

# O OLHAR DE GODARD NA PINTURA E NO DOCUMENTÁRIO<sup>1</sup>

Bruno Teixeira Chiarioni<sup>2</sup>

Leda Tenório da Motta<sup>3</sup>

Mariana Outeiro da Silveira<sup>4</sup>

## RESUMO

Jean-Luc Godard, ao longo de sua carreira cinematográfica, sempre buscou inserir-se na tradição das rupturas, tecendo um movimento que lhe permitiu contestar os filmes consagrados da época e difundir uma nova tendência do cinema francês. Valorizando aspectos que lhe permitiram criar uma estética inovadora, a linguagem da pintura e do documentário agregam significados e intenções em suas histórias, apresentando um olhar órfico ao passado que evidencia a importância de tais narrativas no cinema. Para tanto, parte de sua filmografia, principalmente a obra *Pierrot le Fou*, será visitada pelas inúmeras intervenções da pintura na narrativa e a relação entre o cinema de Harun Farocki e o de Godard será considerada em seu aspecto de documentário.

**Palavras-chave:** Cinema, Pintura, Documentário, Farocki, Godard.

## ABSTRACT

Jean-Luc Godard, during his movie career, was always seeking to be part of the rupture of tradition, creating a movement which allowed him to object the acknowledged movies of that time and spread a new tendency in French cinema. By valuing aspects that let him built an innovative aesthetics, it is possible to notice that the language of painting and documentary gather meanings and intentions in his stories, revealing an Orphic look to the past which emphasizes the importance of such narratives in the cinema. For this purpose, part of his filmography, especially *Pierrot le Fou*, will be investigated concerning its countless painting's interventions and the relation between his cinema and the one from Harun Farocki will be considered in their documentary aspect.

**Key-words:** Cinema, Painting, Documentary, Farocki, Godard.

Phillipe Dubois, em seu livro *Cinema, Vídeo, Godard*, anuncia que “na obra de Godard, cinema e pintura travam uma relação de mão dupla, que se desenha com relativa clareza no percurso de seus filmes” (DUBOIS, 2004, p. 251), complementando a de que nos anos 60 a pintura se mostra no cinema enquanto

---

<sup>1</sup> Recebido em 24/11/2016.

<sup>2</sup> Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. brunochiarioni@gmail.com

<sup>3</sup> Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. ltmotta@pucsp.br

<sup>4</sup> Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. marianaouteiro@gmail.com

nos anos 80, o cinema brinca de pintura. Esta prática godardiana aponta que há citação e metalinguagem, sendo a pintura uma espécie de breve momento ao qual os personagens são confrontados, montando uma diegese na composição das cenas.

Algumas pinturas que aparecem em seus filmes atuam justamente como elementos interativos, fazendo com que as personagens se comuniquem com os quadros. Na cena de *À bout de souffle*, Patricia pergunta a Michel se é mais bonita que a moça retratada na imagem colada na parede, no caso *Mlle Irene Cahen d'Anvers*, pintada por Renoir. Em *Les carabiniers*, o soldado Michelangelo saúda, militarmente, um autorretrato de Rembrandt. Em *Bande à part*, temos a corrida pelo Louvre realizada pelo trio de protagonistas, revelando a dificuldade do homem contemporâneo em demorar-se diante de uma pintura, vendo-a somente a sobressaltos, conforme comentado por Leda Tenório da Motta<sup>5</sup>.

Talvez uma das obras cinematográficas que mais explorou a relação entre cinema-vida-pintura foi *Pierrot le Fou*, em que encontramos a presença da pintura em três instâncias: a *pintura de modo oculto* (pintura citada e não vista), a *pintura que está aparente* (reproduções que saltam na tela de cinema) e a *pintura na tela de cinema* (Godard pintando a tela).

A narrativa centra-se nas personagens Ferdinand e Marianne, casal em fuga para a Riviera francesa. Ferdinand, entediado pela sua vida matrimonial-burguesa, acaba encontrando Marianne, sua ex-namorada, e juntos decidem cair na estrada, cometendo pequenos delitos ao longo do caminho, como outsiders num intenso viver fora do convencional.

