

sessões do
MAGINARIO

ano XVI | n25 | 2011/1



8

Cinema impuro: contaminações entre cinema e vídeo a partir de um olhar sobre a série História(s) do Cinema, de Jean-Luc Godard¹

Gabriela Machado Ramos de Almeida²



Resumo: Este artigo propõe uma apropriação da ideia de “cinema impuro”, de André Bazin, para pensar as contaminações mútuas entre o cinema e o vídeo, usando como objeto de análise a série de ensaios fílmicos produzidos para a televisão *História(s) do Cinema*, de Jean-Luc Godard (1998). À luz também das contribuições de autores como Philippe Dubois e Arlindo Machado, este trabalho busca colocar em questão a forma como Godard incorpora e combina referências das mais diversas expressões artísticas - sobretudo a literatura, a pintura e a música, além do próprio cinema – na produção de um pensamento audiovisual, e como as suas colagens poéticas e narrativas se apresentam num meio de materialidade essencialmente tão fluida quanto o vídeo.

Palavras Chave: cinema; ensaio fílmico; Jean-Luc Godard.

Abstract: This paper proposes an appropriation of the idea of “impure cinema”, according to André Bazin, to reason about the mutual contaminations between cinema and video, using as an object of analysis the series of film essays produced for television *Histoire(s) du Cinéma*, by Jean-Luc Godard (1998). In light of the contributions by authors such as Philippe Dubois and Arlindo Machado, this article intends to call in question the way how Godard incorporates and assembles references from many diverse artistic expressions – mainly literature, painting and music, beyond cinema itself – to produce an audiovisual thought, and how its poetical and narrative collages are featured in a medium as essentially fluid as video in its materiality.

Keywords: cinema; film essay; Jean-Luc Godard.

No clássico texto *Por um cinema impuro – Defesa da adaptação*, publicado originalmente em 1952 na coletânea *Cinéma, un oeil ouvert sur le monde*, organizada por Georges-Michel Bovay, e posteriormente no livro *Qu'est-ce que le cinéma?*, em 1958, André Bazin questiona se o cinema existiria como arte por si, totalmente independente das outras artes; se seria capaz de sobreviver sem as muletas da literatura e do teatro, ou estaria prestes a se tornar uma arte subordinada e dependente.

O contexto e o lugar de fala de Bazin devem ser tomados em consideração, uma vez que a influência da literatura sobre o cinema a partir da proliferação indiscriminada das adaptações a que o autor se refere diz respeito ao advento do cinema sonoro e, conseqüentemente, ao amplo emprego de obras literárias e teatrais como suporte – ou muleta mesmo – para os filmes, no âmbito da narrativa.

Bazin considera um bom roteiro original sempre preferível a uma adaptação, mas para ele as boas adaptações desmentem toda a crítica rasa e conservadora que reduz a prática a um exercício preguiçoso e sem valor; defende com afinco a adaptação literária, sem, no entanto, desconsiderar o valor do roteiro original e reconhecer que existem adaptações boas e ruins; elenca adaptações brilhantes feitas por cineastas que ele considera geniais e chega a brincar afirmando que o problema da adaptação é justamente não serem todos os cineastas geniais – se fossem, as adaptações seriam sempre boas e estaria solucionado o problema³.

Para o autor, o advento do som não fez com que o cinema perdesse a sua identidade como arte em si mesma para se deixar infiltrar por outras artes como a literatura ou o teatro⁴. E não só isso: o próprio cinema teria passado a influenciar a literatura também, num processo de contaminação mútua. Bazin questiona a

tendência da crítica de considerar de antemão a adaptação um “quebra-galho vergonhoso”, mesmo porque se trata de um expediente comum a toda a história da arte, e ilustra a sua argumentação com exemplos extraídos da própria história do cinema, como a apropriação do *music-hall*, do circo e do teatro mambembe, que mostram que o cinema sempre foi uma arte de certo modo devedora a todas as outras.

