diz: "à intrusão da grande escultura chinesa, vão se suceder grandes escolas de pintura [referindo-se ao afresco indiano]".[572] Em suma, a reprodução fotográfica "cria um museu imaginário onde quadro, afresco, miniatura e vitral pertencem a um domínio único".[573]

Também o que uma escola de pintura criou pode ser visto em um artista de outra época, cujas preocupações aparentemente eram outras. A célebre independência da matéria pictural em detrimento da matéria representada, traço marcante do movimento impressionista francês do século XIX, está incontestavelmente presente também em um pintor como Magnasco, do século XVII. Aproximando *Polichinelo toca violão* (Magnasco, 1697) (Figura 163) de um detalhe de *Retrato de Duret* (Manet, 1868) (Figura 164) – notadamente um banco de madeira, como há em profusão no quadro de Magnasco –, observa-se, nos dois casos, "uma luz que frisa objetos e personagens"[574], procedimento através do qual os quadros impressionistas conhecidamente ressaltam mais a função pictórica do que a representação em suas pinturas. É como se, através da aproximação, o que há de moderno na pintura do século XVII saltasse aos

[570] Ibid, p. 38. "*le vitrail est une mosaïque libérée*".
[571] Ibid, p. 37. "*expression lyrique directe, non sans analogie avec celle du lyrisme pictural, de Van Gogh à Rouault.*"
[572] Ibid, p. 48-49. "*a l'intrusion de la grande sculpture chinoise, va succéder celle des grandes écoles de peinture*".
[573] Ibid, p. 51-52. "*crée un musée imaginaire où tableau, fresque, miniature et vitrail appartiennent à un domaine unique*."
[574] Ibid, p. 74 "*qui frise objets et personnages.*"

olhos, sendo confirmado ao menos pela imaginação. A semelhança formal é um critério visual importante para as confrontações, como vimos em todos os casos precedentes – figuras semelhantes de homens, de mulheres, ou um alongamento longitudinal, algo sempre serve de ligação entre uma imagem e outra, através de um reconhecimento mútuo. Nas respectivas pinturas, de Magnasco e de Manet, há bancos de madeira – trabalhados com iridescência por ambos os artistas, como visto. Logo após esse par de imagens, Malraux acrescenta ainda *Cadeira* (1888) de Van Gogh (Figura 165) – mestre da iridescência pictórica –, estabelecendo os princípios de uma série que poderia estender-se longamente. Malraux lembra, com este gesto, que Van Gogh já fazia o que a evolução técnica da reprodução fotográfica tornou possível no século XX, ou seja, o pintor holandês destaca um objeto – nesse caso uma cadeira – pintando um quadro só para ele. O que Malraux fez com o quadro de Manet – extrair o banco de madeira, mostrando a vida que a iridescência pictórica dá ao objeto inanimado –, Van Gogh fazendo justamente de uma cadeira o personagem principal de um quadro – *Cadeira*. E esse havia sido o procedimento que, pela semelhança formal nas imagens, levara Malraux a selecionar, no início da série, *Polichinelo toca violão* – que apresenta cadeiras e bancos de madeira com tratamento semelhante aos de Manet e Van Gogh. Portanto pode-se dizer que no *Museu* o ato criador artístico reveza com o analítico, ou que se tratam de momentos de um mesmo processo, e que as confrontações entre duas imagens podem, por pricípio, se extender em séries virtualmente infinitas, como, aliás, vimos na montagem de Godard em *História(s) do cinema*.

Em outro caso de aproximação por semelhança, um detalhe da *Primavera* (Botticelli, 1477-1482) (Figura 166) e um de *São João o batista* (Da Vinci, 1513) (Figura 167) mostram mãos recortadas em fundo preto. A delicadeza dos traços das mãos de Botticelli e Da Vinci é tão parecida que dir-se-ia tratar-se da mesma mão. Mas uma importante diferença, apontada por Malraux, nos faz perceber o caráter único da invenção pictórica de Da Vinci. A mão de Botticelli traz contornos bem marcados, ao contrário da de Da Vinci, cujo volume parece saltar da pintura. "Dissipando o contorno, (...) Leonardo [Da Vinci] cria um espaço jamais visto na Europa."[575] Mais à frente Malraux diz que o gênio de Da Vinci veio da apropriação pelo artista do que era feito na Grécia antiga. Mas a novidade do *Museu* é justamente seu modo de apresentar esse tipo de relação histórica. Numa abordagem historicista ou exclusivamente discursiva, a Grécia antiga e Leonardo Da Vinci seriam tomados como causa e efeito, algemando-os, por assim dizer, nas correntes da função identidade. Ora, no *Museu*, devido ao

[575] Ibid, p. 86. "*En estompant les contours, (...) Léonard crá un espace qu'on n'avait jamais vu en Europe*."

método que vem sendo analisado aqui, uma obra nunca recai no que a especifica historicamente, como já visto. A história da arte é, aqui, o diagrama das relações entre as perspectivas das obras reveladas pelas reproduções fotográficas, e o texto não faz mais que ecoar tais relações. É como no cálculo diferencial, onde qualquer invariante é desprezado. A montagem da história tem mais essa função, a de gênese estática do espaço histórico em si que paradoxalmente independe da história, pois desamarra-se das generalizações e especificações que a fazem surgir e recair para nós. Malraux conclui bem:

> Donde a ideia de uma beleza independente de toda história, que tinha seus modelos, e que se trataria apenas de conceber e de "executar"; a ideia de um estilo eterno, em relação ao qual os outros não seria mais que a infância ou o declínio.[576]

Em suma, através da montagem com fotografias, a história da arte torna-se o meio mesmo em que as obras são apresentadas, mais do que representadas. Trata-se de um método atento aos dramas visuais que não está preocupado com correspondências estritas entre o texto e as imagens, mas à reciprocidade entre elas, donde o que tais relações revelam. Este parece ser, aliás, o nervo comum que a montagem da história pare entre imagem e palavra, interferindo nos conteúdos das imagens, como nas funções designativas das palavras que a eles correspondem. Como diria Godard, é sempre a história, ou melhor, Clio, mas na sequência vista anteriormente, a cada vez a mesma palavra ganha vida nova, nasce, e se acaba.

[576] Ibid, p. 88. "*D'où l'idée d'une beauté indépendante de toute histoire, qui avait ses modèles, et qu'il s'agissait seulement de concevoir et d'exécuter; l'idée d'un style éternel, dont les autres n'étaient que l'enfance ou le déclin.*"

Figura 144 *A galeria de Archduke Leopold em Bruxelas* (Younger, 1651), detalhe. MALRAUX, 1947, p. 13.

Figura 148 *O Retorno de Philopoemen* (Rubens, 1609). Ibid, p. 20.

Figura 149 *O Retorno de Philopoemen* (Rubens, 1609), detalhe. Ibid, p. 21.

Figura 145 *A Tentação de Eva* (Gilslebertus, 1135), detalhe. Ibid, p. 26.

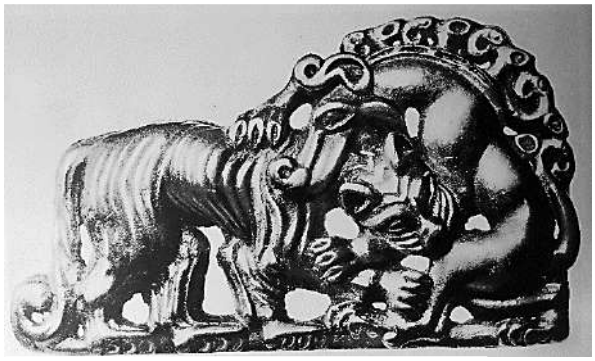


Figura 146 Placa de bronze cita VII-III a.C. Ibid, p. 26.

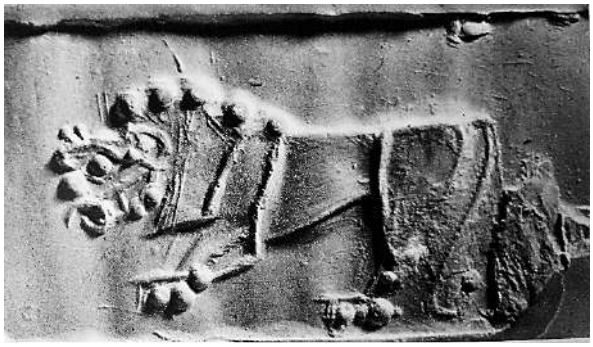


Figura 147 Arte susa 3000 a.C. Ibid, 26.

Figura 150 *Dama de Elche* IV a.C. Ibid, p. 24.

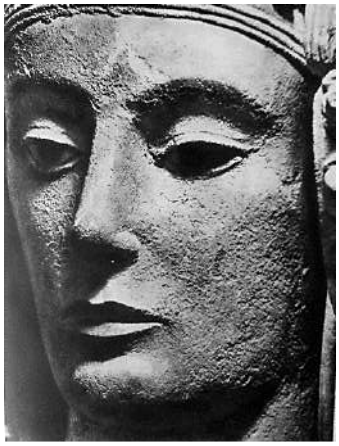


Figura 151 *Dama de Elche* IV a.C. Ibid, p. 25.

Figura 152 Escultura sumeriana 3000 a.C. Ibid, p. 28.

Figura 153 Escultura sumeriana 3000 a.C., detalhe. Ibid, p. 29.

Figura 154 *As Regentes do asilo de velhos* (Hals, 1666). Ibid, p. 54.

Figura 156 *Evangelhos de Ebo* séc. IX. Ibid, p. 33.

Figura 157 *Afresco de Tavant* séc. XI, detalhe. Ibid, p. 35.

Figura 155 As Regentes do asilo de velhos (Hals, 1666), detalhe. Ibid, p. 55.

Figura 158 Mosaico São Sebastião séc. XII. Ibid, p. 39.

Figura 159 Afresco romano séc. XII. Ibid, p. 41.

Figura 160 Vitral de Chartres séc. XII. Ibid, p. 43.

Figura 161 escultura uei séc I. Ibid, p. 48.

Figura 162 afresco indiano séc. VIII. Ibid, p. 49.

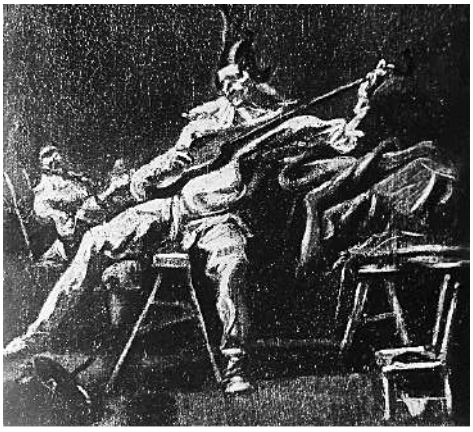


Figura 163 *Polichinelo toca violão* (Magnasco, 1697), detalhe. Ibid, p. 75.

Figura 164 *Retrato de Duret* (Manet, 1868), detalhe. Ibid, p. 77.

Figura 165 *Cadeira* (Van Gogh, 1888), detalhe. Ibid, p. 81.

Figura 166 *Primavera* (Botticelli, 1477-1482), detalhe. Ibid, p. 86.

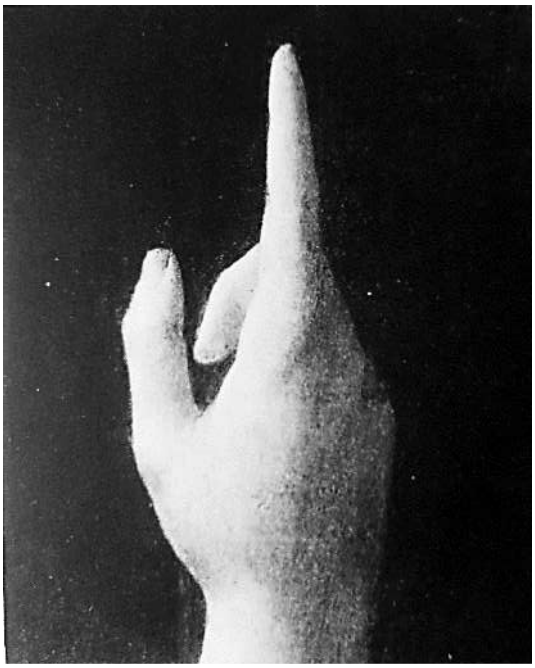


Figura 167 *São João Batista* (Da Vinci, 1513), detalhe. Ibid, p. 86.

3.2.3 Deleuze

A seguir analisaremos um caso historiográfico peculiar, tanto mais por não se tratar de uma história do cinema, apesar de versar exclusivamente sobre o conjunto de filmes produzidos no século XX, de estruturar-se na grande transformação histórica que divide o cinema entre clássico e moderno, e de criticar a "enorme proporção de nulidade na produção cinematográfica."[577] Apesar de todos esses aspectos, e da gentil advertência na primeira frase da obra – "Este estudo não é uma história do cinema"[578] – a obra de filosofia *Cinema 1: a imagem-movimento* e *Cinema 2: a imagem-tempo*[579], de Gilles Deleuze, funciona como um catálogo suficientemente abrangente – mais de 500 filmes, de diversas períodos e escolas –, podendo ser considerada uma das obras mais importantes sobre a história do cinema no século XX. Além disso, o alerta inicial – não se trata de uma história do cinema – guarda uma provocação de ordem pragmática, que converte as listas de títulos da obra numa exploração mnemônica, emotiva, e perceptiva, da história do cinema subjetiva que o leitor carrega consigo.[580] A novidade de Deleuze é reverter a relação tradicional entre texto e imagem – comum nos livros de história do cinema onde esta ilustra aquele –, convidando o leitor a ver o texto como a ilustração das lembranças, emoções e percepções que guarda dos filmes. Essa audácia inspirou obras como *The Thoughts That Once We Had* (Andersen, 2015) – do professor de história do cinema Thom Andersen –, filme que reúne cenas de filmes citados por Deleuze, materializando, na montagem, as aproximações feitas pelo último.

O que há de comum entre *Nanook, o esquimó* (Flaherty, 1922) e *A turba* (Vidor, 1928) (Figuras 168-171)? Ou entre *Eva* (Losey, 1962), *Brinquedo louco* (Ferreri, 1968) e *Jornada tétrica* (Ray, 1958) (Figuras 172-174)? Partindo do conjunto de melhores obras do século XX, segundo a concepção de Deleuze, o autor constrói redes de relações entre os filmes, que inusitadamente se sustentam do ponto de vista visual, apesar de serem acompanhadas por densas análises filosóficas. Entre Nanook – esquimó do documentário de Flaherty – e John (James Murray) – funcionário na ficção de Vidor –, a relação vai além do olhar antropológico – será explicado a seguir – compartilhado pelos diretores bem diferentes. Trata-se, nos dois casos, de homens que lutam para sobreviver: o esquimó, caçando em seu mundo de gelo, e o assalariado, tentando viver e amar na megalópole. Além disso, do ponto de vista do tratamento

[577] DELEUZE, 1985 [1983], p. 5.
[578] Ibid, p. 5.
[579] Ibid e DELEUZE, 2005 [1985], respectivamente.
[580] Ibid, p. 7.

cinematográfico, os dois filmes trazem exatamente o mesmo tipo de narrativa clássica – Flaherty fazia os esquimós repetirem exaustivamente os *takes*, para alcançar a perfeição narrativa –[581], que usa os mesmos tipos de enquadramento. Substituindo a paisagem de gelo pela selva de pedras, e o esquimó pelo funcionário, e vice-versa, vê-se bem a equivalência que une os dois filmes: trata-se de um mesmo método de filmar e montar. Citando os filmes, Deleuze constrói o intrigante conceito de "englobante,"[582] que se define por relações duais de força dentro de uma situação, produto da montagem alternada clássica, mas também modulação ou "respiração"[583], que se contrai e dilata em torno do personagem herói. A relação entre *Eva* (Losey, 1962), *Brinquedo louco* (Ferreri, 1968) e *Jornada tétrica* (Ray, 1958) também implica, para Deleuze, uma equivalência que passa por jogos de força, desta vez não determináveis como sobrevivência – caso de Nanook e John –, mas como compulsão. Na ordem visual, os três filmes apresentam personagens que não param de repetir um mesmo ato, compulsivamente. Cada personagem faz e não para de fazer, em seu respectivo ambiente, algo que marca essa compulsão. No filme de Losey, Eva (Jeanne Moreau) não para de jogar, na cidade de Veneza. Mario (Marcello Mastroianni), o herói de *Brinquedo louco*, em seu ambiente social descolado, não para de encher balões, e Cottonmouth (Burl Ives), não para de matar pássaros na floresta de *Jornada tétrica*. A expressão dos respectivos atores também é inusitadamente semelhante, sendo possível enxergá-la aproximando imagens de cada um deles em seus respectivos momentos de fissura por jogo, balões, e pássaros.

As listas de filmes que Deleuze cria ao longo de suas argumentações filosóficas apresentam surpreendentes semelhanças visuais, numa combinatória bastante diversa, que inclui tanto a pura pictorialidade quanto o efeito, em uma imagem, da montagem em que ela se insere no filme de que provém. Podemos enumerar alguns temas aos quais as listas deleuzianas de filmes respondem: o quadro cinematográfico como um espaço euclidiano preenchido por figuras geométricas, contraplanos distorcidos de acordo com o estado de espírito do personagem no plano correspondente, tendência de acentramento nos movimentos mostrados, oposição, na montagem, entre movimentos centrados e acentrados, nuances subjetivas da qualidade expressiva do rosto humano em *close*, expressão do rosto, animado e inanimado, como prenúncio de uma ação, nuances do rosto tenebroso, planos próximos de objetos expressivos, sombras, mártires, espaços esvaziados, espaços heterotópicos (para usar a

[581] CHRISTOPHER, Robert. *Robert and Frances Flaherty, a Documentary Life 1883-1922*. London: Mcgill Queen's University Press, 2005, p. 320.
[582] DELEUZE, 1985 [1983], p. 167.
[583] Ibid, p. 169.

expressão de Michel Foucault)[584], objetos-fetiche, tábuas da lei... a lista é tão diversa quanto singular e "aberrante", como David Lapoujade define o pensamento deleuziano, que "está sempre distinguindo e classificando movimentos aberrantes".[585]

A escolha dos filmes nas primeiras listas de *Cinema 1: a imagem-movimento* obedece a um critério pedagógico que diz respeito à natureza do quadro cinematográfico. Três filmes de origens diferentes – um Norte-americano, um italiano e um japonês – apresentam planos que, aproximados, revelam a capacidade de rarefação do quadro. *Suspeita* (Hitchcock, 1941), *Deserto vermelho* (Antonioni, 1964) e *Fim de verão* (Ozu, 1961) (Figuras 175-177) contam histórias também muito diferentes. No filme de Hitchcock, sobre um charmoso *playboy* suspeito de tentar assassinar sua recente esposa, o célebre copo de leite que Johnny (Cary Grant) leva para Lina (Joan Fontaine) ocupa, em determinado plano, o quadro inteiro que se dissolve na cor branca do líquido. Em *Deserto vermelho*, há uma cena em que a perturbada Giuliana (Monica Vitti) descontrola-se durante um passeio com seu marido Ugo (Carlo Chionetti) e alguns amigos, num porto que, em determinado momento, é tomado pela neblina que preenche inteiramente o quadro. Já *Fim de verão*, como é comum nos filmes do diretor japonês Yasujiro Ozu, em vários momentos o quadro permanece vazio, desocupado pelos personagens, como uma natureza morta. As três imagens juntas, do quadro totalmente preenchido pelo copo de leite no filme de Hitchcock, pela neblina no de Antonioni, e esvaziado de personagens em *Fim de verão*, sugeririam, se a montagem fosse efetivamente realizada, três aspectos diferentes da rarefação pictórica no quadro cinematográfico, como uma pequena montagem da história desta faceta da sétima arte. Na leitura filosófica de Deleuze, as relações entre os três filmes indica a natureza informática – e não linguística – do enquadramento, que se distribui entre o rarefeito e saturado.[586] Pode-se dizer que essa é a fundamentação teórica através da qual Deleuze pensa o cinema: o quadro como diagrama informático. Trata-se de uma concepção original da técnica cinematográfica, que contribui, para a montagem da história, com a atenção à modulação inerente à informação, como veremos agora. A pesquisa da geometria no quadro cinematográfico, feita por Deleuze em seus livros sobre cinema, mistura, como é de se observar, filmes muito diferentes, pelo local e período de onde provém. É fácil ver que não se trata exatamente de uma história do cinema, ainda que do enquadramento no cinema, mas de uma fundamentação filosófica. Para Deleuze, o cinema assume plenamente sua especificidade – a

[584] FOUCAULT, Michel. *Des Espaces autres*. Paris: Architecture /Mouvement/ Continuité, 1984.
[585] LAPOUJADE, 2014, p. 9.
[586] DELEUZE, 1985 [1983], p. 20.

montagem – ao mesmo tempo em que a câmera ganha movimento e se põe a explorar o espaço euclidiano do quadro como uma grandeza física. É por isso que Deleuze fala em modulação – transmissão de sinais elétricos – antes de falar em narrativa, e aí sua concepção do cinema, apesar de não ser uma história, é uma grande contribuição para o campo historiográfico da sétima arte. O que nos interessa aqui, como já foi dito, é o catálogo de filmes que Deleuze acaba por criar quando filosofa sobre o cinema, sua essência e sua história. Quando fundamenta a geometria do enquadramento para falar das diferentes modulações que o cinema criou, através da montagem e do movimento de câmera, para emitir impulsos elétricos, Deleuze cria uma lista de filmes que transversaliza de maneira notável o conjunto do cinema mudo. *Intolerância* (Griffith, 1916), *O encouraçado Potemkin* (Eisenstein, 1926), *Joana D'Arc* (Dreyer, 1928), *O gabinete do dr. Caligari* (Wiene, 1920), e *M* (Lang, 1931) (Figuras 178-182), todos filmes amplamente programados, aliás, por Langlois, e utilizados por Godard em *História(s) do cinema*, trazem em comum momentos marcantes da geometria – para falar como Deleuze – toda própria a cada filme, e que indica a potente exploração dos recursos visuais no cinema da época. O plano selecionado por Deleuze no monumental *Intolerância* é o momento em que o rei da Babilônia observa, do alto de sua fortaleza, o vaivém dos carros que entram e saem pela porta de uma muralha. O autor sublinha o corte que corresponde ao muro babilônico e atravessa o quadro de cima abaixo.[587] Já em *O encouraçado Potemkin*, recheado pelos célebres planos cuja geometria é minuciosamente trabalhada por Eisenstein, destaca-se, por exemplo, a descida dos soldados russos que descreve uma diagonal perfeita no quadro da cena na escadaria de Odessa. Deleuze mostra, através dos escritos teóricos escritos por Eisenstein, como há em seus enquadramentos um estudo, já mencionado anteriormente, dos efeitos da secção áurea na imagem cinematográfica.[588] No caso de *Joanna D'Arc*, Dreyer trabalha, ainda segundo Deleuze, as horizontais e verticais, as simetrias, como podemos observar no belíssimo plano em que Antonin Artaud (no papel de um padre) aparece contornado pela estrutura de uma igreja, com a cruz do edifício ajustada – pelo enquadramento – bem em cima de sua cabeça. Já *O gabinete do dr. Caligari*, famoso por seus cenários pintados em estilo expressionista, apresenta diversas cenas em que a geometria alongada das portas, janelas, passagens e construções, marcam a história de loucura, hipnose e assassinato com uma singular qualidade intensiva. Um dos planos mais marcantes do filme é o momento em que Cesare (Conrad Veidt) carrega Jane (Lil Dagover) nos braços após tê-la raptado, e foge com ela pelas ruas da estranha cidade de

[587] Ibid, p. 22.
[588] Ibid, p. 22.