Na primeira cena encontramos Ferdinand na banheira, lendo um trecho da obra de Elie Faure *Histoire de l'Art*:

Velasquez après 50 ans, ne peignait plus jamais une chose définie. Il errait autour des objets, l'éclair et le crépuscule. Il surprenait dans l'ombre la transparence des fonds, les palpitations colorées dont il faisait le centre invisible de sa symphonie silencieuse. Il ne saisissait plus dans le monde que les échanges mystérieux qui font pénétrer les uns dans les autres, les formes et les tons par un progrès secret et continu dont aucun bruit, aucun sursaut ne dénonce ni n'interrompt la marche. L'espace règne, c'est comme une onde aérienne qui glisse sur les surfaces. C'est un poème de leur émanation visible pour les définir et les modeler et emporter partout ailleurs comme un parfum, comme un écho d'elles qu'elles dispensent sur toute

<sup>5</sup> MOTTA, Leda Tenório. **Godard em Barthes: críticas suntuosas e imagens que machucam**. São Paulo: Iluminuras, 2015, p.186.

l'étendue environnante en poussière, impondérable. Le monde où il vivait était triste : Un roi dégénéré, des enfants malades, des idiots, des nains, des infirmes. Quelques pitres monstrueux vêtus en princes qui avaient pour fonction de rire de même et d'en faire rire des êtres hors la loi vivante, étreints par l'étiquette, le complot, le mensonge. Liés par la confession et le remords. Aux portes : l'autodafé, le silence. Un esprit nostalgique flotte mais on ne voit ni la laideur ni la tristesse, ni les sens funèbres et cruels de cette enfance écrasée. Velasquez est le peintre de soir, de l'étendue et du silence. Même quand il peint en plein jour, même quand il peint dans une pièce close, même quand la guerre ou la chasse hurlent autour de lui. Comme il ne sortait guère au cours de la journée où l'air est brûlant, où le soleil est un tout, le peintre espagnol communiait avec les soirées<sup>6</sup>.

O trecho indica a mudança de interesse que Velasquez teve em relação às pinturas, deixando de se inclinar menos às coisas definidas, vagando acerca dos objetos, do anoitecer, sendo pintor da noite, da extensão e do silêncio. Mesmo pintando à luz do dia, consagra-se como um pintor do crepúsculo, do noturno. Godard realiza o filme sendo o último da fase Anna Karina, talvez anunciando a sua mudança de interesse, mais precisamente de musa, na realização dos filmes, iniciando também outra coisa que se confirmaria adiante: a questão da pintura das telas, que se consagra no maneirismo dos anos 80. Godard, como não separa sua vida de seus filmes, despede-se de Anna Karina e demonstra novos percursos que se delineariam em seu cinema.

Sabemos que Velasquez preocupava-se, em demasia, com a questão da representação em seus quadros, realizando um jogo entre o que está na tela e o espectador. Em uma de suas pinturas, *Cristo na casa de Maria e Marta*, vemos um quadro dentro de um quadro, sendo a cena do título ilustrada no quadro menor. A pintura é do gênero *bodegón*, representando naturezas-mortas e personagens do povo em ambiente de cozinha, em que temos a representação de Maria que,

---

<sup>6</sup> Velasquez, depois dos seus 50 anos, não pintou mais coisas definidas. Vagava em torno dos objetos com o ar, com o crepúsculo. Capturava, na sua sombra e fundos atmosféricos, as palpitações das cores que formavam o invisível núcleo da sua sinfonia silenciosa. Desse modo, ele capturava apenas as misteriosas interpretações da forma e tom para uma constante progressão secreta que não é traída e nem interrompida por choques ou sobressaltos. O espaço reina como uma onda etérea que desliza pelas superfícies. É um poema de suas emanações visíveis, como se as definisse e as modelasse, espalhando-se como perfume, como um eco de si mesmas, um pó impalpável e espalhado. O mundo em que vivia era triste: Um rei degenerado, infantes doentes, idiotas, anões, aleijados, aberrações burlescas vestidas como príncipes que tinham por função rirem de si mesmos e fazer com que os outros, uma casta de homens presos a etiquetas, complôs e mentiras, rissem também, atrelados pelo confessional e remorso, com auto-da-fé e silêncio à porta. Um espírito nostálgico permeia seu trabalho, mas ele evita o que é feio, triste e fúnebre acerca das crianças oprimidas. Velasquez é o pintor da noite, dos espaços abertos e do silêncio, mesmo pintando à luz do dia ou num quarto fechado, mesmo quando há ruídos de guerra ou de caçada. Como raramente saía de dia, com tudo afogado pela tórrida luz da manhã, o pintor espanhol comungava com a noite. (tradução dos autores)

deleitada pelas histórias de Jesus, foge dos afazeres domésticos, sendo chamada sua atenção por Marta, da mesma maneira que, na representação do quadro maior, a velha verifica se a menina cumpre as funções de cozinha enquanto esta olha para frente, neste caso para o espectador, talvez pensando em qualquer outra coisa que não seja sua simples tarefa.

