

Godard e as imagens cine(video)gráficas

RESUMO

Rodrigo Inacio Freitas

rodrigofreitas@libero.it

Universidade Tecnológica Federal do
Paraná (UTFPR), Curitiba, Paraná, Brasil.

Na década de 1970, o vídeo surgiu como um aparato tecnológico produtor de imagens rejeitado inicialmente por cineastas, devido a sua imagem precária e tecnicamente experimental. A profundidade de campo, um dos fundamentos do cinema, é reduzida neste mecanismo, no entanto, o campo de experimentação é amplo. Foi utilizado inicialmente por artistas visuais, videoartistas, performers e cineastas experimentalistas, como Jean-Luc Godard, que o incorporou ao cinema analógico, transformando ontologicamente as imagens produzidas.

PALAVRAS-CHAVE: Godard. Linguagem cinematográfica. Imagem. Vídeo.

INTRODUÇÃO

O vídeo teve seu surgimento em finais da década de 1960 como simples tecnologia, desprovido de qualquer envolvimento com as artes, sendo rejeitado de início por artistas defensores de outros mecanismos de produção, como o cinema e, conseqüentemente, tendo seu potencial criativo negligenciado. Trazido para a arte contemporânea, o vídeo sofreu forte resistência por alguns núcleos, mas também encontrou rápida difusão em outros, sendo inicialmente usado como registro de performances e logo em seguida como parte integrante destas, pois aquelas não mais se faziam unicamente em um espaço específico destinado ao público.

Susan Sontag (2004) discorre sobre a premência da imagem fotográfica na contemporaneidade e aponta o ápice da falsa impressão de realismo com a chegada do vídeo, pois através deste mecanismo não só o registro daquilo-posto-frente-à-câmera é compreendido como fragmento puro do real, mas como o real in continuum, o real em direct. A dita lealdade às imagens, iniciada com o advento da fotografia em pleno século cientificista, alcançou seu máximo com o aparecimento do dispositivo videográfico e o desenvolvido de sua decorrente linguagem. Foi em meio a esta profusão de imagens eletronicamente captadas que a videoart, a televisão e o cinema convergiram amalgamando suas bordas.

Godard, Wenders e Antonioni foram alguns cineastas já renomados que, buscando relacionar suas questões intimistas da narrativa/estética cinematográfica a um mecanismo mais leve, de mais fácil acesso e com novos potenciais, olharam para o vídeo como um novo horizonte, mesmo que provisório, e encontraram ali um terreno fértil para novas experimentações.

OS CAMINHOS DO VÍDEO

Realidade e imagem estão diretamente vinculadas, pois suas concepções se envolvem e interferem uma na outra continuamente. A imagem passou a refletir o real, e o que não pôde ser registrado se tornou ilusão. O vídeo, como herdeiro desta seara aberta pela fotografia, ainda que sucessor direto do cinema, traz à tona uma exacerbação contundente de realismo. Este fator, caro ao cinema assim como ao vídeo, fez com que a realidade fosse espelhada, mas na sua plenitude, “como realmente foi” no seu tempo.

Arlindo Machado (1997) vê o vídeo como herança direta da TV, como uma nova linguagem desprovida da “transparência” já peculiar no cinema naturalista, ou seja, da sua potencialidade em transmitir algo sem que os espectadores percebam a presença do dispositivo como meio entre o espaço cinemático e a realidade externa à obra. O vídeo, portanto, traz na sua presença sua opacidade, pois foi desde sua gênese desenvolvido, aprimorado, experimentado e absorvido como um produto de pós-produção, algo feito a partir da manipulação, e não uma simples janela para a realidade. Assim, “a arte do vídeo tende a se configurar mais como processo do que como produto, e esta contingência reclama um tratamento semiótico fundamentalmente descontínuo e fragmentário” (MACHADO, 1997, p. 199). Já Dubois (2004) salientou que o vídeo portava também um pouco da “realidade” pura, pois se trata de um aparato tecnológico simplificado, possuidor de relativa facilidade e rapidez na criação da imagem, o qual possibilitava transmissões ao vivo e dispensava trâmites complexos de pós-produção que

demandavam tempo e processos laboratoriais. As manifestações de Machado e Dubois não se excluem. O uso do vídeo ao qual o primeiro autor se atém é o uso artístico, num processo flusseriano de subversão do mecanismo, no qual a linguagem propiciava o olhar para o seu próprio fazer, buscando transpor a fronteira do já elaborado. Quanto a Dubois, este também é coerente quando se refere à veracidade deste mecanismo, sobretudo, se pensarmos na sua incorporação pelo telejornalismo utilizado como transmissor do “real” no momento em que ele ocorria, onde ocorria. A partir de então, televisionado e registrado visual e sonoramente o real – mesmo que um real manipulado – se fez presente nas casas das pessoas.

