



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PPGCOM

OS TEMPOS DAS IMAGENS DE GODARD E KLEIN

por

MICHELE PETRUCCELLI PUCARELLI

Rio de Janeiro
2010



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PPGCOM

OS TEMPOS DAS IMAGENS DE GODARD E KLEIN

por

MICHELE PETRUCCELLI PUCARELLI

Dissertação para obtenção do grau de
mestre, apresentada à Comissão de
Coordenação do Curso de Pós-Graduação
da Escola de Comunicação da Universidade
Federal do Rio de Janeiro. Orientador:
Professor Doutor Antonio Pacca Fatorelli

Rio de Janeiro
2010

PETRUCCELLI, Michele Pucarelli

Os tempos das imagens de Godard e Klein – Rio de Janeiro, 2010.

viii, 121 f., 45 il.

Orientador: Antonio Fatorelli

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura – Tecnologias da Comunicação e Estéticas) –

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2010.

Bibliografia: p. 118-121

1.Imagem 2.Fotografia. 3.Cinema 4.Comunicação 5.Arte
I. Fatorelli, Antonio (orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. III. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO
Os tempos das imagens de Godard e Klein
por
Michele Petruccelli Pucarelli

Dissertação submetida ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro / UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre em comunicação e cultura.

Rio de Janeiro, 19 de março de 2010.

ORIENTADOR:

Prof. Dr. Antonio Pacca Fatorelli

BANCA EXAMINADORA:

Prof^ª. Dr^a. Victa de Carvalho

Prof. Dr Cezar Migliorin

Suplente:

Prof. Dr. Luis Claudio da Costa

Agradecimentos

Obrigado de coração a todos que me incentivaram:

Professor Antonio Fatorelli,
que com olhos atentos e generosos soube me des/equilibrar na justa medida,
e assim me incentivar rumo às novas fronteiras.

Professoras. Kátia Maciel e Victa de Carvalho pelos toques precisos no momento decisivo, e aos Professores Cesar Migliorin e Luis Claudio da Costa por aceitarem participar desta banca.

Professora Ieda Tucherman pelo olhar radiante e o carinho sem fim.
Professores e à coordenação da ECO por terem me recebido tão bem.

Nilene Lima, Mariana Simoni e Mario Menezes pela calorosa e paciente eficiência nas revisões e traduções da minha sopa de letrinhas.

Danusa Depes, Tereza Bastos, Claudia Scofano, JR, Thiago, Ivo e Nanda Turino, pelo apoio, atenção e companheirismo.

Aos amigos e amigas do Colégios Santo Agostinho-82 pela carinhosa torcida e espera.

A todos os meus alunos do Ateliê da Imagem, Pós-Graduação em Fotografia da Cândido Mendes, Unicarioca e da ECO-UFRJ – na minha passagem como professor substituto – com quem tive a honra de trocar informações em meio a deliciosas conversas nesta caminhada de autoconhecimento.

Janja, Betina, Ticiane e Cinthia Santana pela amizade sem fim.

Marta, Paola, Rai e Rejan, vocês são especiais.

Meu grande amigo e irmão, João Queiróz.

Família Petruccelli Pucarelli,
nós somos pelo sangue,
mas muito mais pelo amor.

E a Ni,
por me provar que anjos de asas tortas existem!

PETRUCCELLI, Michele Pucarelli. Os tempos das imagens de Godard e Klein
Orientador: Prof. Dr. Antonio Pacca Fatorelli. Rio de Janeiro, UFRJ/Escola de
Comunicação. 2010.

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo levantar uma hipótese sobre a condição de construção de certas imagens que promovem novas fronteiras visuais. Investigaremos se estas estariam diretamente ligadas à confluência de um tempo diferenciado – e não cronológico, que encontra morada nos intervalos existentes entre as próprias imagens. Para tal, estabelecemos um processo de apresentação e comparação de obras de dois artistas emblemáticos do cinema e da fotografia: Jean-Luc Godard e William Klein, coligando-as a alguns pressupostos teóricos desenvolvidos por Deleuze, Bergson, Bellour, Aumont e Dubois. Tomando como referência estes pressupostos, analisaremos as obras de ambos os artistas em seus processos de aproximação, afastamento e enfrentamento, que através de elementos de variações estruturais, seja de conceito ou de forma, operavam com o tempo de modo a misturar passado, presente e porvir nos hiatos que surgem entre a ação e reação de suas imagens. Através destes processos, estes artistas forçaram as imagens para novos limites que os levaram a estabelecer sentidos para um novo olhar situado cada vez mais à flor da pele. Isto talvez, porque sempre tenha sido na superfície o lugar de excelência para que os artistas revelem a potência das suas *justas imagens*.

PETRUCCELLI, Michele Pucarelli. Os tempos das imagens de Godard e Klein
Orientador: Prof. Dr. Antonio Pacca Fatorelli. Rio de Janeiro, UFRJ/Escola de
Comunicação. 2010.

ABSTRACT

This research aims to convey a hypothesis on how images that set a new visual frontier are built. We will be investigating whether these images would be directly related to the convergence of a differentiated time – not chronological – which is perched in the intervals that exist between these very images. For this purpose, we present and compare works of two iconic artists from cinema and photography, Jean-Luc Godard and William Klein, coupled with some theories developed by Deleuze, Bergson, Bellour, Aumont and Dubois. Having these theories as reference, we will investigate the approach, removal and confrontational processes in the work of both artists who dealt with time mixing past, present and future in the hiatus that appear between action and reaction within their images adding elements of structural changes in concept or shape. Through this process, the artists forced the images to new boundaries establishing fresh meanings to a more sensitive surfaced approach. It may be so as the surface has always been the place of excellence where the artists unveil the power of their *just images*.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	09
2. NOVOS OLHARES	
2.1. A pedagogia particular de Godard.....	27
2.2. Nova sala de aula.....	32
2.3. Filmografia de Jean-Luc Godard.....	45
2.4. As imagens de Klein – muitas imagens numa mesma imagem.....	48
2.5. Trajetória artística de Klein.....	53
2.6. Longe do lugar comum.....	62
2.7. Coleções Públicas, Livros e Portifólios e Filmografia de Klein.....	71
3. OS INSTRUMENTOS ESTILÍSTICOS	
3.1. Godard e Klein Face a face.....	74
3.2. O quadro.....	79
3.3. Foco prioritário e as relações de profundidade de campo.....	86
3.4. O hibridismo das imagens.....	89
3.5. A explosão das cores.....	101
4. IMAGEM, MEMÓRIA E O TEMPO ESTENDIDO.....	104
5. CONCLUSÃO.....	115
6. BIBLIOGRAFIA.....	118

1. Introdução

Algumas imagens têm o poder de estabelecer rupturas e estimular nossa atenção, caracterizando-se por deslocar os sentidos das opiniões sedimentadas e forçando os limites rumo às novas fronteiras visuais. Enquanto isso outras se acomodam às certezas e se fecham, saturadas de informações cristalizadas e emolduradas em clichês de opiniões. Estas ‘imagens-clichês’ costumam entrar em uma circulação ininterrupta e fácil de ser seguida, pois elas vêm carregadas de semelhanças, contiguidades, causalidades e regras de proteção. Estas nos permitem passar de uma a outra seguindo uma coerência lógica da linha espaço-tempo que, contudo, não nos possibilita ver além¹. São imagens que não nos fazem sonhar ou fantasiar, pois estão despotencializadas. Carentes de um conceito, elas apenas escorregam umas pelas outras em grande número. Contudo, se essa oferta é efetivamente grande, é menos relevante para esta pesquisa do que a análise conceitual de outro tipo de imagem, a de arte, que pode ser a contrapartida do que as ‘imagens-clichês’ representam.

São as imagens de arte que procuram pela dissolução das certezas e dos lugares não questionados. São elas que estimulam o desafio dos sentidos, assim como emanam uma experiência estética que lhes dá corporeidade e as diferencia do lugar comum. Diferenciação esta que talvez comece num local indeterminado entre o interior e o exterior da superfície da pele, onde toda e qualquer imagem pode ser usada pelo artista – que penetra num tempo distendido e indefinido. Tempo este, que se perpetua em todos os instantes – apesar de não podermos precisar se são longos ou curtos demais para o tempo atual. De lá ele traz, não sem dificuldades, dúvidas ou angústias, suas buscas e enfrentamentos a fim de tentar revelar ser este o local onde tudo acontece e a potência da imagem de arte se liberta. Mas como interagem tempo e espaço nessas imagens e como cada uma dessas variáveis se apresenta?

Representantes emblemáticos do cinema e da fotografia, Jean-Luc Godard e William Klein são dois artistas que se caracterizaram por forçar os limites das imagens. Em suas obras a inquietação e a experiência sempre estiveram próximas ao que Deleuze entendia ser o papel do artista.

¹ Deleuze & Guattari, 1992, 259.

Segundo este: “O artista traz do caos variedades, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica, capaz de restituir o infinito.” (Deleuze, 1992, 259). São os artistas que vão inserir no espaço as imagens que indicarão os novos caminhos e fronteiras visuais. Imagens que questionam as opiniões já dadas sem temer o mergulho a ser dado na beira do precipício das incertezas. Cabe ao artista se debater tanto contra o caos, mas também contra os ‘clichês’ da opinião cristalizada. A ele será destinada a tarefa do enfrentamento do quadro vazio a ser preenchido com o que viu, captou, sentiu ou imaginou. Antes, porém, ele esvazia de sentido um espaço que em sua própria delimitação já vem carregado de inúmeras opiniões estratificadas e distribuídas no tempo. Tempo este, estendido e desdobrado em longas possibilidades de mergulhos subjetivos que nos remetem a uma das passagens mais inspiradas da filosofia.

Em 1896, Bergson apresentou uma concepção original da matéria como imagem num universo em contínuo movimento, cujas imagens agiam e reagiam umas sobre as outras em toda a sua extensão. Uma configuração aleatória, sem planos hierárquicos ou relações de frente/fundo, ou fora/dentro, onde o corpo sendo mais uma dessas imagens, agia como um limite movente entre o futuro e o passado numa colcha de tempo alongado. Desta configuração aleatória, onde o corpo funciona como um centro de indeterminação que busca separar o que lhe é significativo, destaca-se a consideração de que todo o processo de percepção é sempre o resultado de uma operação subtrativa. A memória busca dentro de um vasto circuito o que lhe é útil em relação a todas as informações possíveis de se obter diante de um estímulo perceptivo.

Ainda segundo as palavras de Bergson, no primeiro capítulo do livro *Matéria e memória*: “Não há percepção sem afecção. Na verdade não há percepção que não seja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada.” (Bergson, 1896, 30). Através desta relação entre matéria e imagem levantamos a hipótese que, talvez o lugar deste tempo alongado que age como uma centelha criativa das imagens de arte esteja no hiato entre a ação e reação das imagens. Nesta centelha, os trabalhos de Klein e Godard encontram ressonância.



Ilustração 1: montagem sobre fotogramas do filme *Sauve qui peut - la vie* (Salve-se quem puder - a vida) Godard, 1979.

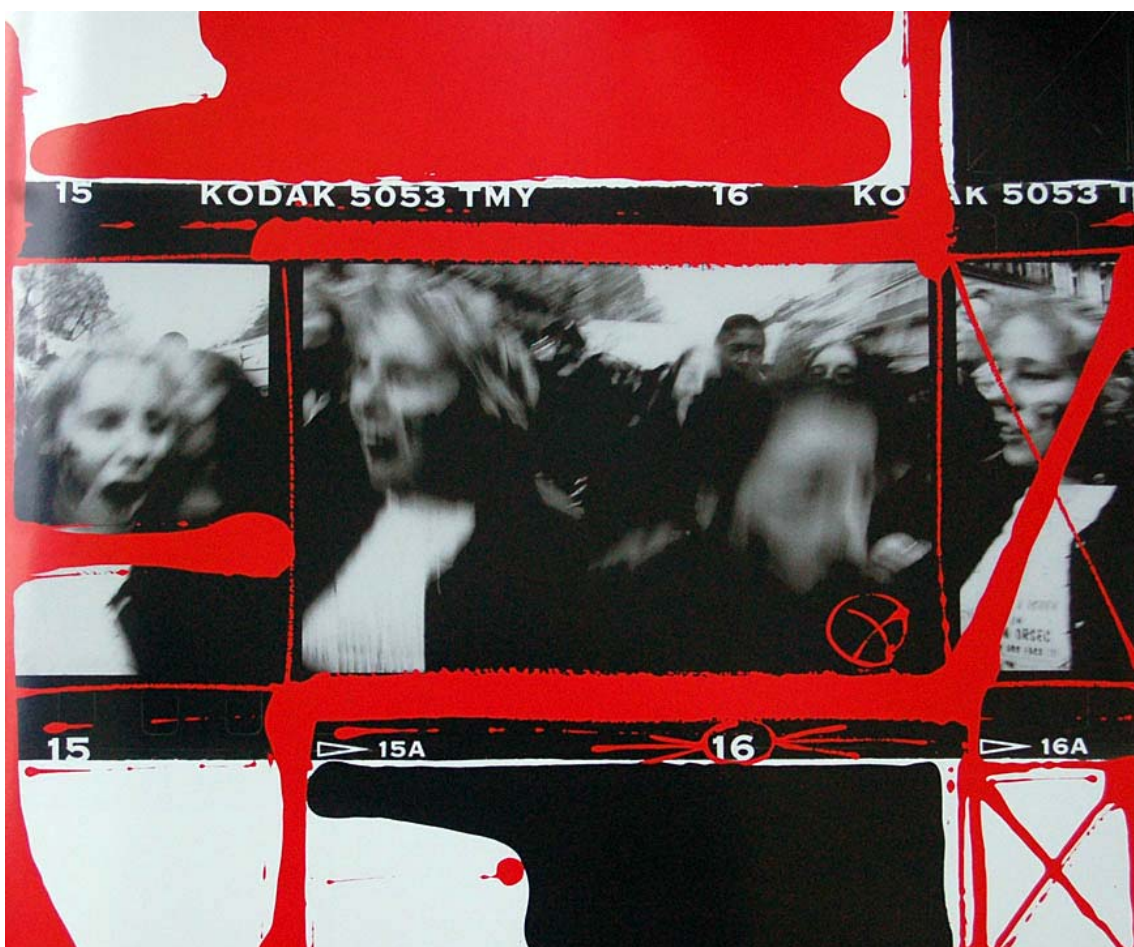


Ilustração 2: Nova York. Klein, 1983.

Este lugar intermediário, indeterminado no espaço, abriga o Tempo como um mediador infinito, cuja natureza se faz compreender a partir da percepção da simultaneidade de todas as suas variáveis. Um tempo distendido que não representa algo que foi, mas algo que coexista consigo como um presente. Um *ser em si* do passado, cuja imagem é a própria matéria que se conserva nela mesma e onde o passado, o presente e o futuro caminham conjuntamente² numa colcha de transformações que Deleuze entendia abrigar as condições propícias para o desenvolvimento dos processos criativos. Ou talvez, em outras palavras, a partir da leitura das imagens acima, seja na mistura deste tempo imerso na superfície da pele que o artista enfrenta o caos, para fazer surgir o ponto visceral da criação. Partirá, então, de uma superfície cada vez mais à flor da pele, com o objetivo de fazer sair dali a sua composição. E ao conseguir fazer brotar a potência da imagem, ele traz à luz um conceito.

Entretanto, ao se atribuir um conceito, este não se estabelece como universal, e sim como conjunto de singularidades no qual cada uma destas se prolonga até a vizinhança de outra. Por exemplo, em “*À La recherche d’un théorème perdu*”, subtítulo da exposição realizada no Centro George Pompidou, “*Voyage(s) en utopie – Jean-Luc Godard, 1946-2006*”, sobre a obra do artista, o conceito “teorema” se desdobra em múltiplos significados como vielas de um labirinto sem fim que estaria situado em meio a inúmeras linhas quebradas e muitas outras em ziguezague. Caminhos assimétricos, que reúnem ao mesmo tempo: os personagens, as pesquisas sobre a natureza da imagem, o mundo, a capacidade de percepção do espectador e o imaginário do autor entre todos esses elementos.

Sempre procurando reconstruir o caminho do cinema, Godard criou uma pedagogia muito particular e influente, numa busca inquieta e sempre renovada de mostrar as coisas mais simples de forma nova, através da já célebre fórmula: “Não uma imagem justa, mas justo uma imagem”. Fórmula esta que merece a ressalva de que o termo “justo uma imagem”, em contraposição ao termo “imagem justa”, refere-se ao esforço de não mais se procurar por uma imagem que pretenda dar ordens ou de ter o papel de voz da verdade, mas que se pretenda apenas enquanto uma idéia, justo uma idéia. Inclusive, porque segundo o próprio cineasta, quando perguntado sobre a existência das

²Deleuze, 2006, 59-60.

imagens justas, respondeu que as mesmas não existem. O que existe, segundo Godard, são “apenas imagens que formam um conceito, que é um pouco mais justo em relação a uma situação específica”.³ Estas poderiam se originar de quaisquer tipos de imagens – filmadas, ou de arquivos e ainda sem que se esqueça do próprio uso do som como uma banda a parte em relação à banda de imagem, que permitam a junção de coisas que nunca foram antes relacionadas. O esforço está na procura de se apreender o retorno do tempo, como Godard sugere em *Histoire(s) du cinéma*. Não para se traçar uma curva lenta de evolução, mas para se pensar as potencialidades e virtualidades da história, para lidar com as ruínas e com devir histórico. Para se considerar o que poderia ter acontecido e contar “todas as histórias que existiram, que existirão ou que existiriam.”

Contudo, a despeito da evidente provocação no subtítulo da exposição de Godard, será que em outras épocas marcantes da recente história da evolução das tecnologias da imagem, e em especial no momento histórico classificado pelo pensador Paul Virilio como a era da lógica dialética⁴, que perpassa a invenção da fotografia e do cinema indo até quase o final do séc. XX poder-se-ia dizer que houve um teorema da imagem?

Desde o fim dos anos 80 fica claro o distanciamento dos códigos lineares em contrapartida a um processo gradativo de aproximação aos códigos bidimensionais. Somam-se à escrita, as fotografias, os filmes e a televisão⁵. Esta situação teve seu início imediatamente após o final da Segunda Guerra Mundial com a crise da imagem-ação. O cinema de ação expõe em toda sua construção relações sensório-motoras, onde os personagens agem e reagem numa relação direta com o que sofrem e percebem. No pós-guerra as situações que se apresentam, tanto em termos cotidianos como extraordinários, são carregadas de dúvidas, de associações emotivas que geram reações contraditórias, porque a relação sensória de ação-reação foi cortada. Representada por artistas como Rossellini, no neo-realismo italiano⁶, e por Godard, na *nouvelle vague* francesa, essas escolas cinematográficas trabalhavam em torno deste novo tipo de

³Godard acima do bem e do mal. Entrevista realizada em 20 de fevereiro de 2009. Revista Quem.

⁴Virilio, 1988, 91.

⁵Flusser, 2008, 139.

⁶“O neo-realismo foi importante nem tanto no plano expressivo, em função de um estilo, quanto pela abordagem psicológica. Vínhamos de uma guerra desastrosa, de uma experiência política que havia mergulhado o país nas trevas; o fascismo.” (Fellini, 1994, 287). Obs: Fellini foi co-roteirista e assistente de direção de Roma, cidade aberta (1945), de Roberto Rossellini.

relação, onde a interdição da reação frente à intensidade das emoções apresentava um novo sujeito.

Tendo sido cortadas as relações sensórias, o espaço privilegiado dos acontecimentos passa a ser um espaço desconectado e vazio, onde os signos visuais e sonoros passam a ter nova relevância e necessidade de consistência. A descrição toma um lugar de destaque nesse novo contexto. A imagem que já não conta mais com a relação direta de ação-reação vai buscar no tempo, nas lembranças e em imagens mentais e virtuais seu novo lugar. As imagens flutuam entre o que elas são agora e aquilo a que elas remetem. Uma imagem atual, depois de cortada da relação com o que seria a sua resposta sensório-motora, vai entrar em contato com uma imagem mental ou virtual. Esta por sua vez retorna à imagem atual entrando num circuito, cujas imagens circulam a um ponto onde não se consegue mais discernir entre o real e o imaginário. Fellini, Renoir, Resnais, Ophüls, são fiéis representantes deste tipo de nova imagem moderna, assim como Hitchcock, Welles e Lang são considerados os cineastas que fizeram a passagem do cinema clássico para o moderno. Deleuze classificou esta imagem como a imagem-cristal, que concentra nela esta indiscernibilidade de determinação entre o que nela é atual e virtual⁷. Mas o que sempre estará imerso no cristal é o Tempo, mas não o tempo cronológico e sim um grande lençol do tempo. Ou ainda nas palavras de Deleuze:

Há muitos modos de cristalização da imagem, e de signos cristalinos. Mas sempre se vê algo no cristal. O que se vê, primeiro, é o Tempo, os lençóis do tempo. Uma imagem-tempo direta. Não que o movimento tenha cessado, mas a relação entre movimento e tempo se inverteu. O tempo não resultou mais da composição das imagens-movimento (montagem) ao contrário, é o movimento que decorre do tempo. A montagem não desaparece necessariamente, mas muda de sentido. (Deleuze, 1992, 69-70)

O novo sentido se constitui no fato de a imagem ter relações consigo própria, em seus elementos ópticos e sonoros. A imagem passa a ser além de visível, legível. Esta situação vai permitir toda uma nova construção do olhar moderno que tem nas mãos e olhos de Godard um dos principais artífices de uma nova pedagogia da imagem.