Velasquez atua em Godard com a sua pintura de modo oculto, pois apesar de não encontrarmos sua citação pictográfica de modo direto, ele está presente no que concerne a representação, uma vez que, conforme dito anteriormente, há um jogo interativo entre os personagens e os retratados num mesmo quadro/plano como se estivessem sempre a olhar uma outra tela ou, porque não, um espelho, objeto tão caro aos artistas e essencial para a confecção das imagens.

Podemos ver outras cenas em que o espelho aparece e ganha destaque. Uma das mais emblemáticas ocorre em certo momento de *Acossado* quando Michel brinca, de forma bastante espontânea, com dois espelhos, um de mão e outro de parede, querendo fazer um jogo de luzes com o espelho de mão, que tem dois lados, como se seu rosto fosse retirado deste lado do espelho e projetado do outro lado deste. De acordo com Martha P. Nochimson em *World on film*<sup>7</sup>, tal gesto simboliza uma identificação entre Godard e o protagonista bandido, havendo uma certa reflexividade neste jogo.

Lentes e espelhos eram usados desde o século XV como meio para se representar as imagens do mundo através da câmara obscura. Na história da arte, do Renascimento ao final do século XIX, muitos pintores utilizaram as câmaras obscuras para criar suas naturezas mortas, retratos, texturas praticamente idênticas às vistas a olho nu, graças à ação dos reflexos das imagens nestes espelhos. Talvez a primeira pintura que represente o espelho num aspecto de jogo entre o ver e ser visto seria *O casal Arnolfini*, de Van Eyck. Segundo Gombrich em *A história da Arte*: “Pela primeira vez na história, o artista tornou-se a testemunha ocular perfeita, na mais verdadeira acepção da palavra”, (GOMBRICH, 2013, p. 180) pois através do espelho representado no centro da tela conseguimos ver o artista pintando o rico casal de mercadores italianos.

---

<sup>7</sup> NOCHIMSON, Martha P. **World on film**. Oxford: Wiley: Blackwell, 2010.  
Revista Livre de Cinema

Outro memorável quadro de Velasquez, *As meninas*, dialoga com a função do espelho nos filmes de Godard. Ancorando-nos em Foucault para desvendar a complexidade do quadro, percebe-se que o pintor olha para o exterior do quadro, fixando-se num ponto invisível que somos nós mesmos, os espectadores. A cena que olha é duplamente invisível: não está no espaço do quadro e nossos olhares, como um espelho, voltam o reflexo para os olhos do pintor no mesmo momento em que olhamos. As personagens que Velasquez pinta são visíveis apenas através do espelho que se encontra no centro do quadro, atestando o espelho como uma metáfora máxima da representação. Para Foucault, "esse espelho atravessa todo o campo da representação, negligenciando o que aí poderia captar, e restitui a visibilidade ao que permanece fora de todo olhar" (FOUCAULT, 2007, p. 10). Foucault então aponta que o espelho restitui o visível que está fora do olhar. Mas podemos pensar, ainda, que não é um espelho: trata-se de mais um quadro na galeria, o que não seria exatamente um problema em Godard, já que seus personagens se vêem através das pinturas.

Ao observar a pintura de forma aparente em *Pierrot le Fou*, percebe-se que há um jogo entre a expressividade das pinturas e os movimentos dos personagens, revelando então sintonia entre as representações e a narrativa. Ferdinand, após conduzir Marianne para seu apartamento, murmura seu nome "Marianne Renoir" e imediatamente vemos, na tela de cinema, a representação de "Menina com as espigas", do pintor homônimo, Auguste Renoir. Quando estão no apartamento de Marianne, vemos algumas obras na parede: *Mulher em frente ao espelho*, *Os amantes*, *Paulo como Pierrot*, *Retrato de Sylvette*, *Jaqueline com flores*, todos de Picasso, *Cap. Ferrat*, de Chagall, *Mulher com gravata*, de Modigliani, *Interior vermelho*, de Matisse, entre outros.