Desinteressados na estética televisiva, mas buscando não se limitar a mimetizar o cinema, os artistas olharam para esta ferramenta nascente como um campo neutro, onde o sensorial ganhava premência em prejuízo do meramente narrativo. No cinema, a estrutura fundante, o plano (o espaço entre dois cortes), composto sob luz e sombra em uma profundidade de campo ampla, possibilitadora de diferentes “camadas” num mesmo quadro, com ações ocorrendo próxima à câmera, outra mais distante, outra ainda mais distante, e assim por diante, todas em foco (ou propositalmente não), teve, com o vídeo, significativa alteração. Por não se tratar de um material quimicamente fotossensível, como o fotograma, mas de sinais magnéticos codificados gravados numa fita, a imagem videográfica é muito mais precária, promovendo o achatamento destas camadas visíveis no cinema, a ponto de, quanto mais se distanciava um objeto das lentes da câmera, menor nitidez mantinha em seu registro, perdendo sua forma. Além do mais, seu sistema de varredura, ou seja, de transmissão do “movimento” quadro a quadro e formação da imagem na tela, compunha um registro visivelmente empobrecido quando comparado ao cinema.

Logo, em meio a acertos e equívocos, posturas diversas opunham vídeo ao cinema. Aquele era entendido ora como o algoz deste último – vide o cineasta Wim Wenders, quando incerto sobre o futuro do cinema, os contrapôs – ora era tido como o franco substituto do cinema; ora olhava para este num processo de deglutição (estética, narrativa, conceitual) absorvendo informações, ora se opunha, visto como o parente pobre do cinema, mas detentor de potencialidades próprias, uma força latente ainda a ser conhecida pelos artistas – e eis, portanto, seu uso como vídeo-instalação, videoart, homevideo,... um antagonismo que buscava traçar fronteiras delimitadoras do que era vídeo e do que era cinema, opondo não só os seus aparatos e estruturas técnicas, mas seus elementos conceituais e estéticos. Cientes desta vídeo-precariedade, seus artistas buscaram utilizar planos-detalhe e não planos abertos, registrar pouca informação neste mesmo plano, e criar um sentido através da justaposição de elementos individualmente desconexos, uma montagem não “melódica”, ou seja, sucessiva no tempo, mas “harmônica”, vertical, simultânea, formando uma imagem mista.

Os artistas que se apoderaram inicialmente do vídeo buscavam na câmera um aparato que possibilitasse o registro íntimo de suas ações, uma nova forma de não só registrar a arte, mas de ser sua parte integrante. Tornava-se a câmera um instrumento de trabalho deste artista que não só fazia sua performance e seu diálogo com um espectador vivo, como se voltava para o mecanismo, um novo interlocutor-mídia entre o artista e seu público, o que deu início aos movimentos de videoarte.

O vídeo utilizado de forma efêmera como registro de eventos sociais, familiares e políticos, quando nas mãos de artistas conceituais, foi adulterado na sua tecnicidade e funcionalidade. O aparelho passava a ser invadido, e seu uso não era meramente funcional naquilo já instituído, mas é transformado em um campo a ser desvendado na sua pluralidade – vídeo como dispositivo, vídeo como imagem. Portanto, emerge o conceito de Dubois do vídeo enquanto estado e não como produto, “como uma imagem que não pode ser desvinculada do dispositivo para o qual foi concebido”, (2004, p. 13) pois necessita de outro vídeo – neste caso, o aparelho – para existir e ser transmitido. O vídeo se faz numa corrente, um circuito videográfico, vídeo-captador, vídeo-imagem, vídeo-transmissor, etc., em que o vídeo-processo/produto vivo se torna constante e ativo.

O artista que olhava diretamente para a câmera trazia o incômodo como forma provocativa de instigar o espectador, o que o cinema - do próprio Jean-Luc Godard - já fazia, numa ruptura com os modelos de representação burgueses ocidentais e numa aplicação dos conceitos brechtinianos de arte como incursão ativa daquele que a digere. A profundidade de campo, fundamento do cinema, segundo Bazin, reduzida no vídeo, interferia no que se produzia de imagens e como estas eram editadas. Elas passavam a ser incrustadas umas às outras, “coladas” ou sobrepostas num recorte através da chroma key, ou ainda fundidas ou montadas lado a lado com janelas num mesmo quadro.

O audiovisual, portanto, transformou-se a partir destas incursões que lhe deram o sentido contrário à sua produtividade programada, as suas funcionalidades previstas. Segundo Flusser, o homem “tem vestido o uniforme de funcionário para funcionar em função do aparelho e os funcionários tornam as coisas funcionantes” (BERNARDO, 2002, p. 170 apud FERNANDES JR., 2006, p. 16), mas o artista “manipula o aparelho, apalpa-o, olha para dentro e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades” (2002, p. 23).

Como afirmou Paik em 1962: “meu trabalho não é pintura, nem escultura, mas sim uma arte temporal” (PAIK apud RUSH, 2006, p. 47), arte videográfica em um contexto de efervescência cultural e rupturas estéticas no âmbito da arte, entre expressionismo abstrato, jazz, performances, pop art, rock,..., até chegar aos anos de maior esvaziamento das questões acerca da imagem nas duas décadas seguintes. Com a popularização do vídeo caseiro, a videoarte perdeu amplitude, assim como a televisão tirou o espectador das salas de cinema. Suportes tecnológicos que hoje convergiram ainda eram naquele momento distintos, mas suas aproximações já davam os passos iniciais.

