

Godard ensaísta, Godard curador

Godard essayist, Godard curator

Resumo

Os filmes de Jean-Luc Godard, por sua natureza reflexiva, ganham por vezes um caráter ensaístico e curatorial. Não se trata tanto de produzir imagens quanto de pensar sobre as imagens e de selecionar as imagens. Nas suas História(s) do cinema e em outros casos, as imagens nem sequer são filmadas por ele. São montadas por ele. Isso coloca, para os filmes, o desafio de relacionar as imagens entre si e de citá-las, como apontou Georges Didi-Huberman em Passados citados por J.L.G. O artigo caracteriza a forma pela qual Godard responde a esse desafio, apontando como ela encarna preceitos do crítico Walter Benjamin sobre a história e do escritor André Malraux sobre o museu.

Palavras-chave: Godard; História; Imagem.

Abstract

The films of Jean-Luc Godard, because of their reflexive nature, gain an essayistic and curatorial character. It is not so much about producing images as it is about thinking about images and selecting images. In his Histoire(s) du cinéma and in other cases, the images are not even filmed by him. They are edited. This poses the challenge of relating images to each other and citing them, as Georges Didi-Huberman pointed out in Passés cites par J.L.G. The article characterizes the form through which Godard responds to this challenge, pointing out how it embodies ideas of critic Walter Benjamin on history and writer André Malraux on museum.

Keywords: Godard; History; Image.

* Professor do Departamento de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio); E-mail: p.d.andrade@gmail.com.

** Professor de Estética e Filosofia da Arte na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Pesquisador do CNPq; E-mail: lcmillosorio@gmail.com.

Nascemos já no museu, que é nossa pátria.
Jean Luc Godard

Uma cena de *Banda à parte*, de 1964, entrou para o imaginário dos amantes de cinema. Nela, os três amigos que protagonizam o filme de Jean-Luc Godard, dois homens e uma mulher, percorrem o Museu do Louvre correndo em disparada. Irresponsáveis e gaiatos, batem o recorde da visita mais rápida já feita ao museu e logo comprazem-se disso. Percebemos aí uma espécie de prenúncio hiperbólico do que hoje sabemos ser evidente: nossa atenção foi explodida pela aceleração da vida. O tempo do olhar precipitou-se. Indiretamente, a cena anuncia também a lógica inerente à sociedade do espetáculo: a dessacralização das instituições culturais e a dispersão afetada da sensibilidade cotidiana. Este diagnóstico nos obriga a repensar a relação entre cinema e narrativa; exposição e experiência; passado, presente e futuro.

Não por acaso, a obra de Godard sofre uma inflexão justamente na época em que Guy Débord diagnosticava a sociedade do espetáculo: o fim da década de 1960. Desde *Acossado*, seu filme de estreia de 1960, já não havia ingenuidade no cinema de Godard, evidentemente. No entanto, nos dez anos seguintes sua produção segue em ritmo veloz e, a despeito da autoconsciência sobre o cinema e da ironia com a sua linguagem, não há uma ruptura drástica de artifícios tradicionais, como a identificação do espectador com o personagem e o enredo. Os personagens podem vagar perdidos e a trama, desconexa. Mas eles estão ali ainda garantindo um fio com a tradição estética e com um mínimo de narrativa que remontam até a *Poética* aristotélica, organizando a sequência das imagens¹. No fim da década de 1960, depois de *A chinesa* e com a formação do coletivo politizado de cineastas do Grupo Dziga Vertov, esses resíduos da estética tradicional tenderão a perder relevância no cinema de Godard. Era preciso acirrar ainda mais o caráter crítico e reflexivo sobre as imagens. O olhar que, na cinefilia da juventude, encantara-se com as imagens, voltava-se agora ao questionamento do modo como elas estavam operando na sustentação dessa sociedade do espetáculo.