⁷Deleuze, 1992, 69.

...

Nos mesmos anos 50, a fotografia atravessava um processo de esgotamento do modernismo canônico. Àquela altura, ocorria o declínio progressivo dos modelos formalistas da imagem fotográfica. Arraigadas conceitualmente a uma intenção descritiva, enfatizavam uma fotografia pura, com imagens nítidas, com a máxima profundidade de campo – isso significava um vasto alcance de qualidades da claridade e definição da imagem fotográfica. A preocupação primordial concentrava-se nas qualidades do processo fotográfico. O conceito fundamentava-se no rigor da técnica de se conseguir uma ‘fotografia reta’, lema do grupo F64 formado pelos fotógrafos Ansel Adams, Edward Weston, Willard Van Dyke e Imogen Cunningham. Este projeto modernista da fotografia teve início logo após a Primeira Guerra Mundial, quando o movimento modernista norte-americano de fotografia, tendo no nome de Stieglitz um dos seus principais representantes, estabeleceu um programa para dar mais visibilidade às novas realidades urbanas e industriais.

O fim da Segunda Grande Guerra também provocou mudanças nas percepções gerais da fotografia. Alguns fotógrafos como Bill Brandt e Edward Weston se deslocaram do programa clássico do alto modernismo e apresentaram trabalhos que procuravam no aspecto subjetivo das formas narrativas e plásticas o início de uma nova visibilidade. Trabalhos de seminus femininos, formas e silhuetas sensuais retiradas de imagens de vegetais, assim como pequenas histórias em formato de fotonovelas fizeram parte desta transformação⁸. Esta ruptura visual em relação ao modernismo fortaleceu-se através dos nomes de Robert Frank e William Klein. Suas imagens romperam com todo o programa modernista, porém, mantendo uma prerrogativa de independência de qualquer nomenclatura. A técnica continuava sob controle, mas a serviço das construções mentais e não mais dos registros documentais. A imagem mental passa a ocupar a cena fotográfica. As relações de absorção e captura do que acontece ao redor se perde da relação direta do olhar. A composição do quadro a ser capturado não era mais o registro do que estava à frente, mas sim o resultado de uma limpeza do que já estava sobrecarregado de informações para serem reorganizadas. A geometria dos elementos de cena também se desprende da harmonia de um equilíbrio regular.

⁸Campany 2008,72.

Os fotógrafos investem mais num traço autoral, seguindo uma tendência do cinema, embora de modo distinto, visto que na fotografia não havia escolas, havia nomes. Este processo de afirmação autoral seguia uma tendência de comportamento que alcançou seu ponto máximo nas várias manifestações ocorridas em maio de 68, a princípio em Paris, e em seguida reverberando em várias outras metrópoles ocidentais. A ultrapassagem deste momento se deu pela manifestação da arte pop, quando a reprodução em série procurava questionar não só o valor de culto a um original como também a própria ideia de autoria. Processo que, ao se sugestionar como pop, já refletia a presença da imagem invasora de inúmeros lares pelas telas de televisão. O poder desta mídia, predominante frente às outras até então disponíveis, fez com que artistas como Godard declarassem que o cinema havia perdido a batalha da imagem⁹. Este status, contudo, não impediu alguns artistas de continuar com suas pesquisas e experimentações na procura de novos limites para uma nova imagem. Inclua-se neste grupo Godard e Klein.

...

Desde as origens da fotografia e do cinema o desafio de representar por imagens o simples, de um novo modo, perseguiu alguns dos mestres destas duas formas de arte em seus pontos de fuga e aproximação. No mundo da representação imagética, a definição do simples e de uma inovação na representação das imagens se revelou delicada em meio a muitos processos de diluição de fronteiras ou mesmo de destruição de identidades no interior do tempo de cada uma de suas transformações. A exemplo disto, no ano de 1983 o cineasta Wim Wenders sugeria que um dos caminhos possíveis para tal desafio da imagem talvez se encontrasse no prazer de simplesmente olhar, como quando se abre os olhos apenas para observar, sem querer provar nada. O cineasta divagava consigo próprio – e com os espectadores – sobre esta questão logo no início do filme *Tokyo-Ga*, numa cena realizada durante um voo entre Berlim e Tóquio, quando, já cansado de assistir às imagens que apareciam na tela do cinema de bordo¹⁰, preferiu simplesmente ficar olhando – e filmando – as nuvens e as luzes através da janela do

⁹Daney, 2007, 111.

¹⁰Wenders considerava as imagens naquele instante vazias, ocas e indistintas, entre outras razões por estarem sem som.

avião pela simples beleza da cena, que poderia ser associada à chegada de um anjo na Terra, em forma de luz.

Coincidentemente (?), o mesmo tipo de imagem também remete e dialoga com as imagens de Godard no filme *Je vous salue Marie*, de 1985. Isto quando, depois da conflitante cena de aceitação da gravidez da Virgem Marie¹¹, o filme prossegue numa sequência de imagens de luzes solares rasgando as nuvens do céu e valorizando toda centelha de luz presente na imagem. Representava-se assim, toda a “graça” a ser revelada, não só para a narrativa da história como também formalmente, no intuito de ir ao encontro do seu próprio objetivo de buscar *a justa imagem*. Entretanto, desde seus primeiros filmes Godard procurava por enquadramentos e usos da imagem em sua des/construção narrativa que fugiam do senso comum. Sua inquietação de pesquisar a linguagem cinematográfica aparecia presente desde seu filme de estréia *A Bout de Souffle* (*Acossado*), de 60, onde Godard utiliza os letreiros externos de uma loja de departamentos para informar aos espectadores o paradeiro de Michel (Jean Paul Belmondo) como fugitivo da polícia. De um modo bem leve e discreto, Godard já interferia na ideia da ilusão cinematográfica ao optar por utilizar os elementos de cena como uma legenda de informação e localização do que estava acontecendo num tempo paralelo daquela narrativa. Em *Vivre Sa Vie* (*Viver a Vida*), de 1962, já na primeira cena Godard manteve os dois personagens principais de costas sentados num bar, numa tomada de quase cinco minutos, sem que nada entrasse no quadro de modo frontal durante todo este tempo!

Deste último caso específico, de um só salto, podemos nos deslocar no tempo até o ano de 1979, para o filme *Sauve qui peut - la vie* (*Salve-se quem puder - a vida*), quando o próprio autor defendia seu filme com a seguinte pergunta: “Como filmar uma paisagem de costas?”¹². Pode-se aprofundar este tema a partir do questionamento sobre de que forma fazer sentir a morte através de uma paisagem e ainda, se seria o mesmo do que sentir a morte em um rosto.¹³ Porém, nos questionamentos de Godard, seria sempre um discutir o que já-foi-dito-já-construído-em-enunciados, pois ali o fato já estava dado.

¹¹Cena que foi cercada de vários questionamentos relativos à melhor disposição e distribuição de elementos e busca do melhor objeto a ser focado para dar o grau de intensidade, e que será debatida mais adiante.

¹²Godard apud Aumont, 1990, 229.

¹³Aumont, 2004, 235.

Contra isto nada se podia fazer – a não ser, ir em busca de outro enunciado, outro som e/ou outra imagem que compensaria ou contradiria aquele mesmo fato dado. Nessa busca criava-se um emaranhado de linhas quebradas, linhas em ziguezague por sobre uma formulação já dada, resultando num desdobramento de signos e significados anteriores, porém sem jamais encerrar uma formulação. Em resumo, tratava-se de uma obra sempre aberta num eterno processo de construção/desconstrução de conceitos e de formas, que custou a Godard a sensação, confessa, de ser um exilado na terra do cinema¹⁴.

Inquietação similar e tendo como referência inicial os mesmos anos 60, apresentava o fotógrafo William Klein, também em Paris, realizando inúmeras experimentações com fotografias que subvertiam o olhar tradicional. Klein fazia da proximidade com os retratados e da movimentação constante uma marca, deixando inclusive o registro do traço dessa movimentação em suas fotografias. Essa ranhura incrustada à imagem na presença do traço do movimento lhe confere um ar ambíguo. Ser, por um lado, uma inquieta marca da duração do tempo recolhida num instante qualquer, por outro, um silêncio angustiante, uma palavra, ou um grito que pede pra se libertar. Há no tremido de Klein uma dupla relação de apreensão entre o que há de mais natural numa cena – a movimentação dos corpos – e o seu oposto, longe de qualquer naturalidade. Oposto que está mais próximo de algum tipo de alucinação, como o próprio Klein entendia ser o registro em movimento da ação: um momento de transe.¹⁵

Porém, não se tratava exatamente de uma novidade. O registro do movimento já havia sido objeto de estudo na história da fotografia, por volta dos anos de 1880-90. Tanto Etienne-Jules Marey quanto Eadward Muybridge fizeram parte de uma época marcada pela reunião de um espírito de investigação científica e pesquisa artística dirigida a novos limites visuais. Através das cronofotografias, ou fotografia do tempo, eles possibilitaram a fixação aleatória de vários instantes numa relação onde o fotógrafo sequer tinha o controle do disparo e muito menos da composição final da imagem¹⁶. Os objetivos e buscas se concentravam na decomposição. Num segundo momento, houve

¹⁴Brody, Richard. Uma história do ódio, in Revista Bravo, janeiro de 2009, em http://bravonline.abril.com.br/conteudo/cinema/cinemamateria_412472.shtml.

¹⁵Citado por Christina Caujolle, “le témoin et le hasard”, William Klein, Photo-poche, CNP, 1985. Apud__ in Bellour, Raymond. *Entre-imagens*. São Paulo: Ed. Papyrus, 1990.

¹⁶Fatorelli, 2003, 52.

o inverso através dos irmãos Bragaglia com seu fotodinamismo – imagens imersas de tremidos sucessivos num limite próximo de toda a vanguarda das três primeiras décadas do sec. XX – dadaísmo, surrealismo e construtivismo – que foram capazes de embaralhar e ultrapassar algumas fronteiras delimitadas entre cinema e fotografia.¹⁷

Dessa época carregada da utopia política de transformações sociais e até espirituais, destaca-se o nome de Moholy-Nagy, com seu cinetismo na permanente busca do movimento, que influenciaria decisivamente William Klein no momento de sua passagem da pintura para a fotografia. A diferença fundamental, porém, encontrava-se na ideia de que não havia mais uma busca por composição ou decomposição, mas sim a impressão deste movimento, através da apreensão da duração. O tempo a ser retido não como um instante, mas enquanto um prolongamento contido. Klein operava sua câmara abaixando a velocidade da captura da imagem para muito além do mínimo exigido ao congelamento da imagem, mas ainda num tempo possível (para ele) de ter algum controle sobre essa aparente impossibilidade técnica-operacional da câmara fotográfica¹⁸. O manuseio do equipamento era realizado na linha da navalha entre uma apreensão e uma aberração visual. A partir de Klein o tremor nas imagens deixa de ser entendido como o registro de um erro não calculado e passa a ter um valor estético de opção autoral. Ainda segundo Bellour:

Quando a foto decide integrar o traço do movimento visível, dar-lhe seu lugar na tomada e na composição, ela cede a uma força ambígua. Há por um lado, algo selvagem, elementar, que arrebatava o fotógrafo diante do ‘real’ que ele escolheu, para nele favorecer o imprevisível, o que seria artificial ou vão tentar reduzir à pureza afinal imaginária do instantâneo e de suas linhas nítidas, demasiadamente nítidas, que nos levariam a acreditar numa visão translúcida da vida. Mas por outro lado, nada é menos natural do que as linhas tremidas, as espessuras, os empastamentos por meio dos quais a imagem adquire, no todo ou em parte, uma segunda vida, irredutível à simples visão, à imediatez da visão. O tremido que parece a própria impulsão, é também uma das maneiras mais precisas de que dispõe a fotografia para designar-se como artifício, para pretender-se uma arte. (Bellour, 1990, 96)

As inovações de Klein se deram não somente na atitude, mas também na pesquisa da própria natureza da imagem. Ainda, trazia em seu trabalho a estética dura e direta de seu olhar, gerando choque e rejeição por parte de editores americanos que se recusaram a

¹⁷Bellour, 1990, 99.

¹⁸Seguindo os manuais de controle operacionais de uma câmara fotográfica o tempo mínimo de velocidade de obturador a ser mantido quando em operação desprovida do apoio de um tripé fotográfico é de 1/60 segundos. Klein operava em 1/30, 1/15, 1/8 até 1 segundo inteiro.

publicar seu primeiro grande ensaio sobre Nova York. Consideraram-no agressivo e ofensivo aos valores morais americanos¹⁹. Por outro lado, tamanho impacto também gerou a admiração de muitos. Antes de querer contar uma história, Klein projetava na própria estrutura de composição da imagem o modo como ela traduziria esta narrativa. Suas ousadas abordagens procuravam interligar forma e conceito. Esta interligação nos permite remeter às pesquisas da natureza da imagem em Godard, com quem Klein somente teve contato no ano de 1967 quando juntos participaram da realização de *Loin Du Vietnam (Far from Vietnam)*, um filme político de denúncia sobre a intervenção dos Estados Unidos no Vietnam.

...

Embora as obras de ambos os artistas fossem contestadoras, de modo muitas vezes sarcástico, o que de mais significativo havia na inquietação e nas pesquisas de Klein e Godard era a tradução de certo diálogo que não se resumia a uma única unidade de operação visual²⁰. Ao mesmo tempo, as obras de ambos traziam o prenúncio de um espírito híbrido que procuraria, nos entrecruzamentos entre pintura, fotografia, cinema e literatura, novos caminhos para a produção futura de imagens. Estes entrecruzamentos seriam reconhecidos por Gilles Deleuze²¹ como uma das características determinantes de um movimento que procurava empurrar os conceitos da imagem para novos limites como sendo uma das forças de vida de Godard, como descrito a seguir:

O uso do E em Godard é essencial. É importante, porque todo nosso pensamento é mais modelado pelo verbo ser, pelo É. A filosofia está entulhada de discussões sobre o juízo de atribuição (o céu é azul) e o juízo de existência (Deus é), suas reduções possíveis ou sua irredutibilidade. Mas trata-se sempre do verbo ser. [...] o E já não é nem mesmo uma conjunção ou uma relação particular, ele arrasta todas as relações; existem tantas relações quantos E, o E não só desequilibra todas as relações, ele desequilibra o ser, o verbo... (Deleuze, 1992, 59)

A partir do manuseio do E, Godard conseguia, então, delimitar uma espécie de fronteira entre o que seria uma multiplicação infinita das possibilidades para uma nova imagem em meio a inúmeras diversidades do Ser, que promoviam questionamentos, reflexões e,

¹⁹A proibição da publicação do livro *New York, Life is good and good for you* permanece até hoje nos Estados Unidos. Klein, 1989, 174.

²⁰Embora esse tipo de pensamento e trabalho já fosse praticado por alguns artistas de vanguarda européia, como Man Ray e Moholy-Nagy, desde os anos 20 e 30.

²¹Deleuze, 1985, 259-277

inclusive, a destruição de possíveis identidades. Neste processo surgia o que Deleuze determinou como *a gagueira criadora de Godard*. Contudo, esta elaboração conceitual tanto poderia ser utilizada a respeito dos programas televisivos de Godard, sobre quem Deleuze escrevia, mas também poderia ser deslocada e aplicada à delicada ligação existente entre a fotografia e o cinema no ponto em que elas se ligam e afastam: “uma linha de fuga ou de fluxo, mas que não se vê, porque ela é o menos perceptível. E, no entanto é sobre essa linha de fuga que as coisas se passam, os devires se fazem, as revoluções se esboçam.”²².

Tomando-se como referência esta chave estilística da conjunção “E”, é possível que as análises de imagens realizadas com a fotografia associadas unicamente à fixidez da imagem e o cinema exclusivamente vinculado ao movimento apresentem resultados incompletos. Ao deixar estes corpos separados não se deixa ver ou sentir que suas fronteiras estão sempre naquelas “linhas de fuga” defendida por Deleuze na construção de seu rizoma²³, onde estas não estabelecem uma construção lógica. Porém, de modo um pouco distinto ao entendimento de que a arte lutaria junto com a filosofia e a ciência²⁴. Isto porque, por mais que haja proximidades com os re-encadeamentos propostos por Godard em suas desacelerações, assim como nas sobreposições temporais de Klein, estes artistas se deslocam de Deleuze ao trabalharem imersos no lúdico e no sensorio das relações entre ações e reações, onde o acaso é determinante e pouca coisa está perto de um controle. E se aproximam do filósofo, na ideia de que a sensação não é menos cérebro que o conceito. Em outras palavras: o interesse dos entrecruzamentos realizados tanto por Godard como por Klein e de certo modo por Deleuze, talvez residisse na tentativa de fazer ver/surgir o imperceptível por meio de imagens e sons presentes no silêncio e nas passagens entre eles, em cuja superfície, estivesse aquilo de mais profundo a se descobrir. Talvez por estar próxima e ao alcance. Por ser enfim, a partir de qualquer imagem a possibilidade de ‘passagem’ das ideias. Contudo, se não é de todo difícil identificar o silêncio, ao menos no conceito ocidental do qual somos mais próximos, de que modo se caracterizariam as passagens para outras dimensões?

²²Deleuze, 1992, 60.

²³Deleuze et Guattari, 2009, 11-38.

²⁴Para Deleuze a arte, a ciência e a filosofia lutam juntas contra a conformidade de modo distinto. Se ao artista cabe trazer do caos variedades que erigem um ser sensível que luta contra a opinião sedimentada, cuja essência nos revela um tempo original e eterno, ao cientista caberia trazer deste mesmo caos, variáveis tornadas independentes e ao filósofo variações infinitas, a serem tornadas inseparáveis sobre superfícies que seriam re-encadeadas num conceito. Deleuze e Guattari, 1992, 260.

Ainda seguindo Deleuze, tais dimensões podem ser divididas tanto quanto pelos aspectos formais, como também por ordem conceitual em busca da dimensão temporal, a 4ª, e da dimensão espiritual, a 5ª ²⁵. Porém, seria preciso antes procurar distinguir as duas ‘faces’ dos possíveis movimentos das imagens que caracterizariam estas passagens. Segundo Raymond Bellour, elas se dividiriam primeiro no movimento que se produz na própria imagem e que parece reproduzir a todo instante as condições da percepção natural²⁶ e um segundo que se faria por meio da montagem, da câmara móvel e da emancipação da tomada²⁷. Mas todo esse movimento ainda não deixava de ser o resultado da sensação ilusória para nossa percepção sensório-motora diante da velocidade de apresentação dos fotogramas com seus 24 quadros por segundo. Portanto, a caracterização desta passagem permanecia aberta, exceto nas situações em que o já célebre “corte imóvel do movimento”²⁸ caracterizar-se-ia por uma interrupção do movimento. Fazendo-nos supor ser a fotografia utilizada no cinema uma das imagens simbólicas destas passagens.

A fotografia, normalmente trabalha com a ideia do congelamento do tempo que ‘suspende’ o que captura, enquanto o cinema traduz uma ilusão de vida que seu movimento propicia. No entrecruzamento dos dois, surge um terceiro sentido, que ainda não era aquele a ser descoberto na fotografia. Este surge somente na análise isolada de cada fotograma, mas que não estava sequer inserido no interior do mesmo²⁹. De fato aqui ainda estávamos na interrupção que a matéria da fotografia provocava na suposta ‘histeria’ do filme, como queria Bellour ao discorrer sobre a presença da foto no filme propiciando a presença do espectador pensativo:

Pensamos com uma intensidade maior no que o filme evoca ao mesmo tempo em que nos incorporamos a seu desenrolar. Nesse distanciamento, ligeiro, podemos pensar também no cinema. A presença da foto, distinta, difusa, ambígua, produz o efeito de desprender o espectador da imagem, mesmo que seja pelo complemento

²⁵Deleuze, 1992, 64-65.

²⁶Concepção esta que foi apresentada por Bergson no ano de 1896 no livro *Matéria e memória*.

²⁷Bellour, 1990, 126.

²⁸Deleuze, 1990, 28.

²⁹Barthes, 1973.

de fascínio que ela exerce. Ela arranca o espectador desta força pouco precisa, mas prenante: a mediação imaginária do cinema. (Bellour, 1990, 92).