A questão fundamental, para Bazin, seria a influência recíproca das artes e da adaptação em geral. No caso do cinema, ele seria necessariamente influenciado pelas outras artes em função da sua breve história, e tenderia naturalmente a evoluir a partir dos exemplos delas (sobretudo da literatura). Mais evoluído em sua trajetória histórica⁵, o romance propõe ao cinema personagens mais complexos; na relação entre forma e conteúdo, propõe um rigor e uma sutileza aos quais o cinema não estaria habituado.

Se o romance a partir do qual um filme será feito tem uma qualidade muito superior à do cinema, dois usos são possíveis: ou o romance vai lastrear o filme, servir de “reservatório de ideias e garantia de qualidade”, ou os cineastas se esforçarão não mais para transpor o romance à tela, ou simplesmente inspirar-se livremente no romance e adaptá-lo, mas sim buscarão “traduzir” o romance para o cinema. “Não apedrejemos os fabricantes de imagens que ‘adaptam’ simplificando. A traição deles, como dissemos, é relativa e a literatura nada perde com isso. Mas são obviamente os segundos que dão esperança ao cinema” (1991, p. 94)⁶.

É como se, para Bazin, a adaptação guardasse algo de mágico, e o exercício de produzir uma boa adaptação fosse talvez mais árduo do que produzir um bom filme baseado em roteiro original. Ele diz:

A passagem de uma obra teatral para a tela comum requeria, no plano estético, uma ciência da fidelidade comparável à do operador na reprodução fotográfica. Ela é o termo de um progresso e o início de um renascimento. Se o cinema é hoje capaz de se opor eficazmente ao domínio romanesco e teatral, é porque, em princípio, ele está bastante seguro de si e é senhor de seus meios para desaparecer diante do seu objeto. É porque pode, enfim, almejar a fidelidade – não uma fidelidade ilusória de decalcomania – pela inteligência íntima de suas próprias estruturas estéticas, condição prévia e necessária para o respeito das obras que ele investe. Longe de a multiplicação das adaptações de obras literárias muito distantes do cinema inquietar o crítico preocupado com a pureza da sétima arte, elas são, ao contrário, a garantia de seu progresso (Bazin, 1991 p. 98).

A contaminação do cinema pela literatura não se localizaria somente no âmbito da adaptação, mas seria de ordem muito mais geral e abrangente. Bazin considera que certos episódios de *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946) devem muito mais a Ernest Hemingway ou a William Saroyan do que a adaptação de *Por quem os sinos dobram* (*For whom the bell tolls*, Sam Wood, 1943) ao seu respectivo “texto original”. Seria o caso, portanto, de enxergar aquilo que os melhores filmes contemporâneos (à circunstância histórica do autor) devem aos romancistas modernos, o que estaria explícito mesmo num filme como *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948), que não é baseado numa obra literária.

O cinema seria devedor, portanto, da tradição narrativa da literatura e do teatro, mais do que especificamente da adaptação literária, e há de se considerar o sentido inverso – o romance passa também a ser influenciado pelo cinema:

“[...] os novos modos de percepção impostos pela tela, as maneiras de ver em primeiro plano, ou de estruturar o relato, como a montagem, ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos.” (Bazin, 1991, p. 88-89). Para Bazin, trata-se de uma espécie de convergência estética que polariza simultaneamente várias formas de expressão, e por este motivo a contaminação mútua entre as artes não deve ser pensada em termos de concorrência ou substituição, mas de adjunção.