Para nós, meio século depois, o diagnóstico pode parecer trivial. Não era. Tratava da transformação pela qual as imagens, até então com importância secundária no mundo moderno, tornaram-se o epicentro deste mundo. O espetáculo, para se manter espetacular, demanda uma produção incessante de imagens, a ponto de não podermos mais compreendê-las ou pensá-las:

1 Aristóteles. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993, p. 47.

ver se torna uma prática débil. É que “as imagens que se destacaram de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum”, diagnosticava Débord, para ainda completar que, se é assim, “a especialização das imagens do mundo se realiza no mundo da imagem autonomizada”². Ora, o cinema é parte desse mundo novo, ele é parte do problema. É parte do sistema no qual a profusão de imagens tira delas a conotação de exceção artística. Tornam-se a regra cultural. Parece que Godard precisou acirrar, então, a sua crítica das imagens pelas imagens. Precisou, assim, dar conotação ainda mais ensaística e reflexiva aos seus filmes, frente ao encantamento anterior. Uma das formas para fazê-lo foi operar, radicalmente, como um curador de imagens, mais do que como filmador de imagens. Organizar, pensar, combinar, relacionar, comparar imagens. Eis o que ganha força no cinema e nos vídeos de Godard, mais do que obrigatoriamente fabricar imagens com a câmera.

Godard nunca foi um moralista. Ele observa as coisas e explicita os conflitos. Pertencer à cultura do museu é estar diante de um arquivo potencial de imagens, gestos, expressões. É também saber-se atravessado por narrativas que articulam estes arquivos e deixam poucas brechas e intervalos para interrogá-los. Em certa medida, sua trajetória foi uma procura obsessiva por linhas de fuga que nos dessem, através da recomposição vertiginosa de imagens e palavras, novas maneiras de pensarmos o visível e o dizível, ou seja, novas perspectivas de abordagem do real – tomado enquanto cruzamento, sempre atual, do que foi e do que pode vir a ser.

Na construção destas linhas de fuga, o cinema de Godard é simultaneamente um exercício ensaístico e uma prática curatorial. Estas duas dimensões se complementam. O cinema pensado como ensaio visual, como montagem de imagens ficcionais e documentais, pictóricas, filmicas e televisivas, faz-se sempre enquanto curadoria, enquanto exercício experimental de seleção e deslocamento de imagens. Para se discutir a dimensão curatorial do cinema de Godard, especialmente na sua monumental *História(s) do cinema*, é preciso alargar o âmbito dessa atividade, levá-la na direção de uma reinvenção dos modos convencionais de expor, montar e mostrar. Evidentemente, não se quer reduzir a linguagem do cinema ao ensaio, muito menos à prática curatorial. Antes disso, tal aproximação visa muito mais usar Godard e sua poética cinematográfica para pensarmos de forma mais alargada e arejada o ensaio e a curadoria. O final da parte 3A de *História(s) do cinema*, com uma sequência longa e emocionante em homenagem ao cinema italiano do pós-guerra, deve ser visto nesta chave

2 Débord, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1992, p. 13.

de um ensaio visual ou mesmo de uma curadoria, em que fragmentos de cenas em ritmos variados vão sendo combinados a frases e música, acelerados e retardados, nos abrindo uma compreensão absolutamente singular do que significou esta filmografia para liberar a Europa do peso totalitário e abrir uma nova perspectiva de vida em comum depois do fim de uma certa ideia de humanidade e de razão. As paradas focando no rosto da criança na iminência do salto mortal em *Alemanha Ano Zero* nos faz ver a profundidade e o sentido trágico que atravessam as linhas mais duras da Dialética do Esclarecimento.

Neste aspecto é determinante tratar o cinema de Godard a partir de sua apropriação intempestiva do passado como citação e da sua experimentação na mesa de montagem. Desde sempre em sua obra, a captura das imagens e a ação dramática dos atores não bastavam. Era fundamental encontrar ritmos e relações que desviassem a narrativa do seu fio causal. Mesmo nos filmes iniciais, em que há alguma história acontecendo, seus personagens nunca sabiam ao certo o que queriam, apenas procuravam escapar da rotina administrada da vida moderna. Era como se ali, embora ainda contando com os artifícios narrativos tradicionais como a identificação do espectador com o personagem e a trama bem articulada, já sobressaísse uma vontade reflexiva que exigia a metalinguagem e até a ironia, uma espécie de autoconsciência acerca da produção de imagens, abrindo assim espaço para a importância decisiva, por exemplo, da montagem, uma vez que o interesse era menos no que tinha sido filmado e mais em como combinar esses materiais filmados. Por isso, a origem desses materiais, ao longo da trajetória de Godard, dispensará, muitas vezes, a filmagem. Desde um filme-ensaio como *Carta a Jane*, de 1972, até um ousado empreendimento como *História(s) do cinema*, na virada da década de 1980 para os anos 1990, Godard conta com materiais já existentes para inúmeros filmes. Ele se debruçava, nesses casos, sobre objetos culturais pré-formados, assim como acontece em qualquer ensaio escrito, a acreditar na definição que Georg Lukács deu para esse gênero de pensamento³. Nesse sentido, todo ensaísta tem alguma coisa de curador, pois a seleção dos objetos sobre os quais ele vai falar é parte decisiva de seu pensamento.