Esta mediação, também nos remeteria às tais linhas de fuga ou de fluxo que, à maneira de Godard e Deleuze, revelariam os limites, ou pelo contrário, as extensões possíveis por trás desse distanciamento ligeiro. Uma bruma, cuja difusão se transformaria nesse fascínio da imagem, permitindo vislumbrar a presença de fronteiras a serem exploradas, como Deleuze descreve a seguir:

Godard não é um dialético. O que conta para ele não é o 2 ou o 3, ou sei lá quanto, é o E, a conjunção E. [...] Certamente o E é a diversidade, a multiplicidade, a destruição das identidades... Nem elemento nem conjunto, o que é o E? Creio que é a força de Godard, a de viver, de pensar e de mostrar o E de uma maneira muito nova, e de fazê-lo operar ativamente. O E é sempre entre dois, é a fronteira, sempre há uma fronteira... (Deleuze, 1992, 60)

Fronteiras que na atualidade se dispersam e se dissipam em meio a um fluxo ininterrupto de informações e imagens que causam uma sensação de estranhamento quanto ao sentido de identidade. Pois, afinal, o que seria hoje 'identidade'? Conhecer seu lugar? Saber quem você é? O que faz e como faz? Como reconhecer a identidade? O cineasta Wim Wenders, no curta *Identidade de nós mesmos*, divagava assim sobre o tema: "(...) criamos uma identidade de nós mesmos e estamos tentando parecer com essa imagem. É isso que chamamos de identidade?"³⁰ No filme, Wenders reflete sobre a velocidade que tudo faz ser trocado, inclusive as imagens que se multiplicaram de modo voraz desde a chegada da imagem eletrônica à época de seu filme. Wenders afirmava ainda, da completa impossibilidade de realização do filme se dispusesse apenas de uma câmara cinematográfica, pois esta não combinava com toda a delicadeza do processo de criação de Yohji Yamamoto e sua equipe³¹. Todas as vezes que a câmara cinematográfica era ligada, seu barulho, seu grande porte em cima do tripé, enfim, sua identidade se fazia marcante em demasia, enquanto a câmara de vídeo permitia uma

³⁰Wenders, Wim. *Notebooks on clothes and cities (Identidade de nós mesmos)*. 1989.

³¹Neste filme Wenders tratava da relação da moda de Yohji Yamamoto com o mundo e as pessoas, sobre as relações de identidade das mesmas, e ele próprio se via num contexto de estranhamento quanto ao sentido de identidade, pois pela primeira vez utilizaria câmaras cinematográficas e câmaras de vídeo na construção de um filme.

leveza e um *estar ali* sem ser sentida. Assim, era possível ao cineasta estar presente no centro de todos os acontecimentos de modo quase imperceptível. Em resumo: a identidade da câmara de vídeo combinava mais com a identidade contida e silenciosa do estilo de vida japonês e ainda sinalizava para Wenders que as mudanças tecnológicas deviam ser mais bem compreendidas.

Ao mesmo tempo, as mudanças em direção a um novo universo tecnológico provocavam dúvidas e medos em relação a toda uma confiança que havia sido depositada na película cinematográfica, pois esta supostamente garantia a existência de um original. A partir da imagem eletrônica o registro passa a ser um sinal decodificado e gravado numa mídia que deixa de ter as características de durabilidade de um original. E, segundo Wenders, a partir de então, todas as distinções se tornariam arbitrárias.

Contudo, a questão da identidade permaneceria em aberto e, conseqüentemente, nada mais natural que a própria ideia de identidade estivesse enfraquecida. Portanto, poder-se-ia considerar que as modificações nos processos de identidade ultrapassavam as fronteiras das narrativas humanas e se aproximavam das mídias que as emanavam. Deste modo os mesmos medos, dúvidas e desconfianças também estariam presentes nas questões dos objetos e campos da comunicação, como entre a fotografia e o cinema, nas já descritas linhas de fuga ou de fluxo que Deleuze descrevia ser o local onde as coisas acontecem e as revoluções se esboçam dentro de uma trama onde as linhas se encontram, se perdem e se re-encontram de modo aleatório³².

Entretanto, na medida em que as linhas de fluxo se tornaram o local privilegiado das transformações, a questão do tempo dessa transformação também se fazia relevante. Tanto em Godard como em Klein o tempo de construção das imagens era cindido na relação entre pré-produção, produção e pós-produção.³³ Um tempo sobrecarregado de presentes, passados e futuros; de múltiplas vias entre seu interior e exterior.

Esta pesquisa se propõe a utilizar algumas das obras de Godard e Klein para levantar a seguinte hipótese sobre a condição de sua construção. Estariam estas imagens

³² Idem nota 22

³³ Independente das dificuldades operacionais da última fase. Especialmente, se a compararmos com as facilidades surgidas com o advento da tecnologia digital com os programas de edição de imagens e vídeo off-line.

diretamente ligadas à confluência de um tempo diferenciado – e não cronológico, que encontra morada nos intervalos existentes entre as próprias imagens? Para nos ajudar nesta investigação também faremos uso de alguns pressupostos teóricos desenvolvidos por Deleuze, Bergson, Bellour, Aumont e Dubois. Tomando como referência estes pressupostos na observação e análise das obras de ambos os artistas em seus processos de aproximação, afastamento e enfrentamento, procuraremos explorar os caminhos que os levaram a estabelecer sentidos para um novo olhar situado cada vez mais à flor da pele. Isto talvez, porque sempre tenha sido na superfície o lugar de excelência para que os artistas revelem a potência das suas *justas imagens*.



Ilustração 3: sumô, Tokyo. Klein, 1987.



Ilustração 4: fotogramas do filme *Acossado*, Godard, 1960. No detalhe o uso de um elemento de cena para transmitir aos espectadores o paradeiro do fugitivo, o personagem Michel – Jean-Paul Belmondo.



Ilustração 5: fotogramas do filme *Vivre sa vie* (Viver a vida). Godard, 1962

2 Novos olhares

2.1 A pedagogia particular de Jean-Luc Godard

No dia 29 de junho de 2006 o jornal *The Economist* publicava que “*Voyage(s) en utopie – À la recherche d’un théorème perdu*”, de Jean-Luc Godard, era uma exposição excêntrica que merecia ser vista de perto e com bastante atenção. O cineasta português Manoel de Oliveira declarava “a exposição contém uma saturação de sinais magníficos que se banham na luz da ausência de qualquer explicação”.³⁴ Este comentário seria ainda usado pelo Centro Georges Pompidou nos textos de apresentação desta retrospectiva de Godard percorrendo um caminho que ia de 1946 a 2006. Na combinação de ambos os comentários começa-se a traçar pistas do mapa de um artista que desde o início de sua carreira se comprometeu em revirar ao avesso todos os caminhos possíveis na busca do que seria fazer arte na terra do cinema – mesmo que isso lhe causasse a sensação de ter se tornado um exilado em sua própria terra.

No espaço antecedente à entrada das galerias, uma prancha exposta continha duas reproduções de *Le Verrou*, de Fragonard. Naquelas, a imagem de um monstro esperando uma jovem de nome Goddard e uma singela frase apresentada como pista central do que viria a seguir: “O que é mostrado não pode ser dito.” Reforçando a ideia central, ainda compunham este ambiente, dois grandes vasos de oliveiras. Estas poderiam tanto ser signos referentes à Grécia, o berço das tragédias a exemplo do filme *Le mépris (O Desprezo)*, de 1963, como signos da terra palestina, mote de inspiração do filme *Ici et ailleurs*, de 1974.

Porém, não havia como se iludir ou imaginar que a apresentação seria facilmente compreendida. O percurso não era sinalizado e iniciava pela sala 3 intitulada como: “Ontem”. Repleta de telas de vídeo onde se exibia um resumo do que Godard vira: de *Mabuse* (Fritz Lang), a *Johnny Guitar* (N. Ray, 1954), Roberto Rossellini, Orson Welles e algo da felicidade do cinema americano e da leveza dos corpos em *On the Town* (Donen & Kelly, 1939). Também, um pouco do que restara, para Godard, do

³⁴<http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions/245D724C79824489C1257099003103E4>, acessado em outubro de 2009.

cinema francês representado por Jean Renoir, Sacha Guitry, Cocteau, Bresson e Leenhardt. Finalmente, eram também exibidos trechos de seus filmes, sem indicações aparentes de sua autoria, como o início e o fim de *Week-end*, de 1967. Noutra parede, extratos de Godard e Anne Marie Miéville da época do Atelier Sonimage, dos anos 70, algumas articulações, também sem referências aparentes, imagens de seus DVDs como o livreiro nazista de *One + One*, de 68, a namorada cega de *Montage*, duas meninas negras correndo num porto com um gravador de fita, de *Alegoria*, e o mito do estéreo, de *De-ver(es)*. No centro da sala, várias telas inutilizadas amontoadas sob um Messias. Junto, vasos sem flores, treliças, tijolos, vestígios de pranchas pregadas e maquetes mal acabadas.

Desta sala inicial, o visitante fazia a sua escolha ao próximo destino. Poderia seguir para a sala 1, intitulada “Hoje” ou a sala 2, “Anteontem”. Ao tomar a sua decisão, qual era a surpresa quando ele se via obrigado a passar novamente pela sala 3, intitulada “Ontem”. Aquele caminho obrigatório subliminarmente sinalizava que não temos o tempo, mas ao contrário – somos interiores ao próprio tempo. Um trem em miniatura – acompanhante constante do cinema durante todo o séc.XX – garantia a ida e a vinda entre “Ontem” e “Anteontem”, mas sem levar ao “Hoje”, um moderno apartamento com seus fogões elétricos substituídos por telas onde se projetavam filmes pornôis ao som de *Serenade sans espoir*. Na cama, uma cabeceira passava filmes recentes de ação e envelopes fechados com intenções do séc. XX, como o apelo de Estocolmo de 1950 pela interdição da bomba atômica, estrelas e cruzeiros - de ferro, de guerra e cemitérios. Na parede de vidro das salas “Hoje” e “Ontem”, projeções em *looping* de cenas dos filmes: *Johnny Guitar* (N. Ray, 1954) e *La Môme vert de gris*, de B. Borderie, de 1953. Coladas a elas, pelo lado de fora da parede de vidro, foram montadas tendas à disposição da população de rua pela organização internacional *Médecins du Monde*.

Por fim, a sala “Anteontem”, que podia ser considerada a mais lúdica, talvez porque trouxesse aquilo que Godard admirava e realizava plenamente, a bricolagem. Uma roda de bicicleta, um contador elétrico e numa das paredes cartelas eletrônicas com acessórios de diversos projetos. Em outra parede uma cama desfeita e três quadros originais. Diga-se de passagem, estes eram os únicos originais de toda exposição repleta de cópias oriundas do reaproveitamento do que era o projeto original desta exposição intitulada: *Collage(s) de France*. Segundo o Centro Pompidou esta exposição fora

abandonada por razões artísticas, técnicas e financeiras. Porém, Godard ao riscar nas paredes as palavras “técnicas” e “financeiras”, faz questão de deixar clara a sua discordância com a direção do museu, reconhecendo apenas as diferenças artísticas.

Como já dito, tudo que restou do projeto inicial abandonado, compunha esta sala. *Collage(s) de France* devia propor uma visão total do cinema: 1: o Mito (alegoria), 2: a Humanidade (imagem), 3: a Câmera (metáfora), 4: o(s) Filme(s) de-ver(es), 5: o Inconsciente (alianças), 6: os Canalhas (parábola), 7: o Real (devaneio), 8: o Assassinato (montagem), 9: o Túmulo (fábula). No centro do cômodo, cinco grandes caixas ambientavam partes da exposição. No ambiente inicial, encontrava-se o título: “Arqueologia do cinema, Colagens da França, segundo Jean-Luc Godard”. Em outro ambiente, o visitante se via mergulhado no escuro, iluminado apenas por luzes intermitentes vindas de fontes diversas. Um projetor rodava evocando o Kinescópio. Ao mesmo tempo, telas de variados tamanhos passam filmes pornôis com uma pilha de cacos ao lado de um deus egípcio. Ainda, o filme *O homem com uma câmera*, de Vertov, 1929, e um livro original *La part maudite*, de Georges Bataille³⁵.

Nessa intensa viagem apenas um único filme feito especialmente para a exposição: *Vrai faux passeport* (*Verdadeiro falso passaporte*), um ensaio de 55 minutos que trazia o conhecido estilo formal de Godard no consagrado *Histoires du Cinéma* (*História(s) do Cinema*). A novidade é que dessa vez não se ouvia a voz em *off* de Godard, que preferiu isolar as aparições de letras e números na tela como instrumento discursivo. *Vrai faux passeport* é uma espécie de prévia do júízo final do Cinema, no qual o cineasta exhibe trechos de filmes para em seguida classificá-los radicalmente como bons ou ruins, carimbando simplesmente na tela as palavras *bonus* ou *malus*. Isso não chega a ser uma novidade, apenas tornava mais interessante a tarefa de medir a audácia, ousadia, loucura, ou até mesmo, quem sabe, a dimensão de Godard – perguntando-se que outro cineasta faria um filme assim, mas também permitindo entender por que ele é considerado *L'enfant terrible*³⁶.

³⁵<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-godard/ENS-godard.htm> e Eisenschitz, Bernard. A resposta de Godard em: <http://www.fafich.ufmg.br/~devires/4n1/artigo1.pdf>, acessados em 05 de agosto de 2009.

³⁶Sette, Leonardo. As mil faces de Godard. Revista Cinética, <http://www.revistacinetica.com.br/godardleosette.htm>, em 10 de outubro de 2009.

Não seria necessário continuar a descrição pormenorizada de toda a estrutura desta exposição para perceber que o efeito de tantas imagens produzia um sentido confuso e ao mesmo tempo arrebatador e provocador. Ou ainda conforme as palavras de Migliorin:

Um excesso de imagens que não forma um corpo ou um organismo, mas espaços entre corpos e imagens, viagem e nomadismo de sentidos que não se territorializam em nenhuma das imagens. Os mais de 40 extratos de filmes apresentados na exposição são como que tensionados uns aos outros, levados ao limite de suas possibilidades significativas. Mas, o que é o limite se não uma dobra, uma chegada a um ponto onde outra coisa começa? (Migliorin, 2006)³⁷

A dobra “onde outra coisa começa” poderia estar nos milhares de elementos soltos dentro daquele imenso labirinto, numa profusão instigante de pistas. Provocava-se um questionamento sem solução imediata que criava uma obsessão por se descobrir os elos condutores do labirinto. Toda a bricolagem traduzia uma bela leveza e segurança de gestos, nascidas de uma acumulação antiga de filmes, imagens e experiências. Uma maturação do ser, em que nascia o gesto rápido das inscrições de seus filmes. Essa teia solta, despojada, poderia parecer presunçosa, mas seria um erro, pois muitas vezes, “um simples esboço rabiscado às pressas, e nervosamente, é mais revelador de um artista e de sua alma do que um quadro muito bem elaborado”, como dito por George Sadoul diante dos *Carabiniers* (Tempo de guerra), de 1963.

Uma gigantesca colcha de retalhos visuais estava exposta como uma fratura a ser interligada na busca de um suposto teorema. Os signos careciam de reinterpretações ou, segundo Godard, com suas ironias contraditórias, definitivamente não. Ele entendia não haver a necessidade de se interpretar, afinal, o visitante, o espectador e o leitor eram (e continuam sendo) livres³⁸. Entretanto, muitos foram os que se decepcionaram ao visitarem a exposição “Voyage(s) en utopie – À la recherche d’un théorème perdu”, por não encontrarem fotos dos filmes de Godard e muito menos explicações ou significados de suas obras. Talvez, essa expectativa fosse resultante de uma suposta necessidade geral de tudo se querer compreender diante do que se apresentava, com formulações gerais e detalhes entre as ligações existentes. Porém, esse nunca foi um bom caminho

³⁷ <http://www.revistacinetica.com.br/godardcezar.htm>, acessado em 12 de dezembro 2009.

³⁸ Aumont, 1994, 224-232.

para se mergulhar na obra de Godard, que sempre se sentiu incomodado com a necessidade de se contar uma história para dela se retirar uma interpretação. Então, volta-se como num labirinto elíptico sem fim, à frase inicial: “O que é mostrado não pode ser dito.”

Portanto, seria melhor deixar que o inesperado estabelecesse suas conexões aleatórias. Se um filme impõe seu discurso, nesta exposição seria o visitante a impor seu ritmo e gosto – ou desgosto – diante de tantos signos banhados pela luz da ausência de qualquer explicação, mesmo que as oliveiras na entrada, com seus signos de paz e guerra tão delineados entre a Grécia e a Palestina, houvessem dado pistas do que estava por vir.

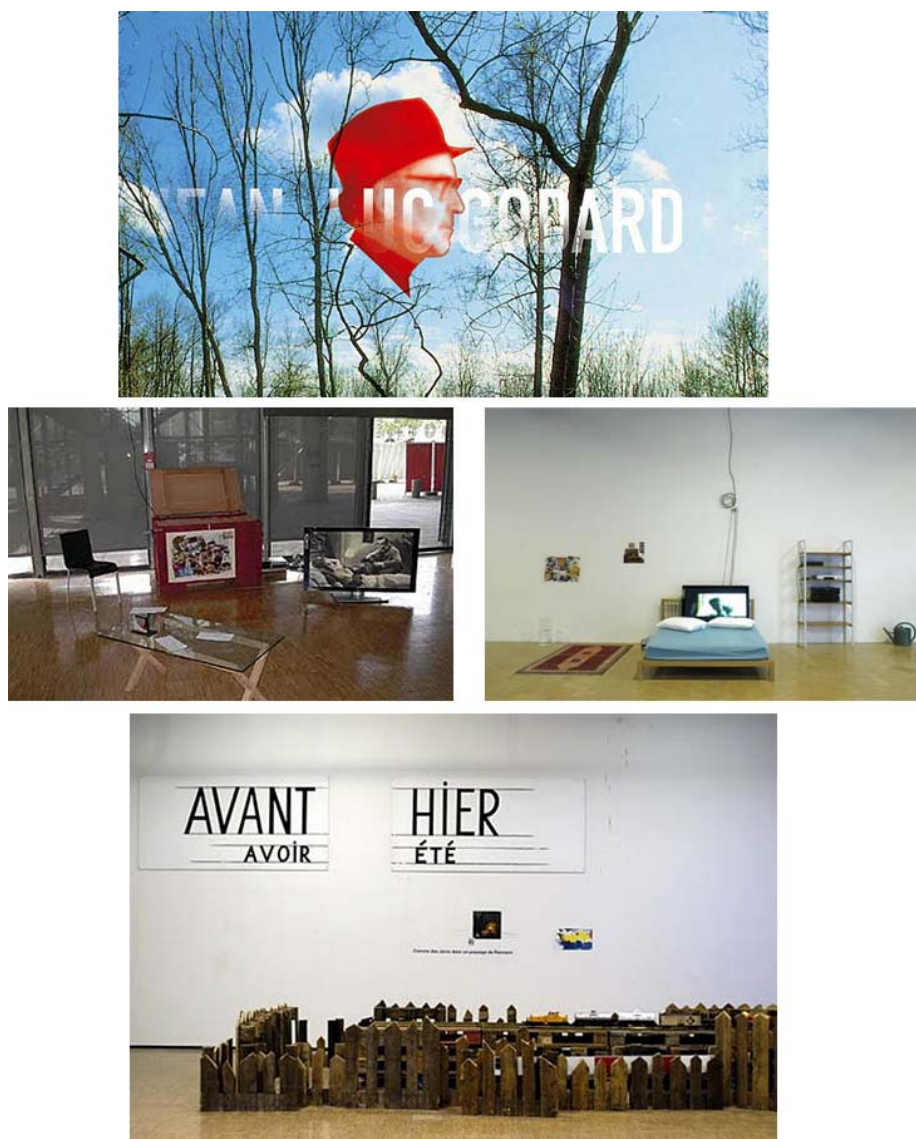


Ilustração 6: Voyage en Utopie – Exposição.

2.2 Nova sala de aula

Godard talvez tenha sido, dentre os cineastas, o que mais procurou estabelecer cruzamentos da imagem. Literatura, escultura, cinema, fotografia, TV, música, pintura e vídeo eram reunidos na composição de seus filmes. Todos esses eram misturados num processo ao mesmo tempo racional e sensorial enquanto uma arte do tempo em estado puro. Mas, para entender seus enfrentamentos face às imagens é preciso retornar ao ano de 68, quando Godard havia confirmado a sua suspeita, de ser a sala de cinema “um lugar errado”, ao mesmo tempo imoral e inadequado.³⁹ Um local de prazeres mundanos e burgueses, onde se congestionava a vista até ficar cego, pois muito se via, porém mal. Desse esgotamento, Godard optou por se retirar num intenso caminho do cinema para a escola, quando realizou os filmes do grupo Dziga Vertov⁴⁰. Seguiram-se então, vários filmes onde existia uma preocupação com valores e conteúdos positivos como a política marxista-leninista em *Pravda* e em *Vento do Leste*, 1969; as ideias de Althusser sobre ideologia em *Lutas na Itália*, 1969; e as lições de Brecht sobre o papel dos intelectuais em *Tout Va Bien (Tudo Vai Bem)*, 1972, e sua capacidade de dar voz na distância do tempo sobre a causa da terra palestina em *Ici et Ailleurs*, de 1974. Seu retorno ao sistema industrial do cinema aconteceu no ano de 1979, quando lançou o filme *Sauve qui peut – la vie (Salve-se quem puder – a vida)*. Godard retornava apresentando formulações marcantes de suas pesquisas com as imagens.