Holstenwall, com edifícios retorcidos e caminhos espiralados. A silhueta do criminoso carregando sua vítima, recortada contra um céu totalmente branco junto com telhados e chaminés sinuosos e desproporcionais, impressiona pela estranheza e consistência da estética expressionista transferida para o cinema. Deleuze diz que se trata de uma ótica geométrica que tem a luz por objeto, alternando-a com o preto do cenário. Por fim, Deleuze apresenta *M*, penúltimo filme de Fritz Lang na Alemanha, também expressionista, notadamente na atuação de Peter Lorre como o psicopata Hans, que seduz criancinhas para matá-las. Apesar de expressionista, o filme apresenta, na perseguição policial, características realistas – "passaporte para os Estados Unidos", na visão de Deleuze.[589] É interessante observar, nesse sentido, e do ponto de vista da geometria do quadro, a presença da inspiração expressionista no seio da ação realista. Quando Hans é cercado pela polícia, a estratégia usada pelo chefe do esquadrão é traçar círculos concêntricos que se fecharão em torno do assassino, inexoravelmente capturando-o. Há uma bela montagem que mostra o compasso do chefe de polícia traçando, no mapa da cidade, o círculo da captura que se concretiza, nos planos seguintes, em fileiras de policiais que varrem bosques e ruas em direção a Hans. Além disso, o círculo aparece – dessa vez partido em dois – no plano em que Hans tenta capturar sua última vítima, diante de uma vitrine de talheres. O reflexo da prataria enquadra o rosto de Hans, nesse plano onde a geometria expressionista faz sua aparição e põe o filme na lista de Deleuze. Em suma, o quadro de Griffith dividido verticalmente pelo muro babilônico, a diagonal dos soldados na escadaria de Odessa eisensteineana, a simetria entre o prédio da igreja e o padre vivido por Antonin Artaud, no filme de Dreyer, os caminhos tortuosos que ocupam o quadro como um relâmpago, em *O gabinete do dr. Caligari*, e a forma geométrica do reflexo dos talheres em torno do rosto de Hans, o assassino de Fritz Lang, são imagens que poderiam ser postas uma ao lado da outra como em um estudo visual. Tratar-se-ia de uma pequena montagem da história geométrica do quadro no cinema mudo. Essas e outras razões, como vimos, nos fazem acreditar que a filosofia de Deleuze é também uma montagem da história. Além de apresentar uma qualidade geométrica própria, que remete à modulação física das informações elétricas contidas na luz, como vimos, o quadro cinematográfico também é capaz, para Deleuze, de apresentar a visão subjetiva ou imaginativa de um personagem. Relacionando *A roda* (Gance, 1923), *O sheik branco* (Fellini, 1952) e *A última gargalhada* (Murnau, 1919) (Figuras 183-185), Deleuze apresenta diferentes tipos de visão subjetiva. Em *A última gargalhada*, o porteiro de um hotel de luxo (Emil Jannings) toma um porre no casamento de sua filha, vestindo o pomposo casaco que até então

[589] Ibid, p. 164.

usara para trabalhar no hotel. Escondendo o fato de ter sido transferido de posto, e que dali em diante passaria a trabalhar no banheiro do hotel devido à sua idade, o porteiro finge ainda ser o responsável pela luxuosa porta do hotel, usando o casaco na festa da filha, e bebe sem parar para festejar. Às imagens do velho porteiro bebendo alternam-se quadros embaçados e rodopiantes que mostram a visão ébria e indeterminada através da qual a antiga realidade infiltrava sua nova situação. Trata-se de um plano subjetivo, portanto, onde a câmera substitui o próprio personagem, mostrando o que ele vê, em seu estado perceptivo alterado. É interessante notar que os dois outros exemplos, ao invés de mostrar a alteração perceptiva causada por uma interferência na faculdade natural – o álcool, no caso do porteiro –, mostram também como a imaginação reage com a visão, modificando-lhe as formas. O maquinista de trem Sisif (Severin-Mars), em *A roda*, após ter machucado seus olhos em um acidente de trabalho, enxerga embaçado os objetos que traz diante dos olhos, o que vemos por meio de quadros subjetivos semelhantes ao da bebedeira do porteiro em *A última gargalhada*. Esse caso introduz, no entanto, uma particularidade que o faz ir além de uma visão subjetiva afetada. Junto com o embaçado, que indica a visão prejudicada do maquinista, vemos também todo tipo de roldana, bastões e engrenagens, misturados aos objetos fora de foco, fruto da mente do personagem que, trabalhando todos os dias com as peças das locomotivas, materializa sua imaginação na forma de delírios visuais, representados no quadro subjetivo. Assim também Wanda (Brunella Bovo) em *O sheik branco*, obcecada pelo sheik (Alberto Sordi), enxerga o balanço onde este oscila em uma escala irreal, muito maior do que era na realidade. Fellini ainda faz uma brincadeira na montagem. O plano seguinte ao quadro subjetivo, mostrando o enorme balanço imaginado por Wanda, apresenta o sheik descendo do balanço, mas ele não salta das alturas, como seria o caso se o balanço estivesse tão alto quanto Wanda o vê, mas, num pequeno saltito, atinge o solo com os pés. O interior embaçado e rodopiante de *A última gargalhada*, os objetos fora de foco e com engrenagens de *A roda*, e o enorme balanço do *Sheik branco*, são três imagens que unem esses diferentes filmes e, assim como no caso precedente – o da geometria do enquadramento – funcionam como uma espécie de introdução à história do quadro subjetivo. Aqui, Deleuze filosofa sobre a capacidade da câmera cinematográfica de habitar perspectivas diversas. Além de servir como frente de palco, como nos primeiros filmes de ficção, ou como registro maquínico dos acontecimentos, como no caso das vistas dos irmãos Lumière, por exemplo, a câmera se apresenta como uma visão subjetiva dos personagens que mostra. Deleuze mostrará, a partir de sua filosofia, como essa capacidade da câmera se prolonga ainda, fazendo o quadro modular frequências gravitacionais diversas, ou, como ele é capaz de

se inserir em diferentes estados da própria matéria, extravasando a representação da consciência – perturbada ou imaginativa, como visto no último caso. Veremos inclusive que Deleuze extrairá disso uma inusitada perspectiva filosófica das formações sociais, da moral, e da história.

A próxima lista relacionará imagens criadas quando, segundo Deleuze[590], o quadro não se contenta em apresentar o olhar subjetivo de um personagem, mas coloca-o em movimentos "aberrantes" – para usar novamente a expressão de Lapoujade –, como balanço no trapézio, grandes agitações, ou fluxos aquáticos, e apresenta o efeito da perda de centro no ponto de referência. As relações entre os filmes *Varieté* (Dupont, 1925), *Coeur fidèle* (Epstein, 1923), *Um dia no campo* (Renoir, 1946), *Pacific 231* (Mitry, 1949) e *Taris* (Vigo, 1931) (Figuras 186-190) apresentam-se na semelhança da função do enquadramento aberrante que tais filmes demonstram. Deleuze explica que quando o eixo de referência é posto em movimento, como dito, a imagem subjetiva tende para composições de movimento que não pertencem mais a uma consciência, afetada ou imaginativa, mas exprime movimentos não-orgânicos. O trapezista Boss (Emil Jannings), no exemplo dado por Deleuze[591] do filme alemão *Varieté*, balançando no alto do trapézio, enxerga a multidão e as luzes do circo como milhares de faíscas. Não é mais como o embaçado dos casos precedentes – *A última gargalhada*, *A roda*, etc. – que exprimiam a modificação na consciência causada por interferência externa – bebida, acidente no olho. Agora, as transformações que o quadro apresenta são efeito de um deslocamento extraordinário do personagem que vê, mesmo que seja a própria câmera. Essa é a função que aproxima as imagens dessa lista. Em *Pacific 231* a câmera assume o ponto de vista de uma locomotiva, apresentando ângulos e deslocamentos insólitos que causam forte impressão no espectador. É como se o mundo maquínico do trem ganhasse um olho e a câmera o compartilhasse com o espectador. A diversidade das formas visuais que a ideia deleuziana é capaz de aproximar é notável. Às faíscas luminosas de *Varieté*, e às linhas de ferro de *Pacific 231*, Deleuze acrescenta o movimento aquático do rio em *Um dia no campo*, do mar em *Coeur fidèle*, e de uma piscina em *Taris*. *Um dia no campo* conta a história de dois amigos que ficam interessados em mãe e filha de uma família que faz um piquenique no rio perto de suas casas. O cínico Henri (Georges D'Arnoux) e o sentimental Rodolphe (Jacques B. Brunius) encontram a família em terra firme, mas é no barco, quando o rio fica agitado, que as coisas se transformam e, como diz Deleuze, "o perigo de vida faz cair os papéis e mostra no cínico (Henri) um bom

[590] Ibid, p. 94.
[591] Ibid, p. 94.

rapaz, enquanto o sentimental (Rodolphe) aparece como sedutor sem escrúpulos."[592] Já em *Coeur fidèle*, a jovem garçonete Marie (Gina Manès), explorada pelos donos do restaurante que ficava no Porto de Marselha, sonha com seu amado Jean (Léon Mathot), com quem não consegue ficar, pois a moça já estava comprometida com Petit Paul (Edmond van Daële). Os enquadramentos em que Marie aparece pensando em Jean, e na felicidade que o impossível relacionamento com ele representava, mostram o belo rosto da moça em sobreposição às águas do mar, como se o movimento das ondas fosse a única expressão possível do amor não realizado. Também é como se, na água, a transformação de sua vida de sofrimento fosse possível. Vê-se bem que a relação que Deleuze faz entre o rosto de Marie em sobreposição com o mar, e as águas do rio onde os jovens Henri e Rodolphe mudam de comportamento é de cunho filosófico. É do tempo e de suas transformações que o autor fala através de análises fílmicas. Por isso escolheu filmes cuja narrativa aborda a questão das possibilidades, dos destinos e suas transformações. Mas na dimensão da análise em que Deleuze se atém ao enquadramento e nas diferentes qualidades informacionais que apresentou ao longo da história do cinema, é possível considerar as escolhas e aproximações do filósofo do ponto de vista puramente visual. Assim, inusitadas semelhanças revelam-se, como o brilho do movimento do mar, ou do rio, com as luzes agitadas pelo movimento da câmera que as registra, parecendo faíscas, e também a apresentação do solo terrestre como um jorro – efeito da aceleração da locomotiva na qual foi colocada a câmera (*Pacific 231*). Que esses movimentos aberrantes desencadeiem devires nos quais a consciência humana possa compartilhar sua pulsão orgânica com forças de outros tipos – maquínico, aquático, luminoso – volta a ser uma questão filosófica, mas ainda assim argumentamos que há independência visual nas listas de filmes através das quais Deleuze tece sua filosofia. A materialização da montagem de imagens deleuziana, em uma exposição, ou filme, como o citado *Thoughts That Once We Had* (Andersen, 2015), por exemplo, o confirma, mas também a simples evocação das imagens não o faz menos, pois por abstração, independe do fato de haver ou não imagens concretas. Esse já era, aliás, o sentido do prólogo de *Cinema 1*, onde Deleuze explica que

> Não apresentamos nenhuma reprodução que viria ilustrar nosso texto, pois é nosso texto, ao contrário, que gostaria de ser apenas uma ilustração de grandes filmes de que cada um de nós guarda, em maior ou menor grau, a lembrança, a emoção ou a percepção.[593]

[592] DELEUZE, 2005 [1985], p. 109.
[593] Idem, 1985 [1983], p. 7.

Assim, consideramos as listas de filmes, criadas por Deleuze, enquanto montagens visuais, capazes de revelar, nas relações de semelhança, contiguidade, escala etc., nuances que, por sua vez, podem ser consideradas históricas pelo fato de que foram escolhidas dentro do conjunto de filmes que define a história do cinema (ao menos a do século XX). *Taris* (Vigo, 1931), o último filme da lista analisada aqui, é um curta-metragem sobre um nadador, e dedica-se quase exclusivamente a mostrar os graciosos movimentos do esportista submerso. Portanto, é a imagem da água da piscina que se acrescenta às faíscas, às linhas de ferro, à água do mar e à do rio, nessa lista que apresenta diferentes tipos de iridescência material, luminosa, aquática, etc. Que o cinema tenha se encontrado nessa via exploratória, como o conjunto tratado aqui revela, não é sem consequência para a definição da especificidade da sétima arte. Desse ponto de vista, o cinema é a única arte capaz de apresentar registros de acontecimentos passados e de montá-los de diferentes maneiras, inclusive nas formas narrativas que criou. Já que a história do cinema determinou a narrativa como especificidade, acompanhando sua evolução, como vimos anteriormente, até a expansão metodológica implicada nos movimentos New Film History e New Cinema History, a etiqueta "aberrante" colocada por Lapoujade na análise deleuziana do cinema faz sentido porque ela difere desse conjunto. Já é assim considerando a análise visual da lista de filmes que nos ocupa no momento, em que o cinema é o instrumento de revelação das transformações da matéria. Se levarmos em conta a filosofia que acompanha essa lista, escrutinada aos poucos até aqui, a aberração acentua-se, como já pôde ser visto, quando Deleuze associa os enquadramentos citados ao flerte do cinema com o universo inorgânico – o que corresponde a uma transformação da consciência humana. Precisamente nesse sentido, a filosofia de Deleuze apresenta uma aventura do pensamento – para citar o livro de Cláudio Ulpiano[594] – que, se por um lado extravasa as relações de imagens a que se refere no campo abstrato do pensamento, por outro – o lado que nos interessa – é inseparável da geometria no enquadramento, da função subjetiva do quadro na montagem, de certos movimentos de câmera, tudo isso traduzido em imagens, e sobretudo relações entre imagens. De resto, é notável que Deleuze inscreva as imagens do cinema na ordem física da transmissão de impulsos elétricos – ou informação, como vimos –, assim como na das diferenças materiais qualitativas – terra, água etc. Todos os filmes citados por Deleuze vistos até aqui – com exceção de *Taris* e *Pacific 231*, filmes experimentais – são filmes clássicos, que apresentam métodos narrativos inovadores em seu tempo, e que se tornaram procedimentos comuns, respondendo perfeitamente ao que a história do cinema determinou-lhe como sua essência. A filosofia deleuziana que acompanha

[594] ULPIANO, Cláudio. *Deleuze*: a aventura do pensamento. São Paulo: Funemac, 2013.

as aproximações entre as imagens difere exatamente nesse ponto, e pode ao menos inspirar uma renovação no campo da história do cinema. Isso porque Deleuze não analisa, nas imagens, as relações causais da narrativa, mas cria conceitos que definem ordens perceptivas – geometria, física etc. –, no que ele trabalha com o que há de imanente na representação cinematográfica: a informação no sentido, dado por Gilbert Simondon[595], em que está ligada a uma metamorfose no plano da individuação. No cinema seria algo como aquilo através do que o espectador devém espectador, e que não se reduz nem ao filme – informação – nem à subjetividade – ou ressonância interna[596], nas palavras de Simondon – mas ao diagrama de forças em que tais forças se dão. Assim, a filosofia do cinema de Deleuze torna-se – ao mesmo tempo em que é um catálogo original das imagens dos filmes – um mapa de frequências perceptivas – "ressonâncias internas"[597] – que serve como fundamentação da crítica que o filósofo faz, ou relança a partir de outros teóricos, por exemplo, à burguesia, como veremos a seguir.

Destacando as análises feitas por Barthelemy Amengual[598] sobre *À propósito de Nice* (Vigo, 1930), Deleuze mostra uma atitude de oposição que não é ideológica (política, econômica), mas biológica, através do regime aquático das informações no quadro: "a presença da água que permitia descrever a burguesia como um corpo orgânico monstruoso."[599] Em suma, a definição filosófica do quadro cinematográfico, através da qual Deleuze cria suas relações entre imagens no conjunto de filmes da história do cinema no século XX, é físico-geométrica e modular. O filósofo privilegia, a partir daí, a função subjetiva – acidentada, ébria, imaginativa – e extrai um regime perceptivo dos movimentos de translação diversos – trapézio, barco, nado – para compor sua crítica à hegemonia do padrão cinematográfico de fórmulas fáceis[600], notadamente norte-americano que vingou e que, aliás, como também mostra o filósofo[601], guarda uma concepção própria da própria história. Assim, aliando-se ao cinema experimental norte-americano – Jordan Belson, Henry Jacobs, George Landow, etc. –, Deleuze define a essência perceptiva do cinema (Imagem-Percepção)[602] em um acentramento – perda do centro – de pontos de referência que nada tem a ver com a lógica cunhada historicamente como o

[595] SIMONDON, 2007.
[596] Ibid, p. 79-83.
[597] Ibid.
[598] AMENGUAL, Barthelemy. *Études cinématographiques*: Jean Vigo. Paris: Lettres Modernes Minard 51-52, 1966.
[599] DELEUZE, 1985 [1983], p. 97.
[600] Há um erro na tradução de Stella Senra (DELEUZE, 1985 [1983]), ao introduzir a Imagem-Ação, que se refere ao clássico hollywoodiano, Deleuze diz se tratar de um campo mais fácil de definir (p. 164), e não difícil, como traduziu Senra.
[601] DELEUZE, 1985 [1983], p. 172.
[602] Ibid, p. 95-114.

próprio da arte cinematográfica. A diversidade das aproximações visuais que extraímos da obra do filósofo – por exemplo entre faíscas de luz, linhas de ferro e movimentos aquáticos, como visto anteriormente – contaria assim uma história visual crítica-perceptiva do cinema.

O rosto da sonhadora Marie (Gina Manès), como mostra Deleuze, sobreposto às ondas do mar, em *Coeur fidèle* (Epstein, 1923), num devaneio melancólico de prisioneira sonhando com a liberdade, indica uma inusitada rede de relações que leva, por exemplo, às frenéticas imagens de *Um homem com a câmera* (Vertov, 1929), pois trata-se, nos dois casos, da aventura cinematográfica por meio de diferentes instâncias materiais – água no caso de Esptein, todo tipo de elementos urbanos, no de Vertov. Deleuze sugere, assim, que a verdadeira capacidade do cinema é fabricar diferentes tipos de consciência. Tanto a luta de classes, como nos russos, quanto a questão afetiva, como nos franceses do pré-guerra, passam, assim, por um drama visual que é, ao mesmo tempo, o índice histórico das capacidades alcançadas pelo cinema, onde Deleuze vê uma espécie de comunidade perceptiva, como se nota na referência que o filósofo faz à oposição entre a terra e o mar em *Águas tempestuosas* (Grémillon, 1941):

> É o que fica nítido em *Águas tempestuosas*, de Grémillon, onde o capitão, em terra, é reconduzido a centros fíxos, imagens da esposa ou da amante, imagens da *villa* frente ao mar, pontos de subjetivação egoístas, enquanto o mar lhe apresenta uma objetividade para além dos homens (com suas percepções hegemônicas).[603]

Da mesma maneira, o casal Jean (Jean Dasté) e Juliette (Dita Parlo), que decide viver a bordo do Atalante, é alegre e cheio de vida, mas Juliette volta para a superficialidade da vida noturna em terra firme, enquanto Jean vai procurá-la na água, como se aí "a percepção gozasse de um alcance e de uma interação, de uma verdade que ela não tem na terra."[604] Em *Cinema 2: a imagem-tempo*, Deleuze nomeia "ideal de verdade" ou "veracidade narrativa"[605] a função que estende até o domínio do filme documentário, quando o enquadramento está identificado, seja no lado do personagem, seja no da câmera. Essa identificação – quando sabemos muito bem quem está vendo –, Deleuze, aliado a Nietzsche, aponta como a ficção mais profunda e que é subvertida na série de diretores (John Cassavetes, Shirley Clarke, Pierre Perrault, etc.) que segundo o filósofo trouxeram ao cinema a função fabulatória, em oposição à veracidade identificatória.[606] Ora, certamente a "verdade da água" que Deleuze vê em *Atalante* (Vigo) e em tantos outros filmes – principalmente franceses, mas com uma irrupção inusitada no *neowestern* Norte-americano – está mais próxima da fabulação que da identidade. Portanto, do

[603] Ibid, p. 96.
[604] Ibid, p. 97.
[605] DELEUZE, 2005 [1985], p. 182.
[606] Ibid, p. 155-189.

ponto de vista que nos interessa – a possível presença de uma montagem visual deleuziana que sugeriria senão uma história do cinema, ao menos uma maneira muito original de abordá-la –, não adianta buscar um significado na presença da água como metáfora, a água simbolizando, por exemplo, a melancolia de Marie (Gina Magnès) em *Coeur fidèle* (Epstein, 1923), ou o amor de Jean em *Atalante* (1934). Por depender desta distinção, o esforço de extrair uma historiografia visual da obra deleuziana corre o risco de, ao comprometer-se com o desprezo à descrição linguística do cinema, aderir aos conceitos do filósofo como substitutos desta, no que a provocação foucaultiana – "um dia o século será deleuziano"[607] – se confirmaria. Novamente, e de qualquer maneira, a consideração das aproximações de imagens feitas por Deleuze independem da aderência ou não à sua filosofia.