O “Godard fundamentalmente ensaísta”⁴, como observou Philippe Dubois, é justamente este que não se contenta em fazer cinema, a não ser que

3 Lukács, G. “Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper”, in *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 40-1.

4 Dubois, P. “Os ensaios em vídeo de Jean-Luc Godard: o vídeo pensa o que o cinema cria”, in *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 289.

o pense simultaneamente. Não é apenas um criador de imagens, mas um pensador de imagens. Um pensador através das imagens. Nesse sentido, o artifício decisivo de seu cinema é a citação. Godard parece um colecionador / curador cujo fôlego para se apropriar de citações jamais se esgota. Ora, trata-se, ainda, de uma estratégia com o seu feitio de ensaio, já que uma frase ou uma imagem citada são sempre uma frase ou uma imagem que já existiram, quer dizer, objetos culturais pré-formados. Trata-se, então, de achá-las, selecioná-las, pegá-las, organizá-las, associá-las, deslocá-las, reinventá-las. Em uma palavra, trata-se de montá-las. É uma forma, levada adiante por Godard com radicalidade, de relacionar um passado e um presente. Suas citações de natureza fílmica, literária, filosófica, artística, estão por todo lado, desde o cinema inicial da *Nouvelle Vague* – é recorrente que os seus personagens falem nos diálogos frases de livros, como de Heidegger, por exemplo – até obras mais radicalmente reflexivas. Não raro, como fazia Walter Benjamin na crítica, o exercício era de uma arte de citar sem aspas, ou seja, sem dar a referência. Um citar sem aspas cujo gesto de cortar e colar abre o significante para um jogo relações que mobiliza a imaginação produtiva.

Georges Didi-Huberman no seu livro sobre Godard, intitulado justamente *Passés Cités par JLG*, já indica no jogo de palavras do título que citar o passado é necessário para não estarmos cegos diante do presente (*pas cecité*). Parte da voracidade citacional de Godard remete a este trabalho de remissão e de invenção. Toda a questão, aqui, é a possibilidade de invenção diante do passado. Como aparece escrito em um dos quadros de *História(s) do cinema*, “fazer uma descrição precisa daquilo que não aconteceu é a tarefa do historiador”⁵. Esta liberdade não deve ser tomada enquanto arbitrariedade interpretativa, como se tudo pudesse ser dito e mostrado irresponsavelmente, sem qualquer adesão aos fatos, ao que aconteceu, à experiência. Não se trata disso no cinema de Godard, especialmente nas suas *História(s)*. Trata-se mais, como diria poeticamente Benjamin, de “despertar no passado as centelhas da esperança”⁶.

O que interessa é retirar o passado da imobilidade do que ficou para trás, do que já foi, e assim desfazer as associações hegemônicas, desestabilizar as imagens padronizadas, produzir intervalos nas narrativas oficiais. Parte desta

5 Godard, J-L. “Histoires du cinema”, II, apud Didi-Huberman, G. *Passés Cités par JLG*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015, p. 75.

6 Benjamin, W. “Sobre o conceito de história”, in *Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas*; v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 224.