É interessante notar que em toda esta sequência vemos, em sua maioria, retratos realizados por grandes nomes da pintura moderna, da mesma maneira que os personagens se mostram neste ambiente íntimo. Em dado momento, Marianne diz a Ferdinand que sua esposa havia vindo pela manhã, ele respondendo que não ligava, ela ainda tinha coisas a dizer, e ele não ligava. Durante este diálogo, detalhes das pinturas vistas anteriormente aparecem em larga escala, como se conversassem umas com as outras. Godard, além de reforçar a sua ideia de que as

pinturas em seus filmes apresentam conexão com as personagens, mostra que em seus filmes as pinturas são animadas, ganham vida, não bastando-se como imagens penduradas na parede.

Um seguinte passo que mostra a importância da pintura nos filmes de Godard é o fato de ele pintar as telas com as cores que remetem a seus grandes mestres. Louis Aragon, refletindo sobre uma noção mais estreita ainda da relação entre Godard e a pintura, chama-o de Delacroix<sup>8</sup>, pois Godard pinta suas telas como se imitasse o mestre francês. Não bastasse ser um Delacroix das telas, também homenageia outro pintor de sua obsessão: Nicolas de Staël.

Amante não somente das artes, mas da pintura, da música e da filosofia, assim era Delacroix, tal como Godard. Admirava Mozart, Shakespeare e Byron. No salão de 1827, Delacroix exibiu o quadro *A morte de Sardanapale*, que ele chamou de *Massacre n. 2*, pelo fato de ser uma pintura que representava um massacre, não batalhas. Fez o quadro inspirado em Lord Byron, que conta em poemas a história do cerco e da queda do rei da segunda dinastia assíria, sitiado em seu próprio palácio, no final do século IX. Percebemos inúmeros tons de vermelho no quadro, uma verdadeira confusão e massacre, lembrando os quadros do maneirismo. Delacroix não recebeu boas críticas neste salão, pois as pessoas estavam esperando algo mais clássico, próximo do que fosse um quadro de Rubens. O imperador é destruído no quadro da mesma maneira que Ferdinand se destroi em *Pierrot le Fou*, se assim podemos dizer. Ninguém sabe, melhor que Godard, pintar a ordem da desordem.

Outro quadro que se revela nas telas de Godard é *Natureza-morta com lagosta* que, segundo Aragon, em seu texto sobre Godard, trataria-se de uma imagem que mostrasse o famoso encontro entre a máquina de costura e um guarda-chuva na mesa de dissecação, neste caso uma dissecação da paisagem, estando Delacroix e Lautreamont, inventor desta frase motivadora do surrealismo, vivos em Godard. O quadro de Delacroix evidencia-se ainda, de modo mais direto, em uma cena em que Ferdinand e Marianne encontram-se entrelaçados na praia, reproduzindo, de modo justo, sua natureza-morta.

Já o pintor de Godard, Nicolas de Staël, é citado por Ferdinand em dado momento, pois o casal poderia contar a sua história, seu suicídio, tendo em troca

---

<sup>8</sup> ARAGON, L. "Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard?". In: **Les lettres françaises**, n. 1096, p.9-15, Septembre 1965.

algum dinheiro. Tal episódio mostra que Godard pinta com as cores utilizadas pelo pintor de origem russa, consistindo em tons de azul e vermelho, presentes em grande parte de suas reproduções, geralmente paisagens. Tais cores se prenunciam na abertura dos créditos do filme, as letras em azul e vermelho, apresentadas em ordem alfabética, como cores que motivam a história.