Dois cineastas estiveram na dianteira desse processo: Jean-Luc Godard e Michelangelo Antonioni. O primeiro teve sua “fase” vídeo entre 1974 e 1978, mas conforme Machado aponta (1997, p. 205), ele já vinha dialogando com a televisão desde *A chinesa*, de 1967, enquanto o segundo, em 1980, executou seu trabalho *O mistério de Oberwald*, vídeo/filme no qual o mecanismo possibilitava um tratamento formal de cor ainda não utilizado, a ponto de fazê-la reflexo do sentimento a ser exprimido ali narrativamente. É a cor enquanto elemento dramático; mecanismo como materialização – ainda que experimental – de uma estética a ele peculiar, que, em conjunto com a narrativa, recria um novo produto audiovisual. Outros cineastas são apontados por Dubois como elementos-chave também nesta fase migratória ou transformadora e hibridizante. São eles Nicholas Ray, Jacques Tati, Wim Wenders e Francis Ford Coppola, compondo uma “geração” que buscou envolver cinema e vídeo de forma tão estreita a ponto de torná-los

indissociáveis. As constatações desta época foram herdadas por artistas posteriores como questões "formais, temáticas ou de dispositivo" (DUBOIS, 2004, p. 26), como em *Videodrome*, de David Cronenberg (1982) e *Sexo, mentiras e videoteipe*, de Steven Soderbergh (1989).

Nicholas Ray faz um filme-ensaio com seus alunos, chamado *We can't go home again*, e o material em vídeo registrado do autor a ver seu próprio trabalho foi depois utilizado por Wenders em *Nick's movie*, numa mescla de depoimentos seus e de Ray, em formato vídeo e em 35 mm, alternados na montagem. Dois autores, dois formatos, duas histórias, dois momentos: um só "filme". Tati, em 1974, faz *Parade*, outro trabalho misto gravado em vídeo para a televisão, mas convertido para a película, formato no qual foi montado. Coppola, em 1982, concebe um dos seus trabalhos mais autorais, *O fundo do coração*, um fracasso entre público e crítica, porém, ousado em linguagem. Godard, que vai para o vídeo como grafite e folha branca, o utiliza como ensaio, como croqui de seus filmes, elaborando seus vídeo-roteiros, como *Scenario du film Passion*, em que esboça suas ideias, fala para a câmera, registra seus pensamentos, trabalhos que são "em suma [...] menos roteiros do que a apresentação pela imagem e pelo som da gênese das ideias que o filme (eventualmente) encenou ou encenará" (DUBOIS, 2004, p. 161).

A "FASE" DE VÍDEO DE GODARD

Dentre os artistas que levaram o vídeo a esta utilização mais intensa e subversiva, Godard foi um dos que souberam fazê-lo com liberdade. A relação que este artista teve com o cinema nos fins dos anos 1950 já propusera um olhar de vanguarda com este meio, pois insatisfeito com a forma dada ao material audiovisual produzido na época, o grupo de cineastas ao qual estava ligado Godard (*Nouvelle Vague*), propunha um cinema que contestasse a representação naturalista burguesa, variando em maior ou menor grau conforme cada cineasta.

Naquele momento, Godard então posiciona a protagonista de *Vivre Sa Vie* de costas para a câmera enquanto fala, posiciona os atores em *À Bout de Souffle*, *Pierrot Le Fou*, frontalmente olhando para a câmera numa composição de quebra da dita "quarta parede", dialogando com o espectador, trazendo-o à reflexão sobre o projetado, sobre seu caráter de veracidade ou de mera representação.

A busca em romper com este modo tipicamente caracterizado como ocidental de representação naturalista e sua consequente admissão – por parte do público espectador – como espelhamento do real, fez com que a cada filme representasse propostas de inovações estéticas, que convergiam com as mudanças técnicas. Foi em finais dos anos 1960, quando a *Nouvelle Vague* já havia se esvaziado, que Godard, juntamente com Jean-Pierre Gorin, começa a fase do Grupo Dziga Vertov, uma nova etapa cinematográfica iniciada após o maio de 68, quando o filme se tornou uma ferramenta de luta e de participação coletiva, trazendo para seus trabalhos um teor amplamente político e social, transcendendo o estético, o literário e o narrativo de antes.

Neste período, Godard já dava forma a filmes que repercutem claramente sobre os que viriam depois e que representam a sua fase vídeo, como em *Le Vent d'Est*, de 1970, no qual pode-se notar uma relação muito próxima com *Ici et Ailleurs*, de 1974. Assim, entendemos como a "fase vídeo" uma etapa da

cinematografia de Godard marcada majoritariamente pela adoção deste mecanismo técnico como forma de produzir imagens e sentidos, e não por uma delimitação rígida de uma estética e/ou narrativa específica ou mesmo por consistir a uma fase única de experimentações, o que é constante na história filmica de Godard independentemente do recurso técnico que venha a ser utilizado na construção.

Portanto, reafirmamos que o caráter inovador e experimental é característico de toda a filmografia de Godard, sendo ele um representante de vanguarda na história do cinema, e não só de uma fase videográfica que, porventura, fosse entendida como distinta das outras em intensidade experimental, embora, claro, esta consiste em um capítulo posicionado entre o cinema e o pós-cinema, responsável por formatar novas configurações técnicas e semânticas em relação a imagem produzida e, portanto, ao sentido a ela atribuído quando montada sequencialmente, desmembrada, adicionada ao som.