A perspectiva do autor em defesa de um cinema impuro que entra em confluência com as outras artes justamente por ser “senhor dos seus meios” e dotado da “inteligência íntima de suas próprias estruturas estéticas” é o que mais interessa a este trabalho. É o que, a nosso ver, permite trazer à baila uma contribuição que, num primeiro olhar, pode parecer datada para discutir uma questão tão essencialmente contemporânea quanto as implicações estéticas dos cruzamentos entre o cinema e o vídeo, mas que de fato é representativa de uma preocupação que parece inquietar constantemente críticos e pesquisadores: a possibilidade de existência de um “cinema puro” e as reações antagônicas que este conceito levanta, num momento de uma certa “crise” da imagem e da valorização de um cinema impuro que canibaliza todas as demais artes e cujo valor se localiza justamente na forma como processa metalinguisticamente inúmeras referências, enquanto simultaneamente pensa o próprio fazer-cinema.

Se à época em que Bazin se ocupou do tema o cinema se via às voltas com a influência da literatura e a multiplicação das adaptações, a questão hoje diz respeito em parte às fronteiras cada vez mais borradas entre cinema e vídeo, sobretudo com o uso em larga escala do vídeo de alta definição (HD). Ainda que o cinema industrial se valha do vídeo fundamentalmente

como suporte para circulação e, em escala crescente, para a produção de filmes ainda calcados na gramática narrativa de um cinema mais “clássico”, há também o crescimento e amadurecimento de um outro tipo de produção que é marcada por uma forte inflexão ensaística, que pensa o cinema a partir da apropriação de materiais advindos das mais diversas manifestações artísticas, como o vídeo, as artes visuais, a pintura, a música e a própria literatura.

A obra apontada como objeto de análise é a série *História(s) do Cinema (Histoire(s) du Cinéma*, Jean-Luc Godard), conjunto de oito ensaios fílmicos produzidos em vídeo durante os anos de 1988 e 1998 sob encomenda da emissora de televisão francesa *Canal+*. À maneira de Bazin, a busca aqui não se dá no intuito de localizar especificidades na linguagem do cinema ou do vídeo com o intuito de diferenciá-los ou colocá-los em oposição, mas sim de pensar cinema e vídeo em uma relação de complementariedade (como, aliás, parece ter se dado desde sempre esta relação na própria trajetória de Godard como cineasta).

Arlindo Machado (1997, p. 204) nota que Godard e Antonioni, justamente os dois cineastas que levaram mais longe o diálogo entre o cinema e os meios eletrônicos, foram os que fugiram de definições reducionistas a respeito do fim do cinema em suas respostas à apocalíptica questão de Win Wenders no filme *Quarto 666 (Room 666*, 1982). Para Machado, a verdadeira questão seria a possibilidade de reinvenção do cinema a partir da incorporação dos meios eletrônicos – exatamente o que Godard e Antonioni alcançaram com as obras híbridas que passaram a produzir incorporando o uso criativo e autoral do vídeo não como mero suporte de registro, mas como escritura, como linguagem e estética próprias e passíveis de serem incorporadas pelo cinema, e também

como mecanismo relacional entre o cinema, o próprio vídeo e as demais artes.

Muito antes de se debruçar sobre a monumental realização de *História(s) do Cinema*, Godard já havia realizado uma série de experiências em vídeo, com destaque para a sequência de ensaios-fílmicos produzidos durante a década de 1970: *Ici et ailleurs* (1974), *Numéro deux* (1975) e *Comment ça va* (1976). Se o trânsito de Godard entre o vídeo e o cinema pareceu sempre tão natural, é possível que seja por que ele não coloca os dois meios em oposição, não transforma as diferenças entre eles numa questão, num problema⁷. De certa maneira, o diálogo do cinema com o vídeo na obra de cineastas como Godard dá continuidade “a um conjunto de atitudes conceituais, técnicas e estéticas que remontam às experiências não-narrativas ou não-figurativas de René Clair e Dziga Vertov no início do século” (Machado, 1997, p. 212).⁸