Desde seus primeiros filmes Godard não se sentia muito atraído em contar uma história do tipo “no começo havia e no fim há”, mas, naquele filme é a própria natureza da imagem que entra em questão. Suas pesquisas foram de encontro a um processo de decomposição, e até mesmo de destruição das imagens, haja vista que estas já não se justificavam por terem se tornado vazias. De modo voraz estas questões surgem em nada menos que dezoito situações ao longo do filme, com processos de desacelerações e paradas da imagem que remetiam transversalmente à própria invenção do cinema por meio das pesquisas de Marey e de Muybridge com a cronofotografia⁴¹.

³⁹ Nos filmes *La Chinoise* (A Chinesa) e *Week-End* (Weekend à Francesa) de 67 Godard já demonstrava sinais claros de uma ruptura não só com a narrativa, como também com o sentido, valores e linearidade das histórias

⁴⁰ Segundo Serge Daney, a escola é por excelência o lugar onde é possível, permitido, e até mesmo recomendado, confundir as palavras e as coisas. Daney, 2007, 107-114.

⁴¹ Aumont, 2004, 217-237.

Desde seu surgimento, o cinema é apontado como um parente da fotografia. Ambos dividem a mesma base fotográfica de fixação das imagens⁴² e também se podem associar por uma evolução de experiências de organização de imagens em sequência surgidas com a cronofotografia, realizada especialmente por Eadweard Muybridge e Etienne-Jules Marey (embora houvesse outros praticantes). Muybridge usava várias câmaras dispostas lado a lado para registrar instantes sequenciais de animais – cavalos – e homens em movimento, e Marey produzia múltiplas exposições de uma mesma chapa. Para o cinema, as fotografias em sequência de Muybridge pareciam uma pré-animação do que ainda aconteceria na apresentação dos 24 fotogramas por segundo e ainda conceitualmente ao próprio cinema de animação. Enquanto as imagens de Marey com suas sobreimpressões nos remetem mais às fusões em camadas da imagem-vídeo.

Contudo, tanto Muybridge quanto Marey perseguiram no instantâneo fotográfico a decomposição do movimento e não a sua recomposição. Parar o tempo para poder analisar as formas congeladas era o objetivo. Muybridge obteve mais impacto com suas experiências quando conseguiu dar um sentido de animação às suas imagens sequenciais com o *Zoopraxiscope*, em 1879. Mas ali também percebeu ser aquela novidade algo bem distante de um projeto sobre a parada do movimento. Enquanto Marey, independente das associações possíveis com a nova invenção, declarou que o Cinematógrafo dos irmãos Lumière não teria longa vida, porque ele meramente reproduzia aquilo que o olho podia ver, enquanto suas experiências permitiam observar o invisível.

Entretanto, era quase impossível não estabelecer uma conexão direta entre os instantâneos consecutivos e o cinematógrafo. O problema estava no fato de a cronofotografia e a cinematografia terem feito emergir um entrelaçamento confuso de ideias sobre a verdade das imagens e a compreensão de tempo e movimento. Mas, a despeito dessas confusões, na comparação entre fotografia e cinema esta questão entre fixidez e movimento sempre é retomada.

⁴²Na era analógica através da película fotográfica e atualmente na tecnologia digital ao dividirem o mesmo tipo de sensor de captura.

Historicamente, a relação entre o movimento, a desaceleração e a imagem fixa já se fazia presente no cinema desde a era clássica. Fritz Lang em seu filme *Lilion*, de 1934, realizado na França, vai utilizar a imagem fixa na relação entre o agitador do parque de diversão vivido por Charles Boyer e a ingênua jovem com quem casa (Madeleine Ozeray) para fazer surgir toda uma reflexão sobre seu modo de vida. No filme *Fúria*, de 1936, Lang vai questionar a veracidade das informações obtidas por fotografias num julgamento contra um forasteiro que é preso na entrada da cidade, por ter sido confundido com um assassino. Em 1946, Capra usou uma imagem fixa congelada em plano americano do ator Styewart-George Bailey, no meio de um gesto cotidiano, que permitiu a entrada da voz em off para estabelecer uma ligação entre a criança e o adulto propiciando um elemento de suspense. Em 1950, o diretor Joseph Mankiewicz, no filme *All about Eve* (A malvada), utilizou um mesmo fotograma congelado do recebimento do prêmio de melhor atriz para Eve no início e no fim do mesmo filme como elemento de ligação para condução e compreensão de todo o filme.

O primeiro filme de Fellini, chamado *O Sheik branco*, de 1952, jogou luz sobre as produções de foto-romances, que inundaram a mídia impressa no pós-guerra e conduziu diálogos delicados e sensíveis a respeito da fotografia de registro das cenas. Ainda o mesmo Fellini realizou o filme *A Doce Vida*, de 1960, que descrevia o nascimento de um novo tipo de fotógrafo que passava os dias fotografando celebridades para vender para revistas sensacionalistas. Desse filme, inclusive, surgiu a denominação dos atuais fotógrafos de celebridades ‘paparazzi’, devido à presença de um personagem que fazia o papel de um dos fotógrafos mais requisitados pelo personagem de Marcelo Mastroianni, cujo nome era Paparazzo.

Contudo, provavelmente, um dos filmes que mais simbolize a ideia do fazer fotográfico seja *Janela Indiscreta*, de Alfred Hitchcock, de 1954. Nem tanto pela fotografia em si, mas por todo o processo de atenção e observação do ator principal, James Stewart. O mesmo Hitchcock já havia usado o poder do medo que uma fotografia poderia representar no filme *A Sombra de uma dúvida*, de 1942, quando o personagem Tio Charlie não admite a possibilidade de ser fotografado. Curioso lembrar, porém, que em ambos os filmes não existe o ato fotográfico em ação, mas apenas a ambientação, assim como a significação do ato fotográfico. Ainda seriam necessários muitos filmes a serem alocados nesta lista, mas por hora terminamos com o filme *Carta a uma*

desconhecida, de Max Ophuls, de 1948, cujas fotografias de uma criança em três etapas da vida desde os primeiros anos até sua adolescência vão dar o fio condutor da narrativa. Porém, todos esses filmes ainda permaneceram mantendo o processo narrativo tradicional que faz do movimento a centelha básica da existência do filme cinematográfico e onde Godard assumiria uma postura de ruptura.

Desde os filmes *La Chinoise* (A Chinesa), 1967, *Week-End* (Weekend à Francesa), 1967 e *Le Gai Savoir* (A Gaia Ciência), 1968, Godard rompia com a estrutura de narrativa clássica, apesar de já existirem indícios desse movimento desde o filme *Les Carabiniers* (Tempo de Guerra), 1963. Toda a fase do grupo Dziga Vertov foi rica de experimentações não só pelo esgotamento conceitual de Godard com o cinema, mas também pela aproximação dele com o vídeo, o que possibilitou ao diretor exercer seu fascínio pela história das imagens de modo direto numa relação olho-máquina, que o levaria a um novo tipo de experiência para ir de encontro ao o que seria uma nova imagem cinematográfica.

Destas experiências, Godard ressurgiu para o cinema comercial em *Sauve qui peut – la vie* (Salve-se quem puder – a vida). Subvertia-se, ali, a narrativa clássica, de modo distinto ao que ele realizava nos filmes anteriores através de seus cortes secos. A ruptura da narrativa veio à tona no interior da própria imagem, ou melhor, no intervalo que ele fez surgir nos vários processos de desaceleração das sequências das imagens no decorrer do filme. Deste modo a narrativa não era mais interrompida na mesa de edição, num processo posterior, mas sim no próprio ato da filmagem. Godard procurava por uma nova imagem dentro da própria imagem. Não existia, porém, a busca pela imagem fixa ou por uma fotografia, mas antes por uma brecha ou uma dobradura entre um fotograma e o posterior que permitia o aparecimento de pequenas centelhas de expressão no rosto da personagem Denise (Nathalie Baye).



Ilustração 7: fotogramas do filme *Sauve qui peut – la vie* (Salve-se quem puder – a vida).
Godard, 1979.



Ilustração 8: idem ilustração 7.

O processo de desaceleração fazia surgir um caminho para a decomposição no entre - imagens, que procurava por um novo gesto, talvez um novo corpo para lhe dar morada, ou ainda nas palavras de Dubois:

Era uma vontade analítica de ir menos depressa para ver e compreender melhor os processos do mundo. Desta vez, porém, a decomposição já não é mais intelectual (análise crítica, busca do átomo elementar para desmontar a cadeia); ela é francamente orgânica, material, física. Numa palavra: carnal. Ela afeta o corpo da imagem. A decomposição parou de remeter à fotografia. (Dubois, 1990, 300)

O que não se encontrava na fotografia trazia o sentido de suas experiências com o vídeo e também com um sentimento de perda a ser reparada nas imagens que lhes escapavam entre uma derrapagem e a próxima, dentro do que se perde e do que se ganha em todas as mudanças. O vídeo trouxe a Godard um novo olhar de purificação em relação ao que poderia ser uma nova imagem cinematográfica. Suas experiências de desaceleração e decomposição procuram estabelecer um contato quase que tátil com a própria estrutura de tempo que havia no intervalo entre uma imagem e a próxima. Tempo como matéria a ser desvencilhada de si própria, para fazer surgir um novo movimento, outra gestualidade dos atores em cena. Ou ainda, nas palavras do diretor:

Fazer câmeras lentas, mudanças de ritmos, decomposição, conjugando técnicas do cinema e da televisão [...] Partir não de uma imagem, mas de um encadeamento como imagem, de uma imagem de encadeamento, de um momento de uma cadeia, de um acoplar uma pessoa a algo. Esta pessoa e esta coisa que desliza sobre ela, e na qual ela desliza [...] Encadear permite ver se há algo que vai se abrir, ou que se fecha. E então teremos a idéia de uma porta, de fazer passar alguém por uma porta. Um encadeamento como momento do filme dos acontecimentos que se vai fazer. (Godard, 1988, 118)⁴³

No filme, um diretor de televisão, Paul Godard (Jacques Dutronc), divorciado, tem um relacionamento turbulento com a amiga Denise (Nathalie Baye), além de ter dificuldades em suas relações com a ex-mulher e ter dúvidas com relação à sexualidade de sua própria filha. Os gestos de amor em sua vida somente podem existir na violência que é filmada por Godard num dos muitos processos de desaceleração da imagem, quando para beijar Denise ele se lança por cima da mesa e a derruba no chão. A câmara

⁴³Godard, Revue Belge Du Cinema, num 22-23, 1988, 118-119.

acompanha o vôo de Paul por sobre a mesa para cima de Denise que os separa, derrubando tudo que se interpõe entre eles. Numa filmagem em tempo normal esta cena aconteceria em pouquíssimos segundos, mas no processo de desaceleração há uma alteração da percepção e a presença da imagem – exibida quase num quadro a quadro – se torna multipresente. O ato se delonga num gesto exacerbado de emoção frente ao fato de que apesar de se amarem, eles somente conseguiam se tocar na base da violência. Como pano de fundo talvez se tratasse apenas de uma metáfora alusiva à própria relação de Godard com o cinema, uma paixão lancinante, quase autodestrutiva, mas definitiva.

Como um ataque ao *modus operandi* do que seria um fim de semana numa vida burguesa, o filme toma uma visão particular e desolada da vida, mas parece ser mesmo mais triste em suas probabilidades sarcásticas, através do escárnio sobre alguns dos aspectos da sociedade nas variadas maneiras da vida moderna - a vida da cidade, a vida dos pais, dos intelectuais, artistas e homens de negócios. Tudo sobre suas ações e comportamento é amplificado e exagerado - os homens de negócios humilham seus empregados tanto quanto as prostitutas que precisam executar atos obscenos. Godard, entretanto é imparcial em suas reflexões misantrópicas, não mostrando um único modo de se viver como sendo melhor do que o outro.

Como peixes fora da água, ele mostra homens em ternos e senhoras com peles que andam perdidamente abaixo das estradas secundárias assim como também mostra os trabalhadores agrícolas que usam o gado para sua própria gratificação sexual. Mas, como um raio de centelha de luz a servir de contraponto a todos os desequilíbrios, encontramos no papel da prostituta Isabelle (Isabelle Huppert), uma espécie de anjo das asas tortas, que parece poder tolerar qualquer tipo de humilhação. Contudo, o enredo do filme está a serviço da eterna tentativa de Godard fazer filosofia com suas imagens. As indagações de Godard, que vinham desde sua juventude sobre as relações entre a literatura, a pintura, a fotografia e a filosofia imersas em sua obra cinematográfica ganharam novo corpo neste filme, que o próprio declarou ser o segundo primeiro filme de sua carreira.

Todas as derrapagens apresentadas pontuam o filme como num ensaio de orquestra. A própria imagem em suas modulações se torna a grande personagem e onde a música surge no fim, quando depois do atropelamento de Paul, sua ex-mulher e a filha se viram

e começam a caminhar para longe passando defronte à mini-orquestra postada na praça tocando a música tema. Tanto as imagens em desaceleração e decomposição como os próprios corpos e gestos resultantes abrem espaço para lançar nossa atenção à dúvida sobre se haveria algo a ver por detrás do que era mostrado. Ou seja, além de desacelerar a imagem Godard também desacelerava o tempo do pensamento, um processo de retardo e esvaziamento a propiciar um novo caminho e um novo olhar.

Depois de quase uma década afastado do sistema industrial do cinema, Godard ressurgiu com uma nova perspectiva para apresentar uma imagem que estivesse em sintonia com todas as novas relações de mídia existentes naquele momento. Godard propôs, então, um olhar que foi de encontro às representações mais simples, e que seriam aprofundadas em seu filme seguinte, *Je Vous Salue Marie*, de 1985. Godard comparava sua virada para a representação das coisas mais simples⁴⁴ a um mesmo tipo de soberana e ingênua audácia de Ticiano ao pintar jovens meninas nos seus oitenta anos de idade, o que de certa forma também representava um retorno às suas primeiras críticas cinematográficas quando defendia que uma das funções do cinema seria a de revelar os bons sentimentos⁴⁵.

Entretanto, o que mais lhe interessava não era a expressividade interna da paisagem e sim, a ideia da própria paisagem nos olhos. Isto lhe fez tentar mostrar – ou deixar ver – uma outra qualidade de espaço, conforme descrito por Aumont: “Seu cinema é uma arte da paisagem, não do espaço; aliás, a paisagem não é o espaço, e sim uma qualidade do espaço”. (Aumont, 1989, 230). Godard sempre trafegou por caminhos que nem sempre eram fáceis de decifrar e muitas vezes despistavam suas reais intenções formais. Por exemplo, diante da necessidade de ter uma resposta às questões de enquadramento do filme *Je vous salue Marie*, Godard optou por trocá-las por novas perguntas. Quais seriam as melhores distâncias e ângulos, para, nas cenas mais intensas com Myriem Roussel, dispor a câmera, e ainda, sobre qual objeto estabelecer o foco para obter o quadro mais justo? Estaria seu pensamento liberto de questões formais de quadro, ou ao contrário, ele já estaria numa segunda natureza do pensamento da imagem sabendo que o enquadramento mais apropriado já estaria dado, na medida em que a justa distribuição de todos os elementos da cena estabilizaria todos os elementos presentes?

⁴⁴Aumont, 2004, 230-231.

⁴⁵Eisenschitz, 2007, 12-15.



Ilustração 9: fotogramas do filme *Je vous salue, Marie*. Godard, 1985.



Ilustração 10: fotogramas do filme *Weekend*. Godard, 1967.



Ilustração 11: fotograma do filme *Le Mépris (O desprezo)*. Godard, 1963.

Segundo Gilles Deleuze, poder-se-ia partir de definições bastante simples para se definir o enquadramento como descrito a seguir:

Chamamos enquadramento a determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios. O quadro constitui, portanto, um conjunto que tem um grande número de partes, isto é, de elementos que entram eles próprios, em subconjuntos. (Deleuze, 1983, 22).

Contudo, ao se tentar estabelecer uma analogia de referência entre as partes citadas por Deleuze, estas se tratavam mais de sistemas informáticos do que linguísticos, visto que todas podem sofrer ou uma redução ou um aumento muito numeroso. Deste modo, Godard consegue estabelecer duas tendências motrizes para o quadro: a da saturação ou a da rarefação. Portanto, o quadro nos ensinava que a imagem não se dá apenas a ver, pois ela é tão legível quanto visível e é neste exato ponto que Godard começa a fixar sua pedagogia da imagem. A função do quadro é trabalhada como uma superfície opaca de informação, que ora era perturbada pela saturação de signos, ora pela rarefação sendo reduzida – não gratuitamente – à tela branca ou negra, num conjunto vazio. Godard faz da superfície rasa o local dos acontecimentos profundos. Local privilegiado de enfrentamento de suas imagens. Conceito este, reforçado, ao lembrarmos que para Godard o quadro pode ultrapassar suas funções de quadro-objeto, ou quadro-limite e passa a ser entendido como um quadro temporal. Valorizando deste modo, mais uma vez, o gesto que se estabelece em suas bricolagens⁴⁶.

A interação de duas imagens em Godard normalmente é feita sem que nenhuma das duas se pertença a priori. Elas escorregam por sobre si mesmas e entre elas Godard faz surgir um lugar intermediário, dissolvendo-se as fronteiras diante da relação do tempo entre os quadros e não mais do tempo de montagem de quadro a quadro. Um bom exemplo está no filme *Ici et ailleurs*, na relação de disparidade entre o casal francês e o

⁴⁶ Tal característica de processo de trabalho justifica a frequente associação entre Godard e Picasso, e claro, também o fato de ambos terem sido responsáveis, entre outros, por uma transformação no modo de olhar a arte do séc. XX.

grupo de *fedayin*⁴⁷. Ali não era mais possível uma relação de associação, mas sim de diferenciação, o que obrigava a se produzir uma nova potência dessa relação. A fissura é a norma e a partir dela não se tratava mais de seguir uma cadeia de imagens, mas sair dela e de suas associações através do método do “entre”, como já lembrava Deleuze:

É o método do ‘E’, ‘isso e então aquilo’, que conjura todo o cinema do Ser = É. Entre duas ações, entre duas afecções, entre duas percepções, entre duas imagens visuais, entre duas imagens sonoras, entre o sonoro e o visual: fazer ver o indiscernível, quer dizer, a fronteira. (Deleuze, 1985, 217)

A partir desse método Godard declarou que a mixagem destronava a montagem, pois ela não comportava apenas uma distribuição de elementos, mas sim a delimitação das suas relações diferenciais com os elementos visuais – como, por exemplo, em *One+One*, de 1968, quando Godard faz alternar as repetições em estúdio da canção *Sympathy for the Devil*, Rolling Stones, com cenas de militantes políticos num cemitério de automóveis londrino. Deste modo Godard fez prevalecer os interstícios entre a imagem visual e a imagem sonora, criando-se, assim, a ideia de que não importava mais saber se vai tudo bem na relação entre as imagens, mas, sobretudo saber como vai. Porque ainda segundo Deleuze: “Como vai é a constituição das séries, dos cortes irracionais, seus acordes dissonantes e seus termos desencadeados” (1985, 220).

De modo geral o cinema procura, através da montagem dos elementos visuais e sonoros, uma fluidez do discurso que permita ao espectador confortar-se na ilusão de que assiste a uma realidade. Entretanto, nas obras de Godard, existe a procura permanente de se acusar o processo de fabricação desta realidade. Suas colagens são secas, um plano sucede ao precedente contrariando a disposição espacial dos corpos, quer do domínio do auditivo pela repetição de uma frase, quer pela irrupção de uma música ou sua brusca interrupção. Às vezes ela ocorre através de uma interrupção sublinhada por um espaço vazio, um rápido quadro preto domina a tela, e esta se torna então uma imagem em si mesma que põe em valor o plano que precede e o que se segue. Às vezes o que irrompe esta tela são as letras e as palavras ocupando o lugar da imagem quando elas invadem as telas e deixam de ser vistas como letras ou palavras ganhando contornos visuais que nos remetem aos ideogramas chineses, onde cada letra é uma imagem carregada de

⁴⁷Os fedayin (também escrito como *fedayeen* ou *fedday*) significando aquele que se sacrifica por algo ou alguém) são pequenos grupos de comandos palestinos que não reconhecem o Estado de Israel e se opõem à força. Grupos como o Hamas ou da Jihad Islâmica estão entre os mais conhecidos internacionalmente.

significados. E ainda encontramos a música que surge no ponto de interromper uma ação ou uma sequência para melhor deixar entender as palavras de uma canção, como no filme *Uma mulher é uma mulher*, de 61, ou ainda quando a música se torna a estrutura da própria obra como em *Carmem*, de 83.