Realmente, consiste em uma dificuldade definir o que é a fase vídeo de Godard ou de qualquer outro cineasta, apontando suas delimitações específicas e precisas, como se constituísse um período isolado de toda a produção prévia ou subsequente, o que nos lança novamente ao caráter dúbio do vídeo: produto ou processo? Uma estética ou uma técnica? Os filmes anteriores, ainda “cinematográficos”, teceram uma continuidade com os produzidos sob o aparato vídeo, que revisitaram questões e deixaram marcas permanentes em seu processo criativo, interferindo em parte das obras que vieram a ser produzidas nos anos 80. Os anos de 1974 a 1978, em que Godard juntou-se a Anne-Marie Miéville em Grenoble, e posteriormente em Rolle, na Suíça, dando início a sua fase conjunta de produção sob o empreendimento da Sonimage, não mais carregando a bandeira do maoísmo e de um cinema panfletário, embora ainda muito político, foi o período em que os mecanismos então muito crus e germinativos do vídeo entraram em suas mãos.

Neste período classificado então como fase-vídeo, foram produzidos os filmes: *Ici et ailleurs* (1974), *Numéro Deux* (1975), *Comment Ça Va* (1976) para o cinema, e *Six Fois Deux/Sur et Sous la Communication* (1976) e *France/Tour/Detour/Deux/Enfants* (1977-1978), duas séries de 12 episódios a serem exibidas na televisão. Iremos nos ater a analisar apenas os três primeiros trabalhos por alguns motivos: 1) Foram feitos em vídeo mas com o cinema como horizonte, ou seja, seriam exibidos em salas e festivais, enquanto os dois últimos já tinham como objetivo a exibição televisiva; 2) Os dois trabalhos de 1976 a 1978, se tratando de séries, são muito longos o que acarretaria uma dimensão mais ampla e exaustiva desta análise.

Deste modo, entendemos esta fase-vídeo com duas subdivisões demarcadas não por rompimentos estéticos, mas por diferenciação de veículo e de mercado difusor: um voltado ainda ao cinema e outro voltado à televisão. Vale lembrar que esta segunda “subfase”, televisiva, foi também ousada, inclusive para os nossos parâmetros atuais, com sequências de mais de 30 minutos de silêncio em pleno horário nobre, e, embora a relação funcionário/artista-aparelho seja aqui de subversão de dentro para fora (ou seja, em meio à estrutura de produção televisiva foi produzido um material experimental, com linguagem “poluída” pelo cinema e pelo vídeo, mas ainda a ser exibido na televisão para um público costumeiramente televisivo), ela não será tema de nossa análise

Utilizar o vídeo como alguém de cinema, e utilizar o cinema como alguém de televisão, é fazer uma televisão que ainda não existe, e um cinema que não existe mais. As pessoas de cinema recusam absolutamente o vídeo. A vantagem (do vídeo), porém, é que a imagem que se faz, nós a vemos antes de fazê-la; e decidimos ou não se vamos reivindicá-las. (GODARD, 1980 apud DUBOIS, 2004, p. 203).

Ici et ailleurs trata basicamente da relação entre o “nós” e o “eles”, ou seja, a dimensão que nos separa de outro povo em um mesmo período histórico, e o que nos leva a ser o que somos “aqui” e eles “acolá”, como o próprio título sugere. Retrata, entre o documental e o encenado (não menos fidedigno ao real e nem mais manipulado do que aquele), o cotidiano de uma família francesa contraposto a núcleos populacionais palestinos em meio ao confronto com os israelenses. A zona de conforto de uma família francesa que assiste o mundo através de seus noticiários televisivos, vivendo com seus confrontos tipicamente ocidentais e uma expressa passividade é colocada frontalmente ao *modus vivendi* de um palestino da segunda metade do século XX, em que o tema central de sociabilidades é o sentido comunitário, pátrio e de luta, como vemos inclusive com as cenas de reunião dos fedayeen e de instrução militar de crianças, homens e mulheres (FIGURA 1).



Figura 1 – Ici et ailleurs

Esta é uma característica comum entre todos os filmes que analisamos de Godard, a família francesa frente à televisão observando o mundo. Uma forma de olhar o mundo através dos olhos do outro, um outro nem sempre claro, mas que passa pela desconstrução do diretor. A televisão aqui já era um presente, já estava difundida de forma ampla na sociedade francesa e não passava despercebida dos registros do diretor, que, inclusive, constrói na diegese a sociabilidade da família frente a este aparelho. Nesta relação com a televisão, ou seja, o audiovisual que não mais aguarda o espectador ir até ele, como as salas de exibições cinematográficas, mas agora invade os lares, muitos cineastas buscaram se renovar, e as modificações não foram só em âmbito de criação, mas de indústria.

No primeiro caso abaixo, há uma alternância entre a reunião de combatentes palestinos e a de uma família que, com seus dilemas pessoais, não interage, e assiste em sua redoma o que o mundo vive na prática (FIGURA 2, FIGURA 3 e FIGURA 4).