dialética de remissão e invenção do passado, do uso livre e intempestivo de citações, implica uma desconstrução da separação convencional entre o documental e o ficcional. “O documento não se contrapõe à ficção”, afirma Godard, “sempre houve, desde Aristóteles, esta lógica disjuntiva que separa as coisas, ou isso ou aquilo, que em ciência não existe... não se trata mais da expressão ‘de duas, uma’, tornando-se, antes, ‘de uma, duas coisas’”⁷. Uma mesma imagem pode se resignificar ao ser mostrada de formas distintas, coisa recorrente em Godard, de acordo com o jogo de relações e justaposições produzidas pela montagem, pelo atravessamento de textos, de ruídos, de deformações e de ritmos. Citar não para se esconder por trás da citação, mas para revelar o que não estava ainda pensado ali e que precisa ser repetido em outra situação para nos fazer pensar com vigor e originalidade não sobre o que estava lá (o passado), mas sobre o que está aqui (o presente). Godard, segundo Didi-Huberman, ao fazer uso constante da citação, coloca-se sempre “a meio caminho entre dois gestos aparentemente contraditórios: entre a desautorização de tudo aquilo que ele cita e a reautorização de si mesmo enquanto ‘organizador consciente’ das relações forjadas e das montagens produzidas em seus filmes e textos.”⁸ Neste movimento transformam-se o passado (o que foi) e o papel da criação (o novo). O que é apropriado se metaboliza na intensidade da manipulação desencadeada pela produção poética. Em Godard, seguindo aí a trilha aberta por Marcel Duchamp, o fazer artístico combina no mesmo gesto os atos de cortar, colar, deslocar e resignificar. O novo nasce das relações inesperadas. O organizador consciente, no caso, produz relações – o que remete ao trabalho do curador que constrói relações e, através delas, abre novas possibilidades de interpretação das imagens (obras) e do mundo.

Como é dito em uma das passagens das *História(s) do cinema*, com Manet nasce a pintura moderna e o cinematógrafo. A forma começa a pensar sem submeter-se ao conteúdo narrativo que a informa. Em *Le Déjeuner sur l'herbe*, de 1856, os gêneros se misturam – o retrato, a paisagem, a natureza-morta – e os planos de cor trazem toda a cena para a superfície. Temporalidades e formas de vida se embaralham. Desta experimentação advém a lógica de Henri Matisse de assumir a cor sempre como uma relação, em que o verde

7 Godard, J-L. “Les dernières leçons du donneur, fragments d’un entretien avec JLG, Cahiers du cinema, 300” apud Didi-Huberman, G. *Passés Cités par JLG*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015, p. 28.

8 Didi-Huberman, G. *Passés Cités par JLG*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015, p. 30.

muda de intensidade próximo de um vermelho, em que as quantidades de azul mudam a qualidade experiencial do azul. Isso é levado por Godard para o registro das citações, dos recortes de documentos e cenas de outros filmes, que sobrepostos e articulados, acelerados ou em câmera lenta, vão liberando sentidos imprevistos na origem. A montagem produz diferenças onde só se era capaz de ver semelhança. Juntar o documental ao ficcional para poder recombiná-los e assim mostrar o que estava velado. Recombinar para liberar as coisas, os fatos, da sua dependência ao já dito e sabido, introduzir o intervalo que faz imaginar e pensar de outras formas o ocorrido. “Um fato não traduz o que foi feito, mas o que não foi feito”.⁹ Não deixar o passado passar, para deixá-lo atual e vivo. Perturbar a fluência das narrativas, dificultar a leitura imediata, trabalhar a forma dos quadros e das sequências no filme como uma cachoeira de signos. Impressionar o olho, o ouvido, a imaginação, o pensamento, levando-os à beira do incompreensível, do encantamento estético sem síntese.

O trabalho da montagem é a procura por relações – de cores, corpos, sons, imagens, textos - que retirem do olhar a certeza do já conhecido e o obrigue a pôr-se em movimento. Este movimento do olho e das imagens é o que ativa a imaginação. A conhecida fórmula godardiana (uma imagem + uma imagem = criação)¹⁰, a imagem como a resultante de uma combinação de imagens, implica liberar a imaginação da sua subserviência ao conhecimento, da mera função de reconhecer o visível. “Não se deve, portanto, falar de imagens; é necessário falar das relações entre imagens (...) você compara, quer dizer, você faz uma relação e daí você pode concluir.”¹¹ Esta ativação da imaginação pelo livre jogo das relações postas em cena é o elo entre o gesto manual que conduz a produção de imagens por justaposição e o processo perceptivo e simbólico de apreensão, associação e construção de sentido através das imagens.

A principal influência na construção desta dinâmica relacional seria o *Museu Imaginário* de Malraux e sua busca sugestiva pela fraternidade das metáforas. No caso, não só o historiador da arte e sua construção original de uma história montada pelas combinações livres de imagens reproduzidas fotograficamente da pré-história ao contemporâneo interessam a Godard. Como ele

9 Frase ouvida no filme de J-L Godard *Adeus à linguagem*, 2015.

10 Esta fórmula aparece de diversas maneiras em seus filmes, mas com essa apresentação em *Je vous salue, Marie* de 1985.