As colagens sonoras em sucessão completam-se com as colagens de sobreposição com diferentes pistas sonoras que são misturadas aleatoriamente; o propósito de um personagem desaparece asfixiado sob outra frase dita de maneira mais forte ou sob o barulho inesperado de um avião que passa. Às vezes é a buzina de um carro na rua ou uma porta que bate. Por último, dentro mesmo do plano, e, por conseguinte da ficção, um personagem pode atravessar o campo visual e dizer uma frase em ruptura com a coerência imaginária que se constrói sobre o quadro. Este movimento tipicamente godardiano vai contra a espera do espectador. Este é obrigado a estar o tempo todo atento, à custa de perder as conexões que rapidamente operam entre os elementos visuais – a ponto de se sentir excluído do filme. Por isso, não se pode deixar de considerar nem o próprio som, de dentro do caldo possível que permita a construção de um conceito que se pretenda enquanto uma idéia – justo uma idéia, da frase mais cultuada de suas obras: "Não uma imagem justa, mas justo uma imagem". Afinal, para Godard toda e qualquer imagem pode ser usada no intuito de se juntar coisas que nunca foram antes relacionadas. O esforço está na procura de se apreender o retorno do tempo, para que se possa pensar sobre as potencialidades e virtualidades de todas as histórias.

Contudo, não se pode esquecer onde tudo começou: "O que é mostrado não pode ser dito" na entrada da exposição *Voyage(s) en utopie*. O que nos é mostrado nos afeta e essa afecção permanece na retina e se transfere para o imaginário de cada observador. Afinal, o visitante, o espectador e o leitor são livres. Que eles sejam eruditos ou não, que os objetos venham a lançar sinais de reconhecimento ou não, tudo está aberto a muitas interpretações. Mas ainda assim é inevitável o retorno ao ponto central de muitas considerações do cineasta: em meio a tantos signos, por que interpretar? Então, quem sabe, talvez seja melhor seguir suas pistas e apenas promover uma desaceleração do próprio pensamento para deixar as imagens correrem soltas em busca do que lhes escapam no intervalo entre elas. Sejam fragmentos de extratos perdidos e reunidos, sejam texturas diferenciadas, de uma natureza quase tátil, que nos permitam visualizar o que brota dos fios soltos deste labirinto de tantas imagens.

2.3 Filmografia de Godard

- 1959 À Bout de Souffle (Acossado)
- 1960 Le Petit Soldat (O Pequeno Soldado)
- 1961 Une Femme Est une Femme (Uma Mulher É uma Mulher)
- 1962 Vivre Sa Vie (Viver a Vida)
- 1962 Le Nouveau Monde (O Novo Mundo) epis. de RoGoPaG (Relações Humanas)
- 1963 Les Carabiniers (Tempo de Guerra)
- 1963 Le Grand Escroc (O Grande Escroque) episódio de
Les Plus Belles Escroqueries du Monde
- 1963 Le Mépris (O Desprezo)
- 1964 Bande à Part
- 1965 Alphaville (Alphaville)
- 1965 Pierrot le Fou (O Demônio das Onze Horas)
- 1966 Masculin-Féminin (Masculino Feminino)
- 1966 Made in USA (Made in USA)
- 1966 Deux ou Trois Choses Que Je Sais d'Elle (Duas ou Três Coisas Que Eu Sei Dela)
- 1967 Caméra-Oeil epis. de Loin du Vietnam (Longe do Vietnã)
- 1967 La Chinoise (A Chinesa)
- 1967 Week-End (Weekend à Francesa)
- 1968 Le Gai Savoir (A Gaia Ciência)
- 1968 Ciné-Tracts
- 1968 Un Film Comme les Autres (Um Filme Como os Outros)
- 1968 One Plus One / Sympathy For The Devil
- 1968 One American Movie (One A.M.) — *projeto inacabado*
- 1969 British Sounds
- 1969 Pravda
- 1969 Vent d'Est (Vento do Leste)
- 1969 Luttés in Italie
- 1970 Jusqu'à la Victoire — *projeto inacabado*
- 1971 Vladimir et Rosa
- 1972 Tout Va Bien (Tudo Vai Bem)
- 1972 Letter To Jane

- 1974 Ici et Ailleurs (Aqui e em Qualquer Lugar)
- 1975 Numéro Deux (Número Dois)
- 1975 Comment Ça Va? (Como Vai Você?)
- 1976 Six Fois Deux (sur et sous la communication)— seis episódios
- 1978 France Tour Détour Deux Enfants — doze episódios
- 1979 Sauve Qui Peut (La Vie) (Salve-se Quem Puder: A Vida)
- 1981 Passion (Paixão)
- 1982 Scénario du Film Passion (Roteiro do Filme Paixão)
- 1982 Lettre à Freddy Buache (Carta a Freddy Buache)
- 1982 Prénom Carmen (Carmen de Godard)
- 1983 Je Vous Salue Marie
- 1984 Détective (Detetive)
- 1986 Grandeur et Décadence d'un Petit Commerce de Cinéma
- 1986 Soft And Hard
- 1986 Meeting Woody Allen
- 1987 Soigne Ta Droite (Cuida da Tua Direita)
- 1987 King Lear (Rei Lear)
- 1987 Enfin, il est en ma puissance epis. de Aria (Aria)
- 1988 On s'est tous défilé
- 1988 Puissance de la parole
- 1988 Le Dernier mot
- 1989 Le Rapport Darty
- 1989 Histoire(s) du Cinéma: Toutes les Histoires
- 1989 Histoire(s) du Cinéma: Une Seule Histoire
- 1990 Nouvelle Vague (Nouvelle Vague)
- 1990 L'Enfance de l'art epis. de Comment Vont les Enfants
- 1991 Allemagne année 90 neuf zero
- 1993 Les Enfants jouent de la Russie (As Crianças Brincam de Rússia)
- 1993 Hélas Pour Moi (Infelizmente Para Mim)
- 1994 J.-L.G./J.-L.G. — Auto-portrait de Décembre (JLG por JLG — Auto-retrato de Dezembro)
- 1995 2X50 Ans de Cinéma Français (2X50 Anos de Cinema Francês)
- 1996 For Ever Mozart (Para Sempre Mozart)
- 1998 The Old Place

1998 Histoire(s) du Cinéma (História(s) do Cinema) – oito episódios
1999 Éloge de l'Amour
2000 - L'Origine du XXI^e siècle
2001 - Eloge de l'amour
2002 - Dans le noir du temps (episódio do filme Ten Minutes Older: The Cello)
2002 - Liberté et patrie (co-dirigido com Anne-Marie Miéville)
2004 - Notre Musique
2004 - Moments choisis des Histoire(s) du cinema
2006 - Prières pour refuzniks: 1
2006 - Prières pour refuzniks: 2
2006 - Reportage amateur (maquette expo)
2006 - Vrai faux passeport
2006 - Ecce homo
2006 - Une bonne à tout faire (nova versão)
2008 - TSR - Journal des réalisateurs : Jean-Luc Godard
2008 - Socialisme

2.4 As imagens de Klein – muitas imagens numa mesma imagem

Quantas obras significativas se podem destacar da obra de um grande artista? Cézanne, que para muitos pintou obsessivamente sempre as mesmas paisagens e naturezas mortas, por mais que cada uma delas nunca fosse a mesma, serviria como uma referência inversa de que todo o esforço de uma vida pode ser traduzido em poucas obras. Francis Bacon ao indagar-se, no fim de sua vida, sobre o que sobraria de Bacon, respondeu “talvez algumas séries de cabeças, um ou dois trípticos aéreos e um grande dorso de homem”⁴⁸. E quantas obras significativas poderiam se destacar da obra de um fotógrafo/a, que no decorrer de uma carreira regular realiza milhares de fotografias? Para uma resposta satisfatória se torna necessária a noção da trajetória pessoal e profissional de quem operou o equipamento fotográfico⁴⁹.

Vindo de um fotógrafo como William Klein, a resposta provavelmente estaria próxima a de Francis Bacon. Seu pensamento estava frequentemente voltado às questões do

⁴⁸Deleuze, 2007, 91-102.

⁴⁹Além desta trajetória, também é importante observar se as fotografias eram orientadas para um sentido documental ou expressionista, pois cada uma determinará um tipo de análise diferenciada. A primeira é comumente associada à fotografia jornalística, enquanto a segunda à fotografia artística. O que torna uma imagem documental significativa está diretamente ligado ao fato histórico em primeira instância, enquanto a qualidade dela pode reforçar seu valor de imagem – mas a falta desta qualidade não a elimina da história, caso ela seja exclusiva. Diferente de uma imagem artística, cuja qualidade do conceito será o fator determinante do seu valor. Porém, a confusão se estabelece quando estamos diante de imagens que podem ser alocadas tanto como documentais quanto artísticas. Se desde os anos 80 a fotografia ganhou espaço nas galerias de arte e facilitou a compreensão dessa divisão, durante muito tempo ela ficou atrelada a um conceito do real. Naquele período era considerada um documento com valor de prova, dada sua associação a uma suposta fidelidade ao assunto registrado. Entretanto, uma imagem sempre foi e continua sendo uma representação de algo que pode ou não ter uma proximidade com o real. Este tema foi desenvolvido de modo brilhante por Phillip Dubois, em seu livro “O ato fotográfico”, 1990 quando expôs uma retrospectiva da história da fotografia e sua relação com o “real”. Em resumo, Dubois apresentou o caminho da fotografia a princípio como um espelho do real, depois como transformação do real e por fim como um traço do real, num mapa cronológico da verossimilhança ao índice. Atualmente a divisão entre documental e expressionista é mais bem compreendida do que nos anos 50/60, quando havia uma percepção das imagens de modo inteiramente distinto. A fotografia jornalística de guerra havia alcançado um significativo respeito enquanto mídia de massa, mas como uma imagem atrelada a esta conexão direta com o real e não como imagem conceitual. Entretanto, historicamente, a fotografia já tinha passado pelo pictorialismo e pelas vanguardas fotográficas, logo havia uma base de estudos para que a fotografia conceitual também existisse, principalmente, se levarmos em consideração a trajetória de evolução da imagem do cinema no pós-guerra. Uma das principais linhas de pensamento de Gilles Deleuze ao defender o regime da imagem-tempo estava relacionada ao fato de que após as grandes guerras nem todas as respostas poderiam mais funcionar na relação de ação e reação direta. Existia de modo presente desde então, a sensação da perda e da desorientação a influenciar todas as respostas. De qualquer modo, naquele momento, em termos populares, os jornais e revistas fizeram da fotografia jornalística uma forte mídia de massa, cujo nome balizador foi Henri Cartier-Bresson, considerado o pai do fotojornalismo moderno e um dos fundadores de uma agência Magnum, referência de reportagens fotográficas até os dias atuais.

movimento, da proximidade do tempo e das sequências fotográficas. Para Klein, apenas diante do contato fotográfico com suas seis tiras ampliadas com todas as fotos do rolo de um filme, poderíamos compreender o caminho de uma fotografia. Observar a construção da imagem, a cena em seu contexto e vislumbrar quais foram as hesitações, acertos e erros na eleição da fotografia. Somente deste modo teríamos a exata noção do que o/a fotógrafo/a realmente estava procurando e quais foram as condições – e os modos – que levaram a alcançar tal resultado.

Quando observamos uma fotografia, de um modo geral, não lembramos que a mesma foi retirada de uma sequência⁵⁰. Esta única fotografia levada a público costuma ser a opção de edição que melhor traduziu o tema retratado. Porém, somente podemos observar o caminho da escolha desta imagem ao analisar o conjunto de fotos, seja no contato ou em telas de computador através de programas de edição de imagens. Desta forma, captamos a construção do pensamento do fotógrafo/a e entendemos o porquê da escolha daquela fotografia e não da precedente ou da anterior. Acompanhar a evolução da cena, da expressão, do jogo de luz e sombra presentes, assim como também da organização de todos os elementos da cena permite compreender se a composição estava pronta, ou, o quanto o/a fotógrafo/a se movimentou para conseguir determinada composição em seu enquadramento. Ainda, é em função dessa observação que se descobre a velocidade da realização de suas fotografias, se rapidamente ou se há um acompanhamento lento da cena, concluindo assim se suas fotos são fruto de uma casualidade ou de um processo meticuloso.

Ainda, os contatos são capazes de nos revelar uma postura de segurança ou insegurança em função do tema retratado. Funciona como diário de bordo, sendo utilizado como área de análise. Neles são demarcadas as fotos que posteriormente serão ampliadas no laboratório. Para Klein, o contato transformou-se em pouco tempo em um objeto autônomo – e não mais como uma referência a ser seguida pelo laboratório fotográfico.

⁵⁰Na época da fotografia realizada com filmes de película fotossensível cada rolo de filme ficava limitado a 36 poses por filme em câmaras de 35mm e 12 ou 06 em câmaras de médio formato para publicidade. Na fotografia trabalhada com equipamento digital este número chega à ordem de milhares dependendo do cartão de armazenamento de imagens que fica acoplado no interior do corpo da câmara digital, sendo que os mais usados são os Compact Flash type II e os cartões Secure Digital – SD encontrados com capacidade variada entre 02GB a 32GB que permitem gravação e regravação de centenas a milhares de imagens fotográficas.

O contato fotográfico tornou-se um lugar de excelência, onde Klein interferia como se fossem pranchas de desenho e ilustração. Inicialmente trabalhava em tiras inteiras de contato, contendo várias fotografias de um filme. Logo depois, passou a eleger pequenas partes e as ampliava até o tamanho adequado para suas intervenções. Seu livro *Contacts*, 83, foi impresso no tamanho de 44 x 34 cm para dar conta de destacar a integração das misturas. Havia uma imagem, passamos a ter outra. Mas, o que temos agora continua a ser uma fotografia, ou, ali já estaríamos em outra imagem? O contato fotográfico se torna um livro aberto da personalidade do autor/a e acaba por funcionar como se fossem os cadernos de estudo de um/a desenhista e/ou pintor/a, o que no caso de Klein não é mera casualidade.



Ilustração 12: árias tiras de contatos fotográficos tradicionais de um filme 35mm. Klein.



Ilustração 13: o contato passa a ser um local privilegiado onde o pensamento se cria ao vivo com a análise de cada fotograma. Klein, 1960.



Ilustração 14: idem ilustração 13.

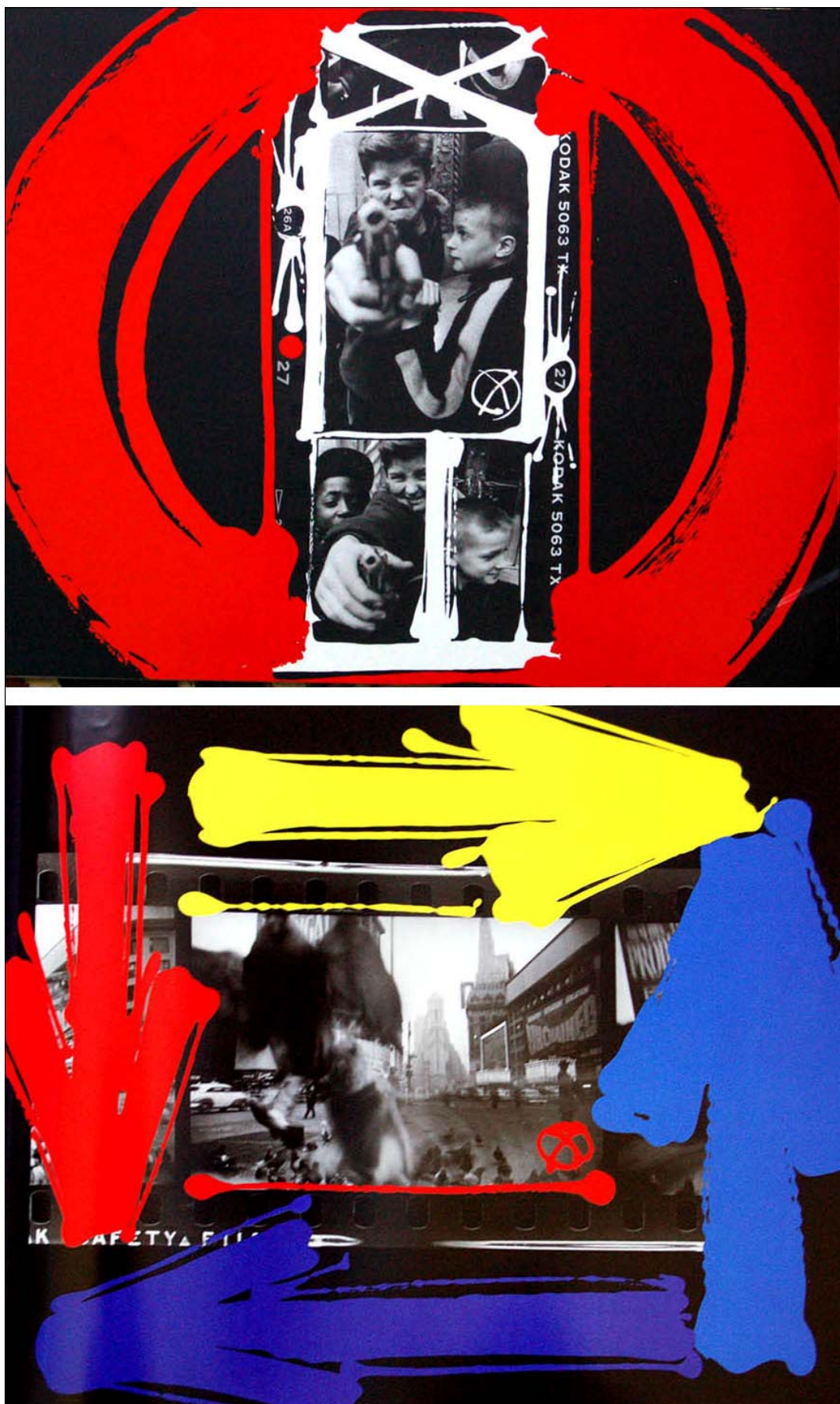


Ilustração 15: idem ilustração 13.

2.5 Trajetória Artística de William Klein

A carreira artística de Klein começou em Paris, em 1948, quando ainda estudava pintura e teve uma rápida passagem, de algumas semanas apenas com Lóthe, e ficando três meses ao lado de Fernando Leger. Klein realizou sua primeira exibição em Milão no *Piccolo Teatro*, em 51, com desenhos geométricos abstratos. Em 53 realizou nova exibição em Milão na *Galeria dei Milione*, que abriu suas portas para ser colaborador da revista *Domus* como artista gráfico. Fotografando seus painéis, Klein teve uma primeira ideia ‘foto-gráfica’: a de fixar no papel padrões desenhados por algumas formas em movimento⁵¹. Desde então começou a se utilizar de laboratórios fotográficos para aprofundar suas possibilidades gráficas, e ao mesmo tempo praticava experiências abstratas. Este conjunto de experiências somado a algumas capas realizadas para a *Domus* transformou-se em um livro de tiragem limitada. Desde então, Klein passou a aproveitar todo tempo livre para fotografar, e seguindo a admiração que tinha por Moholy-Nagy, começou a explorar a fotografia figurativa ao lado de suas pinturas abstratas num processo de apropriação de uma estética iniciada na pintura, e que marcaria suas fotografias posteriores.

Em 1954 conheceu Alex Libermann, pintor e diretor artístico da revista *Vogue* que lhe ofereceu um contrato para financiar uma pesquisa apresentada por Klein sobre vidros fotossensíveis. Após ter seu projeto vetado pela empresa Corning Glass, detentora dos direitos de patente e de produção em larga escala, Libermann o convida para ser colaborador da revista. O diretor havia decidido apostar num olhar renovado, pois entendia que suas imagens possuíam além da plasticidade conquistada nos anos de pintura, uma abordagem ironicamente crítica e subjetiva do mundo – esta aposta também era uma tentativa do diretor artístico da *Vogue* com o intuito de fazer frente a uma grande concorrência pela liderança do mercado editorial de moda.

O estilo de Klein era marcado por duas prioridades: proximidade e movimento. Graças a ele o mundo fotográfico da moda veio para as ruas e passou a ser visto de um modo como nunca fora antes. Algumas imagens dessa época se tornaram célebres, como as

⁵¹Klein, 1989, 64.

realizadas de cima de alguns prédios em Roma, focalizando modelos com roupa de alta costura atravessando ruas lotadas sem que ninguém soubesse ao certo do que se tratava, porque não havia equipe de apoio visível aos olhos da multidão⁵². Nesta situação, além da novidade de não transparecer o que estava acontecendo aos olhos do público, Klein usou pela primeira vez uma lente fotográfica de comprimento focal extremamente longo – 500 mm – para o padrão visual da fotografia de moda⁵³.