Figura 2 – Ici et ailleurs



Figura 3 – Ici et ailleurs



Figura 4 – Ici et ailleurs

Isto também é presenciado nos filmes subsequentes. Em *Comment ça va*, mãe e filha frente à televisão (FIGURA 5), e em *Numéro deux* a família toda, três gerações, cada qual buscando uma programação diferente (FIGURA 6).



FIGURA 5 – Comment ça va



FIGURA 6 – Numéro deux

A “re-filmagem” do conteúdo enquanto nós o vemos juntamente com os personagens postos na diegese, é uma contribuição de Godard que foi possibilitada pelas peculiaridades técnicas do vídeo. Assim como as famílias assistem o mundo, nós assistimos também as coisas pelo olhar do outro, no caso, o olhar de Godard, e esta relação metalinguística é levada à discussão mais intensa em *Ici et ailleurs*, como em *voice-over* ouvimos neste filme:

De fato, é provável que se fabrique sua própria imagem com aquela do outro, amigo ou inimigo, você produz sua imagem, você produz e consome sua imagem com a minha, distribuindo a minha sua imagem. [...] De fato, é provável que uma linha de montagem consista em ordenar lembranças, em encadeá-las numa certa ordem que fará com que cada um retome o seu lugar na linha de montagem. Quer dizer, de fato, reencontrará sua própria imagem. É, mas então como encontrar sua própria imagem na ordem e na desordem dos outros, com o acordo ou desacordo dos outros? (Jean-Luc Godard, 1974).

Trata, portanto, da construção da imagem e do sentido a ela atribuído, através de sua construção, não montada mais tradicionalmente, mas então com recursos videográficos como as projeções refilmadas e a interposição do diretor frente a elas, dialogando com as mesmas e apresentando no próprio filme o método como este foi construído. Relação cinema-fábrica que Godard também desenvolve em *Numéro Deux* quando diz: “O cinema também é uma fábrica. Uma fábrica aonde se fabricam imagens. Como na tv. (...) O cineasta é o patrão, mas também o operário”. (Jean-Luc Godard, 1975).

A produção de um conteúdo, sua projeção ou exibição em dado suporte e sua integração a uma *mise-en-scène*, mesmo quando esta é encenada somente por imagens em conjunto, foram trabalhadas de três formas: 1) Multi-telas que se intercalam, interpõem, se somam e se fundem em uma imagem que não é única, mas híbrida, com diferentes representações de tempo e espaço diversos compondo uma só (FIGURA 7, FIGURA 8, FIGURA 9 e FIGURA 10); 2) A construção

de uma nova imagem a partir da mescla daquelas projetadas e da inserção de um agente posto a sua frente, sobretudo, na ilha de edição (FIGURA 11 e FIGURA 12); 3) Sua intensificação a ponto de levar à montagem de uma videoinstalação que não possui relação diegética alguma com o desenvolvimento dramático do filme (FIGURA 13) ou ainda imagens em que o aparelho televisivo assume caráter cênico, mesmo que meramente “gráfico” (FIGURA 14).