Godard faz reflexão sobre um cinema, antes de tudo, de ruptura na composição das cenas, na sua montagem e na própria compreensão das imagens, que ganham tanta força quanto as suas palavras, estas repletas de referências literárias modernas, tão caras a este cinema da *Nouvelle vague*. Arthur Rimbaud talvez seja o nome que mais mostre repercussão no filme, principalmente no que concerne o seu poema *Vogais*, no qual atribui cores a cada uma das letras, criando imagens a partir da motivação das cores, como nos versos “l, púrpuras, cuspir de sangue, arcos labiais/ Sorrindo em fúria ou nos transportes penitentes”<sup>9</sup>. Godard mostra, ao longo do filme, palavras com as mesmas cores evocadas por Rimbaud, como a palavra “Oasis” em vermelho e azul na parede do apartamento de Marianne, “Total”, num grande outdoor, “A morte”, escrita em letra cursiva, “Nitramite”, no composto que explode na cabeça do protagonista, entre outros exemplos que causam, numa junção de imagem, sons e palavras, uma diegese de caráter altamente poético.

*Pierrot le fou* apresenta então uma beleza aterrorizante, sobrenatural, como se fosse convulsiva, nas palavras de André Breton ao terminar seu romance *Nadja* : a beleza será CONVULSIVA ou não será beleza. Esta beleza em grande parte é assombrada pelo fantasma de Nicolas de Staël que, sequestrado pelo cineasta, aparece nas telas devido aos tons e cores que invadem suas pinturas.

### **AS IMAGENS GANHAM GODARD, QUE ENCANTA FAROCKI**

No começo do século XX, as primeiras captações dos irmãos Lumière mostram o cotidiano das grandes cidades, em acontecimentos específicos captados de um único plano. A realidade desnudada. Aparente independência, nenhuma interferência. De certo, pretensa verdade. Os irmãos Lumière pedem: “libertem a imagem da caixa”. Assim, é feito. Com suas causas e conseqüências.

---

<sup>9</sup> RIMBAUD, Arthur. **Poesia completa**. Edição bilingue. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

Como bem escreve a crítica literária Leda Tenório da Motta, no final dos anos 1950, a vida na França, para moços na casa dos 20 anos – a lembrar o próprio Godard – começa a ganhar uma nova roupagem. “Este é o momento em que o “jovem”, até então percebido como uma réplica do adulto, se veste finalmente de jovem” (MOTTA, 2015, p.129). O Godard cineasta é, acima de tudo, um diretor às voltas com um cinema de crítica e de novas proposições, além das referências de arte e suas obras, bem como de poetas clássicos e renome. Suas tramas carregam nos referenciais pictóricos, como vimos, mas ajudam também a compor elementos que definem o próprio enigma estabelecido em Godard: um diretor apaixonado, em intensa ebulição criativa, amante das contradições entre o campo e a cidade grande parisiense, das tomadas cinematográficas incomuns e, principalmente, de uma montagem que dialoga com a experiência de quem produz e o próprio discurso.

Observa-se, também, que a parole diante da produção documental encontra em Godard um terreno propício no movimento conhecido como *Nouvelle Vague*. Suas produções não se intimidam em trazer à pauta os temas sociais à época e debochar dos clichés do cinema americano atingem o ponto máximo à época.

Se a referência à pintura encontra seu ponto máximo em Godard, o documentarismo não fica atrás. O diretor extrapola nos cortes dos planos, que não são precisos e tampouco completos. Há também a referência aos filmes de gângsters – de que Godard era fã e não se intimida em assumir. O experimentalismo proposto à época é, a seu modo, revolucionário. No entanto, pode-se notar que, sua grande contribuição, a reverberar em outros figurões do documentarismo atual, está tanto para a imagem quanto para a linguagem.

Um exemplo dessa abordagem pode ser encontrado na produção *Videogramas de uma revolução* (1992), de Harun Farocki e Andrei Ujica. Não se pode deixar de mencionar a reverência de Farocki ao cinema de Godard, tema de uma série de aulas ministrada na Universidade de Berkeley, na Califórnia, sobre a produção do referido diretor e que rendeu o título *Speaking about Godard*.

Ao deflagrar os suspiros finais do regime ditatorial de Nicolae Ceausescu, e sua posterior deposição, *Videogramas de uma revolução* estabelece um interessante jogo de referências sobre imagens: as de seu tempo de produção e no processo de montagem. O mesmo exercício é possível notar em *Bande à part*, de 1964, de Jean-

Luc Godard. O salto no tempo de vinte e sete anos, que separa as duas obras, ajuda a eternizar o audiovisual em sua matriz principalmente referencial. Para este artigo, vamos nos ater a dois momentos das obras, que julgamos de caráter sedutor e primordial no entendimento de nossas proposições.