11 Godard, J-L, “Manifeste” (1970), apud Didi-Huberman, G. *Passés Cités par JLG*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2015, p. 49.

mesmo escreve, Malraux é a personalidade mais fascinante da literatura francesa moderna, pela sua mistura de contrabandista de esculturas orientais, de combatente na guerra civil espanhola, de resistente na França ocupada e de ministro conservador de De Gaulle. O intelectual público que se engaja sem reservas em todas as frentes.

Retornando à pátria dos museus, Malraux vai trabalhar sua composição iconográfica tomando o novo estatuto que a arte passa a ter aí dentro. Bastante benjaminiano neste aspecto, ela vai assumir um valor expositivo que se diferencia do valor de culto pela capacidade das obras se transformarem, de se metamorfosearem e ganharem sentidos outros além daqueles intencionados na origem. O museu em Malraux é o lugar da confrontação das metamorfoses. Um dado importante dentro desta lógica das obras ou imagens inseridas no não-lugar dos museus é que a ideia de acabamento é posta em xeque, liberando um trabalho infinito de relações e de interpretações. A crítica entra aí –reativando a maneira como ela aparecera nos primeiros pensadores do Romantismo alemão, como Friedrich Schlegel, na virada do século XVIII para o XIX – enquanto um exercício criativo, um desdobramento do gesto criador na sua incessante busca por sentido.

Com a entrada em cena da fotografia, radicaliza-se a liberdade destas composições e a liberdade de migração das formas através de geografias e condições espirituais muito distintas. Não obstante o risco de formalismo excessivo, a fotografia tomada como elemento poético permite o deslocamento de escalas, de perspectivas e de luz mobilizando relações inusitadas entre fragmentos e detalhes. “A estética clássica ia do fragmento ao conjunto; a nossa que vai seguidamente do conjunto ao fragmento encontra na reprodução um instrumento incomparável”¹². Em uma passagem do livro que reverbera poderosamente em Godard, ele observa que “trazendo o rosto de uma atriz para o primeiro plano, aumentando-o, Griffith não quer interferir no papel da atriz, mas modificar a relação dela com o espectador”¹³. Evidentemente, é na apropriação das imagens tendo em vista apenas relações formais, expressivas, rítmicas, que uma concepção fraca de historicidade aparece em Malraux. Essa é a limitação percebida no Museu Imaginário, que Godard procura ultrapassar nas suas *História(s) do cinema*, nos jogos de justaposição por atrito de imagens e textos. As imagens implicam contextos específicos, elas carregam vínculos culturais, sociais, políticos que atravessam suas formas de aparecer

12 Malraux, A. *Le Musée Imaginaire*. Paris: Galimard, 3ª edição, 1965, p. 110.

13 Malraux, A. *Ibidem*, p. 75.

e produzir sentido. É na afirmação do singular que se pode vislumbrar uma comunidade não homogênea de afetos. A ideia não é imaginar uma unidade formal, mas tensões dialéticas.

A maneira dialética investiu a potência caótica na criação de pequenas maquinarias do heterogêneo. Fragmentando contínuos e distanciando termos que se atraem, ou, ao contrário, aproximando heterogêneos e associando incompatíveis, ela cria choques. E faz dos choques assim elaborados pequenos instrumentos de medida, próprios para fazer aparecer uma potência de comunidade disruptiva que, ela mesma, impõe uma outra medida. (Rancière, 2012, P.66)

É no encontro da materialidade da imagem com a percepção do espectador que intervalos de sentido se instalam, que brechas se abrem para a imaginação produzir novas relações entre passado e presente, afetos e conceitos, entre o que é e o que pode vir-a-ser. Da “fraternidade das metáforas” à “confrontação das metamorfoses” vemos o movimento da montagem escapar da fusão formalista em direção à tensão materialista, passando de uma espécie de sonho da unidade de tempos históricos para a multiplicação profanadora de imagens-tempo que libera novas articulações entre presente, passado e futuro. Neste sentido, seguindo ainda a leitura de Didi-Huberman, estabelece-se uma diferença entre o Álbum de Malraux e o *Atlas* de Warburg (na qual, apesar de tudo que se disse, Godard pareceria mais próximo deste do que daquele, ao menos quando temos em vista esses projetos específicos). O Álbum buscaria uma “história universal”, cuja marca seria uma espécie de suspensão imobilizadora que “tenderia ao intemporal, negando os processos, os conflitos e as divisões”. O *Atlas*, “ao contrário, corresponderia àquela historiografia materialista, que, segundo Benjamin, seria fundada sobre um princípio construtivo, a montagem, que divide para pôr em movimento, que dissocia para trazer à luz, a cada instante, o choque que se cristaliza em mônada, depois em constelação”.¹⁴