FIGURA 7 – Ici et ailleurs



FIGURA 8 – Ici et ailleurs



FIGURA 9 – Numéro deux

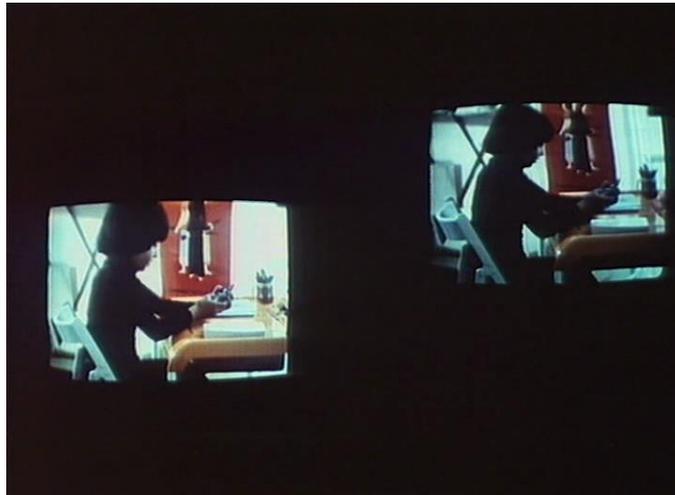


FIGURA 10 – Numéro deux



FIGURA 11 – Numéro deux



FIGURA 12 – Numéro deux

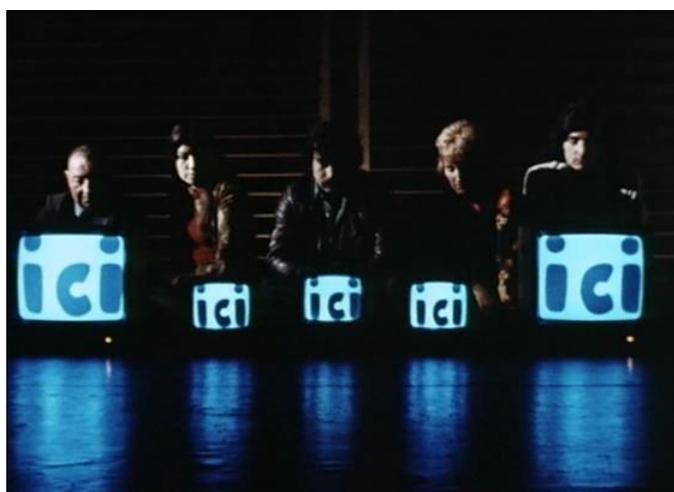


FIGURA 13 – Ici et ailleurs

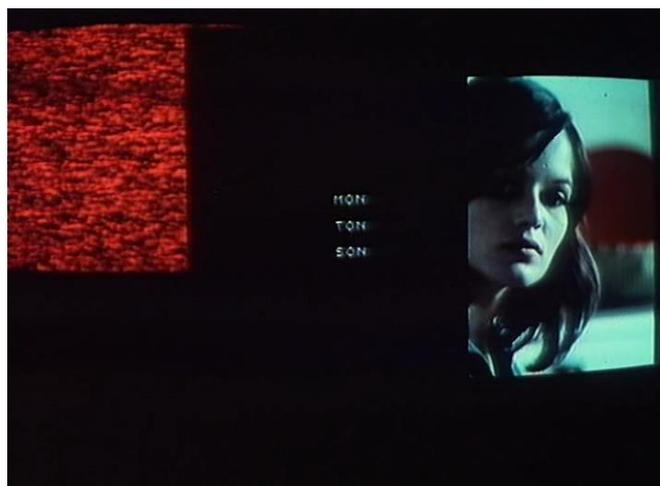


FIGURA 14 – Numéro deux

Em posse do vídeo, outra forma que ganhou premência no trabalho de Godard foi a construção das imagens não em linha, ou seja, sequencialmente concebidas como no cinema, com um frame após o outro, mas de forma simultânea, em contínuo, com camadas que se sobrepõem na chamada incrustação. Plano e contra-plano agora não eram mais transmitidos sequencialmente, em ritmo de montagem, mas ao mesmo tempo em uma única imagem que oscilava entre transparência destas camadas dando ênfase a uma ou a outra, mas que se construía ao mesmo tempo que eram vistas e exibidas. Isto é exemplificada pela cena impactante de Numéro Deux (FIGURA 15 e FIGURA 16) na qual o ato sexual dos pais é visto pela filha, e temos um “plano” do casal mesclado a outro do rosto da criança.



FIGURA 15 – Numéro deux

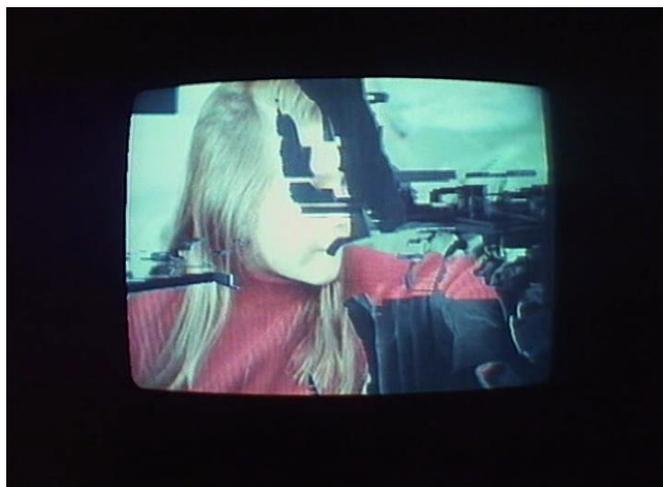


FIGURA 16 – Numéro deux

A imagem de um plano se dilui em seu contra-plano (FIGURA 17) ou mesmo em um plano distinto que o sucederia em uma montagem convencional. Neste próximo registro, o casal, após ter relações sexuais, conversa na cama, e vemos uma alternância das camadas que ora nos mostra o rosto da mulher ora o do homem.



FIGURA 17 – Numéro deux

Também há certa composição que se faz por uma sobreposição de imagens de forma visivelmente manipulada (sem qualquer aspecto de naturalismo narrativo sob o ocultamento do mecanismo), como aquela nas quais um plano é substituído por outro a ponto de uma imagem estar colada sobre a outra, com suas bordas ainda bem definidas, o que deixa mais claro o aspecto da criação naquele exato momento, a manipulação de uma imagem que vai surgindo ao mesmo tempo que é lapidada e manipulada (FIGURA 18 e 19). Uma imagem é sobreposta a outra e oscila entre o espaço amplo do quadro e uma parcela minimizada, uma janela reduzida frente a imagem que postula a centralidade nessa nova composição. Portanto, não se torna mais claro o que é pós-produção, produção,

roteiro, ensaio, documentário ou ficção, mas é transformado tudo em cinema, inclusive o texto animado que na tela surge e assume força narrativa.