A prática de colagens de Godard é definida por Philippe Dubois como um processo de análise, decomposição e recomposição que ao longo da trajetória do cineasta vai se tornando maciça e sistemática. Nos anos de 1970, se manifestou por meio da série de ensaios fílmicos já mencionada e continuou com os video-roteiros *Six fois deux* (1976) e *France/tour/détour/deux/enfants* (1978), nos quais Godard desenvolveria figuras de escrita videográfica (as sobreimpressões, a câmera lenta e a música na imagem etc) às quais voltaria posteriormente em novos video-roteiros, como *Scenario du film passion* (1982) e também em outras filmes. As experiências foram tomando corpo de forma cada vez mais radical, culminando com obras audiovisuais que provavelmente chegam o seu ápice com *História(s) do Cinema*, e em que, renunciando quase que completamente à representação, para Godard “já não havia

diegese, narrativa com personagens, universo ficcional, representação e nem mesmo cinema – mas apenas a letra de tudo isso: era a política radical da tábula rasa” (Dubois, 2004, 278).

O vídeo aparece não como uma “evolução” na produção de Godard, mas como mais um meio expressivo incorporado ao repertório de materiais sensíveis que estão à sua disposição e dos quais ele lança mão na realização dos seus *filmes(?)*. *História(s) do Cinema* é uma obra idiossincrática por natureza: uma história do cinema absolutamente personalística e autoral, contada por meio do vídeo e produzida para veiculação na televisão. Uma videoescrita, talvez, em lugar de uma cinescrita; o vídeo que reflete e inscreve o cinema: “uma videoescrita que incorpora o texto, a pintura, a música, a história, a filosofia e o cinema inteiro [...] algo que se abre diante de nós e é da ordem do abismo” (Dubois, 2004, p. 284).

Não por acaso, a máquina de escrever aparece como metáfora do instrumento do qual Godard se vale para contar a(s) história(s) do cinema, sinalizando que para uma escrita desta natureza não mais é a câmera a sua ferramenta elementar e indispensável⁹.

O fundamental para Godard não é ter feito um filme (ou preparar um) no sentido tradicional, com habituais etapas separadas e sucessivas. O fundamental é estar sempre fazendo um, esteja ele ou não em filmagem ou montagem. Fazer um filme, para Godard, é algo extensivo e total, é ser e viver, é estar sempre conectado às imagens, é ver e pensar ao mesmo tempo. ‘Escrever’ é tudo isso: conceber e receber. Assim utilizado, o vídeo se torna uma extensão da própria concepção da escrita. Ver, Pensar, Escrever não mais se distinguem, e tudo passa pelo vídeo. Eis que o vídeo como estado (um ‘estado da matéria’, um ‘estado do pensamento’, um ‘estado do ser’) corresponde tão bem ao modo mesmo

de existência do cineasta. Eis por que Godard vive cotidianamente com o vídeo, como se este fosse sua própria respiração (Dubois, 2004, p. 282-283).

Esta noção do vídeo como “estado” à qual se refere Philippe Dubois diz respeito à ideia amplamente disseminada do vídeo como processo, não como produto, como imagem que não pode ser desvinculada do dispositivo para/por meio do qual foi concebida – e aí reside a característica ensaística de boa parte da produção audiovisual contemporânea que busca inscrever nas próprias obras reflexões sobre a sua produção ou sobre o momento do cinema e do vídeo.

Enquanto nas narrativas cinematográficas mais tradicionais é apresentado ao apreciador um filme fechado, uma história com começo, meio e fim a ser apreciada a partir do seu conteúdo e forma, de um dado agenciamento dos materiais fílmicos como o objetivo de alcançar efeitos pré-determinados¹⁰, nas obras de caráter ensaístico o apreciador é convidado a participar de outro jogo: é cúmplice do realizador num processo em que ele mesmo (o realizador) não parece tão preocupado com os efeitos, em que oferece questões muito mais do que respostas, um jogo aberto à real possibilidade de ganhar ou perder.