Klein trazia para suas fotos uma inquietude urbana subjetiva e irônica, de sua infância pelas ruas do Harlem, em Nova York, onde nasceu em 1928; a plasticidade do tempo de pintura; e um apreço pelas câmaras de 35mm, menores e mais compactas que as câmaras de médio formato, tradicionais do mundo da moda. Klein absorvia as novas informações de um universo novo, mas também realizava várias experimentações visuais de seu aprendizado dentro dos laboratórios fotográficos. Com a câmara na mão ele não aceitava limites de distância mínimos para uma focagem precisa e arriscava trazer imagens borradas e com pouca definição. Ousava ao se valer de luzes pouco convencionais com baixa luminosidade, ao se aproximar em demasia das pessoas retratadas e ao movimentar a câmara freneticamente, forçando a presença de tremidos e borrados. A ousadia continuava mesmo dentro do laboratório, quando nos segundos necessários para deixar a luz emulsionar o papel fotográfico⁵⁴ rodava a lente do ampliador provocando um efeito que ainda não era possível com as lentes de distâncias focais fixas existentes à época⁵⁵.

⁵² Na atualidade bastaria lembrar a série de comerciais da Sky - Hi Definiton - TV, realizadas no aeroporto de Congonhas, São Paulo, dirigido pelo cineasta Fernando Meirelles, de *Cidade de Deus* e estrelada pela modelo Gisele Bündchen, para perceber as influências. Além das inúmeras cenas de movimentos virais de propaganda, como no caso da apresentação ao vivo do grupo musical Black Eyed Peas na cidade de Chicago, numa cobertura televisiva de um programa da apresentadora Oprah Winfrey. Nessa ocasião 800 voluntários coordenaram a coreografia de mais de dez mil pessoas para a surpresa da apresentadora que nada sabia.

⁵³ As lentes focais mais utilizadas em ensaios de moda são as que ficam entre 85mm e 150mm que permitem certo distanciamento que valoriza mais a silhueta dos corpos.

⁵⁴ Não existe um tempo pré-definido para se queimar o papel fotográfico. Para isso realizam-se pequenos testes em partes da imagem, mas este tempo gira em torno de segundos, o que comparativamente à ordem dos centésimos de segundos do momento do clique se torna um vasto tempo para este tipo de experimentação.

⁵⁵ Uma lente fixa pode ser grande angular com 24mm, ou 28mm de distância focal, pode ser ainda considerada normal de 35mm, ou 50mm, ou ainda as tele-zooms com distâncias maiores. As intercambiáveis são lentes que vão, por exemplo, de 35 a 70mm, ou 70-200mm e assim por diante, mas em 54 ainda não existiam essas lentes.

Suas imagens eram carregadas de uma presença confusa dos traços de movimento, conseguida através de fotografias realizadas em registros de baixíssima velocidade. Imagens cujo rastro da passagem impregnava as imagens de tremidos e sensações de presença de fantasmas que criavam um duplo efeito de realidade. Mas Klein também trazia para suas fotografias um olhar direto no modo de encarar e entender a vida cotidiana que gerou sensação de choque e rejeição por parte dos editores americanos.

Entretanto, tamanho impacto também gerou a admiração de muitos, entre eles do editor e cineasta francês Chris Marker⁵⁶, que conseguiu publicar em Paris, pela editora Seuil, em 1956, seu primeiro livro, *New York. Life is good and good for you*, cujas fortes imagens de uma cidade que existia por detrás do sonho americano contribuíram pra que passasse a ser considerado o *bad-boy* da fotografia. Este apelido, longe de atrapalhar, ajudou a divulgar seu nome por toda a Europa. Logo após a publicação do livro que ganhou o prêmio Nadar daquele ano, Klein foi convidado pelo cineasta italiano Federico Fellini para ser seu assistente e diretor de arte, mas como o projeto não pode seguir adiante – o filme foi cancelado – Klein permaneceu na cidade fotografando as pessoas e o estilo urbano de Roma.

Estas imagens seriam editadas e publicadas no livro *Roma*, em 1958. Fellini declarou à época que o livro era na verdade o roteiro de filme pronto, que precisava ser filmado pelas mãos do próprio Klein, pois ali estava um material delineado de modo similar aos que ele próprio, Fellini, realizava com seus croquis – forma esta de construir roteiros que Godard adotaria anos depois, com cada vez mais frequência, a partir de imagens, desenhos e trechos de livros numa colcha de retalhos visuais, cuja tradução mais famosa talvez seja a sua série *Histoire(s) du Cinéma*.

⁵⁶O filme *La jettée*, 1962, de Chris Marker, com sua rigorosa construção narrativa a partir de uma série de fotos PB permanece como uma das principais referências no entrecruzamento da fotografia com o cinema da história.



Ilustração 16: In out of Fashion. Klein, 1963. Esta sequência foi realizada do alto de um prédio em Roma sem que houvesse nenhuma equipe de apoio visível na rua, o que provocou uma reunião de centenas de homens ao redor das modelos.



Ilustração 17: o olhar duro sobre o que seria o sonho americano. New York. Klein, 1954.



**Ilustração 18: as referências cruzadas em direção a um duplo da imagem através dos espelhos.
Nova York. Klein, 1963.**



**Ilustração 19: a presença do traço do movimento criando borrões na imagem como uma marca que
faria do tremido uma opção autoral. Bastidores do mundo fashion. Nova York. Klein, 1983.**

Ainda em 58, incentivado pelo cineasta francês, Alain Resnais, Klein realizou seu primeiro filme, *Broadway by light*, onde seu olhar urbano e inquieto, de mergulho visual sofisticado brincava com o excesso de signos visuais urbanos da Broadway provocando processos de quebras e rupturas com os códigos de informação presente. Este filme mergulhava nas luzes e neon que iluminavam as ruas da Broadway, porém essa imersão era realizada de modo sempre incompleto, num processo que nunca deixava tudo ver, assim como também não mostrava o todo, mas sempre partes de um todo maior se interligando pela fascinação das luzes que faziam com que a luz do dia existisse de outro modo durante toda a madrugada. Um modo compulsivo, poluído de signos e significantes que se multiplicavam em milhares, para mostrar somente partes dos luminosos.

Para quem identificava a fotografia como algo mágico, a Broadway era uma extensão dessa magia. Na introdução do filme surge um pequeno texto de Chris Marker que facilita essa compreensão geral:

Os americanos inventaram o Jazz para se consolar da morte, as estrelas para se consolar da mulher. Para se consolarem da noite eles inventaram a Broadway. A cada noite, no centro de Nova Iorque, um dia artificial levanta-se. Seu principal objetivo é anunciar os espetáculos e ajudar a vender os produtos, mas os inventores destas propagandas aprendem que o espetáculo mais fascinante, o objeto mais precioso, é a própria rua transfigurada pelos seus sinais. Este dia tem os seus habitantes, as suas sombras, as suas miragens, as suas cerimônias. E tem também o seu sol... (Klein, William. *Broadway of Light*, 1958 em: <http://www.youtube.com/watch?v=L7RivWGCv2E&feature=related>, acessado no dia 09 de outubro de 2009).

Na sequência desse pequeno texto surge em *fade-in* uma logomarca da Pepsi e palavras que não se consegue identificar, porque estão em alta velocidade, para em seguida surgirem inúmeras outras logomarcas sobrepostas, entre as quais somente se consegue fixar o nome Chevrolet. O som cria alternâncias que nos deixam confusos, sem saber se seriam sons diretos gravados na rua, ou uma trilha especial feita com esse intuito por Maurice Le Roux, mas de qualquer modo sempre mantendo a ideia de canais que se completam por sua individualidade e não como um feito para preencher o outro em simultaneidade.⁵⁷

⁵⁷ Assim como Godard passaria a fazer mais intensamente a partir dos anos 70.



Ilustração 20: a profusão de signos da noite. Fotogramas de Broadway by light. Klein, 1958.



Ilustração 21: idem ilustração 20.



Ilustração 22: fotogramas do filme Qui êtes-vous Polly Maggoo? Klein, 1966.



Ilustração 23: sarcasmo e ironia ao mundo fashion. Qui êtes-vous Polly Maggoo? Klein, 1966.

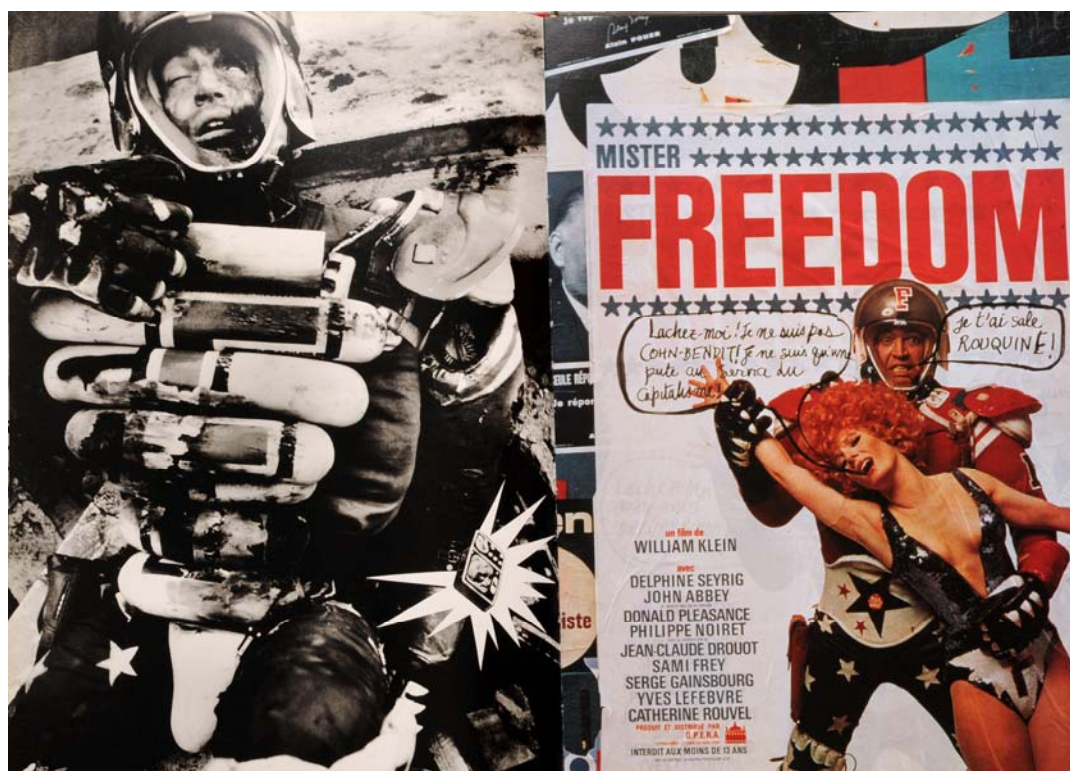


Ilustração 24: a estética dos quadrinhos. Cartaz do filme *Mr. Freedom*. Klein, 1967.

Logo em seguida ao filme *Broadway by Light*, Klein foi convidado pelo diretor Louis Malle para ser o consultor artístico do filme *Zazie dans Le métro*,⁶⁰ mesmo ano em que viajou para Moscou para fazer fotos para o livro de mesmo nome. Na sequência, a convite de editores japoneses, vai para Tóquio realizar registro urbano cotidiano para ser transformado no livro *Tokyo*. Nos anos seguintes realiza diversos programas de TV e em 65 filma um documentário sobre Muhammad Ali. No ano de 1966 escreve, roteiriza e dirige o filme *Qui êtes-vous Polly Magoo?* que propiciou a Klein o prêmio Jean Vigo, de 1967. Neste último, Klein expôs, por um lado, toda sua verve provocativa criticando a falta de senso da mídia em geral e do mundo fashion em particular, e por outro, experimentou procedimentos não usuais, quando propositadamente mostrou toda a equipe durante a própria filmagem, absorvendo o excesso de informações presentes no espaço cênico, sem se preocupar com uma composição formal.

O prêmio trouxe enfim a oportunidade de Klein fazer filmes para o cinema comercial, contudo era o ano de 68, a guerra do Vietnã estava em seu auge, e Klein entendeu que a prioridade cinematográfica daquele momento era a de denunciar a intervenção americana no episódio e com esta certeza em mente participa do filme político, *Loin Du Vietnam*, um protesto contra a guerra. Este filme contou também com a direção de Claude Lelouch, Chris Marker, Jori Ivens, Alain Resnais e Jean-Luc Godard ⁵⁸. Desta época até o ano de 89 Klein praticamente não fotografou mais e se dedicou a realizar filmes autorais e filmes publicitários. Apenas no ano de 1983 ele retorna à fotografia voltando a fotografar o cotidiano das cidades, além de reeditar livros com suas fotos.

⁵⁸Lista completa de filmes e livros ao final do capítulo.

2.6 Longe do lugar comum

As fotografias de William Klein além de fugirem do lugar comum por seu modo de organizar o excesso de informação também costumam criar certo desconforto sensorial devido aos seus tremidos e borrões. Suas imagens mergulham numa relação de movimento e proximidade exagerada que é distribuída pelo quadro sem uma preocupação com as regras básicas de composição fotográfica e sem o famoso congelamento da cena através do corte de tempo, característico da fotografia instantânea. Contudo, essa suposta desorganização é na verdade um método sistemático de Klein, pois o tremido tem um mistério que exige mais atenção do seu observador.

Quando a foto passa a integrar o traço do movimento visível ela traz algo que arrebatava as impressões, pois não sendo o tremido o que normalmente se entende como natural numa imagem, ele, entretanto, é ao mesmo tempo o que de mais natural pode existir enquanto um registro que se situa entre o móvel e o imóvel como tradução de algo que aconteceu. Um tipo de imagem que permite a clara percepção da passagem do tempo enquanto uma duração que não é apenas de ordem psicológica, mas sim física. As imagens tremidas também aparecem, segundo Bellour (1990), como um modo genuíno de a fotografia se afirmar como um artifício a serviço da representação que a liberta ainda mais no sentido de se pretender como arte⁵⁹.

É curioso notar que, em meio ao acúmulo de pessoas presentes em algumas de suas imagens, são raras as que cruzam o olhar com a sua câmara. Considerando-se ser a visão um dos sentidos mais utilizados, o que poderia explicar esta frequente repetição do não cruzamento dos olhares com o olhar de Klein? O olhar permite elaborar nossas primeiras reações aos acontecimentos visíveis e é através dele que surgem as primeiras pistas para um diálogo, mesmo que sem palavras. O olhar determina aceitações e recusas. A troca de olhar estabelece um processo de continuidade. Seria, então, um jeito extremamente veloz de Klein utilizar seu equipamento para assim evitar recusas ou, ao contrário, um jeito não controlado de lidar com a câmara fotográfica que o fazia ser invisível aos olhos dos demais?

⁵⁹Bellour, 1990, 96.

Por seus depoimentos chegamos à conclusão de que se trata uma reunião dos dois procedimentos. Como um fotógrafo com formação de pintura e artes gráficas enraizadas nas ruas do Harlem onde sua veia satírica e crítica se firmaram, Klein gostava de estar nas ruas entre as pessoas comuns para construir suas imagens no meio em que viveu. Porém, lhe causava estranheza a proposta de imagens todas belas e organizadas, pois elas não traduziam o espírito das ruas. Neste sentido ele optou por caminhar contra um estatuto de regras de uma boa composição, que tinha uma presença muito forte nos anos 60 devido à popularidade das fotografias de Henri Cartier-Bresson – cujas composições geometricamente calculadas e bem distribuídas eram internacionalmente reconhecidas. E para ajudá-lo na ideia de alcançar uma suposta invisibilidade entra em cena o aspecto técnico das lentes fotográficas.

Klein se encantou pelas lentes grande-angulares que, devido a sua grande abertura de ângulo frontal de captura, lhe permitia fotografar uma cena dando a falsa impressão de que estava apenas fotografando os elementos defronte à sua câmara como normalmente acontece com as lentes tradicionais. Deste modo, reunindo vontade e técnica, Klein pôde se valer de um meio eficiente para dar vazão ao seu jeito de misturar proximidade e movimento em suas fotografias. Mas este tipo de imagem também confere à foto poderes de abstração e profundidade que revelam sua relação com o tempo.

Retomando a ideia dos contatos fotográficos, no filme *Contacts*, de Klein, 1983, somos convidados a observar o que quase nunca se via: a elaboração do pensamento da imagem. Sua construção em meio às suas dúvidas, acertos e erros. Alguns pensadores como Raymond Bellour viram nesse filme de exposição dos contatos o que de mais próximo existira entre a fotografia e o cinema, como se cada instante decisivo parecesse ter sido escolhido numa suposta continuidade imaginária dos planos do cinema, ou mais especificamente numa situação-cinema (Bellour, 1990, 158), mas que em algum momento era deslocada por um traço de caneta para nos lembrar que se tratava de algo distinto do cinema.

As imagens sequenciais de Klein não apresentavam imagens subsequentes em organização dos corpos como numa sequência cinematográfica, pois ele não usava o *motor-drive* que permite a aceleração dos disparos de uma câmara. Os disparos de seus cliques dependiam de seu dedo girar a bobina para movimentar o próximo fotograma ao local correto do acionamento do próximo clique. Suas sequências sempre abriam uma brecha de tempo para que o mundo à sua frente se reorganizasse. Por mais sequencial que fossem seus disparos, o intervalo entre uma imagem e a próxima sempre estiveram presentes. Uma reorganização que se procede, contudo, numa relação de espaço diferenciado: compactado e ao mesmo tempo alongado. Segundo Raymond Bellour, estamos num tempo louco, um tempo constrangido [...] o mais próximo possível do entre fotografia e cinema (Bellour, 1990, 158).

Talvez em função dos intervalos entre um clique e o próximo, deste hiato que surge, a sequência de imagens possa descortinar um horizonte que conjuga seu tempo de forma paradoxal. Segundo as palavras de Klein no filme *Contacts*:

Uma foto tirada a 1/125. O que se sabe do trabalho de um fotógrafo? Uma centena de fotos. Talvez 125, isso dá, ao todo 01 segundo. Talvez 250 fotos. Já seria uma obra considerável, e isso dará 02 segundos. A vida de um fotógrafo, até mesmo a de um grande fotógrafo, como se diz: 02 segundos. (Klein, DVD - *Contacts*, 1983)

Ainda que o tempo de uma imagem não se trate do tempo cronológico, ele é um dos vértices fundamentais do fazer fotográfico. Curiosamente, poucos foram os fotógrafos que teceram considerações sobre esta relação direta e evidente. Então, haveria de se questionar, não mais sobre o tempo que determinou a captura da imagem no momento do clique. Haveria sim, de se atentar ao modo de conduzir a construção de cada imagem nos tempos anteriores e posteriores ao clique, como extensões interligadas àquele instante.



Ilustração 25: os olhares não cruzam com Klein. Funeral do General De Gaulle. Klein, 1974.



Ilustração 26: novamente muito próximo sem cruzar olhares. Chegada da maratona. Paris. Klein, 1983.



Ilustração 27: Incrustação do tempo de duração do movimento imerso numa única imagem
Academia Francesa de Letras. Paris. Klein, 1983.



Ilustração 28: Corner cigar store. Nova York. Klein, 1955. O efeito de movimento dos azulejos foi obtido com a rotação das lentes de ampliação dentro do laboratório químico.

O processo de pós-produção de uma imagem é fundamental. Inúmeras são as possibilidades existentes tanto no processo químico laboratorial realizado dentro do quarto escuro do laboratório fotográfico, assim como em softwares como Adobe Photoshop.

A partir de controles adequados é possível uma série de transformações. Desde um leve retoque nos processos de contraste, densidade de claro e escuro, aumento da carga de saturação das cores, assim como se pode alterar a intensidade de uma cena aquecendo a cor geral da manhã a partir de um filtro âmbar ou então esfriar, a partir de um filtro azul. Ainda, pode-se corrigir a distorção que uma luz fluorescente ou uma luz de tungstênio exageradamente amarelada provocam no equilíbrio final das cores. Ajustes de brilho e contraste e transformação da foto cor em PB se tornaram tão corriqueiros que já podem ser comandados a partir da própria câmara. Mas, reorganizar uma cena a partir da fusão de dois elementos, ainda está entre os tipos de manipulação considerados difíceis, mesmo com os novos recursos trazidos pela informática. Reconhece-se, portanto, o alto valor das imagens de Klein, haja vista que suas manipulações são anteriores à era digital. O esforço e a dificuldade operacional eram intensos até que se alcançasse o resultado estético desejado para cada imagem.

Ao buscar, por exemplo, a presença do traço do movimento, Klein buscava para além da visão do olho-humano e ia de encontro ao que haveria de mais artificial num olho-câmera. Mas essa busca através do artificial não se fechava em torno da estrutura técnica, porque suas imagens se desdobravam ou quem sabe elas dizem-dobravam em brechas, em que os mais sensíveis perceberão o caminho a ser percorrido para além do tempo presente, como Bellour descreve:

(...) Se o desfocado e o tremido atestam ao mesmo tempo algo de primitivo e algo que talvez seja o que há de mais artificial na fotografia, é porque, na verdade, o olho em seu estado normal não vê desfocado nem preserva em si o traço materializado de um movimento. Ao passo que a objetiva, esse olho falso, pode fazê-lo [...] É algo mais profundo que o olho, do qual, porém tudo depende, o que o tremido evidencia e toca no fotógrafo e naqueles que a ele são sensíveis. É o olho como corpo. (Bellour, 1990, 97)

Portanto a inquietude de Klein se traduzia em modos de operação que ora procediam por semelhança ou por convenção, ora por analogia ou por código. Klein tinha a capacidade de não se ater a nenhum caminho, nem correntes, nem escolas e misturava tudo de todas as maneiras com o intuito de criar um desconforto sensorial. Seja através de recursos técnicos, ou não, suas imagens sempre fugiam do padrão de conforto visual e provocavam estranhamento. Imperfeição em estado puro, que poderia, porém, ser avaliada sob outra mirada, mais próxima da imperfeição de todas as pessoas, ou mesmo da poesia de Pessoa, no Livro do Desassossego “(...) Adoramos a perfeição, porque não a podemos ter, repugná-la-íamos, se a tivéssemos. O perfeito é desumano, porque o humano é imperfeito”.