Estas constelações ajudam a entender o modo como a curadoria, na mesma trilha experimental do ensaio, articula novas aproximações entre conceitos e imagens que abrem brechas nas narrativas cristalizadas e hegemônicas. O exercício fabulatório que inventa o que pode ser, vai se deixar tocar pela

14 Didi-Huberman, G. *L'Album de l'art à l'époque du Musée imaginaire*. Paris: Editions Hazan, 2013, p.171.

experiência viva dos fatos, dos documentos, produzindo leituras inimagináveis antes da produção combinatória do artista-historiador, do ensaísta-curador. A citação (passado) se transforma em invenção (futuro), dividindo o presente em um jogo surpreendente, que não deixa de ser uma tensão no limite do colapso interpretativo, do sem sentido com o sentido outro. Neste aspecto, radicalizando o que acontecia em Malraux - e que foi tão criticado pela História da Arte mais ortodoxa - a citação, enquanto materialidade da operação poética, não se preocupa com a fonte, mas com o efeito, fazendo com que a precisão histórica seja constantemente transtornada pela imaginação produtiva.

Ele cita, sem dúvida, muitos autores em seus livros sobre arte, mas jamais uma noção ou ideia é oriunda de alguém ou de alguma pesquisa anterior, de modo a ele ter que reconhecer a paternidade alheia. Não há referências em seus livros. Ele é o inventor de tudo o que diz. Mesmo quando se pauta em uma frase célebre, como aquela de Maurice Denis que diz “que um quadro antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou qualquer estória, é essencialmente uma superfície plana, coberta de cores, reunidas segundo certa ordem”, Malraux vai apropriar-se dela e retificá-la, “um quadro antes de ser um cavalo de batalha ou uma estória qualquer, é essencialmente uma superfície plana, coberta de cores, reunidas segunda uma ordem que as emancipa do tempo. (Didi-Huberman, 2013, p.84)

Citar é, no cinema do Godard, como já sugerimos, um modo de fazer história, ou seja, de lidar com aquilo que já foi, que já aconteceu, de sorte a fazer tais coisas falarem com o presente. Não é o passado em si que interessa, mas a relação crítica que se pode ensaiar dele com a atualidade. Por isso é que a forma de citar não pode obedecer ao rito acadêmico pelo qual se deve “dar a César o que é de César”, quer dizer, respeitosamente dar a cada citação sua devida fonte, restituindo-lhe o autor e o contexto. Interessa, no mais das vezes, justamente descontextualizar o que é citado para que ele apareça sob nova luz. “Citações em meu trabalho são como salteadores no caminho”, era o que escrevia Walter Benjamin, “que irrompem armados e roubam ao passeante a convicção”¹⁵. O mesmo exatamente se poderia dizer do cinema de Godard. Nele, as citações são como esses ladrões que, ao invés de apenas

15 Benjamin, W. “Quinquilharias”, in *Rua de mão única – Obras escolhidas*; v. 2. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 61.

corroborarem a tese, irrompem subitamente e nos tiram da cadeia linear ou causal em que estávamos. Não são progressivamente sequenciadas, mas fragmentariamente dispostas. Não constituem um sistema, mas sim um ensaio de pensamento. Citar não está mais a serviço da regra, e sim da exceção. É uma outra lógica da citação, pautada agora pela reflexividade moderna do ensaio, que se volta para o passado menos porque quer ser fiel a ele do que porque pretende mobilizá-lo no presente.