Em *Videogramas*, logo após o título do filme, a produção começa com um plano único, longo, com aproximadamente três minutos. As imagens que se sucedem são gravadas por um cinegrafista amador, a se notar a composição azulada e a marcação técnica em cena, informando dia e horário do registro. Trata-se de uma gravação não profissional – o cinegrafista se esconde atrás das cortinas de uma residência. Ele se agita. A imagem treme e seu comportamento diante do aparato – ora o zoom da câmera se aproxima e ora se distancia da passagem dos manifestantes por uma rua da redondeza – sugerem que há uma tensão no ar. A marcha segue em direção ao centro da cidade de Timisoara, na Romênia, no dia 20 de dezembro de 1989, no início dos protestos contra as medidas repressoras e populistas implantadas pelo governo ditatorial de Nicolae Ceausescu.

A quebra da narrativa se dá nesse primeiro contrato estabelecido com o espectador. A força do plano se intensifica, principalmente, no surgimento de um texto que fornece informações a respeito da ocorrência do tempo em que as imagens estão inseridas – suas condições de produção. Em seguida, o texto oferece indicações sobre o registro em vídeo que o espectador, concomitante, assiste:

No dia e na hora que as imagens registram, uma câmera amadora, posicionada na janela de uma casa de estudantes em Temestvar, segue os manifestantes que vão em direção ao centro. A câmera corre perigo e, para poder filmar, permanece lá em cima. Ouve-se a multidão. Às vezes compreende-se o que é dito.

Em *Bande à part*, a desconstrução proposta por Godard acontece logo na abertura do filme. As três personagens principais da trama são apresentadas, em cortes rápidos, em planos fechados, valorizando-se o detalhe de seus olhares. Há uma intenção clara: apesar do evidente jogo de montagem em uma ilha de edição, uma vez da aceleração do processo do corte, percebe-se um Godard provocativo. O diretor estabelece um ruído para alertar o espectador de que a digressão fílmica proposta será um tanto interessante e necessária para se compreender o enredo adiante. A sequência posterior traz um panorama de uma Paris urbana e sua efervescência industrial – a doce e caótica convivência entre os pedestres e os

veículos; as marcas dos produtos e a lógica do consumo; o contraste com a pacata vida no campo e a agitação de tempos modernos: a câmera em takes inovadores e pouco usuais: o aparato que se coloca diante do espectador, ao filmar as personagens pelas costas. Em *Videogramas*, essa presença é construída a partir do jogo de desconstrução das cenas. Como viria a reforçar Comolli: “Não se filma nem se vê impunemente” (2008, p.30).

O pesquisador espanhol Joseph Maria Català, autor de um verdadeiro compêndio intitulado *A imagem complexa*, reforça a necessidade de interpretar as imagens a partir de uma profundidade/interioridade. Català busca a compreensão do porquê algumas cenas são fundamentais na composição de um documentário/filme. É preciso conhecer o contexto em que ela aparece. Um testemunho da cena recriada pela via da memória.

A imagem complexa rompe o vínculo mimético que a imagem mantinha tradicionalmente com a realidade, substituindo-o por um vínculo hermenêutico: em lugar de uma epistemologia do reflexo, se propõe uma epistemologia da indagação. A imagem já não acolhe passivamente o real, e sim vai em uma busca (CATALÀ, 2005, p. 642).

Català nos traz uma espécie de ensino para a arte do enxergar. Não basta ver. É preciso compreender o que se mostra nas entrelinhas. Em *Videogramas de uma revolução*, ao combinar as imagens da transmissão televisiva com o material produzido por outros cinegrafistas – amadores –, Farocki e Ujica expõem a realidade mascarada pelos órgãos oficiais. Tem-se a cobertura em tempo real que inspira, mas que também aprisiona. Em todo tempo, acompanhamos um diretor preocupado nos detalhes. A não-imagem se contrapõe à imagem real. Mas ela nos parece tão impossível, que é preciso certificá-la, o tempo todo, seja em GC's, cortes bruscos ou na valorização do som ambiente. Imagens complexas que vão além do registro pretendido. A cada trecho, um mergulho na história. É como resgatar passagens que, até aquele momento, como afirma Cassati (2006, p.76-77) estavam “fechadas dentro da mochila colocada nas costas. Espaços escondidos, cheios de lembranças amareladas e amassadas, que eram descobertos”. Aberto esse baú, descobrimos uma população expressiva, com voz e presença. Intensa. Tão intensas quanto ela se tornam as nossas percepções.