O célebre leão de pedra do filme *O encouraçado Potemkin* (Eisenstein, 1926) (Figura 191), que se levanta, como efeito da montagem de três estátuas com posições diferentes, do leão deitado e dormindo ao leão de pé, pronto para o ataque, é aproximado por Deleuze do rosto de Jack, o Estripador (Gustav Diessl) em *A caixa de Pandora* (Pabst, 1929) (Figura 192), quando o assassino vê o brilho da faca na mesa de Lulu (Louise Brooks), e muda de rosto, anunciando o crime. Mesmo desconhecendo as origens das imagens, tanto o leão de pedra em pé, quanto o rosto siderado de Jack, sugerem um olhar atento, de onde se espera uma ação. Essa relação difere da seguinte, onde Deleuze aproxima os rostos de Átila (Rudolf Klein-Rogge), o do demônio de *O golem* (Wegener, 1920) (Figura 193), e o de Mefistófeles (Emil Jannings) no *Fausto* (Murnau, 1926) (Figura 194), todos rostos de seres fantásticos, que segundo Deleuze apresentam o rosto humano participando da "vida não orgânica das coisas."[608] É interessante observar que aqui também o filósofo não está se referindo a uma metáfora, mas, assim como as imagens aquáticas sugeriam outras formas de consciência, e sobretudo outras formas perceptivas, aqui o rosto "vaporoso, nebuloso, fumoso, envolto em um véu mais ou menos denso"[609], próprios do expressionismo alemão – escola de onde provém os três filmes citados – indicam, também segundo Deleuze, não somente expressões do rosto, mas o movimento muito sutil que lhe é próprio, microvibrações da face do organismo que perdeu a translação, especializando-se em receber os movimentos do entorno, e também se alimentar dele, ideia extraída de *Matéria e memória*[610], livro escrito por Henri Bergson no mesmo ano que o cinema era projetado em salas pela primeira vez pelos irmãos Lumière. A expressão do rosto fica,

[607] Le Monde, 1969.
[608] DELEUZE, 2005 [1985], p. 111.
[609] Ibid, p. 111.
[610] BERGSON, 1999 [1896].

portanto, nas relações criadas por Deleuze, entre a ação, como indica o par leão de pedra/Jack o Estripador, visto anteriormente, e a expressão – ligada às forças não orgânicas da vida, das quais a luz, por exemplo, faz parte –, como no trio Átila/demônio/Mefistófeles, também visto anteriormente. Tal concepção das potencialidades do quadro cinematográfico, principalmente do rosto enquadrado, tem um contraplano correlato que, assim como o rosto, também indica o gosto de Deleuze pelo aberrante. Trata-se do que chamou de "espaços-quaisquer"[611], que substitui o objeto assim como o rosto "que participa da vida não orgânica das coisas" substituía o sujeito. É a faca cuja lâmina brilha sob os olhos de Jack, o Estripador, e que guarda, na nova lista de filmes extraída do livro de Deleuze, relação com os hábeis dedos de Michel (Martin Lasalle), o batedor de carteiras de *Pickpocket* (Bresson, 1959), e também com as belíssimas imagens de *Chuva* (Ivens, 1929). Portanto, o brilho de uma faca, os dedos de um batedor de carteiras, e pingos de chuva, formam aqui uma constelação visual inusitada, tanto mais quanto consideramos a filosofia por trás da escolha das imagens. Trata-se, para Deleuze de "espaços-quaisquer", como foi dito, o correspondente, ao nível do objeto, da expressividade não necessariamente humana do rosto, o contraplano de uma visada aberrante, de uma consciência-câmera que se confunde mais ou menos com um personagem sem que este se confunda com as determinações humanas que lhes dariam uma forma orgânica. Em seguida, outra lista, igualmente inusitada, aproxima o jumento de *A grande testemunha* (Bresson, 1966), Joana (Renée Jeanne Falconetti) de *A paixão de Joana D'Arc* (Dreyer, 1928), e Sabine (Béatrice Romand) de *Um casamento perfeito* (Rohmer, 1982) (Figuras 195-197). Fora a semelhança, na expressão de rosto, entre Joana e Sabine – sugerindo sideração e sofrimento –, a relação puramente visual entre as três imagens poderia sugerir a comparação entre o rosto humano – feminino – e a cara animal. Devido ao sofrimento nos rostos femininos, a tendência é observarmos tristeza também na cara do jumento, por efeito da aproximação, como no já citado efeito Kuleshov. É interessante notar que após assistir ao filme de Bresson, a observação da imagem mostrando a cara do jumento sofre um efeito semelhante, pois a memória dos sofrimentos vividos pelo animal, na narrativa do filme, funciona como as imagens de Sabine e Joana, contagiando a imagem com as qualidades expressivas do infortúnio. Investigando a origem das imagens vemos que se trata de três histórias de sofrimento. O jumento, como já foi dito, sofre, do nascimento à morte – período da vida do animal contemplado pela narrativa do filme –, nas mãos dos diversos donos pelos quais passa. Joana sofre nas mãos dos padres da Santa Inquisição, como se sabe, sendo julgada e posteriormente queimada na fogueira. E por

[611] DELEUZE, 1985 [1983], p. 132-157.

fim, Sabine, jovem estudante de artes que se apaixona, sem ser correspondida, por um advogado, sofre através de suas tentativas frustradas de viver uma relação conjugal com seu homem amado. O sofrimento de Sabine certamente não se compara ao de Joana D'Arc e ao do jumento, acarretando inclusive a morte dos personagens. É interessante observar, no entanto, que a desproporcionalidade com a qual Sabine vive seu sofrimento – como se sua vida dependesse da aquiescência do objeto amado –, colocando-a em equivalência, ao menos imaginária, com o sofrimento real e físico de Joana e do jumento. Ancorada na paixão pelo homem como um ponto de referência fixo, acontece com Sabine aquilo que aconteceu com o Capitão André Laurent (Jean Gabin), em *Águas tempestuosas* (Grémillon, 1941), visto anteriormente na lista em que Deleuze opunha a consciência aquática à terráquea, ou burguesa (*Atalante*, *Taris*, etc.). O Capitão André havia sido "reconduzido a centros fixos, imagens da esposa ou da amante, imagens da *villa* em frente ao mar, pontos de subjetivação egoístas"[612]. Então Sabine é como um Capitão André, e se este encontrava a experiência subjetiva dinâmica habitando o mar, pode-se dizer que para Sabine era nos estudos de arte, que a moça começa a menosprezar em determinado momento, prenunciando a queda na fixação amorosa. É o aspecto clínico[613] da filosofia através da qual Deleuze aproxima e cria relações entre os filmes. Nessa perspectiva – referência na imagem cinematográfica de um aspecto acentrado e fluido, que estaria ligado a uma determinada saúde dos personagens –, poder-se-ia dizer que a ligação de Joana D'Arc com Deus rivalizava com a fixação dos próprios padres, motivo pelo qual estes exigiam que a moça negasse sua paixão. O jumento de *A grande testemunha*, por sua vez, sofre os revezes da posse, onde ele é o ponto de afeto, carinhoso e agressivo, trabalho, e até mesmo místico/religioso, como quando o animal é batizado, ou no ritual em que Marie (Anne Wiazemsky) o enfeita, como preparando-o para um ritual sagrado. Na filosofia deleuziana, trata-se de três personagens cuja escolha – presença do tema da consciência não humana – recai sobre o sacrifício como única saída. Do animal, Deleuze diz: "tendo a inocência daquele que não está em estado de escolher, o jumento só experimenta o efeito das não-escolhas ou das escolhas do homem".[614] É como a consciência de um destino sempre oprimido, no lado dos vencidos, em que "o personagem da verdadeira escolha se encontrou no sacrifício, ou se reencontrou para além do sacrifício que é sempre recomeço"[615], como o filósofo fala de Joana D'Arc. Já Sabine é, para Deleuze

[612] Ibid, p, 94.
[613] DELEUZE, 2019 [1993].
[614] DELEUZE, 1985 [1983], p. 136.
[615] Ibid, p. 136.

> uma jovem que escolhe se casar e que grita isso justamente porque escolheu do mesmo modo que poderia ter escolhido, numa outra época, não se casar, com a mesma consciência pascaliana ou a mesma reivindicação do eterno, do infinito.[616]

Dessa forma, e através dessa lista de filmes, Deleuze alcança o problema, segundo ele comum ao cinema e à filosofia, da escolha, e ele tecerá uma estranha defesa do que chama de "escolha da escolha"[617], uma capacidade integrada de percepção, afeto e ação que pouco tem a ver com a escolha orgânica do livre arbítrio moderno. Abordaremos agora a lista através da qual Deleuze tece sua análise propriamente histórica por misturar a concepção histórica que Hollywood se fazia através de determinados filmes clássicos, com a consideração da organicidade civilizatória, vista a partir de uma consciência acentrada, como foi visto, mas também de outras organizações, com outras relações com o mundo e com a natureza. *A turba* (Vidor, 1928), *Rastros de ódio* (Ford, 1956), *Os dez mandamentos* (DeMille, 1956), *Pão nosso de cada dia* (Vidor, 1934), *Jovem Sr. Lincoln* (Ford, 1939), *Um romance americano* (Vidor, 1944) e *O nascimento de uma nação* (Griffith, 1915) (Figuras 198-205) – o último representando o modelo mesmo da mistura entre filme e concepção histórica que vingou na história do cinema a ponto de todos os outros serem seus clones. Para Deleuze: "o cinema americano nunca deixou de filmar e refilmar o mesmo filme fundamental, que era *O nascimento de uma nação*-civilização [acréscimo do autor], cuja primeira versão havia sido feita por Griffith."[618]

A questão dessa lista de filmes deleuziana pode ser resumida nas seguintes palavras: a unidade orgânica criada pela montagem griffithiana confunde-se com o projeto democrático nacionalista norte-americano que substitui a multiplicidade do conjunto de forças no entorno dos personagens pela nação compreendida como um englobante – síntese global ou ambiência[619], também chamada por Deleuze de nação-meio[620] – que comporta duas funções principais: a unanimidade que, como um cadinho, une todas as minorias – negros, amarelos, etc. – sob uma liderança messiânica, e a linguagem enquanto tábua da lei, que serve para controlar todas as forças que operam sob o céu da nação. A captura das forças no meio é evidente observando-se, como numa montagem de fotografias, o rosto do esquimó Nanook, de *Nanook* (Flaherty, 1922), encarando a câmera com linhas de uma expressão a um só tempo serena e atenta, que sugerem uma experiência de vida mais física e exterior que psicológica, e

[616] Ibid, p. 137.
[617] Ibid, p. 135.
[618] Ibid, p, 169.
[619] Ibid, p. 164.
[620] Ibid, p. 167.

o de John Sims (James Murray), que com expressão facial siderada e sonhadora, quando chega à cidade de Nova Iorque e encara do barco o mundo de possibilidades e promessas que o levou até ali. No caso do esquimó, há uma relação homem-meio pautada por duelos de forças – luta com o gelo, com os animais caçados etc. – que, fora do controle de grandes líderes e da força da lei, confundem-se apenas com o destino singular dos personagens, numa relação direta com os elementos da natureza. Já John Sims precisa duelar com uma organização monstruosa – nas palavras de Deleuze[621] – exemplarmente visível no plano que parte do geral e se fecha na figura de John, mostrando-o restrito ao pequeno quadrado de sua mesa, num padrão quadricular que se estende às outras mesas do escritório, às outras salas do edifício, a todos os edifícios da megalópole. Trata-se de um sistema onde a potência das forças do meio, definidas por Deleuze como repetição diferencial[622], são esquadrinhadas pela dinâmica onde a diferença é representada pela lei que a faz repetir sempre o mesmo – donde o eterno *remake* de *O nascimento de uma nação* que se tornou o cinema hegemônico norte-americano. Sempre um estado de coisas que é ameaçado e que se transforma em direção ao que era antes, a marca do passado ocupando o lugar de ponto no futuro a ser repetido. É interessante observar que o englobante produzido, em *Nanook*, pelas sínteses perceptivas engendradas na relação com as forças do meio, é substituído pela linguagem em sua função discursivo-jurídica, que funciona como conjunto das palavras de ordem que garante tanto a liderança dos indivíduos – como veremos em *Pão nosso e cada dia* – quanto o progresso das forças técnicas que culminam na indústria da guerra, como mostra exemplarmente *Um romance americano*, onde mesmo o conflito afetivo entre pai e filho é instrumentalizado a favor do poderio militar norte-americano.

O jovem Lincoln (Henry Fonda) chega, em *Jovem Sr. Lincoln* (Ford, 1939), à cidade de Springfield, Illinois, montado em uma mula – referência bíblica à chegada de Jesus em Jerusalém –, para iniciar sua carreira como advogado. Lincoln em breve se tornaria líder do projeto democrático pautado na constituição como regulação da nação que se renovava. A imagem de Lincoln montado na mula relaciona-se com Moisés (Charlton Heston) que, em *Os dez mandamentos* arrasta consigo a multidão de hebreus através dos muros de água que afogaram as tropas egípcias. Trata-se de messianismo, nos dois casos. Segundo a explicação de Deleuze, "o Lincoln de Ford recapitula a história bíblica, (...) garantindo como Moisés a passagem da lei nômade à lei escrita, do *nomos ao logos*, entrando na cidade sobre o jumento

[621] Ibid, p. 97.
[622] DELEUZE, 1998 [1968].

como Cristo."[623] Uma terceira imagem é adicionada por Deleuze, a de John Sims (Tom Keene), que em *Pão nosso de cada dia* (Vidor, 1934) – sequência de *A turba* (Vidor, 1928) – assume a liderança do grupo de trabalhadores convocados por ele para trabalhar na fazenda com que tentará ganhar a vida, juntamente com sua esposa, Mary Sims (Karen Morley). A voz de John emite as palavras de ordem através das quais comanda o grupo de trabalhadores em uma bela cena onde John ergue-se de pé no meio do círculo de trabalhadores sentados, elevando-se acima deles como líder: "precisamos nos ajudar ajudando uns aos outros, temos a terra e temos força, e não há nenhum índio para nos escalpelar".[624] É a palavra de Deus englobando seus filhos em uma unidade orgânica, como as tábuas da lei que Moisés recebe diretamente dos céus em *Os dez mandamentos*, e que servirá de guia para *seu povo*. Deleuze vê na fotografia de certos *westerns* o signo da monumentalidade dessa concepção da história. Em *Rastros de ódio* (Ford, 1956), o capitão Clayton (Ward Bond) recebe Ethan Edwards (John Wayne), que retornara da Guerra Civil, e aponta para o esplendoroso céu, designando na imensidão azul seu próprio país.[625] Deleuze, em uma de suas conhecidas torções – pequenos desvios na forma e no conteúdo das citações a favor da melhor expressão de suas ideias[626] –, põe palavras na boca de Clayton, que ele não diz no filme original, mas que não são coerentes com o personagem, e que expressam bem a ideia do meio-nação englobante que confunde a imagem do céu com determinações religiosas e nacionalistas. Deleuze faz Clayton dizer: "é um grande país, a única coisa ainda maior é o céu..."[627] A fala de Clayton é, na verdade, apenas "esse país,"[628] dita enquanto o personagem aponta para o céu. O personagem não só poderia ter dito a fala que Deleuze lhe atribui, como ela expressa a ideia de que há, em um conjunto de filmes Norte-americanos, um certo tratamento da imagem que produz o signo de uma ação monumental assumida pelo herói. Não se trata apenas de sobreviver ao meio, através de duelos locais de forças, como Nanook, mas de um projeto civilizatório que ultrapassa o indivíduo e, no entanto, é representado por ele. Deus em *Os dez mandamentos*, em nome dele a nação, em *Rastros de ódio*, filme em que os personagens sustentam sua soberania perante o povo indígena. Uma das mais belas imagens que traz o signo do englobante ao mesmo tempo divino e nacionalista é o

[623] Ibid, p. 172.
[624] Pão nosso de cada dia (Vidor, 1934), 23'.
[625] *Rastros de ódio* (Ford, 1956), 45'.
[626] Alguns exemplos em Cinema 1: reflexo do trem no rosto, que no filme original é na parede ao fundo, cigarros em brasa que na verdade são cigarros, a fala do personagem esse país é tão grande, maior ainda é o céu, o homem sem pernas assistindo ao desfile do exército através da buraco provocado pela perna amputada, que não existe, no campo dos conceitos, a substituição da palavra dor pela afecção, como tendência motora de um nervo tornado imóvel.
[627] DELUZE, 1985 [1983], p. 169.
[628] *Rastros de ódio* (Ford, 1956), 45'.

plano de *No tempo das diligências* (Ford, 1939) (Figura 170) em que Ringo Kid (John Wayne) aparece à cavalo, enquadrado de dentro da diligência, através da janela. É o quadro perfeito do herói nacionalista norte-americano no exercício de sua tarefa messiânica de sustentar a soberania de sua nação. Ringo Kid à frente, tropas e bandeiras norte-americanas atrás, e o céu ao fundo, em camadas como uma cebola. Quem é o povo que segue esses heróis messiânicos? Não se trata simplesmente de uma raça – branca – que se erige contra as chamadas minorias – negros, índicos, amarelos, etc. –, como uma leitura apressada de *O nascimento de uma nação* poderia sugerir. Trata-se, como mostra Deleuze, da inclusão de todos esses povos no projeto salvador da grande nação cujo modelo é fornecido pela megalópole, como mostra a cena de *A turba* em que rostos de todas as etnias comparecem à rua para testemunhar a ação da polícia que protege a todos. Acrescenta-se, pois, o terceiro elemento que dá o limite à nação compreendida como um englobante que se articula através de heróis representantes e linguagem como palavra de ordem: a polícia ou o exército, que garantem o funcionamento do conjunto. É para isso que se aprende a ler e a escrever, como mostra *Um romance americano* onde Steve Dangos (Brian Donlevy), imigrante europeu que chega nos Estados Unidos para ganhar a vida – como John Sims, e tantos outros – pede para sua futura esposa, a professora Anna (Ann Richards) lhe ensinar a ler, com o objetivo de decifrar, nos livros, as informações que o ajudariam a manipular o ferro, produzir carros, e posteriormente armas de guerra.

Em suma, por meio de listas de filmes, Deleuze faz filosofia com o cinema abordando questões que vão do espaço e da percepção aos regimes culturais e civilizatórios. O original de seu pensamento sobre as imagens é o desprezo, nas análises, da função metafórica, em favor da consideração de signos – como por exemplo o englobante – através dos quais toda referência ao exterior da imagem equivale à dimensão narrativa do filme, vindo sempre em segundo lugar. Nessa perspectiva, o cinema hollywoodiano clássico funciona, para Deleuze, como índice da efetuação de um projeto que parecia ultrapassado, levando-se em conta as vanguardas artísticas do início do século XX. Anacronia que, como gênero propriamente cinematográfico, confunde-se, ainda na visão de Deleuze, com a ação narrativa desses filmes clássicos que, para o filósofo, "recolhem os aspectos mais sérios da história vista pelo século XIX".[629] É por isso que Deleuze recorre à crítica da história feita por Nietzsche[630] na década de 1870. Em sua célebre genealogia, o filósofo alemão propõe um exame de causas dos acontecimentos históricos, que funciona na contramão da visão democrática, rompendo com a identidade, recolocando incessantemente o

[629] DELUZE, 1985 [1983], p. 172.
[630] NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre história*. Rio de Janeiro: PUC; São Paulo: Loyola, 2005 [1872-76].

sentido e os valores atribuídos aos eventos. Portanto, através de Nietzsche, Deleuze mostra as raízes do nascimento da democracia moderna, narrado pelo cinema clássico hollywoodiano. E a condição para isso é justamente encarar suas imagens como signos, e não como metáforas da "coisa"[631] histórica. Esse é o sentido da enigmática proposição deleuziana: "se o filme histórico constitui um grande gênero do cinema americano, talvez seja porque, nas condições específicas da América, todos os gêneros já eram históricos, fosse qual fosse seu grau de ficção."[632] A hegemonia desse modelo no seio produção cinematográfica do século XX, assim como sua relação com a entrada do cinema falado na década de 1930, e a sintomática referência, pelas historiografias monumentalistas, a esse fato como sendo uma evolução, não fazem mais que reafirmar a ideia de um certo regime de narratividade como sendo a essência da sétima arte. Através das redes de relações que Deleuze estabelece entre as imagens produzidas pelo cinema, constitui-se um diagrama que atravessa a multiplicidade da produção cinematográfica, do aberrante ao normativo, sem juízos de valor. Como afirma o filósofo, citando Jack London e John Ford,

> uma comunidade é sã enquanto reinar uma espécie de consenso, que lhe permite iludir-se sobre si mesma, sobre suas razões, seus desejos e suas cobiças, sobre seus valores e seus ideias: ilusões "vitais", ilusões realistas mais verdadeiras que a verdade pura.[633]

Em suma, Deleuze não apenas faz uma espécie de montagem da história, à maneira langloisiana, com suas listas de filmes, mas faz isso para criar conceitos que provocam uma profunda reflexão sobre as relações entre história, cinema e linguagem. A concepção do filósofo a respeito da natureza do cinema como quadro emissor de informações moduladas pelo enquadramento e pela montagem, sua tendência ao acentramento de movimentos aberrantes, e a maneira como o cinema serviu, e serve, às forças políticas mundiais, assumindo a forma de sua concepção do mundo e da civilização, todos esses pontos, apresentados por meio de listas de filmes, como foi dito, revelam, em Deleuze, a amplitude das possibilidades que uma montagem da história implica. Passemos agora a descrições da obra de um poeta que se dirigiu ao mundo com ímpeto semelhante, fazendo a linguagem discursiva ocupar funções diferenciadas, permitindo-nos observá-la como um caso de montagem da história da cultura que se liga ao método de Godard em *História(s) do cinema* primeiramente pelo caráter

[631] DELEUZE, 1985 [1983], p. 174.
[632] Ibid, p. 172.
[633] Ibid, p. 171. Extraído de Jack London, *Le Cabaret de la dernière chance*, 10-18, p. 283 e segs. E Ford: "*Je Crois au Rêve Américain*" (Andrew Siclair, John Ford, Ed. France-Empire, p. 124).

intempestivo de sua expressividade e, em segundo lugar, pela criação de sentido através das relações entre elementos muito diferentes entre si.