FIGURA 18 – Numéro deux



FIGURA 19 – Ici et ailleurs

Quanto aos textos utilizados (FIGURA 20, FIGURA 21 E FIGURA 22), eles surgem na tela como uma frase em criação, como fluxo de pensamento do diretor sendo dito e expressado ao mesmo tempo que vem a sua mente. Não são mais apenas elementos extra-diegéticos que servem para definir o recorte temporal e espacial no qual se desenvolve a “história” ou mera nomenclatura de funções, mas se tornam componentes estéticos e linguísticos de função “narrativa” utilizados em uma composição comum de sentido da obra, mesclados ou alternados com imagens estáticas ou em movimento. “As imagens e as palavras são então tratadas como se tivessem o mesmo estatuto, sem diferença de classe [...] Ver, pensar e escrever não mais se distinguem, e tudo passa pelo vídeo” (DUBOIS, 2004, p. 276-283). O texto e suas formas, ou seja, a palavra escrita, sua visualidade, seu traço e as representações a ela atribuída, sempre estiveram presentes na filmografia de Godard, quando víamos livros abertos rabiscados, paredes com escritas e pichações ou personagens segurando cartazes. Com o vídeo, Godard explorou então o texto animado, com ele surgindo, sendo feito, sendo dito e escrito ao mesmo tempo em que se torna um componente fílmico ganhando status de

imagem. Assim, a utilização de créditos videográficos serve como narração e orientação em distinção aos elementos sonoros e imagéticos, somando-se ou trabalhando dialeticamente, para um sentido comum.

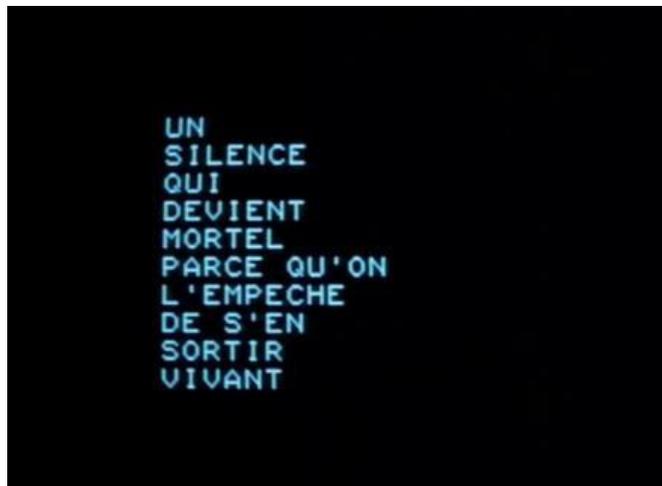


FIGURA 20 – Ici et ailleurs



FIGURA 21 – Ici et ailleurs



FIGURA 22 – Ici et ailleurs

Em meio a estes paradoxos retratados em *Ici et ailleurs*, como a situação Ocidente versus Oriente, Revolução Árabe e seus paralelos com a Revolução Francesa, os que lutam versus os que assistem o telejornal, ou ainda em *Comment ça va*, um filme como o próprio diretor o define, “entre o ativo e o passivo”, no qual vemos a força editorial e a ordem do discurso que seleciona ou deseleciona determinado tópico a ser registrado e difundido ou negligenciado entre o público através da mídia impressa, podemos ver uma desconstrução audiovisual, uma análise e uma composição metalinguística, aonde o cinema/vídeo é o meio e o fim, o objeto e o processo. Vemos em uma parte de *Ici et ailleurs* uma imagem dos fedayeen palestinos e após narrações sugestivas (mais do que explicativas) a vemos sendo captada pela câmera, segurada por um personagem do filme, enquanto o narrador over nos explica o modo fabril de lidar com as imagens e permeá-las de sentido e credibilidade, num viés de total desconstrução daquilo que o próprio filme havia construído minutos antes (figuras 24 e 25).



FIGURA 16 – Ici et ailleurs



FIGURA 17 – Ici et ailleurs

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender então esta relação do vídeo com a sociedade, seja ela expressa através de artistas, mais ou menos vanguardistas, que adentraram este mecanismo e o subverteram de forma a posicioná-lo como não só mero registro, mas de forma a torná-lo uma linguagem comunicacional, ou mesmo através do seu uso posterior pela população como comunicação de massa – não só para a massa, mas pela massa – transcendendo a relação dominadora estabelecida entre uma emissora de TV e a população consumidora destes produtos, para uma perspectiva em que a própria população digere e gera novos conteúdos a partir do home vídeo, VHS ou mesmo câmeras portáteis como as que possuímos em nossos aparelhos de telefone, pede que nos destinemos mais a fundo na origem deste mecanismo, analisando seu uso preestabelecido quando de seu surgimento e sua subsequente rota pelas artes, novas linguagens, estéticas e possibilidades que emergiram indubitavelmente de sua colisão/fusão com os processos artísticos, alguns já em esvaziamento e em necessário “repensar-se”, assim como sua relação ora de soma ora de exclusão ao cinema, fosse ele mainstream ou experimental/independente.

Desde sua origem o vídeo assenta-se sobre uma “terra de ninguém”, um território um pouco amorfo e incógnito lacunar entre o cinema e a televisão, entre as artes performáticas e o estúdio de edição, entra a projeção participativa e o registro, entre a sala de exibição e a galeria. Este sentido amplamente polissêmico que caracteriza até os dias de hoje o termo e o “sistema” vídeo, fazendo com que não fique sempre claro, mesmo para os seus frequentadores, se o vídeo é um processo ou um produto, uma ferramenta-para-algo ou uma linguagem própria, ainda que poluída por outras linguagens a ela relacionadas (cinema, performances,...), faz com que o nosso olhar sobre suas origens, suas utilizações remotas, singelas e “inocentes”, se torne um olhar importante e crítico, uma porta estabelecida entre este uso primitivo de um mecanismo em constante aperfeiçoamento pari passu ao constante remodelamento linguístico e estético de seu uso nos últimos 50 anos, e as atuais leituras que fazemos deste mecanismo já transubstanciado em outros (telefone, câmeras digitais, CFTV,...), sua aplicação e visibilidade nos tempos atuais.