A impressão de realidade do cinema seria substituída por uma vertigem, a imagem em si oferecida como experiência. Trataria-se, assim, de uma lógica mais visual do que narrativa, mais um modo de pensar do que uma possibilidade de narrar (Machado, 2004)¹¹. O vídeo seria, por excelência, o *locus* da inquietação de um cineasta como Godard, que produz por meio do vídeo um metadiscurso sobre o cinema. Mais do que uma obra fechada, *História(s) do Cinema* se apresenta como fluxo de ideias – por isso o seu caráter de pensamento ao vivo. Este mesmo vídeo opera como mecanismo relacional

e também como ambiente de desconstrução, contaminação e compartilhamento; circunscreve por meio das centenas de citações e referências oferecidas por Godard, várias manifestações artísticas, sobretudo a pintura, a música, a literatura e o próprio cinema.

[...] no calor da hora, ele experimenta o pensamento visual instantâneo, o olhar reflexivo, a escrita pela imagem; ele manipula, inscreve, escruta, combina, recomeça, apaga, acrescenta, rumina, precisa, desloca. Tudo sem fio. Extraordinária impressão de assistir como que “ao vivo”, pelas e nas imagens, aos movimentos mesmos de um pensamento em ação. O grande lance é sempre o do ‘direto’: eu vejo ao mesmo tempo em que faço. Em vídeo (e, segundo Godard, só em vídeo), ver é pensar e pensar é ver (Dubois, 2004, p. 282).

Godard leva sua experiência a tal extremo e nela se faz presente de tal modo (não apenas como instância autoral, mas também fisicamente) que *História(s) do Cinema* acaba aproximando-se da *performance*. Segundo Alain Badiou – e Philippe Dubois é partidário desta premissa – a relação entre Godard e a sua matéria prima produtiva é intensa de tal modo que parece impossível dissociá-los: a concepção da imagem em Godard guardaria algo de espiritual.

As imagens de *História(s) do Cinema* estão situadas sempre entre o “horror incomensurável” e a “fatal beleza”, entre a “necessidade de redenção” e o olhar do seu historiador – um arqueólogo virtuoso e triste, segundo Alain Badiou (2005, p. 280) –, ao mesmo tempo fascinado, melancólico e um tanto descrente. No episódio 1A, Godard diz:

Se uma imagem, olhada à parte, exprime claramente algo, se comporta uma interpretação, não se transformará pelo

contato com outras imagens. As imagens não terão nenhum poder sobre ela e ela não terá qualquer poder sobre as outras imagens. Nem ação nem reação (Godard, 1998, filme).

O trecho se mostra bastante representativo do modo como Godard pensa a montagem, assunto que é trazido de forma mais direta e incisiva em alguns outros momentos ao longo da série (como nos episódios 2A e 3B, quando a ela se refere como “Minha bela inquietação”). Ainda que muitos cineastas mencionem a montagem como o que há de mais específico na linguagem cinematográfica, decerto diferem em suas posições a respeito dela.

Em certos casos - Godard incluído, certamente - a montagem é pensada num sentido mais amplo do que como apenas a etapa de ordenação de planos que procede à filmagem. E no caso de *História(s) do Cinema*, a montagem deve necessariamente ser pensada a partir do uso do vídeo como suporte para a materialidade da obra, ainda que aparentemente tão fluido e que isto pareça *a priori* um contra-senso. O poético na série se originaria, entre outros fatores, “dos saltos, lacunas, hiatos, borramentos, elipses, pela velocidade dos encadeamentos descontínuos ou violentamente contraídos” (Yshagpour, 2005, p. 299) – ou seja, da apropriação de uma estética que é típica do vídeo.