Klein mergulha no tempo de suas imagens e faz emergir seus traços num hiato entre duas possibilidades. Estas se transformam em dobras ou rachaduras descortinando o mundo real de um modo que nossos olhos não conseguem fazê-lo – mas talvez por isso mesmo nos pareça tão evidente a vida correndo naquelas imagens traçadas, tremidas e borradas fazendo surgir para além da representação imagética o sentido material da realização daquela imagem. Porém, não é só da técnica dos equipamentos que ele depende. Jogando com o reflexo de vários espelhos dispostos em torno de uma modelo, ele consegue surpreendente resultado, multiplicando e esvaziando os muitos olhares possíveis de se ter ao mesmo tempo. O enfrentamento de Klein com a imagem se dá corpo a corpo, quase pele com pele. O excesso sendo misturado no campo da superfície rasa.

...

Quantos olhares existiriam na foto da sala dos espelhos, feita em Paris, no ano de 1962, para a *Maison Cardin*?⁶⁰ Um olhar que encara, ignora e rejeita. Olhar que a partir de um é três, entrando, fugindo e voltando a si mesmo, mas que, num só salto, de três se multiplica em milhares sem fim. Um olhar que está em frente, ao lado, de perfil, em diagonal e de costas para seu observador. Olhar que pede atenção, não pede nada e em nada pedir pede por sua própria redenção. Um olhar que se perde e o outro que se acha quando nos olha, ou seria o oposto, e este apenas se encontra no olhar de quem a olha?

⁶⁰ Ilustração 29, p. 61

Um presente, um passado, uma possibilidade de futuro incrustada naquele presente e uma pequena ponta que interliga todas essas dimensões temporais. Enfim, um atual e um virtual, juntos e separados, mas, sobretudo, unidos em torno de uma mesma unidade que se multiplica no interminável retorno das superfícies postas lado a lado na mais emblemática representação do cristal, o espelho. Espelho, cuja bifacialidade estabelece de imediato a presença mútua da imagem atual e virtual num circuito de trocas onde o virtual se torna atual e este vai se tornando virtual nesta mesma relação, mas sem que se consiga definir um e outro. Em resumo, são um avesso e direito do outro num circuito eternamente reversível, que chega a um ponto de indiscernibilidade entre real e imaginário, presente e passado, atual e virtual que certas imagens possuem.

Esta foto remete à célebre cena do jogo dos espelhos em *A Dama de Shanghai*, de Orson Welles, onde o princípio de indiscernibilidade atinge seu ponto máximo. Nessa, que é uma das mais famosas cenas do cinema, uma sala onde os espelhos multiplicados tomaram a atualidade de seus personagens, a única forma de reencontrá-la seria quebrando todos os espelhos de modo a se reconhecerem, e serem reconhecidos pelos espectadores, e deste modo, frente a frente, matam um ao outro pondo um fim ao circuito.

Afinal, qual olhar prevaleceria então nesta fotografia? Seria algum daqueles olhares o real? Haveria um real? Certamente que sim, talvez até mais de um real, assim como um ou milhares de virtuais naquela imagem. Afinal o real e o virtual estão inseridos num circuito infindo. Existe um movimento em cada um dos múltiplos olhares, e eles se procuram uns aos outros enquanto um se transforma no outro, na medida em que a bifacialidade foi elevada a uma potência infinita em função da justaposição de vários espelhos. Mas de fato em meio à modelo que nos olha com tantos olhares quais deles estariam mais nela, ou na criação de Klein, ou no olhar de quem olha uma imagem que permite tantos olhares? Mais que procurar uma resposta podemos procurar pelo tempo que os aninha, um tempo futuro adormecido à espera de ser acordado para fazer parte de uma infinita lei de reciprocidade atemporal, onde passado, futuro e presente passeiam juntos. E onde, talvez, se descubra ser definitivamente na superfície, entre pele e poros, o que de mais fundo possa transparecer.



Ilustração 29: o circuito infindo entre real, atual e virtual Antonia, Maison Cardin. Paris. Klein, 1962.



Ilustração 30: autoretrato. Capa do livro Contacts. Klein, 2008.

2.7 Coleções Públicas, Livros e Portifólios e Filmografia de Klein

Coleções Públicas

Centre Georges Pompidou, Paris
Corcoran Gallery of Art, D.C.
Guggenheim Museum, New York
International Center for Photography, New York
J. Paul Getty Museum, Los Angeles
Maison Européenne de la Photographie, Paris
Metropolitan Museum of Art, New York
Museum of Modern Art, New York
Museum of Modern Art, San Francisco
Staatliche Museum, Berlin
Whitney Museum of American Art, New York

Livros e Portfólios

1956. New York: texto, fotografias e design de William Klein, Paris. Editions Du Seuil; Milão, Ed. Fetrinelli; Londres, Vista Books
1958-59 Roma: texto, fotografias e design de William Klein, Paris. Editions Du Seuil; Milão, Ed. Fetrinelli.
1964. Moscow, texto, fotografias e design de William Klein, Tokyo, Zokeisha Publications; Milão, Ed. Silvana; Paris, Ed. Delpire, New York, Crwon Publishers
1970. Mister Freedom: roteiro e fotografias por Jürgen Vollar, Janine e William Klein, Paris, Editions Eric Losfeld
1978. New York 1954-55: portfolio fotografias. Edição limitada 50 unidades. Ed Twelve Photographs
1981. William Klein: Photographs, etc, New York, Ed. Aperture
1982. William Klein: texto de Allain Jouffroy. Paris, Editions Filipachi
1983. William Klein: textos de Carole Nagger, design de William Klein, Paris, Centre Georges Pompidou, Ed. Herscher

1985. William Klein. "Photo-poche" texto de Christina Caujolle, Paris, Centre National de la Photographie
1987. William Klein: monography, Tokyo, Pacific Press Service
1988. The films of William Klein
1989. Close-Up. Texto e fotografia de William Klein, Nova York, Ed Thomas and Hudson.
1990. Torino 90. Milan: Frederico Motta
1991. William Klein. Tokyo: PPS & Parco,
1992. William Klein. Stockholm: Triangle Press,
1994. In and Out of Fashion. London, New York, Random House, Inc.Paris, Le Seuil,

Filmografia

1958. Broadway by Light. Produção e distribuição, Argos Films, Paris. Cor, 35mm, 12 minutos.
1959. How to kill a cadillac. Produção William Klein, Paris; distribuição Films Paris New York, Paris. Cor, 35mm. 12 minutos.
1960. Zazie dans le métro (Zazie no metro). Direção de Arte: William Klein; Direção, Louis Malle; produção e distribuição de Nef Productions, paris. Cor, 35mm, 105 minutos.
1962. Five films for French television program 5 colonnes à la une. Produção ORTF, Paris, Preto e branco, 16mm, 15 minutos cada filme. Este documentário foi censurado e não pode ser exibido na televisão francesa. Preto e branco, 90 minutos.
- 1964-65 Cassius Le Grand; vencedor do grande prêmio Festival International de Tours. Câmara e direção William Klein, produção Delpire Productions, Paris. Preto e branco, 16mm, 100 minutos
- 1965-66 Qui êtes-vous, Polly Maggoo? Sátira sobre o mundo da mídia e da moda. Roterio, design e direção William Klein; produção Delpire Productions, Paris. Preto e branco, 35mm, 105 minutos.
1967. Loin Du Vietnam, Filme feito em colaboração com Jean-Luc Godard, Joris Ivens, Claude Lelouch, Chris Marker e Alain Resnais; Sequência dos Estados Unidos por William Klein; distribuição Films 13, Paris. Cor, 35mm a partir de 16mm, 120minutos.
- 1967-68. Mister Freedom. Roteiro, design e direção William Klein; produção OPERA, Paris. Cor, 35 mm, a partir de 16mm, 100 minutos.

1969. The Panafrican Festival of Culture. Direção de William Klein; produção e distribuição ONCIC (Algerian National Film Board). Cor, 35mm a partir de 16 mm. 120 minutos

1970. Eldridge Cleaver, Black-Panther, agit-prop portrait. Câmara e direção William Klein; produção e distribuição ONCIC. Nigéria. Cor, 35 mm, 75 minutos

1972. Le Grand Café; Realizado para França televisão – Série Film Makers: Witness of their time. Filmado e dirigido por William Klein; produção parc Films, Paris. Cor – 16 mm. 60 minutos

1974 Muhamad Ali, the greatest, reedição da versão Cassius Le Grand Plus – Ali – Foreman. Produção e distribuição Films Paris New York, Paris. Preto e branco/Cor, 35mm. 120 minutos.

1975-76 Le couple témoin. Ficção científica. Roteiro, câmara e direção William Klein. Produção e distribuição Films Paris New York, Paris. Preto e branco e cor, 35mm, 120 minutos

1977. Hollywood, California, a loser's opera. Produção OKO Productions, Munique. Cor, 16mm. 60 minutos.

1978. Music City, up and down and out in Nashville. Escrito e dirigido por William Klein; produção e distribuição Films Paris New York, Paris. Cor, 35mm, 100 minutos.

1980. The Little Richard Story, the life and times of Richard Penniman. Produção e distribuição OKO Productions, Munique. Cor, 16mm. 90 minutos.

1981 The French. Escrito e dirigido por William Klein. Distribuição Films Paris New York, Paris. Cor, 16mm. 120 minutos

1983. Contacts. Projeto Piloto para National centre for Photography, Paris. Preto e branco, 35 mm. 15 minutos cada.

1984. Slow Motion. Câmara e direção William Klein. Produção Musée de la Ville de Paris, Paris, 35mm, 15 minutos.

1986. Mode in France. Escrito e dirigido por William Klein. Co-produção de Kuiv Productions e Ministério da Cultura de Paris. Cor, 35 mm. 90 minutos.

...

Desde 1972 Klein dirigiu mais de 250 comerciais para televisão e cinema.

3 Os instrumentos estilísticos

3.1 Godard e Klein face a face

Um indivíduo adquire um verdadeiro nome próprio ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o atravessam de ponta a ponta às intensidades que o percorrem. (Deleuze, 1992, 15)

As obras de Godard e Klein se afastam e aproximam em experiências imagéticas por vezes bastante diversas. Porém, os questionamentos que suscitavam algumas de suas experimentações seguem linhas muito próximas, onde o “tempo” funciona como elemento fundamental que as interliga. Não se trata, contudo, do tempo cronológico. Trata-se de um tempo distendido e dilatado, que oscila entre as variações do tempo mental e físico, assim como por entre as pontas do presente e os lençóis do passado sem amarra em quaisquer umas das pontas.

Seja na concepção de filmes como *Le Mépris (O Desprezo)*, de Godard, ou na dupla presença fantasmática das imagens tremidas e borradas de Klein, o tempo se alonga infinitamente em muitas direções. Godard cruza muitas referências neste que foi um dos seus primeiros filmes, realizado ainda em 63. Utiliza-se da metalinguagem de um filme dentro do filme para revelar as relações tensas e torturantes entre produtor, diretor e roteirista, e o faz através da dupla relação entre um tempo lento, quase vazio e uma relação amorosa em queda final – que tem ao fundo o tempo inebriante e sem fim da história da civilização ocidental dos mares da Grécia.

No filme o roteirista Paul (Michel Picoli) aceita escrever o roteiro cinematográfico para uma superprodução de *A Odisséia*, de Homero, não pelo desejo de escrever para o cinema, mas apenas para tentar manter o padrão burguês de sua belíssima esposa Camille (Brigitte Bardot). Apesar de todo o poder financeiro que envolvia o universo cinematográfico, as estruturas de relação de poder e tensão que pairavam entre produtor (Jack Palance) e diretor (Fritz Lang vivido pelo próprio), não mascaram nem conseguem impedir o imenso vazio de uma crise conjugal. Esta é acentuada na diminuta

fragilidade das relações humanas, frente à beleza eterna e histórica da paradisíaca ilha de Capri.

Somada a esse enredo, juntava-se a clareza de Godard em mostrar as evidentes dificuldades da realização do fazer cinematográfico. Demonstrar a realização de um filme dentro do próprio filme num processo de metalinguagem permitia a Godard ⁶¹, modular intensidades frágeis, porém sensatas, de que o filme precisa ser terminado do modo que for possível, porém, no tempo do diretor e não o do produtor. O filme de Godard transcorre num tempo que se divide em muitos, ao mesmo tempo lento, quase sereno e de modo sequencial em sua forma narrativa ⁶², remetendo ao passado grego de nossa civilização e se projetando ao que seria o tempo futuro do cinema de Godard com suas futuras quebras narrativas. Um tempo comedidamente lento diante da imensidão de um mar que reforçava a eterna dificuldade dos relacionamentos humanos. Tempo que não altera, mas reafirma as distâncias. Um tempo, enfim, que existe dentro de um mundo imaginário numa longa viagem entre o futuro e o passado, entre o destino e a origem, segundo Godard ⁶³.

O tempo que surge nas imagens de William Klein também é o da longa viagem que reafirma a distância de épocas. Como exemplo, temos o que transparece em borrões através da fotografia realizada nas escadarias da Academia Francesa de Letras. Klein registrou a passagem de imortais que caminhavam diante dos estáticos soldados da guarda republicana, em baixa velocidade. Utilizando-se desta técnica, as imagens ficaram carregadas de traços de movimento, pelo aspecto técnico, e de traços da história, em sua ideia conceitual. Esta fotografia arrasta consigo questionamentos da passagem do tempo de um presente, assim como do pesado tempo da história de sua existência institucional. Ainda, uma importante e talvez principal questão para nesta imagem: para onde estava se dirigindo toda aquela pompa e circunstância evidenciando a falta de adaptação em relação a um mundo onde os imortais são cada vez menos imortais?

⁶¹E cujo contexto determinou uma briga definitiva com Truffaut, que havia feito *A noite americana*, que, segundo Godard deu toques cor-de-rosa a uma realidade bem distinta.

⁶²Linha sequencial que se deve destacar por ter sido dos poucos filmes, em que Godard manteve uma linha natural de eventos.

⁶³Em entrevista para Wim Wenders no filme *Quarto 666*, de Wenders.

Talvez Klein apenas desejasse, a partir de suas imagens, ainda nos anos 60, revelar ou traduzir um novo tempo, que àquela época começava a se acelerar – apesar de carregado de ranços e temores trazidos pelas guerras. A locomotiva do tempo seguia rumo a uma nova construção identitária, com novos comportamentos culturais e suas imagens, sempre carregadas de movimento, acompanhavam o novo ritmo. Klein fugia do congelamento da imagem, mesmo quando a paralisava. Seu tempo era nervoso, inquieto e direto, mas também flutuava entre o passado e o futuro de todas as coisas para as quais apontava sua câmara. Nas fotos de Klein, a imagem do presente era estruturada na imagem do passado somada às projeções do porvir que suas fantasmagorias suscitavam.

Nos anos 50 – 60 as relações de resposta temporais estavam modificadas após a experiência das grandes guerras. Desde então, não havia mais como esperar a relação direta entre ação e reação, que estava rompida. A subjetividade mental passou a ser incorporada nas imagens de modo mais simbólico, tanto no cinema a partir do neo-realismo italiano e da *nouvelle vague* francesa, como na fotografia a partir da retomada de uma fotografia autoral com Robert Frank, Bill Brandt e William Klein em paralelo ao fotojornalismo que ainda era dominante. Cinema e fotografia passam a incorporar o tempo em todas as imagens, enquanto sujeito ativo e participante. Seu papel deixa de ser secundário, assumindo agora a condição de organizador dos novos caminhos.

Esta constatação de um alargamento temporal para dar conta das impossibilidades de respostas diretas da relação sensório-motora vigentes até as grandes guerras renovava também algumas ideias originais apresentadas pelo filósofo Henri Bergson. Sua concepção de um universo constituído de imagens em permanente movimento onde umas agem e reagem sobre as outras, transformava o corpo num centro de indeterminação em meio a imagens preexistentes à própria consciência. Esta configuração fazia do processo de percepção uma operação subtrativa em relação àquilo que o corpo, como centro de indeterminação, percebia segundo seus interesses. Esta consideração acarretava a impossibilidade de uma percepção direta dos objetos e valorizava a representação mental e subjetiva cuja memória seria o principal agente desta relação entre a imagem representada – a percepção, e a imagem no mundo – a matéria. Mas para dar fundamentação a esta teoria, Bergson precisou buscar a base dessa aventura perceptiva num tempo dilatado, onde, em essência, não se retornaria de um presente atual ao passado, nem se remeteria a uma recomposição do passado com o

presente, mas se situaria diretamente no próprio passado. Passado esse que não representaria algo que foi, mas alguma coisa que coexiste consigo mesmo como um presente. Um *ser em si* do passado que se conservaria nele mesmo⁶⁴, e cujas relações com algumas das obras de Godard e Klein são debatidas no capítulo seguinte.

Bergson descreveu que a fotografia já havia sido tirada no próprio interior das coisas e de todos os pontos do espaço. Unindo esta às ideias de Deleuze em sua carta a Serge Daney, chega-se a algumas conclusões. Pode-se supor que o mundo estava a fazer fotografias e cinema muito tempo antes de todos os debates sobre os regimes de imagem, assim como Godard e Klein procuravam por outro cinema e outra fotografia, através de caminhos distintos e atuantes. De qualquer modo não se tratava mais de tentar delimitar qual era o campo de cada representação artística e nem tampouco os limites da fotografia e do cinema, mas sim de perceber as linhas de fluxo onde elas operam e se reforçam.

Com Godard e Klein, a imagem serve para nomear não mais o mundo, posto que isso já estivesse feito, mas sim uma espécie de duplo do mundo, capaz de acolher o ponto máximo de tensão e seu excesso. Se pudermos dizer que o que há de excessivo numa imagem é de certa maneira uma perda, não podemos deixar de observar que este excesso quando é pensado e planejado serve para refletir o mundo, iluminar suas violências, hipocrisias e refletir sobre estes excessos, propondo-se de certa maneira a levá-las em princípio para uma 4ª dimensão, temporal, no desejo de alcançar a 5ª dimensão, espiritual, segundo Deleuze. Imagens a serviço dos sentidos, elas formam seu próprio duplo, muitas vezes soando como provocação ou apenas como um exercício formal de pura técnica, mas apenas quando não se permite que o novo provoque mais do que incômodo, porque do contrário, temos novos caminhos sendo propostos a partir do que essas imagens são em realidade, instrumentos estilísticos de cada autor.

No caso específico dos instrumentos de estilo de ambos os artistas podemos citar alguns deles: o quadro, o processo de enquadramento e as relações de saturação e rarefação no interior deste; o foco prioritário e as relações de profundidade de campo; as pesquisas com a natureza da imagem através de processos dos tratamentos da imagem em fases de

⁶⁴Deleuze, 2006, 55.

pós-produção, seja no laboratório químico, ou pela imagem eletrônica nas ilhas de edição; as experiências com as cores; a manipulação da imagem através de cortes secos e abruptos assim como da desaceleração da imagem como forma de decomposição desta por parte de Godard, e pelas capturas em velocidades de registro muito baixas que faziam surgir traços de dupla presença por Klein; e por fim, quase como resultado da reunião de todas as antecedentes, as experiências com naturezas de imagens híbridas de ambos os artistas.

Porém, antes se torna relevante, mesmo que brevemente, discorrer sobre algumas questões conceituais do quadro. Este, como se sabe, delimita a cena ou a imagem a ser recortada para uma fotografia ou filmagem e é tido como um dos elementos primordiais de ligação entre a fotografia e o cinema. Gilles Deleuze partia de uma definição simples e objetiva para abordar a questão do enquadramento quando argumentava ser o mesmo: “a determinação de um sistema fechado, que compreende tudo o está presente na imagem, cenários, personagens e acessórios.” (1983, 22). Para Jacques Aumont, o quadro representava o ponto de contato mais banal, ou até mais espontâneo entre o cinema e a pintura. Contudo, ao analisar a obra de Godard o autor afirmou nunca ter sido o quadro uma preocupação godardiana no aspecto de composições milimétricas, mas, paradoxalmente, também afirmou que se tampouco havia desprezo a todas essas considerações, na prática todas elas existiam aos borbotões (Aumont, 2004, 233).