Um segundo ponto que trazemos à discussão trata-se da *digressão*, outro elemento concomitante nas produções de Godard e Farocki. Em *Bande à part*, há a

presença de uma voz “off” que gera um rompimento na sequência da narrativa fílmica. Essa é a intenção: propor para instigar. Godard assim surpreende: “Para os atrasados que agora chegam, oferecemos umas poucas palavras escolhidas aleatoriamente: três semanas antes. Um monte de grana. Uma aula de inglês. Uma casa na beira do rio. Uma garota romântica”. Não há superfaturamento de sentidos ou ruído linguístico. É assim que a história se dará a partir de então.

A *digressão* em *Videogramas* marca a virada da história abordada no documental. Ao dar espaço ao último pronunciamento de Ceausescu, os diretores articulam entre a imagem televisionada e as “imagens do real do acontecimento”. No entendimento, não há planos que ficam na dúvida. Enquanto assistimos à fala do ditador, percebe-se a elevação do som popular ao fundo. A câmera balança. Uma voz destaca: “eles estão entrando no prédio”. Observa-se uma movimentação da equipe do presidente ao fundo. E, então, o corte da transmissão.

Há uma volta ao acontecimento, a partir de um outro plano. Uma câmera extra-oficial registra o que, de fato, se estabeleceu e não foi mostrado. Na sequência, uma série de fotografias salientam a invasão dos manifestantes ao prédio em que o discurso era realizado, enquanto o canal estatal exibia o céu azul, e sem nuvens, de uma manhã de verão.

Tanto em Godard quanto em Farocki, a lógica é propor quebras ao audiovisual, identificando brechas onde o corpo presente possa expandir seu caráter interpretativo. Por um cinema de ressonâncias, de referências e interpretação.

## **CONCLUSÃO**

A complexidade das imagens de Farocki, explorando um jogo entre o gravado e o não exibido, é uma grande homenagem a Godard, uma vez que este explora recursos diegéticos pouco presentes no cinema dos anos 60, recursos que se realizam através das imagens e do texto, em grande consonância, permitindo se pensar, também, nesta costura possível de Godard com a pintura.

Godard, ao inserir pintura e espelhos em seus filmes, compartilha de uma tradição dos grandes artistas que desde o Renascimento pintavam a partir da câmara obscura ao fazer seu cinema, ao mesmo tempo em que rompe com a tradição do cinema francês ao referenciar o cinema americano, especialmente o

policial noir, em detrimento dos filmes realizados como adaptações de obras literárias. As ideias da pintura enquanto representação sempre estão nos filmes de Godard e ganham novo fôlego quando este começa a pintar as telas de cinema a partir de *Pierrot le Fou*.

Aragon termina seu texto dizendo que somos, de uma maneira ou outra, como *Pierrot le Fou*, esses personagens que estão na linha férrea, esperando o trem que vem para nos esmagar e partem no último segundo, continuando seus caminhos. Ferdinand prepara-se para saltar, mas desiste no último minuto. Aragon queria falar de arte, mas está falando somente da vida. Frase de mão dupla que vai ao encontro do cinema de Godard, o pintor da ordem desordenada e da vida em citações, atribuindo valor às artes visuais e ao documentário, de maneira a, criando cinema, fala da vida.

## REFERÊNCIAS

ARAGON, L. "Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard?". In: **Les lettres françaises**, n. 1096, p.9-15, Septembre 1965.

CASSATI, Denise. **Viagem ao outro: um estudo sobre o encontro entre jornalistas e fontes**. Dissertação defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação. São Paulo, 2006.

CATALÁ, Josep. **La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual**. Barcelona: Ed. Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: editora UFMG, 2008.

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

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOMES, L. F. **Cinema nacional: caminhos percorridos**. São Paulo: Ed.USP, 2007.

MOTTA, Leda Tenório. **Godard em Barthes: críticas suntuosas e imagens que machucam**. São Paulo: Iluminuras, 2015.

NOCHIMSON, Martha P. **World on film**. Oxford: Wiley: Blackwell, 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas, afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RIMBAUD, Arthur. **Poesia completa.** Edição bilingue. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.