Yshagpour recusa uma definição bastante comum de que *História(s) do Cinema* seria um “filme de montagem”, pois Godard operaria não apenas na produção de conjunções, mas, principalmente, de “disjunções, brechas, intervalos, contradição e desequilíbrio ali onde, aparentemente, há uma simples unidade.” (Yshagpour, 2005, p. 299). A montagem seria, então, separação, e não junção. Em *História(s) do Cinema*, toda imagem, antes de qualquer coisa,

é indício de uma outra imagem e a montagem age muito mais para produzir o choque, a ruptura, do que para construir uma disposição harmônica de imagens e sons no filme. Alain Badiou também considera que a classificação de “filme de montagem” fica aquém da amplitude de *História(s) do Cinema*:

[...] (o filme) é um exercício de montagem extraordinário, mas a sobreimpressão é ali tão importante quanto a montagem propriamente dita, ou seja, a simultaneidade é tão importante quanto a sucessão e há uma relação vertical tão complexa quanto a relação horizontal. É o que Godard quer nos dizer sobre a imagem: uma imagem pode estabelecer associações horizontais, pode dizer algo na sucessão, mas tem também uma profundidade, uma profundidade que não é da montagem, mas sim que supõe um outro tipo de complexidade (Badiou, 2005, p. 273).

A história do cinema que Godard busca contar não é nada explícita, se conta nas referências, no subtexto, nas entrelinhas, nas associações, numa espécie de fluxo de consciência que foi transposto à montagem do filme e para o qual não importam possíveis relações causais entre as imagens e muito menos uma ordem temporal que se estabeleça entre elas, mas sim o fluxo da composição total.

Esta sensação de fluxo confere a *História(s) do Cinema* um caráter de obra ao mesmo tempo aberta e sólida, fragmentada e una, o que certamente se deve ao uso do vídeo como meio expressivo para a sua composição e à forma como Godard manipula o vídeo com rigor, apesar da liberdade expressiva que fica explícita.

História(s) do Cinema seria, a seu modo, um exemplar da discussão atualizada sobre o “cinema impuro” segundo Bazin. Ciente

das diferenças ontológicas entre a imagem cinematográfica e a imagem videográfica, Godard desde cedo se valeu do vídeo para pensar não as implicações técnicas das limitações da imagem em vídeo para a representação realista em oposição ao cinema (tão devedor da fotografia neste sentido), mas sim para pensar as questões que dizem respeito especificamente ao vídeo como meio expressivo autônomo que conquistou também a sua independência em relação às outras artes, mesmo mantendo com elas uma relação tão próxima e tantas vezes indissociável.

Referências

BADIOU, Alain. Sobre Histoire(s) du Cinéma de Jean-Luc Godard. In: YOEL, Geraro (Org.). **Pensar el cine 2**: Cuerpos, Temporalidad y Nuevas Tecnologías. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2005, p. 263-274.

BADIOU, Alain. El Plus-de-Ver. In: YOEL, Geraro (Org.). **Pensar el cine 2**: Cuerpos, Temporalidad y Nuevas Tecnologías. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2005, p. 275-281.

BAZIN, André. Por um cinema impuro – Defesa da adaptação. In: **O Cinema**: ensaios. São Paulo: Ed. Braziliense, 1991

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

ISHAGHPOUR, Youssef. J.-L.G., Cineasta de la Vida Moderna – Lo poético en lo histórico. In: YOEL, Geraro (Org.). **Pensar el cine 2**: Cuerpos, Temporalidad y Nuevas Tecnologías. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2005, p. 283-302.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. São Paulo: Papyrus, 2002.

Notas

1 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS. Email: gabriela.mralmeida@gmail.com.

2 O trabalho será apresentado no Seminário Imagem da Cultura/Culturas da Imagem, que acontecerá em agosto de 2011 em São Paulo.