Figura 168 *Nanook* (Flaherty, 1922).

Figura 169 *Nanook* (Flaherty, 1922).

Figura 170 *A turba* (Vidor, 1928).

Figura 171 *A turba* (Vidor, 1928).

Figura 172 *Eva* (Losey, 1962).

Figura 173 *Brinquedo louco* (Ferreri, 1968).

Figura 174 *Jornada tétrica* (Ray, 1958).

Figura 175 *Suspeita* (Hitchcock, 1941).

Figura 176 *Deserto vermelho* (Antonioni, 1964).

Figura 177 *Fim de verão* (Ozu, 1961).

Figura 178 *Intolerância* (Griffith, 1916).

Figura 179 *O encouraçado Potemkin* (Eisenstein, 1926).

Figura 180 *A paixão de Joana D'Arc* (Dreyer, 1928).

Figura 181 *O gabinete do Dr. Caligari* (Wiene, 1920).

Figura 182 *M* (Lang, 1931).

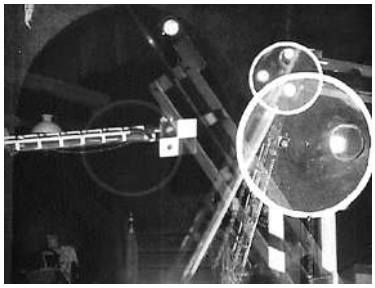


Figura 183 *A roda* (Gance, 1923).

Figura 184 *Sheik branco* (Fellini, 1952).

Figura 185 *A última gargalhada* (Murnau, 1919).

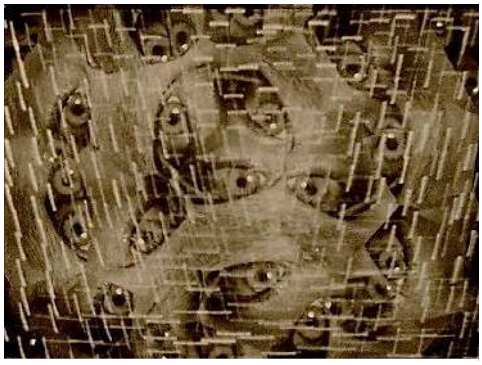


Figura 186 *Varieté* (Dupont, 1925).

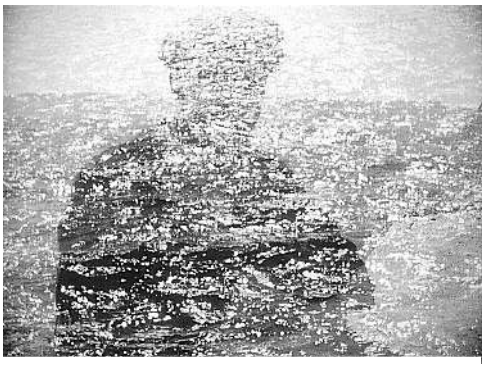


Figura 187 *Coeur fidèle* (Epstein, 1923).

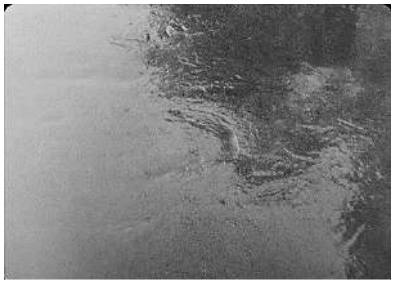


Figura 188 *Um dia no campo* (Renoir, 1946).

Figura 189 *Pacific 321* (Mitry, 1949).

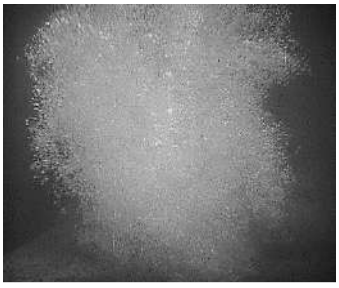


Figura 190 *Taris* (Vigo, 1931).

Figura 191 *O encouraçado Potemkin* (Eisenstein, 1926).

Figura 192 *A caixa de Pandora* (Pabst, 1929).

Figura 193 *O golem* (Wegener, 1920).

Figura 194 *Fausto* (Murnau, 1926).

Figura 195 *A grande testemunha* (Bresson, 1966).

Figura 196 *A paixão de Joana D'Arc* (Dreyer, 1928).

Figura 197 *Um Casamento perfeito* (Rohmer, 1982).

Figura 198 *Rastros de ódio* (Ford, 1956).

Figura 199 *No tempo das diligências* (Ford, 1939).

Figura 200 *Os dez mandamentos* (DeMille, 1956).

Figura 201 *O pão nosso de cada dia* (Vidor, 1934).

Figura 202 *A turba* (1928).

Figura 203 *O nascimento de uma nação* (Griffith, 1915).

Figura 204 *Um romance americano* (Vidor, 1944).

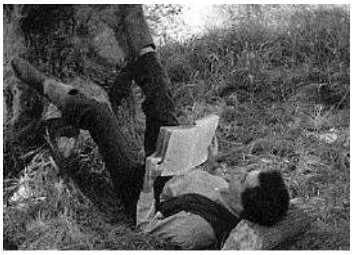


Figura 205 *O jovem Sr. Lincoln* (Ford, 1939).

3.2.4 Lautréamont

O poeta Isidore Ducasse, conhecido pelo pseudônimo Conde de Lautréamont, nasceu no Uruguai em 1846, e foi estudar ainda jovem em Paris, cidade onde publicou suas duas únicas obras – *Cantos de Maldoror*, e *Poesias*.[634] O interesse de tais obras residiu, inicialmente, na famosa reivindicação pelo movimento surrealista francês do início do século XX[635], e posteriormente em torno da discussão, no pós-Segunda Guerra, sobre a escritura, que se deu principalmente na França através de autores como Jean-Paul Sartre e Roland Barthes.[636] Pode-se dizer que tal interesse permanece vivo hoje por efeito de dois motivos. Em primeiro lugar, os textos de Lautréamont seguem dificilmente classificáveis – suas *Poesias*, por exemplo, são um conjunto em prosa de "máximas desfiguradas"[637], como coloca o autor Oscar Haac. Trata-se de, ainda em *Poesias*, de considerações acerca da poesia, valorações sobre outros autores, e nervosas generalizações onde o autor reivindica, segundo Haac, "autoridade universal, e o desejo de abranger a totalidade da experiência humana."[638] Já *Cantos de Maldoror* são uma espécie de manifesto do mal, de que o autor Gaston Bachelard analisa a "fenomenologia da agressividade"[639], em um impressionante recenseamento dos 185 nomes de animais, citados e encarnados por Lautréamont, segundo o primeiro. Em segundo lugar, os textos de Lautréamont são, em grande parte, compostos por citações – sem referências – de outros autores, roubos poéticos ou plágios. São trechos de poesias, mas também de todo tipo de fonte, como ensaios, revistas e tratados de ciências naturais. Como mostra a autora Luísa Murta, os *Cantos de Maldoror* desenvolvem-se

> através de citações literárias e de conceitos filosóficos, muitas vezes em parágrafos que mais não são do que fragmentos integrais de enciclopédias de história natural, como a de Jean-Charles Chenu, integrando o mundo enciclopédico no mundo da poesia.[640]

Dessa forma, os textos de Lautréamont apresentam-se como uma colagem de citações de outros autores que, por não serem identificadas pelo autor, tornam-se apropriações através das quais ele tece um pensamento singular a um só tempo poético, assertivo e múltiplo. Essa

[634] LAUTRÉAMONT, Comte de. *Les Chants de Maldoror*. Paris: Éditions du groupe « Ebooks libres et gratuits, 2008 [1869]; e LAUTRÉAMONT, Comte de. *Poésies*. Édition électronique par La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents, 2005 [1870], respectivamente.
[635] THOMAS, Andrea. *Lautréamont, Subject to Interpretation*. Amsterdam; Nova Iorque: Rodopi, 2015, p. 11.
[636] Ibid, p. 179.
[637] HAAC, Oscar A. Lautréamont's Convertion: The Structure and Meaning of Poésies. *Modern Language Notes*, Vol. 65, No. 6 pp. 369-375 (Jun, 1950), p. 371. "*distorted maxims*".
[638] Ibid, p. 317. "*universal authority and wants to encompass all of human experience*".
[639] BACHELARD, Gaston. Lautréamont. São Paulo: Litoral, 2000.
[640] MURTA, Luísa Falcão. *Da influência de Lautréamont na poesia surrealista portuguesa*. Porto Alegre: Instituto Politécnico, 2012, p. 3.

característica propriamente moderna demanda uma análise das funções que Lautréamont foi capaz de criar aproximando citações diversas. Observamos duas tendências na bibliografia especializada, uma que considera os textos de Lautréamont no domínio propriamente discursivo, e outra que assinala a problemática de tal abordagem, justamente devido ao caráter incomum do uso que o Conde faz da linguagem. A autora Ann Duncan, representante da primeira tendência, diz que – citando Peter Nesselroth –, "diante de um escritor que usa a linguagem de maneira inusitada, deveríamos examinar a natureza exata e a função de suas figuras de linguagem extraordinárias."[641] Algumas das figuras de linguagem que Lautréamont cria através da confrontação de citações diversas são listadas por Murta, quando menciona o que foi que interessou os surrealistas no texto do Conde: "a sugestão, a rima, a paronímia, a aliteração, as derivações, a prática de colagens e do *cadavre exquis* – método coletivo de colagem de textos e/ou imagens –, e a justaposição."[642] Julia Kristeva, autora marcadamente estruturalista, sublinha a "entoação musical das frases e as operações lógicas complexas".[643] Em suma, os comentadores que se atém à dimensão discursiva da obra de Lautréamont, não deixam de apontar a diferença que o autor engendra na linguagem e, apesar de limitarem as análises na ordem do discurso, sem verem na expressividade do Conde uma produção de imagens subjetivas, como veremos nos autores da segunda tendência, têm necessidade de sublinhar a complexidade das associações, e a extrema diversidade da presença de figuras de linguagem, indicando, assim, a semelhança dos efeitos do discurso do autor com aqueles da colagem, da música, ou seja, com uma ordem extralinguística.

Correlativamente às singulares invenções e à liberdade metodológica com que Lautréamont escreveu sua pequena e rica obra, observa-se a atitude da revolta e da agressividade – analisadas por Bachelard[644], como visto anteriormente –, o que torna os textos um libelo da maldade e da insubmissão à razão. Duncan, representante da tendência que se opõe à análise puramente linguística da obra de Lautréamont, prefere ver aí uma criação de imagens, mais que de figuras de linguagem. Comentando Peter Nesselroth, Duncan assinala que "as imagens de Lautréamont são criadas *contra* a razão; elas violam a semelhança e a conexão lógica."[645] Tal característica constitui-se como uma crítica cuja forma e conteúdo confundem-

[641] DUNCAN, Ann. Review. *The Modern Languagem Review*, Vol. 65, No. 4 pp. 912-913. (Oct., 1970), p. 912. "*faced with a writer who uses language in a curious way, we should examine the exact nature and function of his unusual figures of speech*."
[642] MURTA, 2012, p. 7.
[643] KRISTEVA, Julia. *La Révolution du langage poétique*: l'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé. Paris: Éditions du Seuil, 1974, p. 202.
[644] BACHELARD, 2000.
[645] DUNCAN, 1970, p. 913.

se com um boicote social e linguístico, donde o interesse dos surrealistas, também lembrada por Duncan: "as imagens impactam diretamente o leitor através do que Breton (André Breton) chamou de 'beleza convulsiva."[646] Murta extrai um exemplo, no canto VI de *Cantos de Maldoror*, que sugere o motivo da admiração dos surrealistas por Lautréamont. O que poderia ser a descriação de um quadro do pintor Salvador Dalí, por exemplo, é citado por Murta, quando lembra que "a força de algumas destas imagens, nomeadamente 'belo como o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação".[647] Finalmente, a autora explica que "esse impacto tende a ser obscurecido quando submetido aos rigores da análise linguística."[648] Pode-se deduzir que para os comentadores dessa segunda tendência – que não restringe as análises à ordem discursiva –, há algo nos textos de Lautréamont que, extravasando a lógica linguística, requer a consideração de certas práticas que, se não pertencem a outros domínios, como o musical, indicam subversões, dentro da ordem da linguagem, como o plágio. O já citado autor Andrea Thomas[649], em seu exaustivo recenseamento do tratamento editorial dado à obra de Lautréamont, do século XIX ao XXI, mostra intervenções nos textos que considera autoritárias porque não respeitam os gestos originais do autor, principalmente no que diz respeito às citações que ele faz sem mostrar as referências. Lautréamont não somente copia trechos *ipsis litteris*, quer dizer, mantendo as mesmas palavras do original de onde retira, como também assume estilos de outros autores que implicam a subversão de regras gramaticais como o uso do hífen, como veremos. Thomas parte da ideia que

> Desde os anos 1960, influenciados pela emergência do estruturalismo, explicações de *Cantos de Maldoror* têm considerado os excessos de Lautréamont no conteúdo e no estilo como "literários" e, aliás, como a característica principal de sua poesia. Assim, passagens obscuras e obscenas são explicadas por referências feitas a outras obras literárias.[650]

Thomas explicita, assim, um problema metodológico, tanto na editoração e publicação da obra do Conde, quanto nas análises de seu conteúdo. Deduz-se a partir dos apontamentos feitos por Thomas e pelos outros autores do que se define como tendência não discursiva de análise dos textos de Lautréamont, que a originalidade desta reside, justamente, na maneira como ela transgride e extravasa a linguagem, como já foi dito. Conclui-se que a análise dos textos de

[646] Ibid, p. 913.
[647] MURTA, 2012, P. 3.
[648] Ibid, p. 913.
[649] THOMAS, 2015.
[650] Ibid, p. 178-179. "*Since the nineteen-sixties, and influenced by the rise in structuralism, explanations of Maldoror have considered Lautréamont's excess in content and style as "literary", and indeed as the defining feature of his poem. In so doing, obscure and lew passages alike are explained by the references they make to other lierary works*."

Lautréamont desvirtuam sua natureza, ao compará-lo com outros textos, ou assumirem seus efeitos estritamente como figuras de linguagem, como também já foi dito. Veremos mais adiante que o interessante nos textos de Lautréamont é o que o autor faz das aproximações entre autores diversos, e as séries que desenvolve a partir destas aproximações, numa lógica que não se reduz somente à lógica discursiva – apesar de usar apenas palavras – na forma de pensamento que o autor engendra. Analisando o caso da publicação das obras de Lautréamont pelo escritor e editor suíço Pierre Olivier Walzer, Thomas argumenta que as agressivas investidas do Conde contra a lógica – e mesmo a ética, considerando as consequências morais do plágio – discursiva são domesticadas pelo editor suíço, quando este suprime a utilização de hifens e acrescenta as referências dos trechos utilizados por Lautréamont no texto original. Segundo Thomas, citando Marceline Pleynet, revelar as fontes dos textos copiados pelo Conde em sua própria obra "desarma o potencial político (...), barateia o uso estratégico subversivo e poético."[651] Em suma, torna-se necessária uma abordagem ao texto que não o submeta às regras do uso discursivo de fontes literárias.

É preciso ver no texto de Lautréamont uma forma de pensamento que, apesar de utilizar palavras, não se reduz à lógica discursiva. Uma perspectiva de tal modo paradoxal indicaria, no que diz respeito às citações do Conde, uma assertividade manifestamente singular – no sentido matemático.[652] Quando Lautréamont se põe a aproximar nomes de autores, obras ou plagiar trechos, obviamente não se trata apenas de fazer poesia, e também não é crítica literária, ou literatura comparada, mas o desencadeamento de seu pensamento singular, cujo interesse reside em associações inusitadas e nas perspectivas que elas abrem. Logo no início do Livro I de *Poesias*, após referência interjetiva às *Noites* (1742) de Edward Young – poeta britânico conhecido, e questionado, por sua extrema morbidez –, Lautréamont apresenta uma série de termos heteróclitos, mais ou menos ligados à "podridão infiltrada na alma por palavras nascidas no sonho"[653], sugerindo o humor de um autor que extrai de si o diagnóstico com o qual volta-se contra seu tempo. Na primeira obra do Conde, *Cantos de Maldoror*, observa-se a afirmação da maldade como tema principal. Na obra demolidora, que lembra a do Marquês de Sade (provavelmente se explica a auto nomeação de "Conde", que manifestaria a ironia da formação de uma nobreza), o autor expressa todo tipo de imoralidade, como mergulhando no próprio fel. Já *Poesias* reverte o jogo e recorre, através de suas máximas, à necessidade moral absoluta,

[651] Ibid, p. 187. "*defuses the political potential (...), cheapens their subversive and strategic poetic use*."
[652] https://www.britannica.com/topic/singularity-complex-functions (Acesso em julho de 2021).
[653] LAUTRÉAMONT, 2005 [1870], p. 5. "*Ce sont des mots comme celui de rêve (...) qui ont infiltré dans vos âmes cette poésie moite des langueurs, pareille à la pourriture.*"

acusando diversas instâncias justamente do tipo de degradação que Lautréamont apresentara nos *Cantos*. É um pouco como Nietzsche, que ao mesmo tempo critica e diz ser experimentado no que chama de *décadence* ("decadência").[654] No início de *Poesias*, como foi visto, através da rica lista de termos diversos, a "podridão infiltrada na alma" parece ser negada por Lautréamont em favor do gosto, que é "a qualidade fundamental que resume todas as outras qualidades. (...) o *nec plus ultra* da inteligência."[655] Não importa aqui indicar os limites entre a ironia, o cinismo e a sinceridade, a razão e a loucura, de Lautréamont, mas o que ele realizou no domínio da linguagem, e o interesse disso enquanto forma de pensamento e citação, como também já foi dito. Assim, importa observar que dos cento e um termos que compõe a lista, contra os quais "é tempo de reagir"[656], como diz Lautréamont no final da série, três deles – chamados de "prefácios incensados"[657] – são nomes importantes da cultura europeia dos séculos XVII e XIX: o estadista inglês Oliver Cromwell, a cantora francesa de ópera Julie d'Aubigny, conhecida como Mademoiselle Maupin, e o escritor francês Alexandre Dumas. Esses três nomes, que aparentemente nada têm em comum, citados na mesma lista, portanto em continuidade com termos como

> rãs, polvos, o vento do deserto, aquilo que é sonambulista, vesgo, noturno, sonolento, viscoso, foca falante, equívoco, pulmonar, espasmódico, afrodisíaco, anêmico, zarolho, hermafrodita, bastardo, albino, pederasta, fenômeno de aquário e mulher barbada (...)[658],

longe da função de comentário culturalista ou crítica coerente, parecem mais alvos arbitrários de um transloucado tomado de ira delirante. Vê-se bem o equívoco dos comentadores que definem as *Poesias* como oposição dialética a *Cantos*. Segundo essa perspectiva, Lautréamont teria assumido, em *Poesias*, a defesa moral que teria jogado na lama em *Cantos*. Nada mais longe da realidade, ao menos nesse caso, se levarmos em conta que a heterogeneidade da estranha lista do Conde extravasa o raciocínio dialético. Parece-nos mais prudente abandonar as considerações discursivas e enxergar a produção de Lautréamont como séries de imagens, pois mesmo a análise das figuras de linguagem não explica o que Cromwell, Mlle. Maupin, e Dumas têm em comum. Cromwell foi um rígido governante religioso que chegou a ser chamado

[654] NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. São Paulo: Compania de bolso, 2008 [1908], p. 15.
[655] LAUTRÉAMONT, 2005 [1870], p. 7. "*Le goût est la qualité fondamentale qui résume toutes les autres qualités. (...) le* nec plus ultra *de l'intelligence*."
[656] Ibid, p. 6. "*il est temps de réagir*".
[657] Ibid, p. 6. "*préfaces insensées*".
[658] Ibid, p. 6. "*les grenouilles, les poulpes, les requins, le simoun des déserts, ce qui est somnambule, louche, nocturne, somnifère, noctambule, visqueux, phoque parlant, équivoque, poitrinaire, spasmodique, aphrodisiaque, anémique, borgne, hermaphrodite, bâtard, albinos, pédéraste, phénomène d'aquarium et femme à barbe,* (...)."

de ditador genocida[659], Mlle. Maupin, uma cantora de ópera que morreu aos 33 anos em um convento, e Dumas, escritor que pertenceu à Academia Francesa, conhecido por novelas e peças sobre personagens trágicas femininas, como em sua famosa *A dama das camélias* (Dumas, 1848). Não havendo nada que possa justificar uma crítica lógica às três figuras, a citação de seus nomes permanece como um curioso efeito de montagem onde Cromwell, Maupin e Dumas são aproximados de maneira obscura, como a rã, o polvo e o vento do deserto. É inegável, no entanto, a força do efeito resultante da série inicial de *Poesias*, que se impõe com uma autoridade singular – no sentido matemático, novamente, ou seja, anômala –, cujo ritmo e diversidade põem suas citações longe do debate cultural, e no seio de "um rio majestoso" e, espera-se, "fértil".[660]

O mérito certo de Lautréamont é conjugar o fôlego de manifesto individual, que sustenta seu ritmo entre a razão e a loucura – sem assumir dívidas com nenhuma das duas instâncias –, com um surpreendente catálogo que confronta importantes figuras da cultura, com as mais diversas formas animais, e além. A presença de leguminosas, forças da natureza, seres fantásticos, problematizam a possível leitura da detração como metáfora animal (Cromwell cara de rã, Maupin como um polvo, etc). O turbilhão de Lautréamont surpreende não só pela liberdade com que atravessa os domínios diversos, mas também pela velocidade com que vai de um a outro, construindo verdadeiros rizomas que se disfarçam muito mal com a máscara de restituição moral, conforme podemos observar no parágrafo, um pouco adiante da lista que inclui Cromwell, Maupin e Dumas, e que vale a pena reproduzir integralmente:

> A revolta feroz dos Troppmann, dos Napoleão I, dos Papavoine, dos Byron, dos Victor Noir e das Charlotte Corday será mantida à distância de meu olhar severo. Esses grandes criminosos, à títulos diversos, eu os descarto com um gesto. A quem estamos enganando, pergunto eu com intercedente lentidão? Oh, cavalos do inferno! Bolhas de sabão! Fantoches de moela! Cordas usadas! Quem se aproxima, os Konrad, os Manfred, os Lara, os marinheiros que parecem o Corsário, os Mefistófeles, os Werther, os Don Juan, os Fausto, os Iago, os Rodin, os Calígula, os Caïn, os Iridon, os musaranhos à Colomba, os Ahrimane, os feiticeiros maniqueístas, manchados de cérebro, que derramam o sangue de suas vítimas nos pagodes sagrados de Hindustan, a serpente, o sapo, o crocodilo, divindades, considerados como anormais, do antigo Egito, os bruxos e as potências demoníacas da Idade Média, os Prometeus, os Titans da mitologia derrubados por Jupter, os deuses malvados vomitados pela imaginação primitiva dos povos bárbaros, - toda a série barulhenta dos diabos de papelão. Com a certeza de vencê-los, eu agarro o chicote da indignação e da pesada concentração, e espero esses monstros de pé firme, como seu domador intencional.[661]

[659] O'LEARY, Brendan; MCGARRY, John. Regulating Nations and Ethnic Communities. In: Breton Albert (ed.). *Nationalism and Rationality*, Cambridge University Press, 1995, p. 248.
[660] LAUTRÉAMONT, 2005 [1870], p. 5. "*fleuve majestueux*".
[661] Ibid, p. 9. "*La révolte féroce des Troppmann, des Napoléon Ier, des Papavoine, des Byron, des Victor Noir et des Charlotte Corday sera contenue à distance de mon regard sévère. Ces grands criminels, à des titres si*

O que chama a atenção nesse trecho é, como já foi dito, a impressionante profusão de referências culturais, numa "série barulhenta" que aproxima personagens históricos e de ficção, criminosos famosos, animais, brinquedos infantis e outras esquisitices. Além disso, a referência aos personagens históricos e de ficção, quando é feita no plural – "os Konrad, os Manfred," etc. –, tem o efeito de despersonalizar a figura em questão, ao mesmo tempo em que confere extensão ao nome, fazendo que este responda a uma estranha tipologia. Ou seja, o plural faz com que Lautréamont pareça estar sempre dizendo "tipos como esse" quando cita uma referência cultural. Dir-se-ia, nesse sentido, que a série do Conde guarda os começos de uma classificação aberrante, que arranjaria referências culturais e naturais ao ritmo do humor tempestuoso, que se coloca o objetivo de julgar e sentenciar, de maneira tão impiedosa quanto alógica – do ponto de vista clássico, o que não exclui a possibilidade de uma outra lógica – os alvos que cria. Em outra passagem de *Poesias*, Lautréamont procede de forma um pouco diferente, de maneira que se pode, distinguindo a nuance de seu método, falar, talvez, dos princípios de uma lógica própria ao seu estilo: a do insulto. Ao invés de misturar os nomes em uma mesma série, observa-se, no caso que veremos a seguir, a condensação de determinadas palavras através do uso irrestrito do hífen, em composições com função de insulto aos nomes citados de figuras históricas importantes. "Edgard Poe, o Mameluco-dos-Sonhos-de-Álcool, Mickiewicz, o Imitador-de-Satã, Byron, o Hipopótamo-das-Selvas-Infernais, Goethe, o Suicidado-para-Chorar, Sainte-Beuve, o Suicidado-para-Rir"[662], etc. É interessante observar que, além do uso de hifens, Lautréamont põe as iniciais em maiúsculas, como nomes próprios, tornando as composições apelidos para os respectivos personagens históricos citados. Thomas mostra a importância e a origem do uso de hífen por Lautréamont, e também o desrespeito a essa peculiaridade de seu texto pelo já citado editor Walzer, da editora Pléiade. Analisando a transcriação quase integral que o Conde fez nos *Cantos*, de um trecho da *Encyclopédie d'histoire naturelle*, de Jean-Charles Chenu, Thomas mostra de onde Lautréamont adquiriu esse estilo. O trecho descreve um certo tipo de pelicano dizendo "bico muito-longo, grande,

divers, je les écarte d'un geste. Qui croit-on tromper ici, je le demande avec une lenteur qui s'interpose ? Ô dadas de bagne ! Bulles de savon ! Pantins en baudruche ! Ficelles usées ! Qu'ils s'approchent, les Konrad, les Manfred, les Lara, les marins qui ressemblent au Corsaire, les Méphistophélès, les Werther, les Don Juan, les Faust, les Iago, les Rodin, les Caligula, les Caïn, les Iridion, les mégères à l'instar de Colomba, les Ahrimane, les manitous manichéens, barbouillés de cervelle, qui cuvent le sang de leurs victimes dans les pagodes sacrées de l'Hindoustan, le serpent, le crapaud et le crocodile, divinités, considérées comme anormales, de l'antique Égypte, les sorciers et les puissances démoniaques du moyen âge, les Prométhée, les Titans de la mythologie foudroyés par Jupiter, les Dieux Méchants vomis par l'imagination primitive des peuples barbares, – toute la série bruyante des diables en carton. Avec la certitude de les vaincre, je saisis la cravache de l'indignation et de la concentration qui soupèse, et j'attends ces monstres de pied ferme, comme leur dompteur prévu."

[662] Ibid, p. 14. "*Edgar Poe, le Mameluck-des-Rêves-d'Alcool, Mickiewicz, l'Imitateur-de-Satan, Byron, l'Hippopotame-des-Jungles-Infernales, Goethe, le Suicidé-pour-Pleurer, Sainte-Beuve, le Suicidé-pour-Rire...*"

convexo, abobadado, com extremidade afiada, garras, inchado e muito-enganchado na extremidade".[663] As palavras compostas "muito-longo" e "muito-enganchado" tiveram seus hifens extraídos por Walzer na edição da Pléiade, porque segundo o autor tratava-se de um arcaísmo sem interesse. No original, o trecho de Lautréamont diz:

> Mergulhei vagamente nos meandros da minha memória: em que região tórrida ou gelada eu já tinha observado um bico muito-longo, grande, convexo, abobadado, com extremidade afiada, garras, inchado e muito-enganchado na extremidade[664]

Repetindo a descrição do pelicano feita na Enciclopédia de Chenu, Lautréamont não só demonstra praticar um método de colagem, como, assimilando o uso do hífen, fica demonstrado que o pensamento por trás das citações em série, aproximando elementos diversos, atravessa não somente o conteúdo de diferentes domínios, mas também sua forma. O grande mérito de Thomas foi ter mostrado que a importância de manter os hifens originais nos textos de Lautréamont diz respeito à apropriada atenção às nuances do pensamento do Conde, que se revelam como partes de seu processo interno. A identificação da origem da utilização de hifens, e o uso que deles passa a fazer Lautréamont – da descrição de animais à composição de insultos –, revela um emaranhado. O interessante é que Lautréamont não deixa esse emaranhado para trás como inspiração inicial, mas, assim como o plágio traz novamente o texto original, as *Poesias* repetem o processo que as inspirou, como podemos observar no caso do desvio da descrição do pelicano. Não somente o uso do hífen é transposto, como dissemos, da ciência natural para o insulto literário, mas algo dessa transposição aparece novamente em um dos muitos ataques que Lautréamont faz a Alfred de Musset, um dos primeiros autores românticos, contemporâneo do Conde, pertencente à Academia Francesa, como Dumas, também insultado por Lautréamont, como visto anteriormente. Narrando um caso acontecido com um amigo, Lautréamont conta a história de um suposto aluno cujo professor tê-lo-ia feito traduzir em hebreu a descrição de pelicanos por Musset – não há registro da veracidade da história, mas uma das frases mais famosas de Musset, "o homem é um aluno e a dor é sua professora"[665], indica uma correspondência temática. Segundo Lautréamont[666], o aluno teria ficado enfermo durante um mês devido ao fato. Após sonhos terríveis em que pelicanos atacavam seu peito, e depois o professor aparecia segurando seu coração com uma mão, e uma folha com a descrição

[663] CHENU, Jean-Charles. *Encyclopédie d'histoire naturelle*, 22 vols. Paris: Marescq et co., 1851-61, p. 262.
[664] "*Je recherchais vaguement, dans les replis de ma mémoire, dans quelle contrée torride ou glacée, j'avais déjà remarqué ce bec très-long, large, convexe, en voûte, à arête marquée, onguiculée, renflée et très-crochue à son extrémité*". Não é fácil encontrar, ao menos na internet, versões que tenham mantido o uso de hifens em sua integralidade. Em LAUTRÉAMONT, 2008 [1969], p. 154, onde figura o trecho, não há hifens.
[665] MUSSET, 2013 [1837]. "*L'homme est un apprenti, la douleur est son maître*."
[666] LAUTRÉAMON, 2005 [1870], p. 18.

do pelicano pendia da outra, o pobre garoto teria retornado à casa da mãe, sem dizer palavra ao professor, seguindo os conselhos do próprio Conde. Essa pequena anedota ilustra bem a maneira como o texto de Lautréamont exprime as ideias por meio de imagens, como argumentado pela tendência não linguística de análises sobre sua obra, vista anteriormente. O texto do Conde não versa sobre os equívocos do sistema pedagógico, nem tece teses de crítica literária que justificariam, de forma racional e argumentativa, um juízo de valor sobre determinado autor, ou escola. Diversamente, trata-se, nos textos de Lautréamont, de séries de elementos diversos, como foi visto, onde inusitadas aproximações produzem efeitos de insultos, e outras interjeições, que são singularmente condensados em palavras compostas através do uso de hifens, o que é uma maneira mais concreta que dialética de lidar com as palavras. Além disso, a criação de cenas como a do aluno, que por associar livremente os elementos – Musset com a descrição de pelicanos, o professor e o aluno no sonho, etc. – inspirou o movimento surrealista no século XX, é um recurso mais cinematográfico que lírico, argumentativo, ou outro contexto discursivo. Pode-se dizer, por isso, que se trata mais de uma montagem que de uma lírica, na obra do Conde. Além disso, o método de colagem de citações alheias, ou de plágio, aproxima o trabalho do Conde do de Godard em *História(s) do cinema*, que retoma violentamente imagens, dizeres, títulos de outras obras para manifestar seu pensamento histórico. Passemos agora à descrição da obra de Charles Péguy, cuja capa foi utilizada por Godard na última sequência analisada por nós de *História(s) do cinema*, e cuja mistura entre ficção e informações históricas certamente serviu como uma das inspirações máximas de Godard.

3.2.5 Péguy

Charles Péguy, escritor francês bastante influenciado pela filosofia de Henri Bergson – filósofo que reconsiderou o papel da inteligência perante o conceito de "duração"[667], como visto anteriormente –, ficou conhecido por sua crítica ao intelectualismo em geral, e ao academicismo em particular, principalmente no que diz respeito ao tratamento dado à história, e ao papel conferido aí à criação artística. A obra, publicada postumamente, *Clio, diálogo da história com a alma pagã*[668], é um marco no domínio da crítica à concepção da história que a modernidade criou, exemplar portanto do pensamento de Péguy, e guarda um interesse atual no que diz respeito não só às considerações acerca da história, mas também da memória, do papel da emoção, e da crença, nas relações entre a sensibilidade humana e a cultura. Péguy, que gostava de reescrever histórias importantes como a de Joana D'Arc, inspirou-se na mitologia grega para construir a personagem Clio, originalmente filha de Zeus com Mnemosyne – a deusa da memória. Através da ironia própria a Péguy, Clio torna-se, nas mãos do autor, uma mulher idosa, desdentada e de humores peculiares. Ora rabugenta, como quando diz "sou forçada a saber de tudo, é o meu trabalho, e isso não é engraçado"[669], ora enigmática, afirmando que "para serem chamados, entre todos, a fazer a miserável escolha (entre morrer ou envelhecer), milhões de homens desconhecidos são mortos."[670] Ora, a personagem Clio encarna a figura da história enquanto racionalizada pela inteligência acadêmica, que traduz a duração viva dos acontecimentos em fórmulas mortas, tendo tão somente a mostrar o envelhecimento, a decomposição. Tal é o humor sarcástico através do qual Péguy orienta sua crítica, através da ficção, à disciplina, e ao mundo da história. Para o autor, há muito mais valor em dramatizar uma história como a de Joana D'Arc do que em analisar os acontecimentos históricos e produzir teses a partir deles. Como afirma Arnaud Teyssier em seu belo livro sobre Péguy, "é um jeito de dizer, ainda e sempre, que a história não é um valor em si".[671] Teyssier mostra que Péguy substitui os juízos de valor por uma personagem que, sendo a própria história, mostra "a relatividade extrema do acontecimento dito 'histórico."[672] Assim, Clio traça um diálogo com Péguy – na verdade trata-se de um monólogo pois o autor escuta sempre em silêncio[673] –, onde

[667] BERGSON, 1988 [1889].
[668] PÉGUY, 1932 [1909].
[669] Ibid, p. 13. "*je suis bien forcée de tout savoir; c'est mon métier. Ce n'est pas gai*."
[670] Ibid, p. 40. "*Pour être appelés entre tous à pouvoir opérer ce misérable choix, (...) des millions d'hommes inexplorés sont morts*".
[671] TEYSSIER, Arnaud. *Charles Péguy, une humanité française*. Paris: Perrin, 2014, p. 253. "*C'est une façon de dire, encore et toujours, que l'Histoire n'est pas une valeur en soi.*"
[672] Ibid, p. 253. "*la relativité extrême de l'événement dit « historique »*".
[673] LEROY, 2014, p. 267.

conta sua história, que é a História, como uma pessoa conta o que conhece por experiência própria. Não se trata, no entanto, da proposta de um empirismo domesticado. Clio, ao contrário, é assertiva, ao apoiar-se na experiência própria, para avaliar os acontecimentos "ditos históricos", como no trecho seguinte: "os abusos do Antigo Regime [francês], diz ela rindo. Jamais derrubou-se um regime porque ele cometia abusos. Derruba-se um regime porque ele afrouxa."[674] A relação entre a história e a justiça é, aliás, uma das pedras de toque de *Clio*. Péguy, que não chegou a conhecer Nietzsche, defende, como o autor alemão, a irredutibilidade entre a verdade – principalmente a da justiça – e o acontecimento. Clio torna-se mesmo raivosa, o que se manifesta pela acuidade nervosa com que escolhe as palavras, e demonstra estar escolhendo, na composição de séries que se tornam curvas de humor agressivo – como Nietzsche em seus textos, dir-se-ia –, quando denuncia o equívoco dos homens (intelectualistas) ao fazerem corresponder justiça e acontecimento. Contagiada por Antígona, personagem mitológica grega que burlou a lei para se manter fiel a si, Clio entrega-se a ponderações decisivas:

> Quando dizemos que a justiça não é desse mundo, não queremos dizer somente, o que não seria nada, (...) que a justiça não reina nesta terra de forma uniforme, suave, calma, aborrecida, como na planície, e por assim dizer horizontalmente, que existem lacunas, que existem falhas. Queremos dizer que o acontecimento e a justiça (...) têm entre eles uma contrariedade nativa, uma incompatibilidade, uma inconsciliabilidade.[675]

Esse trecho lembra muito, aliás, a citação interjetiva que Nietzsche faz do Prometeu de Ésquilo: "Todo o existente é justo e injusto e igualmente legítimo em ambos'. Isto é um mundo! Isto se chama um mundo!"[676] Trata-se de uma radical afirmação dos acontecimentos como composições de forças e avaliações das forças, cujo nível de dignidade passa longe de sua verdade histórica. Péguy duplica o golpe de Nietzsche contra o valor da verdade – e toda concepção de justiça histórica decorrente dele – com essa mulher mais velha, que não é nada ingênua, e que não tem papas na língua. Com extrema ironia, num momento em que aproxima Homero de Victor Hugo, com a liberdade de pensamento que só uma senhora experimentada tem, Clio ataca a um só tempo o valor absoluto da verdade histórica e a função da testemunha que lhe é devota:

[674] PÉGUY, 1932 [1909], p. 115. "*Les abus de l'ancien régime, dit-elle en riant. On n'a jamais mis un régime par terre parce qu'il commettait des abus. On met un régime par terre parce qu'il se détend.* "
[675] Ibid, p. 37-38. "*Quand on dit que la justice n'est pas de ce monde, on ne veut pas dire seulement, ce qui ne serait rien, (...) que la justice ne régne pont sur cette terre uniformément, posément, calmement, ennuyeusement, comme en plaine, et pour ainsi dire horizontalement, qu'il y a des trous, qu'il y a des manques. (...) On veut dire que l'événement et la justice (...) ont en eux une contrariété native, une incompatibilité, une inconciliabilité.*"
[676] NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. São Paulo: Cupolo, 2006 [1872], p. 63.

> Aproxima-se deste homem, ele se faz de durão, ele se faz de sério, ele termina suas frases. Ele põe os verbos no indicativo. (...) Viria a ter com um homem. Não encontra nem mesmo um autor. Encontra uma testemunha. De tudo o que mente, é a que mente mais, porque é histórica.[677]

Sente-se a proximidade com o ataque que Deleuze faz ao ideal de verdade no capítulo *As potências do falso*[678] de sua obra consagrada ao cinema. Ali, o filósofo francês recorre tanto a Nietzsche quanto ao diretor Orson Welles – que filmou *O processo* (Welles, 1962) baseado na obra homônima de Franz Kafka – para dizer, contra o que chama de sistema do julgamento, implicado na narração cinematográfica clássica, a favor de uma narração "criadora", no sentido que Nietzsche dá a essa palavra, que "os investigadores, as testemunhas, os heróis inocentes ou culpados participarão da mesma potência do falso." E, citando Nietzsche, continua Deleuze: "Mesmo 'o homem verídico acaba compreendendo que nunca deixou de mentir."[679] Mais profundamente, há um bergsoninsmo comum tanto a Deleuze quanto a Péguy, e toda uma concepção do tempo, através da qual o filósofo francês faz, de *Cinema 1* e *Cinema 2*, uma enorme dedução da filosofia de Henri Bergson, e Péguy, por sua vez, marcar, através de sua personagem Clio, uma complexa diferença entre história e memória. Péguy, ventríloquo de Clio, afirma saber que, para além do tempo histórico, generalizado pelos intelectuais, "há um outro tempo, que o acontecimento, que a realidade, que o orgânico seguem um outro tempo, uma outra duração, um ritmo de duração, real, que deve ser nomeada duração bergsoniana."[680] Clio, repetindo a ideia que Bergson começa a desenvolver em *Os dados imediatos da consciência*[681], separa do tempo histórico horizontal, ligado ao progresso, uma duração vertical e interna, através do qual o indivíduo entra em contato com o tempo, nem verdadeiro nem falso, mas real. É a essa ideia bergsoniana, transferida por Péguy para sua Clio, que Deleuze cita em *Cinema 2*, para explicar a concepção do tempo na narrativa de Federico Fellini. Para Deleuze, seria equivocado dizer que o diretor italiano seja obcecado pelo (seu próprio) passado, o que é comumente dito, principalmente apontando *Oito e meio* (Fellini, 1963) como prova. Em lugar de amor pelo passado, trata-se de outra coisa em Fellini, segundo Deleuze:

> É antes como em Péguy, quando a sucessão horizontal dos presentes que passam esboça uma corrida à morte (escolha, vista anteriormente, entre envelhecer e morrer), enquanto a cada presente corresponde uma linha vertical que o une em profundidade

[677] PÉGUY, 1932 [1909], p. 243-244. "*Vous abordez cet homme, il se fait raide, il se fait sérieux, il finit ses phrases. Il met les verbes au parfáit défini de l'indicatif. (...) Vous veniez vers un homme. Vous ne trouvez pas même un auteur. Vous trouvez un témoin. De tout ce qui ment c'est ce qui ment le plus, parce que c'est historique*."
[678] DELEUZE, 2005 [1985].
[679] Ibid, p. 164.
[680] PÉGUY, 1932 [1909], p. 52. "*qu'il y a un tout autre temps, que l'événement, que la réalité, que l'organique suit un tout autre temps, suit une durée, un rythme de durée, constitue une durée, réelle, qu'il faut bien nommer la durée bergsonienne.*"
[681] BERGSON, 1988 [1989].

> com seu próprio passado, como ao passado dos outros presentes, constituindo entre todos eles uma única e mesma coexistência, uma única e mesma contemporaneidade, o "in-terno" mais que o eterno.[682]

Em resumo, a luta contra a função de veridicidade que une a história ao juízo – tendência moderna contra a qual Péguy se opõe, o que constitui grande parte do interesse de sua obra, não é mais que uma consequência da ideia que o autor descobre em Henri Bergson. A duração não é apenas a ideia através da qual Péguy constrói sua personagem Clio, mas através dela, toda uma maneira de confrontar elementos históricos, cuja liberdade de associação é o principal requisitório. Como diz Teysser, "uma tal concepção do tempo permite a Péguy escrever textos tão desamarrados, desenrolar um pensamento extremamente livre: ele passa de Beaumarchais a Victor Hugo, para voltar a Homero, pouco importa."[683] Trata-se de um uso da referência que só uma ficção despreocupada com a função identidade, com a Significação Histórica – amarra de cada nome no peso de associações estritamente sintagmáticas e paradigmáticas, como numa cruz –, pode se autorizar fazer. Bédarida sublinha, nesse sentido, a relação de Péguy com o documento histórico, ágil e ligeira, que o último realiza "com, entre, contra, ao redor, em cima, embaixo"[684], como num malabarismo. Na mesma página, Bédarida fala também como Péguy alarga ao extremo, e de maneira altamente pessoal, o conceito de "fonte histórica." Já foi visto que para Péguy testemunha é coisa de tribunal, e a história não tem nada a ver com isso, mas com uma aventura singular que se vive desde dentro, através da memória entendida como duração real e não como registro de acontecimentos passados, o que faz Bédarida aproximar a obra de Péguy do escritor, também influenciado por Bergson, Marcel Proust, referindo-a como a um "tempo redescoberto".[685]

É notável que, além da crítica ao juízo histórico, a concepção do tempo como duração, presente em Péguy, tem como consequência também a transvaloração da árvore genealógica, da raça, como a de qualquer sistema que ligaria a memória a uma ancestralidade em extensão. Tison-Braun nota, nesse sentido, a edição da genealogia bíblica que faz Péguy. Citando o versículo 1:5 do livro de Mateus, "Salmom gerou Boaz, de Raabe, e Boaz gerou Obede, de Rute; Obede gerou a Jessé..."[686], Péguy, diz Tison-Braun, mostra que "não se satisfaz com esse

[682] DELEUZE, 2005 [1985], p. 114.
[683] TEYSSIER, 2014, p. 244. "*Une telle conception du temps permet à Péguy d'écrire des textes aussi déliés, de dérouler une pensée extrêmement libre: il passe de Beaumarchais à Victor Hugo pour revenir à Homère.*"
[684] BÉDARIDA, François. Histoire et mémoire chez Péguy. Paris: Vingtième Siècle. *Revue d'histoire*, no. 73, pp. 101-110. (Jan. - Mar., 2002), p. 5. "*avec, entre, contre, autour, au-dessus, au-dessous...*"
[685] Ibid, p. 7.
[686] PÉGUY, 1941, tII, p. 735-738.

modo de representação."[687] Nascido de uma família de camponeses, Péguy não carrega em seu coração o valor das grandes linhagens e grandes hierarquias. Apesar disso, sedento de conhecimento desde criança, o autor acumulou um saber histórico bastante completo. No lugar de valorizar os acontecimentos históricos através de juízos hierárquicos Péguy os vê através da paixão através da qual sempre se aproximou das informações, e se afastou dos professores que, segundo ele, não pareciam acreditar no que estavam ensinando.[688] Assim, no lugar de uma linha do tempo genealógica, o que guia a noção de ancestralidade para Péguy é, segundo Tysson-Braun, "um muro", sem linhagem para enxergar, mas um muro móvel, uma muralha de água, uma onda, ou melhor, duas ondas, que como uma ampulheta, estavam sempre se movendo em torno de Péguy, uma para o passado e outra para o futuro.[689] Mais uma vez a lembrança de Nietzsche comparece, com seu "portal do instante"[690], com um caminho *desconhecido* para frente e outro para trás. Trata-se de uma imagem em que o tempo é, para o indivíduo, não uma série de figuras enfileiradas em pódios que ele deve conhecer para poder se conhecer, mas o encontro com alguma coisa viva e movente, que corre risco nas mãos do racionalismo, principalmente o historiador. Como diz Moix, "a realidade da aventura humana é esquecida pelos historiadores em favor de uma ciência crono-lógica."[691] A obra de Péguy é uma luta contra esse perigo. Clio, a velha mulher desdentada e careca[692], irônica e enigmática, é o triunfo tanto da ficção na história quanto da paixão na ficção.