Quanto ao vídeo, assim como em diversos mecanismos e práticas existentes entre nós atualmente, foram os artistas e os movimentos de vanguarda que promoveram sua ampliação, seu uso corrente, seu melhoramento técnico, sua produção em larga escala e sua posterior difusão maciça entre a população. A vanguarda, presumivelmente artística, ao recorrer a novos mecanismos afim de utilizá-los como meios de expressar-se e materializar-se, encontra no caminho suas limitações operacionais, e, como nos diz Flusser, adentra este mecanismo, dialoga com suas limitações, com suas padronizações técnicas, estabelecendo novas relações de uso e manutenção destes mesmos mecanismos, subvertendo sua lógica inicial, dando a ele nova aplicabilidade. Um instrumento que poderia ter surgido como mero apetrecho funcional (registrar imagens), ao ser defrontado com os artistas e suas vontades, ganha novas manifestações, leituras. Seu realinhamento técnico se faz obrigatório quando ele encontra novas funcionalidades, agora talvez mais complexas, senão em relações técnicas, certamente em questões semânticas.

Foi neste fluxo hibridizante que o vídeo, em meados dos anos 70, encontrou-se com o cinema, num período onde este último via em seus frontmen a busca de um novo sentido e de uma nova imagem/narrativa/linguagem, dando a ele sua bagagem experimental de uma década, sua leveza, seu baixo custo operacional e sua simplicidade técnica, catapultando-o mais uma vez à uma posição de vanguarda, como assumiu de forma onipotente nos anos 20. Neste período, meados da década de 70, o cinema havia ganhado nova força com novas cinematografias em diferentes países do globo e com propostas renovadas em Hollywood, uma fase longe de ser estanque no assunto produção, o que não foi empecilho para Godard e outros cineastas irem mais além. Sua enorme tradição narrativa, linguística e imagética ganhava novo corpo, novo suporte e novo processo, o que, assim como quando do surgimento do cinematógrafo, ou mesmo da fotografia, reatualizava velhas questões de representação.

O cinema que já vinha de um certo aprisionamento literário encontrou no vídeo um campo experimental e anárquico, como o cinema das vanguardas históricas do início do século havia encontrado na película fotossensível, mas neste momento posterior viam-se outras potencialidades técnicas inerentes ao seu postulado. O vídeo, que emergira de um eixo comum entre o documentário e a videoarte, posto entre o cinema e a televisão, ligado a um pensamento de vanguarda e com facilidades técnicas que possibilitavam uma construção contínua e conjunta do produto ao mesmo tempo que o processo era também inserido em uma relação composicional metalinguística, que possibilitava o *en direct* (ao vivo) e dispensava o peso laboratorial fotoquímico sem o qual o cinema não mais existia era a redenção daqueles que queriam um cinema mais leve, experimental e abertamente iconoclasta frente aos seus próprios cânones.

Godard and the cine(video)graphic images

ABSTRACT

In the 70s the video has appeared as an image producer and technological apparatus that was initially rejected by filmmakers seeing its precarious and technically experimental image. Field depth, one of the cinema fundamentals, is reduced in this mechanism, however the experimentation field is wide. In the beginning it has been used in by visual artists, video artists, performers and experimental filmmakers, like Jean-Luc Godard that has incorporated it to the analogic cinema changing ontologically the images produced.

KEYWORDS: Godard. Film language. Image. Video.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. El ojo interminable: cine y pintura. Barcelona: Paidós, 1997.

BELLOUR, Raymond. Entre-imagens. Campinas, SP: Papirus, 1997.

DELEUZE, Gilles. A Imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas, SP: Papirus, 1994.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. In: FACOM, n. 16, 2º semestre de 2006. p. 10-19.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. São Paulo: Hucitec, 1985.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinema e pós-cinemas. Campinas, SP: Papirus, 1997.

MACHADO, Arlindo. Arte e mídia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MACHADO, Arlindo. Repensando Flusser e as imagens técnicas. Ensaio apresentado no evento Arte en la era electrónica: Perspectivas de una nueva estética. Barcelona, Janeiro-Fevereiro de 1997.

MELO, Christine. Extremidades do vídeo. São Paulo: Senac-SP, 2008.

RUSH, Michael. Novas mídias na arte contemporânea. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

SONTAG, Susan. O mundo-imagem. In: Sobre a fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 167-196.

Recebido: 10 out. 2019.

Aprovado: 5 nov. 2019.

DOI: 10.3895/rde.v10n16.10677

Como citar:

FREITAS, R.I. Godard e as imagens cine(vídeo)gráficas. R. Dito Efeito, Curitiba, v. 10, n. 16, p.69-91, jan./jun. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/de>>. Acesso em: XXX.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