A montagem uniria assim o cinema de Godard à escrita ensaística e à prática curatorial. O que se busca aí é uma forma de pensar e conhecer que se faça por fora da lógica dedutiva ou indutiva, forçando associações imprevisitas que abrem intervalos significantes no visível e no dizível. É uma produção de sentido, uma forma de conhecer, que se faz pela intensificação da experiência sensível e não pela sua neutralização. Como apontou Didi-Huberman

talvez a montagem segundo JLG sirva justamente para isso: convocar toda a exuberância das imagens e linguagens disponíveis – escritas e faladas, pintadas e representadas, semitas e indo-europeias etc – para provocar algo como a sideração ou a efusão ou a aceitação ou a distância do No comment. Eis a dialética godardiana: seu modo próprio de dizer olha isso (vois, lá), o que supõe um longo trabalho de orientação do olhar, o estabelecimento de relações bem pensadas, e de dizer conclua isso (voilà), o que supõe a interrupção da sessão, ao modo zen ou ao modo de Lacan, uma forma de sublinhar violentamente a liberdade artística, um modo de dizer o seguinte: ‘é pegar ou largar’. No dicionário godardiano composto por Jean-Luc Douin, a palavra montagem (‘arte de produzir uma forma que pensa, arte de dar um sentido dialético à imagem’) se constela com o alcance não raro esotérico das associações (por que e como justapor Manet e Goebbels, via Zola, etc?), com o lado ‘estou me lixando para as regras’ dos faux raccords assumidos. (Didi-Huberman, 2015, pag 37)

Há algo nisso que lembra os textos ensaísticos: eles começam por onde desejam e, mais, terminam quando sentem que é hora de parar. Assim como certas montagens curatoriais que misturam momentos históricos, focando mais na experiência instalativa do que na fluência narrativa. Ou seja, dispensam marcos absolutos para o início e o fim. Deixam de lado uma progressão suave, causal e coerente. O mesmo faz Godard frente ao cinema comercial familiar. “Ele não começa com Adão e Eva”, observaria Theodor Adorno sobre o gênero de escrita do ensaio, “mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o

que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer”¹⁶. Poderia estar se referindo ao cinema de Godard. Essa caracterização indica a relação do ensaio com a narrativa, mas com uma espécie de narrativa distinta da sistemática. É uma narrativa que abandona a busca por um começo absoluto, por um marco zero, um princípio aquém do tempo – como seria aquele princípio da história religiosa exemplar de Adão e de Eva. No mesmo sentido, Godard constrói estruturas para os seus filmes que são desprovidas daquilo que no sistema impera: a teleologia. O que acompanhamos não tem um *telos*, um fim desde o começo previsto e que orienta o desenrolar de uma estória. Mesmo no começo de sua trajetória, com a *Nouvelle Vague*, os enredos não seguiam uma lógica sequencial dotada de previsibilidade, tampouco os personagens eram desenvolvidos com uma finalidade. Isso só fica ainda mais radical quando o estilo ensaístico e a dimensão curatorial entram mais fortemente no cinema do Godard, em filmes como *Carta a Jane* ou nas *História(s) do cinema*.

Esse parentesco entre o cinema de Godard e o ensaio nem deveria nos espantar. Em um certo sentido, os textos de caráter ensaístico podiam já se assemelhar muito, no princípio de ordenação, à montagem cinematográfica, na qual os fragmentos obedecem a uma arte combinatória. Que Godard, portanto, reencontre no cinema o ensaio não deixa de fechar, assim, uma surpreendente coerência. Descarta-se a linearidade narrativa em prol de outras associações possíveis, de encadeamentos desviantes. O ensaio busca isso: não novas coisas, mas novas relações entre coisas. Do mesmo modo, a curadoria também pode ser vista como a prática de reunir obras de forma a dar-lhes novas articulações de sentido sem com isso trair sua autonomia e liberdade. Desse modo, as contradições podem aparecer no texto (na exposição, no filme), que dispensa uma síntese geral dos elementos de que trata. Enquanto a exposição sistemática deve solucionar dialeticamente toda oposição entre tese e antítese, o estilo ensaístico acolhe a tensão e a sustenta. Tolerando o paradoxo. Explicita o jogo de forças que um objeto traz. Ora, é justamente esse tipo de operação que domina o cinema de Godard.

16 ADORNO, T. W. “O ensaio como forma”. In. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 17.

Referências

- ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Quinquilharias. In: _____. *Rua de mão única* (Obras escolhidas; v. 2). São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Passés Cités par JLG*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015.
- _____. *L'Album de l'art à l'époque du Musée imaginaire*. Paris: Editions Hazan, 2013.
- DUBOIS, P. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- LUKÁCS, G. Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper. In: _____. *A alma e as formas: ensaios*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- MALRAUX, André. *Le Musée Imaginaire*. Paris: Galimard, 1965.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.