[687] TISON-BRAUN, Micheline. Évolution de quelques images-mères chez Péguy. Paris: *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 74e Année, No. 1, pp. 56-68. (Jan. - Feb., 1974), p. 64.
[688] WILSON, Nelly. A Contribution to the Study of Péguy's Anti-Intellectualism: Early Revolt against the Spirit of the Sorbonne. *Symposium*: A Quarterly Journal in Modern Literatures, 20:1, 63-78, 2013, p. 66-67.
[689] TISON-BRAUN, 1974, p. 65.
[690] NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 [1883], p. 101 (*Da visão e do enigma*).
[691] MOIX, Yann. *Péguy et Heidegger*. In : BENOÎT et all. *Pensée de Péguy*. Paris : Desclée de Brower, 2015, p. 187.
[692] TISON-BRAUN, 1975, p. 63.

3.3 Metamorfose da história

Afirmamos anteriormente que, se a ordem dos elementos sintáticos muda a forma dos conteúdos linguísticos, como mostrou Hejlmslev, é lícito pensar que a ordem e a diversidade de natureza e origem de imagens aproximadas umas das outras pode, da mesma forma, mudar o conteúdo de tais imagens. Perguntávamo-nos sobre a capacidade da montagem – aproximação de imagens, visuais ou evocadas por palavras – de criar signos da história, aproximando imagens históricas. Vimos que autores como Hjelmslev e Hume sugerem um domínio associativo, que seria a condição imanente da formação de conteúdos e de expressões dos signos, tanto imagens quanto palavras. Vimos também que, a partir da teoria linguística de Hjelmslev – que amplia as funções dos signos discursivos, se comparada à teoria de Saussure – podemos considerar forma e substância, tanto no conteúdo quanto na expressão de um signo. Ora, a partir das análises precedentes, constatamos que as aproximações entre imagens podem apresentar formalizações de conteúdo. E é interessante observar os casos em que tais formalizações coincidem com relações históricas. Em seu *Atlas Mnemosyne*, por exemplo, Aby Warburg aproxima uma imagem da órbita do planeta Marte de uma outra imagem, que faz referência à posição de Marte no zodíaco. Por meio do gesto de montagem, o historiador da arte alemão cria, aqui, uma relação entre astronomia e astrologia. É interessante observar que essa relação já havia sido estabelecida no século XVI pelo matemático, astrônomo e astrólogo Johannes Kepler, citado anteriormente, e que a novidade de Warburg consiste em acrescentar tal relação – entre astronomia e astrologia – no escopo do drama visual cósmico presente em suas mais de 70 pranchas, que contam, visualmente, a história do universo e da cultura. A importância do gesto de Warburg, ao retomar a tese de Kepler, consistiu em transformar o conteúdo histórico da relação por ele estabelecida entre astronomia e astrologia, ao inseri-la em novas relações possíveis, no âmbito da constelação de imagens constitutiva de seu *Atlas*. Como em um fato histórico a ser comunicado à posteridade, Warburg registra em seu *Atlas* a relação entre astrologia e astronomia de Kepler, que funcionou como o estopim da revolução científica do século XVII. As pranchas do *Atlas* são expostas hoje, no museu Haus der Kulturen der Welt, em Berlim, e o arquivo de Warburg passa a funcionar, também, como obra de arte. Entre a pesquisa – feita por Warburg – e a apreciação estética de suas pranchas, o conteúdo histórico da relação entre astrologia e astronomia se transforma, segundo as atualizações da deusa Mnemosyne. A relação entre astrologia e astronomia, estabelecida três séculos antes de ser retomada por Warburg, sofre uma transformação em seu conteúdo, de pesquisa histórica a objeto artístico. De maneira semelhante, a montagem de Godard em *História(s) do cinema* tem

como efeito a apresentação de relações históricas. No capítulo 1B, *Uma história só*, por exemplo, Godard aproxima a *Sinfonia em três movimentos* do compositor russo Igor Stravinsky, e uma fotografia do diretor francês Louis Feuillade. Em entrevista a Noël Simsolo[693], Godard explica que aproximou os dois elementos porque, sendo os dois artistas contemporâneos, "as pessoas que viam Feuillade eram as mesmas escandalizadas por Stravinsky."[694] O diretor argumenta, na mesma entrevista, que a pesquisa histórica é prioritária em relação ao efeito estético produzido pela união da imagem de Feuillade e o som da música de Stravinsky. Nas palavras de Godard, "a emoção vem depois."[695] Há uma formalização do conteúdo da relação histórica que permite a apreciação estética, mesmo que seja anterior ao resultado estético proporcionado pela aproximação entre os elementos, pela via da montagem.

Nessa perspectiva, a montagem da história apresenta menos o resultado daquilo que constrói com os documentos do que as relações entre eles, que, de certa forma, já estavam lá – a união entre astrologia e astronomia, que já havia sido feita, no caso de Warburg, ou entre Feuillade e Stravinsky, dada pela contemporaneidade dos dois artistas, no caso de Godard. Podemos traçar um paralelo entre os métodos de montagem de Warburg e Godard e o que diz David Hume sobre as associações de ideias. Para o filósofo, tendemos a passar mais facilmente de uma ideia à outra por meio de relações de contiguidade e semelhança, porque é assim que percebemos as coisas fora de nós. Vemos os objetos contíguos uns aos outros, mais ou menos semelhantes uns aos outros, e por isso nossas ideias os associam, respondendo a princípios de contiguidade e semelhança. Acontece o mesmo em Warburg e Godard. A história, para eles, é o que sugere as aproximações entre imagens, assim como para Hume as relações entre as coisas sugeriam as associações de ideias. Podemos dizer que Warburg e Godard formalizam o conteúdo histórico, ao realizar suas montagens. Podemos definir então o conteúdo histórico, nesse tipo de montagem, como um espaço de coexistência – o que, aliás, lembra o conceito bergsoniano de "duração", que define a natureza do próprio tempo. Esse espaço de coexistência permite a repetição das relações históricas, tanto as do passado – como em astrologia/astronomia, Feuillade/Stravinsky –, quanto as que unem passado e presente – como quando Warburg aproxima uma jogadora de golfe da degoladora Medeia, como vimos anteriormente, sugerindo uma semelhança que transforma o conteúdo das respectivas imagens.

[693] SIMSOLO, 1989-98.
[694] Ibid.
[695] Ibid.

Medeia se faz presente no vigor do esporte contemporâneo. Por outro lado, o gesto da jogadora de golfe remete à carga de violência da mitologia antiga.

É para encontrar tais relações históricas e trabalhar com seus conteúdos que Malraux usa a técnica da reprodução fotográfica em seu *Museu*. Como vimos anteriormente, Malraux faz uso do recorte e da ampliação para pensar as relações intrínsecas às imagens de pinturas, afrescos, vitrais, esculturas e detalhes arquitetônicos. A ideia do autor, de que a técnica fotográfica "ressuscita" a obra de arte reproduzida, define a combinatória em que os conteúdos das imagens se transformam, uns em relação aos outros, como, aliás, em um programa de Langlois. Vimos que o fundador da Cinémathèque usava seus programas como instrumento de pesquisa para revelar novas camadas de sentido dos filmes programados. Nas relações estabelecidas entre si, cada filme ganha um novo sentido, nos programas de Langlois, assim como cada obra montada por Malraux, por meio da reprodução fotográfica e da aproximação com outras obras. Assim como o *Museu* força a imaginação a inventar escolas ainda não catalogadas, sob o efeito das inusitadas semelhanças entre obras muito diferentes umas das outras, nas programações da Cinémathèque os cinéfilos eram forçados a inventar a própria história do cinema, por meio de todas as transformações no conteúdo dos filmes, articuladas por Langlois, da mesma forma que o espectador de *História(s) do cinema* precisa aferir da somatória de tantas histórias a serem percorridas, sua própria visão de conjunto da história do cinema. Retemos, como característica da montagem das imagens da história nessas obras, a diferenciação. Como no cálculo matemático em que o invariante é desprezado, a história é, aqui, o diagrama das perspectivas reveladas pelas relações entre os elementos históricos. Isso, aliás, aproxima a ideia de Godard sobre a história da montagem e a de Malraux sobre a história da arte. A história é, para ambos, a fonte criadora de tudo o que se pode conceber a partir dos documentos que ficaram. Para Godard, como vimos, as invenções de Griffith e de Eisenstein são restos – no sentido matemático – de um processo de busca feito por meio da nova tecnologia. E, para Malraux, os estilos artísticos catalogados na história da arte são infâncias ou declínios de um "estilo eterno", perscrutado por suas aproximações. A história é elevada, assim, a um princípio criador – para lembrar da noção de "evolução criadora" bergsoniana – em que a própria repetição das relações cria novas perspectivas.

Encontramos também em Deleuze uma concepção original da história do cinema que tem afinidades com uma montagem dos documentos da história. Como foi visto, o filósofo constrói seu pensamento através de relações entre filmes e imagens de filmes. Ao tecer suas listas de filmes, Deleuze parte de uma história geométrica do quadro, transformando os

conteúdos visuais dos documentos históricos – que são os filmes – em funções matemáticas, num espaço informático que vai do mais rarefeito ao mais saturado, conforme demonstramos acima. Pode-se dizer, nesse sentido, que a formalização do conteúdo histórico proposta por Deleuze é, em certo sentido, matemática, o que representa uma originalidade na consideração da história do cinema, marcada pela concepção linguística. É interessante observar que o filósofo francês tenha levado ao cinema seu gosto pelo movimento aberrante e mostrado, através de sua classificação complexa das imagens, que a essência do cinema é a montagem serial, ou seja, aquela que descentraliza os eixos de gravidade do filme. E um dos melhores exemplos, para Deleuze, de materialização dessa tendência essencial do cinema, é, justamente, a montagem de Godard. O filósofo não pôde ver *História(s) do cinema*, pois faleceu antes. Mas suas análises da obra precedente de Godard, feitas em *Cinema 2*, tornaram-se célebres, principalmente no que diz respeito à polêmica montagem, vista anteriormente, de *Aqui e acolá* (Godard, 1975). Para Deleuze, a vocação informática do cinema culmina no que chama de "pedagogia godardiana", nos termos de Serge Daney, uma pedagogia que atribui ao enquadramento a função de um quadro negro, onde as imagens não se associam como palavras, em uma proposição, mas desencadeiam derivações, como em um cálculo matemático.

Esse modelo matemático deleuziano, associado às considerações de Hjelmslev e de Hume sobre a linguagem, nos faz considerar que, mesmo a escrita, ao caracterizar uma espécie de montagem de imagens, na evocação do filmes (Deleuze) ou na formalização de conteúdo que as imagens apresentam (Lautréamont), parece-nos apta a uma descrição de séries de signos, e não de discursos. Como vimos, em Lautréamont, mesmo a análise das figuras de linguagem não explica o que Cromwell, Mlle Maupin e Dumas têm em comum. O método de colagem, praticado por Lautréamont, caracteriza-se pela formalização do conteúdo – por meio da utilização do hífen, por exemplo – e a série de imagens que compõe as *Poesias* é mais próxima de um lirismo cinematográfico do que de uma escrita discursiva. É importante reter, disso, o abandono da veridicidade, que fica patente também nos escritos de Péguy. É como se, por meio de palavras, os autores criassem uma relação com a história que se afastaria da função policial da linguagem, em direção às "potências do falso", que Deleuze mostrou como sendo a vocação cinematográfica por excelência. Estabelece-se, assim, através dessas abordagens singulares, uma montagem criadora da história.

Conclusão

O problema teórico-conceitual delimitado pela tese, que une Langlois a Godard em uma história comum e que passa pela montagem, é o de uma história que resulta das relações entre filmes. Vimos que isso caracteriza, na história contada por Godard, a semelhança de conteúdo visual como parâmetros, mais que gênero e cronologia. Langlois já indicava esse caminho nos programas da Cinémathèque française, tomando o conteúdo narrativo dos filmes aproximados como uma substância a ser investigada por meio de inusitadas semelhanças com os conteúdos dos outros filmes. Ainda, o fundador da Cinémathèque chegou, como também vimos, a montar filmes de compilação utilizando *raccords*, num gesto que, ao mesmo tempo, dava consistência visual à história do cinema que contava através dos programas, e abria o uso do *raccord* para além da narrativa fechada de um mesmo filme, tornando a técnica um instrumento de combinação visual entre filmes diferentes. Vimos também que quando Godard faz a mesma coisa em *História(s) do cinema*, pode-se ver aí a colocação em prática da teoria sobre a história da montagem que chegou a escrever no início de sua carreira. Para Godard a montagem clássica é um processo em aberto e não uma linguagem fechada. Retomando este processo, o diretor, em um só gesto, abre as narrativas dos filmes utilizados para novas associações, e conta a história do cinema como um drama visual caracterizado pela polivalência na transmissão das informações. Em suma, o problema de uma história que resulta das relações entre os filmes é um problema de montagem, constatação que se desdobra, ainda, na ampliação da ideia de montagem, justamente porque, como Langlois, e principalmente Godard, mostram, a montagem não é serva da narrativa. Ao contrário, a montagem é o que produz sempre narrativas no plural, nessa história que jamais considera um filme por si só, sempre relacionando-o com pelo menos mais dois ou três. Pode-se dizer que há mes2mo uma espécie de insubordinação da montagem em relação ao que ela faz nascer – narrativas –, já que ela é como um campo geográfico ou solo, para as ervas, plantas, árvores, que são as narrativas dos filmes. Essa concepção ampliada da montagem nos levou a investigar obras de outros autores que, de maneira semelhante às de Langlois e Godard, também abordavam a história por meio de aproximações de imagens. Vimos em cada caso diferentes capacidades da montagem de gerar frutos, sempre através de teias de relações.

A partir do problema da história como montagem, partimos da hipótese que há, da parte de Godard em *História(s) do cinema*, um esforço, devido à sua herança langloisiana, em mostrar que a história do cinema é plural. Isso prque se trata, na série, de uma história de montagens, já que retoma as diferentes maneiras de montar, atualizando-as. A partir desta hipótese

organizamos nosso método investigativo da seguinte forma. Nas programações de Langlois procuramos ver como uma programação transformava o conteúdo dos filmes aproximados. Para isso escolhemos programas que elencavam um mesmo filme, observando o que cada programa revelava da forma e da substância de sua estrutura e narrativa. Vimos que o espectro de associações observáveis nas programações de Langlois vai muito além das semelhanças com métodos de montagem como o da montagem de atrações eisensteiniano. Langlois programava, acima de tudo, para examinar os filmes. Os tipos de associação que criava em cada programa funcionaram como um instrumento de investigação das camadas de sentido de cada filme, antes de servirem como relações, por exemplo, de oposição, de atração, ou intelectuais. Essa tese procurou compreender em profundidade os efeitos, para a história do cinema e para o pensamento da montagem, das aproximações que Langlois fazia com os filmes. Os programas do fundador da Cinémathèque mostram que há correspondências tanto formais quanto de conteúdo, em cada um dos filmes programados, e isso vai além das relações por pertencimento a um mesmo gênero ou pelo ano ou país de produção. Esse tipo de proposição de uma história do cinema, que se delineia em profundidade, indo além do gênero e da forma dos filmes, que mostra aspectos do próprio conteúdo dos filmes, foi observado em todos os programas cinematográficos analisados. Podemos concluir que o tipo de associação que Langlois promove em suas programações é complexo o suficiente para indicar uma nova abordagem para a escrita da história do cinema, levando em conta diversas dimensões de sentido dos filmes. A história do cinema que se transmite por meio dos programas de Langlois é singular. Não se trata, para Langlois, de dar conta de nenhuma totalidade da história do cinema. Esta história se tece, ao contrário, por meio de arranjos sempre novos de filmes que, devido a sua riqueza, caracterizam, também, uma história que está longe de ser simples, mais próxima de uma combinatória que de de uma história cronológica. Para Langlois, a história do cinema é um estranho baralho, onde todas as cartas podem ser coringas umas das outras, num jogo que contém, de direito, infinitas associações. A contribuição que Langlois deixou para a história/historiografia do cinema caracteriza-se nos desvios de sentido que seus programas apresentam, levando em consideração a narrativa dos filmes não como uma história fechada, submetida de uma vez por todas aos encadeamentos, mas como insumo para uma alquimia lenta, porque feita de filme em filme e, acima de tudo, heterogênea, já que feita principalmente da relação de filmes diferentes entre si.

Em seguida aplicamos a um dos filmes compilação de Langlois o método que aplicaríamos em *História(s) do cinema*. Por um lado análise formal dos *raccords* através dos quais imagens de filmes diferentes são aproximadas, e por outro lado uma investigação das

origens das imagens, integrando, a partir da revelação da forma como os conteúdos das imagens são relacionados, o sentido dos *raccords*. Vimos como Godard, ao aproximar os filmes, também revela características intrínsecas de cada um deles. Ao observarmos, para além da semelhança com o trabalho de Langlois, o que especifica a montagem de Godard, percebemos que as combinatórias por ele produzidas eram obtidas graças a procedimentos clássicos de montagem, notadamente o *raccord*, característica também presente no filme de compilação realizado por Langlois e analisado por nós. Isso nos leva a considerar como válida a hipótese lançada no início da tese, de que a montagem de *História(s) do cinema* é tributária de um pensamento associativo presente nas programações de Langlois. Podemos concluir que o método de montagem da história implica uma atualização incessante da ideia mesma de história do cinema. Além disso o uso de elementos narrativos sugere uma história mais passional que intelectual, mais afetiva – por isso mesmo singular –, que convoca, portanto, os impulsos do espectador, não apenas sua mente. Assim extraímos da forma como Godard transmitiu a história um método e um pensamento associativos que podemos chamar criador, já que provoca diversas faculdades no espectador, não só a intelectiva. Godard soube ver, na montagem clássica, não uma forma acabada de linguagem, mas um processo aberto a diferentes possibilidades de abordagem da história do cinema, ainda não exploradas. Esse nos parece, paradoxalmente, o sentido do registro de óbito que Godard faz do cinema. O que Langlois viu e transmitiu a Godard foi que o cinema era uma história viva e que era preciso revirar os filmes para mostrar suas riquezas, gerando ideias para novos filmes e um novo devir na escrita da história do meio. Conjunto de singularidades, como dissemos, a história do cinema assim transmitida sugere que o cinema é alguma coisa de processual. Sua história, portanto, está longe do terrível espírito hegeliano – que reduz a história aos conceitos do entendimento. Um pouco como Godard mostra no capítulo 3A, confrontando a famosa questão bazaniana "o que é o cinema?" com a proposta de Abbé Emmanuel Joseph Sieyès para a organização do Estado, logo após a revolução francesa. Partindo dessa relação histórica que atravessa quase dois séculos, Godard pergunta "o que pode o cinema?" e responde "alguma coisa". Não se trata de uma história tautológica. O título do capítulo 1A, *Todas as histórias*, não quer dizer senão a morte de todas as histórias, com o sequestro do cinema pelos imperialismos do século XX. Com as imagens que restaram desta história, Godard conta só um pouco de história (*Uma história só*, título do capítulo 1B), à maneira benjaminiana, levando em conta a possibilidade de mostrar, através dos resíduos do que houve, aquilo que poderia ter havido. Justamente, aquilo que o espectador de *História(s) do cinema* pode apreender e guardar consigo, como munição, exatamente como ocorria com os

frequentadores da Cinémathèque française, que aguardavam ansiosamente o próximo programa para descobrir as surpresas que Langlois lhes reservara.