3 Como exemplo de boa adaptação, Bazin cita o filme *Diário de um padre* (*Le journal d'un curé de campagne*, França, 1951), de Robert Bresson, adaptação do romance de Georges Bernanos. Bresson procurou uma identidade com a obra original e buscou seguir o livro página por página – tendo em mente, segundo Bazin, que a obra original era dotada de uma transcendência que ele já reconhecia e, de certo modo, jamais alcançaria. Nos domínios da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica seria proporcional à fidelidade. Para Bazin, tanto a tradução literal não vale nada, quanto a livre demais parece também condenável. Na opinião do autor, a adaptação boa é a que respeita o texto e o espírito da obra original, não a que busca somente reproduzi-la. A adaptação de Bresson de *Diário de um Padre* é considerada exemplar pois seria um caso em que a fidelidade é alcançada por um respeito sempre criador (1991, p. 96).

4 A este respeito, Bazin diz: “Vemos, portanto, que a pretensa pureza original dos primitivos do cinema não resiste muito à atenção. O cinema falado não marca o limiar de um paraíso perdido

para além do qual a musa da sétima arte, descobrindo a sua nudez, teria começado a se cobrir com trapos furados. O cinema não escapou à lei comum: ele sofreu a seu modo, que era o único possível dentro de sua conjectura técnica e sociológica”. (ibidem, p. 87)

5 Num outro momento, Bazin diz que o cinema estaria pelo menos 50 anos “atrasado” em relação ao romance.

6 Para Bazin, os obstáculos a serem superados no caso da adaptação residiriam mais na vulgarização deste expediente do que no âmbito estético.

7 Neste sentido, Dubois diz que “O universo de Godard constitui menos uma sucessão de períodos espalhados por rupturas radicais do que um bloco singularmente sólido e profundamente coerente, espécie de matéria geral flutuante, cujos estados não passam de ângulos de visão diferentes e sempre articulados em torno das mesmas lancinantes questões.” (2004, p. 261). Ou seja, mais do que por momentos estanques, a obra de Godard é marcada por certa coerência e uma espécie de fidelidade a determinados temas e questionamentos que, em maior ou menor escala, se apresentam sempre recorrentes em seus filmes.

8 Ou seja, é muito mais natural a incorporação do vídeo por cineastas associados às vanguardas do que àqueles mais ligados à tradição cinematográfica griffithiana.

9 A enunciação escrita nos filmes de Godard é bem anterior a *História(s) do Cinema* e mesmo às obras anteriores realizadas em vídeo. Ao

mesmo tempo em que o vídeo se torna o suporte através do qual Godard passará a incorporar simultaneamente texto, pintura, música, história, filosofia e o próprio cinema, como nos diz Dubois, já em seus filmes realizados durante a década de 1960 os enunciados escritos aparecem e são relevantes, narrativa e plasticamente. A título de exemplo é possível citar os cartões postais de *Tempo de Guerra* (1963); os manuscritos do personagem protagonista, Pierrot, em *O Demônio das Onze Horas* (1965), e os escritos no quadro negro e nas paredes em *A chinesa* (1967). Neste mesmo livro que serviu como uma das referências para este trabalho, *Cinema, Vídeo, Godard* (2004), Dubois apresenta um levantamento abrangente do uso das palavras no enunciado fílmico na obra de Godard no capítulo “Jean-Luc Godard e a parte maldita da escrita”.

10 Que vão operar com maior ou menor sucesso a depender de inúmeras variáveis, como o repertório, a enciclopédia e as disposições anímicas da instância de fruição, mas que de um modo geral a instância de produção busca instituir de antemão.

11 A citação refere-se ao texto de apresentação do livro de Philippe Dubois, em que Arlindo Machado diz ainda: “O pensador de agora já não se senta mais à sua escrivaninha, diante de seus livros, para dar forma a seu pensamento, mas constrói suas idéias manejando instrumentos novos – a câmera, a ilha de edição, o computador -, invocando ainda outros suportes de pensamento: sua coleção de fotos, filmes, vídeos, discos – sua midioteca, enfim. Essa espécie de “cena inaugural” do pensamento audiovisual contemporâneo reaparece novamente em *História(s) do Cinema* [...]” (p. 19).