Esse trabalho investigativo possibilitou-nos, ainda, revelar os meandros da história das artes e da cultura tal como apresentada pelos autores Warburg, Malraux, Deleuze, Lautréamont e Péguy. Concluímos que o que une esses autores, para além de relações mais ou menos diretas com *História(s) do cinema* pelo método de montagem, pelo aspecto crítico ou pelo *pathos* agressivo, é a formalização, por meio das imagens, produzida pela confrontação entre elas, de conteúdos históricos cuja expressão é dificultada na linguagem discursiva devido à presença, nesta, de tendências de generalização que esmagam os detalhes das obras de arte sob o cimento de categorias gerais, escolas, cronologia etc. Concluímos que há uma dimensão "multidimensional" dessa história, para usar um termo caro a alguns surrealistas. Esse caráter multidimensional sugere mais uma exploração geográfica do que epistemológica. Ou seja, partindo da observação de montagens da história que têm em comum o fato de serem associativas, utilizando elementos heterogêneos, podemos dizer que a história é a própria série de aproximações, ligadas ao campo visual, e não um conceito que daria conta da totalidade do passado. A impressão que se tem, por exemplo, dos conjuntos de imagens montadas pelo conjunto de autores citados acima é a de uma topografia ou agrimensura. Além disso, alguns aspectos destas montagens da história, notadamente no que diz respeito ao trabalho do Conde de Lautréamont, são fortemente caracterizados pela tendência ao manifesto, mostrando se tratar de uma história também infiltrada do *pathos* singular do autor. Aqui podemos recuperar também o sentido de plano de ação para a palavra "programa", cuja realização passa pela transvaloração dos valores inerentes aos elementos históricos utilizados. Assim, a montagem da história que liga esses autores pode ser considerada uma proposta de subversão ou transformação das ideias históricas correntes, conforme também observamos fortemente em Malraux que, como vimos, propunha, por meio de suas aproximações de imagens, a revisão de determinadas ideias sobre escolas e períodos artísticos. No caso de Deleuze, a montagem de imagens ganha estrutura filosófica e, acima de tudo, crítica. Isso mostra também ser possível a construção, por meio de aproximação entre imagens, de uma crítica social nos moldes de uma classificação diferenciada das imagens, . De resto, a dramatização de elementos históricos feita por Péguy confirma o potencial de transição entre os elementos documentais e ficcionais, que refaz funções historiográficas importantes como a do testemunho, em novas bases, arrancando o julgamento histórico da jurisdição clássica, um convite a que cada um possa julgar através de seus próprios meios.

Em suma, como balanço geral dos resultados da pesquisa, podemos mencionar a capacidade que a associação de imagens heterogêneas tem de desencadear, no espectador, um acesso à história que se faz não como retomada global do passado mas como drama visual. A potência desse método nos parece estar justamente em mostrar uma história que não é justa ou imparcial, mas visualmente provocadora. Como as relações entre imagens são seu elemento primordial, o método que visamos nessa tese reverte a relação com a linguagem discursiva, apresentando uma história quase desbocada, como a Clio de Péguy. Por meio de imagens muitas vezes belas, muitas vezes chocantes, nosso interesse pela história não é, através do método da montagem, necessariamente saciado não em sua fome de abstração, como em uma abordagem hegeliana. O que a montagem de imagens históricas oferece a nosso interesse, ou desejo, pela história, é um pouco de cor e solidez, para usar os termos de David Hume, ou seja, o elemento das imagens presentes aos sentidos. Colocando as coisas de maneira simples, se nos emocionamos ao ver um filme, mas em acréscimo podemos deixar o cinema conhecendo um pouco mais sobre determinado lugar, determinada época, essa experiência e essa descoberta são possíveis, em grande parte, graças à montagem. Traçando as linhas da história do filme através das imagens, ou seja, ligando suas substâncias significativas, seus ritmos, sua geometria, suas profundidades, a montagem revela-se como um grande agenciador de informações de todo tipo. Nessa perspectiva, é lícito esperar da montagem que seja capaz também de abordar a grande história, e a especificidade da contribuição desta técnica cinematográfica é mostrá-la com arte, ou seja, por meio daquilo que, nesta ordem, sensibiliza e faz pensar.

Se é verdade que o pensamento humano é produto das relações entre as diversas faculdades sensíveis, e se à história pertencem tanto invenções como traumas e destruição, a técnica da montagem propõe um diagnóstico e um juízo afins da natureza humana. Não se trata aí de julgar os acontecimentos históricos, e a própria história, como certos ou errados, o julgamento que se faz comparando uma imagem à outra não se reduz à lógica clássica. Trata-se de despertar a criação de uma faculdade julgadora que, por não se basear senão nos dados imediatos da consciência, equivale, para falar como Bergson, à duração dos acontecimentos, ou seja, ao elemento da imagem histórica que, apesar de referir-se ao passado, é presente aos sentidos. Um caso sempre em aberto, portanto, um processo, a história é sempre o que decorre, no sentido sinético da palavra, do encontro entre as imagens. Finalmente, o tipo de história que a montagem nos dá acesso é a que dialoga com a subjetividade humana em termos concretos, deixando-a livre para abstraír dela sempre um novo devir, ou mesmo uma nova subjetivação,

tributária não somente do pensamento mas das emoções e das percepções que são, aliás, seu único fundamento.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento:* ensaios e conferências. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017, p. 111-132.

_____. *A potência do pensamento:* ensaios e conferências. Belo horizonte: Autêntica, 2015.

ALTMAN, Rick. *Sound Theory Sound Practice.* New York: Routledge, 1992.

AMENGUAL, Barthelemy. *Études cinématographiques,* Jean Vigo. Paris: Lettres Modernes Minard 51-52, 1966.

ANDREW, Dudley. *As principais teorias do cinema*: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARAÚJO, Mateus; PUPPO, Eugenio (org.). *Godard inteiro ou o mundo aos pedaços* (catálogo). São Paulo: Heco Produções, 2015.

ARISTÓTELES. *Organon.* São Paulo: Edipro, 2010 [séc. IV a.C.].

ARNHEIM, Rudolf. A New Laocoön. Artistic Composites and the Talking Film. In: *Film as Art*, 199–215. Berkeley: University of California Press, 1957 [1938].

ARROBA, Álvaro. Interview with Alexander Horwath: On Programming and Comparative Cinema. *Cinema Comparat/ive Cinema*, Vol. 1, No. 1, 2012, pp. 12-31. ISSN 2014-8933.

ATTALI, Jacques. *Noise*: Political Economy of Music. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009 [1977].

AUMONT, Jacques. *Amnésies:* fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard. Paris: POL, 1999.

_____. Le Concept de montage. Paris: Cahiers du cinéma n. 211, 1969. In: BACQUÉ; LIPPI; MARGEL; ZUCHUAT (dirs.). *Montage.* Genève: HEAD, 2018, pgs. 270-279.

_____. Clair et confus. Du mélange d'images au cinéma. Paris: Cahiers du cinéma numéro 211, 1969. In: BACQUÉ; LIPPI; MARGEL; ZUCHUAT (dirs.). *Montage.* Genève: HEAD, 2018, pgs. 483-496.

_____. *Montage Eisenstein*. Bloomington: Indiana University Press, 1987 [1979].

_____. *Montage:* la seule invention du cinéma. Paris: Vrin, 2015.

BACHELARD, Gaston. *Lautréamont*. São Paulo: Litoral, 2000.

BACQUÉ; LIPPI; MARGEL; ZUCHUAT (dirs.). *Montage.* Genève: HEAD, 2018.

BAECQUE, Antoine de. *Les Cahiers du cinéma:* histoire d'une revue (tomes 1 et 2) Paris: Éditions Cahiers du cinéma, 1991.

_____. *Godard:* biographie. Paris: Bernard Grasset, 2010.

BARDÈCHE, Maurice; BRASILLACH, Robert. *History of the Film*. London: George Allen & Unwin ltd, 1945 [1938].

BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. Pour en finir avec la profondeur de champ. Paris: *Cahiers du cinéma* n 1, 1951.

_____. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les éditions du Cerf, 1958.

_____. Un Film bergsonien: Le Mystère Picasso. Paris: *Cahiers du cinéma*, n. 60, 1956.

BÉDARIDA, François. Histoire et mémoire chez Péguy. Paris: Vingtième Siècle. *Revue d'histoire*, No. 73 (Jan. - Mar., 2002), pp. 101-110.

BELLOUR, Raymond. *The Analysis of Film.* Bloomington: Indiana University Press, 2000.

_____. *L'Entre-images 2.* Paris: POL: 1999.

BÉNARD DA COSTA, João. *50 Anos da Cinemateca Francesa 1936-1986.* Lisboa: Cinemateca portuguesa, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Obras escolhidas.* São Paulo: Brasiliense, 2012 [1940].

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BERGALA, Alain. *Nul mieux que Godard*. Paris: Cahiers du cinéma, 1999.

BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988 [1889].

_____. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005 [1907].

_____. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999 [1896].

BERNANOS, Georges. *La France contre les robots*. Paris: Plon, 1970 [1947].

BLÜMLINGER, Christa. L'attrait de plans retrouvés. Pairs: *Cinémas* vol 24, n 2-3, printemps 2014.

BORDWELL, David. *The Cinema of Eisenstein*. New York and London: Rutledge, 2005.

_____; CARROLL, Nöel. *Post-Theory*: Reconstructing Film Studies. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1996.

BOSMA, Peter. *Film Programming*: curating for cinema, festivals, archives. London/New York: Wallflower Press/Columbia University Press, 2015.

BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a história*. São Paulo: Perspectiva, 1978 [1958].

BRENEZ, Nicole. *Henri Langlois/Jean-Luc Godard*. Conferência de Nicole Brenez. Paris: Cinémathèque française, abril de 2014. Disponível em https://www.canal-u.tv/video/cinematheque_francaise/henri_langlois_jean_luc_godard_conference_de_nicole_brenez.17604 (acessado em 27/03/2021).

BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 1975.

_____. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

CANGA, Pablo García. 14/09/1968, a Programme by Henri Langlois. *Cinema Comparat/ive Cinema*, Vol. 1, No. 1, 2012, pp. 86-93. ISSN 2014-8933.

CERISUELO, Marc. *L'écran éblouissant*. Paris: Flammarion, 2011.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982 [1975].

CHENU, Jean-Charles. *Encyclopédie d'histoire naturelle*, 22 vols. Paris: Marescq et co., 1851-61.

CHRISTOPHER, Robert. *Robert and Frances Flaherty:* a Documentary Life 1883-1922. London: Mcgill Queen's University Press, 2005.

COLPI, Henri. Dégradation d'un art: le montage. Cahiers du cinéma, nº 65, décembre 1956, pp. 26-29. IN: BACQUÉ; LIPPI; MARGEL; ZUCHUAT (dirs.). In: *Montage.* Genève: HEAD, 2018, pgs. 212-217.

_____. Lettres à un jeune monteur. Paris: Les Belles Lettres – Archimbaud, 1996. In: BACQUÉ; LIPPI; MARGEL; ZUCHUAT (dirs.). In: *Montage.* Genève: HEAD, 2018, pgs. 458-461.

CONRAD, Jack. Le Montage des films. Cinémagazine, nº 3, janvier 1927, pp. 123-126. In: BACQUÉ; LIPPI; MARGEL; ZUCHUAT (dirs.). In: *Montage.* Genève: HEAD, 2018, pgs. 96-100.

CUFF, Paul. *Abel Gance and the End of Silent Cinema:* Sounding out Utopia. Conventry: Warwick University, 2016.

DANEY, Serge; GODARD, Jean-Luc. *Godard fait des histoires.* Paris: Libération, 26 de dezembro de 1988.

DAVID, Pariser. A Conversation with Rudolf Arnheim. In: *Studies in Art Education,* vol. 25, no. 3, 1984, pp. 176–184. JSTOR, www.jstor.org/stable/1320699 (acessado em julho de 2021).

DAY, Wilfred. *25.000 Years to Trap a Shadow*. London: Wilfred E L Day FRPS, FRSA, 1933.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: editora 34, 1999 [1966].

_____. *Cinema 1*: a imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985 [1983].

_____. *Cinema 2:* a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005 [1985].

_____. *Crítica e clínica*. São Paulo: editora 34, 2019 [1993].

_____. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2006 [1968].

_____. *Foucault*. Paris: Les Editions de Minut, 2004.

_____. *Lógica do sentido.* São Paulo: Perspectiva, 1975.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: 34, 2013.

_____. *Images malgré tout*. Paris: Éditions de Minuit, 2003.

_____. *L'oeil de l'histoire 5:* passés cités par JLG. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015.

_____. Warburg's Haunted House. In: *Common Knowledge* 18:1 DOI 10.1215/0961754X-1456881, 2010.

DOUCHET, Jean. Godard's Science. *Cinema Comparat/ive Cinema*, Vol. 1, No. 1, 2012, pp. 46-49. ISSN 2014-8933.

DUNCAN, Ann. Review. *The Modern Languagem Review*, Vol. 65, No. 4 (Oct. 1970), pp. 912-913.

EILAND, Howard ; JENNINGS, Michael W. *Walter Benjamin***:** a Critical Life. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2014.

EISENSTEIN, Sergei. *Film Form*. New York and London: Harvest, HBJ, 1977 [1949].

_____. *The Film Sense*. New York: Meridian Books, 1957.

_____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002 [1949].

EISNER, Lotte. *The Haunted Screen*: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt. London, Thames and Hudson, 1969 [1965].

ELIZABETH, Ezra. *Georges Méliès***.** Manchester: Manchester University Press, ISBN 0-7190-5395-1, 2000.

FAIRFAX, Daniel**.** *The Dialectics of Montage in the Work of Jean-Luc Godard from 1965 to 1998.* Master of philosophy thesis. University of Signey, 2010.

_____. Marxism & Cinema. In: *Historical Materialism*, November 6, 2017. http://www.historicalmaterialism.org/reading-guides/marxism-cinema-daniel-fairfax (acessado em junho de 2021).

FOSTER, Hal. An Archival Impulse. Massachusetts: *October*, no 110, 2004, p. 3-22.

FOUCAULT, Michel. *Des Espaces autres*. Paris: Architecture /Mouvement/ Continuité, 1984.

FRAMPTON, Hollis. *L'écliptique du savoir*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1999.

GANZO, Fernando. 'Le Trafic du cinéma': On the Relationship between Criticism and Collective Programming Through a Publication; the Case of Trafic and the Jeu de Paume. In: *Cinema Comparat/ive Cinema*, Vol. 1, No. 1, 2012, pp. 66-74. ISSN 2014-8933.

GIBSON, Pamela Church et al. *Film Studies:* Critical Approaches. Oxford: Oxford University, 2000.

GODARD, Jean-Luc**.** *Ardent espoir*: entretien avec Jean-Luc Godard. Paris: Cahiers du cinéma n 759, 2019.

_____. The Cinémathèques and the History of Cinema. In : *Cinema Comparat/ive Cinema*, Vol. 1, No. 1, 2012, pp. 9-10. ISSN 2014-8933.

_____. Histoire(s) du cinéma Godard fait des histoires. In: GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2 1984-1998 (ed. BERGALA, Alain). pp. 161-173. Paris: Cahiers du cinéma, 1998 [1988].

_____. Histoire(s) du cinéma a propos de cinéma e d'histoire. In : GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2 1984-1998 (ed. BERGALA, Alain). pp. 401-404. Paris: Cahiers du cinéma, 1998 [1996].

_____. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo : Martins Fontes, 1989.

_____. *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980.

_____. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (org. Alain Bergala) tomes I et II. Paris : Cahiers du cinéma, 1998.

_____. Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray (entretien diffusé sur Arte le 14 octobre 1995). In : GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* tome 2 (org. Alain Bergala). Paris: Cahiers du cinéma, 1998.

_____. Le Montage, la solitude et la liberté. In: GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2 1984-1998 (ed. BERGALA, Alain). Paris: Cahiers du cinéma, 1998 [1989].

_____. Lutter sur deux fronts. Paris : Chaiers du cinéma n 194, 1967.

_____. Montage, mon beau souci. Paris: Cahiers du cinéma n 65, 1956.

_____. Pierrot mon ami. Paris: Cahiers du cinéma n 171, 1965.

_____; ISHAGPOUR, Youssef. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Paris: Farrago, 2000.

GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg*: an Intelectual Biography with a Memoir on the History of the Library by F. Saxl. London: The Warburg Institute, University of London, 1970.

_____. André Malraux and the Crisis of Expressionism: a review of The Voices of Silence. In: *The Burlington Magazine*, vol. 96, no. 621 (Dec 1954), pp. 374-378.

GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular:* pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GUNNING, Tom. *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film:* The Early Years at Biograph. Urbanda and Chicago: University of Illinois Press, 1991.

HAAC, Oscar A. Lautréamont's Convertion: The Structure and Meaning of Poésies. In: *Modern Language Notes*, Vol. 65, No. 6 (Jun, 1950), pp. 369-375.

HAGENER, Malte; HEDIGER, Vinzenz; STROHMAIER, Alena (eds.). *The State of Post-Cinema:* Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination. London: Palgrave Macmillan, 2016.

HEYWOOD, Miriam. Holocaust and image: Debates surrounding Jean-Luc Godard's Histoire(s) du cinéma (1988–98). *Studies in French Cinema*, 9:3, 273-283. 2009.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975 [1945].

HOYRUP, Jens. *The Formation of «Islamic Mathematics»:* Sources and Conditions. Tel Aviv: Science in Context 1 (1987), 281–329.

HUGO, Victor. *Pour la Serbie*. Paris: Le Rappel, 29 de agosto de 1876.

HUME, David. *Tratado da Natureza Humana*. São Paulo: UNESP, 2001. [1740].

IMBEAU, Élodie. Les Montages Langlois. Paris: Intervention du 01-06-2018 dans le cadre de la journée d'étude internationale : monter / démonter l'histoire du cinéma. Les archives et les anthologies cinématographiques ou audiovisuelle. (Palestra).

JACOBS, Emma. *Exploring the Haphazard Archive of a Paris Film Legend. Henri Langlois rescued thousands of rare reels, but was "famously bad" at caring for them*. Atlas Obscura, January 13, 2020. Em https://www.atlasobscura.com/articles/henri-langlois-cinematheque-francaise (acessado em 27/03/2021).

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2001 [1781].

KARLSSON, Jonas. The Dark Shadow of Faust: The Anti-Semitic Tradition of Reading Mephistopheles as the "Jewish Spirit". In: *Austausch*, Vol. 1, No. 1, April 2011.

KASNER, Edward; NEWMAN, James. *Mathematics and the imagination*. London: G Bell and Sons, 1950.

KELLER; PAUL. *Jean Epstein:* Critical Essays and New Translations. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. In: *Estudos Históricos*, vol. 5, n 10. Rio de Janeiro: 1992, pp. 237-250.

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise:* uma contribuição à patogênese do mundo burguês. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler:* a Psychological History of the German Film. New Jersey: Princeton University Press, 1966 [1947].

KRISTEVA, Julia. *La Révolution du langage poétique:* l'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

KULESHOV, Lev. La Bannière du cinématographe. Moscou: Кино-фот, 1922. In: BACQUÉ; LIPPI; MARGEL; ZUCHUAT (dirs.). *Montage*. Genève: HEAD, 2018, pgs. 43-56.

_____. *Writings of Lev Kuleshov*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1974.

LANAVÈRE, Marie-Anne. *Histoire(s) du cinéma episode 1A toutes les histoires 1988*. New Media Encyclopedia (sem data). http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000076212&lg=GBR (acessado em 13/03/2021).

LANGLOIS, Henri. *Écrits de cinéma*. Paris: Flammarion ; La Cinémathèque française, 2014.

LANGLOIS, Georges; MYRENT, Glenn (en collaboration avec Hugues Langlois). *Henri Langlois:* Premier citoyen du Cinéma. Paris : Denoël, 1986.

LANZMANN, Claude. Holocauste*:* la représentation imossible. Paris: *Le Monde* (supplément Arts-Spectacles), 3 Mars, 1994.

LAPOUJADE, David. *Deleuze*: les mouvements aberrants. Paris : Les éditions de Minuit, 2014.

_____. *Puissances du temps versions de Bergson*. Paris : Les éditions de Minuit, 2014 [2010].

LATSIS, Dimitrios S. Genealogy of the Image in Histoire(s) du Cinéma. London: *Third Text*, 27:6, 774-785, 2013. DOI: 10.1080/09528822.2013.859480.

LEANDRO, Anita. Desvios de imagens. In: *E-compós*, Brasília, v.15, n.1, jan./abr. E-ISSN 1808-2599, 2012.

_____. Histórias de montagem, montagens da História (Godard e os arquivos). In: COUTINHO, Mário Alves; MAYOR, Ana Lucia Soutto (orgs). *Godard e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. Da imagem pedagógica à pedagogia da imagem. In: *Comunicação e Educação*, São Paulo, v. 21, 2001.

_____. Le principe du montage et la visibilité de l'histoire. *:* autour de quelques images de la lute pour l'aministie au Brésil. Revue Brésil(s). École de Hautes Études en Sciences Sociales. Artigo no prelo (previsão de publicação: 1º semestre de 2022). 2021.

_____. Montagem e história: uma arqueologia das imagens da repressão. *Anais da Compós* – 24◦ Encontro Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, 2015.

LEFORT, Claude. La Question de la démocratie. In : NANCY, Jean-Luc. *Le retrait du politique*: Cahiers du Centre de recherches philosophiques sur le politique. Paris : Galilée, 1983.

LEROY, Géraldi. *Charles Péguy, l'inclassable.* Paris : Armand Colin, 2014.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoon o sobre los limites de la pintura y de la poesia y cartas sobre la literatura moderna y cartas sobre el arte antiguo*. Madrid: La Crítica Literária, 2012 [1866].

LAUTRÉAMONT, Comte de. *Les Chants de Maldoror*. Paris: Éditions du groupe Ebooks libres et gratuits, 2008 [1869].

_____. *Poésies.* Édition électronique par La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents, 2005 [1870].

LEVY, Emanuel. *All About Oscar:* The History and Politics of the Academy Awards. New York: Continuum International Publ., 2003.

LOWENSTEIN, Antony; MOOR, Ahmed (eds). *After Zionism*: One State for Israel and Palestine. London : Saqi Books, 2013.

LOUIS, Stéphanie-Emmanuelle. Les Cinémathèques-musées au coeur de la patrimonialisation du cinéma en France (1936-1968). *Museologia & Interdisciplinaridade* Vol. 8, nº15, Jan./ Jul. de 2019.

_____. *Programmer-monter*. Hal-01059429, 2010. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01059429 (acessado em agosto de 2021).

LUCA, Hans (Jean-Luc Godard). Défense et illustration du découpage classique. Paris: *Cahiers du cinéma* n 15, 1952.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro : Zahar, 2009.

MALRAUX, André. *Psychologie de l'art*: le musée imaginaire. Paris: Albert Skira Éditeur, 1947.

MANNONI, Laurent. *Histoire de la Cinémathèque française.* Paris : Gallimard, 2006.

MALTBY, Richard. *Explorations in New Cinema History*: Approaches and Case Studies. Blackwell Publishing, 2011.

MARTIN, Marcel. *A montagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MITRY, Jean. *De Quelques problèmes d'histoire et d'esthétique du cinema*. Paris: Les cahiers de la cinémathèque, 1973.

_____. *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Bloomington and Indianápolis: Indiana University Press, 1997 [1963].

_____. *História do cinema.* Brasília: UnB, 2007 [1967].

MOIX, Yann. Péguy et Heidegger. In: BENOÎT et all. *Pensée de Péguy*. Paris: Desclée de Brower, 2015.

MOURLET, Michel. Sur un art ignoré. Paris: *Cahiers* n 98, 1959.

MUSSER, Charles. *The Early Cinema of Edwin S. Porter*. New Jersey: Blackwell Publishing, 2012.

MUSSET, Alfred de. *La Nuit d'octobre*. Paris: Editions la Bibliothèque Digitale, 2013 [1837].

MÜNSTERBERG, Hugo. *The Photoplay:* a Psychological Study. New York and London: Appleton, 1916.

MURTA, Luísa Falcão. *Da influência de Lautréamont na poesia surrealista portuguesa*. Porto Alegre: Instituto Politécnico, 2012.

NEER, Richard. Godard Counts. Chicago: *Critical Inquiry*, Vol. 34, No. 1 (Autumn 2007), pp. 135-173.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 [1883].

_____. *Ecce homo*. São Paulo: Compania de bolso, 2008 [1908].

_____. *Escritos sobre História*. Rio de Janeiro: PUC; São Paulo: Loyola, 2005 [1872-76].

_____. *A genealogia da moral*. São Paulo: Companhia de Bolso. 2009 [1887].

_____. *A origem da tragédia*. São Paulo: Cupolo, 2006 [1872].

O'LEARY, Brendan; MCGARRY, John. Regulating Nations and Rthnic Communities. In: Breton Albert (ed.) (1995). *Nationalism and Rationality*, Cambridge University Press.

PAÏNI, Dominique. *Conserver, montrer*: Où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma. Paris: Yellow Now, 1992.

_____. *Le Musée imaginaire d'Henri Langlois*. Paris: Flammarion/La Cinémathèque française, 2014.

_____. Le Rencontre des films entre le hasard et la contrainte (ou portrait du programmateur en chiffonnier). In : AUMONT, Jacques. *Pour un cinéma comparé:* influences et répétitions. Paris : Cinémathèque française, 1996.

PARISER, David; ARNHEIM, Rudolf. A Conversation with Rudolf Arnheim. In: *Studies in Art Education*,Vol. 25, No. 3 (Spring, 1984), pp. 176-184.

PASOLINI, Pier Paolo. *Heretical Empiricism***.** Washington: New Academia Publishing, 2005 [1972].

PÉGUY, Charles. *Clio*: dialogue de l'histoire et de l'ame paienne. Paris: Gallimard, 1932 [1909].

_____. *Oeuvres completes*, tomes I, II et III. Paris: Pléiade, 1941.

PETHÖ, Ágnes. *Cinema and Intermediality:* the Passion for the In-Between. London: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

_____. Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies. Acta Univ. Sapientiae, *Film and Media Studies*, 2, 2010.

POURVALI, Bamchade. *Jean-Luc Godard:* montage mon beau souci. Paris: Forum des images, 2010 (palestra). Disponível em https://www.dailymotion.com/video/xbzjt0 (acessado em agosto de 2021).

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012 [2003].

_____. *La fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

_____. La Sainte et l'héritière: à propos des Histoire(s) du cinéma. Paris: *Cahiers du cinéma*, 537, pp. 58–61, 1999.

_____. *The Intervals of Cinema*. New York, Verso: 2014.

REVERDY, Pierre. L'image. Paris: *Nord-Sud* n. 13, mar 1918.

ROSENBAUM, Jonathan. *Movies as Politics*. Los Angeles: Univesity of California Press, 1997.

_____. Reflections on 'Rivette in Context'**.** *Cinema Comparat/ive Cinema*, Vol. I, No. 1, pp. 61-65, 2012. ISSN 2014-8933.

_____. Trailer for Godard's *Histoire(s) du cinéma*. *Trafic* n. 21. Printemps 1997b.

ROUD, Richard. *Henri Langlois*: l'homme de la Cinémathèque. tr. AMALRIC Hélène ; préf. de François Truffaut. Paris : Belfond, 1985.

ROUGEMONT, Denis de. *Penser avec les mains*. Paris : Gallimard, 1936.

SADOUL, Georges. *Chroniques du cinéma français*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1979.

_____. *História do cinema mundial* (vols 1 e 2). São Paulo: Martins, 1963 [1946].

SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: entre antropologia, imagens e arte. *Revista Poiésis*, n 17, p. 29-51, jul. 2011.

SARGENT, Epes Winthrop. The cut-back. New York: The Movie Picture World, 1913. In: BACQUÉ; LIPPI; MARGEL; ZUCHUAT (dirs.). In: *Montage.* Genève: HEAD, 2018, pgs. 29-31.

SARTRE, Jean-Paul. *Critique de la raison dialectique précédé de Questions de méthode*. Paris: Gallimard, 1960.

SAXTON, Libby. *Hounted Images:* film, ethics, testimony and the Holocaust. London; New York, Wallflower Press, 2008.

SCEMAMA, Celine. *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard:* la force faible d’un art. Paris : L’Harmattan, 2006.

SIMONDON, Gilbert. *L'individuation psychique et collective:* a la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité. Paris : Aubier, 2007.

SIMSOLO, Noël. *À voix nues.* Radio programme broadcast on France Culture, 1989-98.

STAM, Robert. *Film Theory*: an Introduction. Massachusetts: Blackwell Publishers, 2000.

TEMPLE, Michael; WILLIAMS, James. (eds). *The Cinema Alone*: essays on the work of Jean-Luc Godard 1985-2000. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000.

TEYSSIER, Arnaud. *Charles Péguy, une humanité française*. Paris: Perrin, 2014.

THOMAS, Andrea. *Lautréamont, Subject to Interpretation*. Amsterdam; Nova Iorque: Rodopi, 2015.

TISON-BRAUN, Micheline. Évolution de quelques images-mères chez Péguy. Paris*: Revue d'Histoire littéraire de la France*, 74e Année, No. 1 (Jan. - Feb., 1974), pp. 56-68.

ULPIANO, Cláudio. *Deleuze***:** a aventura do pensamento. São Paulo: Funemac, 2013.

VASCONCELOS, Mauricio Salles de. *Jean-Luc Godard:* história(s) da literatura. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2015.

VERGÉ, Emilie. ‘Jeune, Dure et Pure! Une histoire du cinéma d’avant-garde et expérimental en France’. Programming as a Montage of Films and Thinking about Film: a Gaie Audiovisual Science. *Cinema Comparat/ive Cinema*, Vol. 1, No. 1, 2012, pp. 94-99. ISSN 2014-8933.

VIGNAUX, Valérie. Georges Sadoul et la Fédération française des ciné-clubs ou Contribution à une histoire des usages non commerciaux du cinéma. *Cinémas*, Vol. 27, No. 2-3, spring 2017, pp. 179-194. ISSN 1705-6500.

WALSH, Stephen. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York, Grove's Dictionariers, 2001.

WALTER, Burkert. *The Orientalizing Revolution:* Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age. London: Thames & Hudson, 1992.

WARBURG, Aby. Mnemosyne. 1937. In: BARTHOLOMEU, Cezar. *Dossiê Warburg*. Arte & Ensaios 19. 2009. https://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-19/ (visitado em julho de 2021).

WILLIAMS, James. Histoire(s) du cinéma, James S Williams Applauds Jean-Luc Godard's (Hi)stories. California: *Film Quarterly*, Vol. 61, No. 3 (Spring 2008), pp. 10-16.

_____. The Signs in Our Midst: European Culture and Artistic Resistance in Histoire(s) du cinéma *(1988-98)*. In: WILLIAMS, James. *Encounters with Godard*: Ethics, Aesthetics, Politics. New York University, 2016.

WILSON, Nelly. A Contribution to the Study of Péguy's Anti-Intellectualism: Early Revolt against the Spirit of the Sorbonne. Symposium: *A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 20:1, 63-78, 2013.

WITT, Michael. The Death(s) of cinema according to Godard. London: *Screen*, 40, 3, Autumn 1999.

_____. *Jean-Luc Godard, cinema historian*. Indiana: Indiana University Press, 2013.

_____. Montage, My Beautiful Care, or Histories of the Cinematograph. In: TEMPLE, Michael; WILLIAMS, James. (eds). *The Cinema Alone*: essays on the work of Jean-Luc Godard 1985-2000. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

Filmografia

A Bela e a fera (Cocteau, 1946)
A caixa de Pandora (Pabst, 1929)
A chinesa (Godard, 1967)
A cura (Chaplin, 1917)
A estrela do mar (Man Ray, 1928)
A fúria (De Palma, 1978)
A general (Keaton, 1926)
A grande ilusão (Rossen, 1949)
A grande testemunha (Bresson, 1966)
A greve (Eisenstein, 1925)
A mãe (Pudovkin, 1926)
A malvada (Mankiewicz, 1950)
A morte cansada (Lang, 1921)
A noite do caçador (Laughton, 1955)
A ópera dos três vinténs (Pabst, 1931)
A paixão de Joana D'Arc (Dreyer, 1928)
À propósito de Nice (Vigo, 1930)
A regra do jogo, (Resnais, 1939)
A roda (Gance, 1923)
A roda da fortuna (Minnelli, 1953)
A turba (Vidor, 1928)
A última gargalhada (Murnau, 1919)
A última gargalhada (Murnau, 1924)
Acossado (Godard, 1960)
Águas tempestuosas (Grémillon, 1941)
Aqui e acolá (Godard; Miéville, 1976)
As damas do Bois de Boulogne (Bresson, 1945)
As mãos de Orlac (Wiene, 1924)
Atalante (Vigo, 1934)
Au Bonheur des dames (Duvivier, 1929)
Aurora (Murnau, 1927)
Aux Frontières de l'homme (Vedres, 1953)
Balaoo (Jasset, 1913)
Bando à parte (Godard, 1964)
Berlim, sinfonia de uma metrópole (Ruttman, 1927)
Bhowani Junction (Cukor, 1956)
Bianchi pascoli (Emmer, 1947)
Bicycliste (Lumière, 1896)
Bocal aux poissons rouges (Lumière, 1896)
Boireau cuirassier (Pathé, 1912)
Bom dia tristeza (Preminger, 1958)
Bonne d'enfants et soldat (Lumière, 1897)
Brinquedo louco (Ferreri, 1968)
Cannes 1970 (Langlois, 1970)
Carta a Jane (Godard; Gorin, 1972)
Chapéu de palha (Rubens, 1922)
Chez les mangeurs d'hommes (Antoine, 1928)
Chronophotographies (Marey, 1894-1920)

Chuva (Ivens, 1929).
Cinéma cinémas (Ventura, 1982-91)
Cirque (autoria não identificada, 1918)
Coeur fidèle (Epstein, 1923)
Conde de Monte Cristo (Pouctal, 1917-18)
Corrida louca de automóvel em Picadilly Circus (Paul, 1898)
Crepúsculo dos deuses (Wilder, 1950)
Cristallisations (Serdan, 1945)
Déjeuner du chat (Lumière, 1897)
Deserto vermelho (Antonioni, 1964)
Deus sabe quanto amei (Minnelli, 1957)
Dr. Mabuse, o jogador (Lang, 1922)
Duelo ao sol (Vidor, 1947)
Duras/Godard (Boutang, 1987)
Entreato (Clair, 1924)
Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin (Méliès, 1896)
Eu vos saúdo Maria (Godard, 1985)
Eva (Losey, 1962)
Fantomas (Feuillade, 1913)
Fausto (Murnau, 1926)
Filme sobre a montagem (Mitry, 1965)
Fim de verão (Ozu, 1961)
Flaming Creatures (Smith, 1963)
France/tour/détour/deux/enfants (Godard ; Miéville, 1977)
Futurismo (L'Herbier, 1924)
Germinal (Capellani, 1913)
Guerrieri (Emmer, 1943)
H2O (Ralph Steiner, 1935)
História(s) do cinema (Godard, 1989-98)
Hotel electrique (Chomon, 1908)
How They Do Things on the Bowery (Porter, 1902)
Human Wreckage (Wray, 1923)
Imagem e palavra (Godard, 2018)
India: matri bhumi (Rossellini, 1959)
Industrial Britain (Flaherty, 1935)
Inocente pecadora (Griffith, 1920)
Intolerância (Griffith, 1916)
Ivan, o terrível (Eisenstein, 1944)
Janela indiscreta (Hitchcock, 1954)
Jejum de amor (Hawks, 1940)
Johan (Stiller, 1921)
Jornada tétrica (Ray, 1958)
Jovem Sr. Lincoln (Ford, 1939)
Jusqu'à la victoire (Godard, Gorin, 1970) (inacabado)
Keep Your Mouth Shut (McLaren, 1943)
L'Affaire Dreyfus (Méliès, 1899)
L'Arroseur arrosé (Lumière, 1895)
L'Assassinat du duc de Guise (Calmettes, 1908)
L'Enfant de Paris (Perret, 1912)
L'Homme a la caméra (Vertov, 1929)

L'Orage (Petrov, 1934)
La Cité foudroyée (Morat, 1924)
La Coquille et le clergyman (Dulac, 1927)
La Dame de Shangai (Welles, 1947)
La Fête spagnole (Dulac, 1919)
La Fièvre (Delluc, 1921)
La Libération de Paris (Actualités françaises, 1944)
La mere (Poudovkine, 1926)
La Mort du Duc de Guise (Bretteau, 1898)
La Souriante Mme Beudet (Dulac, 1923)
La Symphonie nuptiale (Stroheim 1928)
La Zambelli (Nadar, 1897)
Lac aux dames (Allegret, 1934)
Langlois (Hershon; Guerra, 1970)
Le Binétoscope (Cohl, 1910)
Le Brasier ardent (Mosjoukine, 1923)
Le Coupable (Antoine, 1917)
Le Démon des steppes (Sheffer, 1922)
Le Fils du diable fait la noce à Paris (Lespine, 1906)
Le Métro (Franju; Langlois, 1934)
Le Montreur d'ombres (Robison, 1923)
Le palais des 1001 nuits (Méliès, 1905)
Le Père Serge (Mosjoukine, 1915)
Le Récit du colonel (Feuillade, 1909)
Le Retour (Cartier-Bresson, 1945)
Le Retour d'Ulysse (Barzy, 1908)
Le Six Juin à l'aube (Grémillon, 1944-46)
Le Trésor d'arne (Stiller, 1919)
Le Vent (Sjostrom, 1928)
Le Voyage imaginaire (Clair, 1926)
Les Dernières vacances (Leenhardt, 1947)
Les Hommes de l'age de pierre (Gaisseau, 1956)
Les Hommes de l'eau (Rouch, 1956)
Les Inconvénients du cinématographe (Heuzé, 1906)
Les maitres fous (Rouch, 1955)
Les Misérables (Boleslawski, 1935)
Les Pierres de la cathédrale de Naumburg (Oertel, 1932)
Les Victimes de l'alcoolisme (Bourgeois, 1911)
Lola Montés (Ophüls, 1955)
Louis Lumière (Rohmer, 1968)
Luciano Emmer encontra Picasso (Emmer, 1954)
Lutas na Itália (Godard, Gorin, 1971)
M (Lang, 1931)
Macbeth (Calmettes, 1909)
Madame Bovary (Renoir, 1934)
Maridos cegos (Stroheim, 1919)
Mer et plage (Lumière, 1895)
Métamorphoses (Haanstra, 1946)
Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard (Fleischer, 2007)
Mr. Arkadin (Welles, 1955)

Nanook (Flaherty, 1922)
Napoleão (Gance, 1927)
No silêncio da noite (Ray, 1950)
No tempo das diligências (Ford, 1939)
Nossa música (Godard, 2004)
Nouvelles luttes extravagantes (Méliès, 1900)
Nuit et brouillard (Resnais, 1955)
Número dois (Godard; Miéville, 1975)
O corredor (Bartas, 1995)
O demônio das onze horas (Godard, 1965)
O desertor (Pudovkin, 1933)
O desprezo (Godard, 1963)
O dinheiro (Bresson, 1982)
O encouraçado Potemkin (Eisenstein, 1927)
O estudante de Praga (Galeen, 1926)
O fim de São Petersburgo (Pudovkin, 1927)
O fundo do ar é vermelho (Marker, 1977)
O gabinete das figuras de cera (Leni, 1924)
O gabinete do Dr. Caligari (Wiene, 1920)
O golem (Wegener, 1920)
O homem que quis matar Hitler (Lang, 1941)
O médico e o monstro (Mamoulian, 1931)
O melro (McLaren, 1959)
O mistério de Picasso (Clouzot, 1956)
O nascimento de uma nação (Griffith, 1915)
O pequeno soldado (Godard, 1963)
O rio da aventura (Hawks, 1952)
O sheik branco (Fellini, 1952)
O triunfo da vontade (Riefensthal, 1935)
Old Place (Godard, Miéville, 2000)
Os anjos do pecado (Bresson, 1943)
Os dez mandamentos (DeMille, 1956)
Os enviados do diabo (Carné, 1942)
Os Nibelungos (Lang, 1924)
Ouro e maldição (Stroheim, 1924)
Pacific 231 (Mitry, 1949)
Paisá (Rossellini, 1946)
Paixão de Godard (Godard, 1983)
Palais des Congrès 1974 (Langlois, 1974)
Pão nosso de cada dia (Vidor, 1934)
Para Sempre Mozart (Godard, 1996)
Paris qui dort (Clair, 1923)
Parlons cinéma, chapitres 15-16 Les anticours d'Henri Langlois (Fischbach, 1976)
Pickpocket (Bresson, 1959)
Place de la Concorde (Nadar, 1896)
Poil de carotte (Duvivier, 1932)
Por que lutamos (Capra, 1942-45)
Pravda (Godard, Gorin, 1969)
Prenome Carmen (Godard, 1983)
Radiographies (Comandon, 1920)

Rastros de ódio (Ford, 1956)
Raum im kreisenden (Lamb, 1936)
Rebelde sem causa (Nicholas Ray, 1955)
Regen (Joris Ivens, 1929)
Rei Lear (Godard, 1987)
Roma, cidade aberta (Rossellini, 1945)
Romance sentimentale (Eisenstein; Tissé, 1930)
Rose france (l'Herbier, 1918)
Rua das lágrimas (Pabst, 1925)
Saló ou os 120 dias de Sodoma (Pasolini, 1977)
Scarface, (Hawks, 1933)
Seis vezes dois (1976)
Shangai gesture (Sternberg, 1941)
Shoah (Lanzmann, 1985)
Siegfried (Lang, 1924)
Sócios no amor (Lubitsch, 1933)
Sous les toits de Paris (Clair, 1930)
Spite Marriage (Keaton, 1929)
Susana (Buñuel, 1951)
Suspeita (Hitchcock, 1941)
Tabou (Flaherty, 1931)
Taris (Vigo, 1931)
Tempestade sobre a Ásia (Pudovkin, 1928)
Terre sans pain (Buñuel 1934)
Testamento do dr Mabuse (Lang, 1933)
The Cat and the Canary (Leni, 1927)
The Execution of Mary Stuart (Clark, 1895)
The Sampson-Schley Controversy (Porter, 1901)
The Thoughts That Once We Had (Andersen, 2015)
They do not Exist (Ali, 1970)
Things to Come (Menzies, 1936)
Travail (Pouctal, 1919)
Tudo vai bem (Godard; Gorin, 1972)
Um cão andaluz (Buñuel, 1929)
Um casamento perfeito (Rohmer, 1982)
Um dia no campo (Renoir, 1946)
Um homem com a câmera (Vertov, 1929)
Um lugar ao sol (Stevens, 1951)
Um romance americano (Vidor, 1944)
Uma mulher é uma mulher (Godard, 1960)
Un Drame à Venise (Heilbronn, 1906)
Une Demande en mariage mal engagée (Zeca, *Fogo!* (Williamson, 1901)
Varieté (Dupont, 1925)
Vendemiaire (Feuillade, 1917)
Vento do Leste (Godard, Gorin, 1970)
Venus loira (Sternberg, 1932)
Viagem à lua (Méliès, 1903)
Vida de um bombeiro americano (Porter, 1903)
Viver a vida (Godard, 1963)
Vivre (Kurosawa, 1952)

Vladimir e Rosa (Godard, Gorin, 1971)
Zigomar (Jasset, 1911)

Pinturas

BOTTICELLI. *Primavera*, 1477-1482.
DA VINCI. *Homem vitruviano*, 1490.
DA VINCI. *São João Batista*, 1513.
DALÍ. *O grande masturbador*, 1929.
DALÍ. *Sonho causado pelo voo de uma abelha ao redor de uma romã um segundo antes de acordar*, 1944.
GERVEX. *Rolla*, 1878.
GIOTTO. *Spes*, 1306.
GISLEBERTUS. *A tentação de Eva*, 1135.
GRÜNEWALD. *A pequena crucificação*, 1511-1520.
HALS. *As regentes do asilo de velhos*, 1666.
LA TOUR. *São Sebastião atendido por Santa Irene*, 1643.
MAGNASCO. *Polichinelo toca violão*, 1697.
MANET. *Retrato de Duret*, 1868.
RUBENS. *Chapéu de palha*, 1622.
RUBENS. *O retorno de Philopoemen*, 1609.
UCCELLO. *O dilúvio*, 1448.
VAN GOGH. *Cadeira*, 1888.
YOUNGER. *A galeria de Archduke Leopold em Bruxelas*, 1651.

Outras obras de arte citadas

A mão (1947) de Alberto Giacometti
Afresco de Tavant séc. XI.
Afresco indiano séc. VIII.
Afresco romano séc. XII.
Arte susa 3000 a.C.
Dama de Elche (século IV a.C.)
Dama de Elche IV a.C.
Escultura sumeriana 3000 a.C.
Escultura uei séc I.
Evangelhos de Ebo séc. IX.
Mosaico São Sebastião séc. XII.
Placa de bronze cita VII-III a.C.
Vitral de Chartres séc. XII.

Músicas

Imagina un concerto (Mina Mazzini, 1975)
Sinfonia em três movimentos (Stravinsky, 1942-45)