Diante de tal ambiguidade esta pesquisa toma a liberdade de pontuar que não só a questão do quadro é bem presente nas atenções de Godard, como também gostaria de acrescentar que não se poderia deixar de discorrer sobre a relação intrínseca da fotografia nas relações do quadro. Isto porque, se a questão da operação do tempo nas artes permite análises tanto objetivas como subjetivas em função do modo como o espectador as sente e/ou as percebe, a questão do quadro é claramente objetiva, concreta e interligada à característica similar entre o cinema e a fotografia na matéria primeira de sua organização visual. Logo, ao se comentar a estrutura do cinema naquilo que delimita sua operação visual inicial, a presença da fotografia se faz presente no cinema como um prolongamento, em forma de movimento. Feita esta breve colocação partiremos da análise da relação do quadro entre Godard e Klein com o intuito de traçar um mapa comparativo dos procedimentos estilísticos de ambos.

3.2 O quadro

A utilização do quadro nas imagens destes dois artistas ocorre dentro de uma inversão de postura, entre a rarefação e a saturação dos elementos dentro da cena, apesar de ser permanente e comum a importância dos limites das bordas em suas construções. Para Klein o objetivo claro sempre foi o de rasgar as bordas para não haver um limite formal entre o que seria o início ou o fim de cada imagem. Fato que traduzia sua característica de revelar a pulsão efervescente das metrópoles nos anos 60, cujo crescimento urbano era evidente, ainda que longe dos atuais sinais de esgotamento. Portanto, passados mais de trinta anos de algumas dessas imagens, não deixa de ser curiosa a sensação de antecipação de que o excesso seria a pauta recorrente da convivência humana no séc. XXI⁶⁵.

Contudo, ao observarmos com atenção algumas fotografias e fotogramas de Klein, que se caracterizam pelo *sangramento*⁶⁶ das bordas parece-nos ficar evidente que ela não é fruto de uma não atenção com tais limites do recorte da imagem, mas sim o seu oposto. Todo recorte *sangrado* está evidentemente pensado, e a informação vital que seria necessária para se obter o que está recortado nunca está fora da possibilidade de percepção do observador. Tomemos como exemplo as duas fotos de Klein abaixo. Na primeira à esquerda, realizada no hall do salão de cultura André Malraux, em Paris, com o grupo de dançarinos da coreógrafa Maguy Marin, nota-se que tanto os rostos como as expressões que transpassam o limite das bordas não perdem a informação essencial, denotando a consciência no ato do enquadramento fotográfico, no intuito do que o artista desejava esteticamente como resultado final para sua imagem.

Porém, o que de fato ocorria nesta cena? Naquele momento era transmitido um texto de Antonin Artaud, que denunciava a vaidade das glorificações sem propósitos, segundo informações do próprio Klein⁶⁷. A coreografia de Marin para o grupo era obviamente um anti-balé, sem marcações e com poluições espaciais de ocupação dos integrantes do corpo de balé. Para que a fotografia alcançasse o efeito desejado, a mesma foi realizada

⁶⁵Considerando já ser um fato consumado que as ruas das grandes metrópoles estão cada vez mais caóticas e desorganizadas pelo excesso de gente, de carro, de outdoors, de movimento, de luzes, de informação.

⁶⁶O termo sangramento é utilizado quando algum elemento aparece incompleto e cortado nos limites do quadro.

⁶⁷Klein, 1989, 63.

com retardo do disparo de flash, o que assegurou um leve traço de movimento ao fundo da cena, e ainda se buscou um ângulo pouco usual, de baixo para cima em diagonal, que permitisse capturar um excesso de informações de corpos desordenadamente distribuídos. A partir deste enquadramento, Klein reforçou a ideia de desorganização e ainda traduziu em forma de imagem uma crítica do que seria uma cerimônia tradicional de glorificações. Expôs com brilho, a diferença de se ter um objetivo estético por detrás do uso técnico.



Ilustração 31: 1989, Andre Malraux Culture hall. 1983, Lourdes. Visita do Papa João Paulo II.

Na segunda imagem, fotografada na cidade de Lourdes, França, existe o misto de emoção e delírio entre a celebração dos milagres da Virgem Maria e a presença do Papa, que se reflete no recorte dado por Klein. Apesar de *sangrar* o enquadramento na câmara fotográfica do personagem à direita da imagem, não deixa de registrar o momento decisivo do clique fotográfico deste personagem, quando é evidente a tensão do dedo indicador antes do disparo da câmara. Ao mesmo tempo Klein não perde a profundidade que nos revela a multidão presente, nem tampouco, à nossa esquerda, a emoção digna e escancarada da freira em meio a uma quantidade enorme de partes a serem distribuídas dentro do enquadramento decidido. Mas para Klein a questão do enquadramento não era o fator determinante e decisivo, apesar de sua presença sempre bem resolvida, assim como em Godard. O detalhe decisivo estava no emocional da cena, como descrito em sua própria declaração:

A freira estava em êxtase, ela estava radiante de alegria e dizia: eu fiz mais que ver o Santo Papa, eu o fotografei! A imagem sagrada foi então materializada naquela pequena câmara automática instamatic Kodak que permitiu à freira a celebração daquele instante que seria único, assim como também era a celebração do 250º aniversário da revelação do segundo milagre. (Klein, 1989, 08)

Segundo Klein, esses milagres se repetiam a todo instante nos trilhões de momentos que também eram únicos a cada experiência vivida. Suas indagações a respeito desta fotografia continuavam com sua aposta de que muito provavelmente tanto a foto feita por aquele senhor como a da freira não teriam se transformado em imagens fotográficas com muitas informações. Porém, haveria alguma importância nesse fato? Segundo Klein, independente das imagens que ambos tenham conseguido, elas estavam desde então definitivamente imersas em suas vidas, crenças e preces, e isso sim importava. Aquela pulsação era o tipo de situação que emocionava o artista em suas procuras – além de em certa medida explicarem sua insistência pela captura de quadros com poluição de informações, pois elas traduziam o que estava acontecendo de verdadeiramente emocionante nas ruas das grandes metrópoles.

Esta emoção intensa que cerca o imaginário religioso também seria atentamente considerada por Godard no filme *Je vous salue Marie*, de 85. Porém, não apenas nas questões narrativas, porque desde 79, quando Godard retornou ao circuito do cinema industrial⁶⁸, suas atenções se voltaram para as relações da construção da imagem. No filme, para além das polêmicas causadas em vários países⁶⁹, Godard se viu bastante preocupado com alguns detalhes inerentes ao quadro, porém de forma indireta, que seriam resolvidos e delimitados de outro modo. Ao ser entrevistado por jornalistas sobre quais teriam sido suas marcações para determinar os melhores quadros Godard respondeu afirmando que o mais importante estava na distribuição dos elementos da cena, e mais especificamente em qual objeto marcar o foco prioritário para equilibrar todos os outros presentes no quadro⁷⁰. A resposta em forma de pergunta faz parte das tiradas geniais de Godard, porém não se pode deixar de chamar a atenção para alguns detalhes visíveis nestes dois fotogramas no que tange à composição do quadro.

⁶⁸No ano de 1968 Godard decidiu se retirar do circuito industrial do cinema e fundou o grupo Dziga Vertov junto com Gorin para realização de filmes de características político-marxistas e retornou em 79 com o filme *Sauve qui pe t- la vie* (Salve-se quem puder - a vida).

⁶⁹No Brasil foi proibida sua exibição nas salas de cinema à época da presidência de José Sarney.

⁷⁰Idem nota 34.



Ilustração 32: fotogramas do filme *Je vous salue, Marie*, de Jean-Luc Godard, 1985.

No primeiro deles podem-se perceber estas duas questões presentes. A marcação do limite no quadro ao fundo da cena e toda a distribuição sendo realizada a partir desta marcação do fundo. Pode-se reparar ainda como os personagens ocupam uma linha em diagonal facilitando o reconhecimento de cada parte existente no conjunto maior. E como na sequência, no fotograma à esquerda, a câmara é deslocada para o limite em paralelo às costas da personagem. Neste deslocamento da câmara existe conscientemente uma redução de informações no quadro para valorizar a tensão da mão próxima à barriga da Virgem. Enquanto que no fotograma anterior, ao contrário, existe uma saturação de elementos distribuídos, como os dois quadros ao fundo, as almofadas, a janela, as cortinas, a cama, os atores, a cadeira, o vaso de flores, a mesa e os reflexos para dar conta do contexto espacial da cena.

Portanto nesta questão da saturação ou da rarefação de elementos constitutivos do quadro existe tanto a possibilidade de multiplicação de dados quanto a possibilidade de se operar uma relação de conjuntos e subconjuntos, de modo a se fazer da imagem um local que permita ser tão legível quanto visível, como anteriormente desenvolvido por Deleuze:

O quadro constitui, portanto, um conjunto que tem grande número de partes, isto é, de elementos que entram, eles próprios, em subconjuntos. Podemos operar neles uma redução. Evidentemente, as próprias partes são também imagem. [...] Os elementos constituem dados, ora muito numerosos, ora em número reduzido. O quadro é, portanto, inseparável de duas tendências – a saturação ou a rarefação.[...] Mas em ambos os extremos, rarefação ou saturação, o quadro nos ensina desse modo que a imagem não se dá apenas a ver. Ela é tão legível quanto visível. (Deleuze, 1990, 22)

Contudo, nem sempre é uma tarefa fácil decodificar estes signos, seja na situação de saturação ou rarefação. Temos alguns exemplos da pedagogia de um novo olhar nesse sentido como nos casos em que Godard transformou a tela em quadros ora negros ora incrustados de ilustrações e palavras que valiam não apenas como mais uma pontuação dentro da narrativa fílmica, mas sim como valor estrutural enquanto uma superfície opaca de informação. Filmes como *Les Carabiniers* (*Tempo de Guerra*), *Pierrot le fou* (*O demônio das onze horas*) e *Le gai savoir* (*A gaia ciencia*), surgiam com telas ora brancas ora negras que complementavam a estrutura narrativa ou a deslocavam pela presença da informação da palavra a ser lida.



Ilustração 32: fotogramas de *Pierrot le fou* (*O demônio das onze horas*), *Le temps de Guerre* (*Tempo de guerra*) e *Le gai savoir* (*A gaia ciencia*). Godard

Entretanto, independente da informação a ser lida, havia mais relevância no aspecto de elas estarem ali para serem vistas como ideogramas. Antes das palavras serem um código de informação elas são de fato outra imagem, que operavam em meio a um processo que às vezes ia em direção à redução do conjunto ou ao vazio, e às vezes num caminho para a saturação dos elementos – como nos vários quadros repletos de palavras do personagem Ferdinand de *Pierrot Le fou* (*O demônio das onze horas*). Nesse último caso as letras funcionavam nitidamente como imagens, posto que mal houvesse tempo para ler o que existia em cada quadro. A câmara corria rápida por todas as letras contidas em cada quadro. Esta movimentação, ou *travelling* da câmara também se faz presente no filme *Contacts*, 83, de Klein, uma compilação de vários curta-metragens sobre a obra de fotojornalistas consagrados.

No curta de Klein, de 12 minutos, dirigido pelo próprio, as imagens correm da esquerda para a direita como na leitura de um livro, atravessado de pequenos saltos entre o detalhe da fotografia inserida no contato para a imagem geral deste contato, que contém todas as fotos de um filme de 36 poses. Deste modo passamos a observar uma nova imagem em relação àquela que havíamos nos acostumado a olhar nos livros. Ela entra em operação de multiplicação de si própria, e assim passamos a descobrir várias imagens numa mesma imagem. Também neste tipo de *travelling* pela imagem fotográfica, Klein utilizava a ideia de trabalhar com o excesso de informação visual e raramente a borda não estava transpassada em seus limites. Mesmo quando havia poucos elementos, estes passavam a ocupar um grande espaço em função da aproximação da lente e do corte sangrado. Deste modo Klein se valia do excesso e da saturação dos elementos como uma prática usual, que se transformou num estilo próprio.

No curta são exibidas inúmeras de suas fotografias urbanas que têm por característica esta absorção do excesso de informação. Mas nesse caso ela opera de forma distinta da filmagem dos contatos. Seu modo de fotografar nas ruas diante dessa saturação de elementos acontecia através do uso de uma lente diferenciada da tradicional, de 50mm. Klein utilizava uma lente grande angular, de 24mm, que abre um largo campo de captura da imagem, mas sem distorcê-la em seus cantos. Com este tipo de lente Klein podia se aproximar bastante das cenas que desejava e conseguia capturar detalhes de pessoas próximas sem que as mesmas percebessem que estavam sendo fotografadas.

Dáí também decorria a sensação de se ter numa imagem muitas imagens, porque, em geral, as pessoas localizadas defronte à câmara reagem à presença do fotógrafo, mas não as que estavam nas suas laterais.

Existe uma ideia comum de que somente as pessoas que estão defronte da lente fotográfica de uma câmara serão capturadas por ela, mas no caso das lentes grande-angulares o campo de registro visual pode se abrir em mais de 12 graus à sua frente⁷¹. Essa característica técnica explica muito das imagens de Klein com esses sangramentos nas bordas da imagem sem que os personagens revelassem consciência de estar sendo fotografados, como pode ser facilmente percebido nas fotos que seguem.



Ilustração 34: Tijuana, México. Klein, 1987.



Paris, The Rolling Stones concert. Klein, 1982.

Klein fazia das experiências entre a intensa movimentação com ousada proximidade e o sangramento dos limites do quadro um campo de afirmação visual contra a harmonia das geométricas composições do fotojornalismo, enquanto em Godard, apesar dos seus despistes para se atentar mais ao foco prioritário do que às suas marcações de enquadramento, as marcações estavam sempre presentes, pensadas e bem distribuídas funcionando para atender as suas decisões estéticas.

⁷¹As lentes grande-angulares têm comprimento focal menor e produzem fotos com campo de visão alongado. Podemos encontrar lentes de 10mm a 28mm, consideradas grande-angulares tradicionais. Mas também existem as super-grande-angulares mais conhecidas como olho-de-peixe por abrirem um raio de 180°. Porém, dependendo da abertura de graus ocorre uma deformação evidente nas laterais da imagem.

3.3 Foco prioritário e as relações de profundidade de campo

A questão do foco e da profundidade de campo eram dois procedimentos importantes e comuns em vários filmes e fotografias de ambos os artistas aqui estudados. Tome-se como exemplo o filme *Detective*, de 1984, onde Godard se vale deste recurso utilizando metaforicamente apenas uma mesa de bilhar com seu tradicional pano verde. Três bolas de sinuca compunham a cena, sendo uma primeira no centro da mesa com foco prioritário, mas como uma mínima profundidade de campo assegurada pelo uso de um diafragma muito aberto. Tudo o que estava atrás ou à frente desta bola ficava borrado visualmente⁷². Determinada essa composição, Godard fazia a segunda bola branca rodar pela mesa. Em sua trajetória do fundo ao encontro daquela primeira bola onde estava o foco prioritário, sua imagem ia do borrado/desfocado (ver ilustração 35) ao nítido.

Logicamente Godard estava fazendo uso de um dispositivo tecnológico para acentuar a sua estética narrativa. Assim como ele fazia funcionar no mundo das imagens, pode-se dizer que dependendo do ângulo de que se proceda à análise de um fato, o resultado pode ser claro e nítido ou difuso e sem foco. Pode ainda ser considerada como uma situação afirmativa ou carregada de dúvidas, como era a situação existente no filme, cujo desenvolvimento narrativo se revelaria através da investigação que ocorria paralela à história das muitas dívidas do empresário de boxe.

Klein também utilizava bastante os procedimentos de escolha de foco prioritário para determinar qual tipo de contexto visual desejava para cada uma de suas imagens. Ele fazia das alternâncias entre ter o foco ou forçar o desfoque de certas áreas de uma mesma imagem como uma estratégia de incômodo sensorial para quem observasse suas imagens, mas também serviam para conduzir o olhar do observador ao ponto que ele efetivamente desejava quando realizava suas fotos de moda. Suas imagens sempre fogem do padrão de conforto visual e provocam estranhamento, pois o desfocado atesta uma não possibilidade do olho humano em situação normal, como já desenvolvido por Bellour:

⁷²Cabe esclarecer que alguns livros de fotografia usam o termo desfocado ao invés do termo borrado visualmente, porém o mesmo é o mais adequado visto que o que se entre ou sai de foco é o elemento decidido pelo fotógrafo ou pelo diretor de fotografia, enquanto que um objeto que está dentro do campo de profundidade estabelecido irá automaticamente estar nítido ou borrado em função da distância que o mesmo se encontrar em relação ao objeto focado.

Se o desfocado e o tremido atestam ao esmo tempo algo de primitivo e algo que talvez seja o que há de mais artificial na fotografia é porque, na verdade, o olho em seu estado normal não vê desfocado, nem conserva inscrito em si mesmo o traço materializado de um movimento. (Bellour, 1990, 97)

Provavelmente muitos já tiveram a sensação de ver fora de foco logo após se esfregar muito os olhos ou quando somos acordados repentinamente por uma claridade. Na prática os traços destas possibilidades não estão longe da nossa realidade, mas também não convivem diariamente na nossa experiência. Ela precisa ser deslocada e apresentada para que seu impacto exerça sua influência e fascínio, naquilo que a fotografia tem de expressivo como representação autoral.

Este encantamento, característico do olho-câmara, somente pode ser alcançado quando este deslocamento do olhar vai além da camada externa e procura na camada interna da superfície a dobra que se apresenta quando se faz da técnica o meio para a tradução de um desejo estético. Técnica e estética são reunidas num local muito próximo e distante. Próximo do toque de todos, mas distante por ser esta dobra um local onde somente o artista penetra. As imagens de Klein nos mostram o antes e o depois – mesmo quando não estamos mais no domínio dos contatos, mas apenas numa única imagem sobrecarregada de impressões. O tempo de duração não fica mais congelado numa captura, mas sim texturizado em sua passagem. São imagens inquietas. Raro encontrar um silêncio harmonioso e pacífico. Não que ele fosse contra as plácidas fotografias da obra de Henri Cartier-Bresson com toda sua certa geometria. Mas tal candura, não lhe parecia ser a verdadeira tradução da vida cotidiana. Fosse em seus diários de bordo pessoais, fosse em reportagens ou até mesmo no retrato do mundo fashion, do qual ele declarava não gostar de nada além das mulheres. Seu trabalho entrava em diálogos variados, de inúmeras técnicas e narrativas que passeavam do irônico ao crítico. Suas representações misturavam o real e o lúdico. Com seu jeito mordaz e crítico, Klein manteve sua posição política pessoal de não fazer parte de nenhuma corrente fotográfica modernista, inventando um universo particular misto de sonhos, delírios e críticas, que levou a ser considerado como o *bad boy* da fotografia dos anos 60.



Ilustração 35: fotogramas do filme *Detective* (Detetive). Godard, 1984.



Ilustração 36: Marie Hélène para Rochàs. Klein, 1960. As escolhas técnicas precisam estar ancoradas em procuras estéticas para que as mesmas se traduzam em fascínio.

3.4 O hibridismo das imagens

Godard introduziu inúmeras características inovadoras que se transformaram em parâmetros fílmicos para vários diretores. Cortes secos, ângulos pouco usuais, filmagem com câmara na mão e o deslocamento entre associação do som em relação à imagem são algumas delas. Mas todas essas experiências funcionaram como um grande ensaio para o que seria possível realizar nos anos 70, quando foi apresentado ao vídeo por Anne-Marie Miéville. Na mesa de operação de sua ilha de edição, que construiu em sua casa na Suíça, Godard passou a fazer da imagem a palavra, sem precisar mais esperar pela revelação dos filmes em laboratórios cinematográficos especializados.

Vem dessa época o mergulho no que se transformou depois numa marca. Desde seu retorno em 79 ao cinema comercial, todos os seus filmes tiveram como base de construção, ensaios realizados em vídeo como forma de anotações, indicações e até mesmo roteiros visuais, que não funcionavam mais como os roteiros tradicionais – que ainda hoje são usados como linha guia de vários filmes. Estes ensaios funcionavam como máquinas de experimentar novos jogos de linguagem. Era de fato um novo modo de Godard proceder seu pensamento. A partir do vídeo a escrita se transforma em imagem que se estabelece ‘ao vivo’ à sua frente. Deste modo, ter imagens cinematográficas ou em vídeo passa a fazer parte simplesmente do que lhe proporcionava a melhor solução para a construção de sua idéia através do que seria “*justo uma imagem*”⁷³. A possibilidade de experimentar a imagem ‘ao vivo’ em sua ilha de edição permitiu a Godard novos deslocamentos, sobreposições, ou segundo suas próprias palavras, novos encadeamentos de imagens – que era como gostava de descrever todas as técnicas possíveis a partir de então.

No filme *Detetive*, de 1984, temos logo na primeira cena a presença de uma imagem sem muita nitidez, com certa textura⁷⁴, quase suja e com muitos ruídos. Logo em seguida percebe-se uma desaceleração desta imagem que passa a ser projetada *frame a*

⁷³ Lembrando que estas imagens poderiam se originar de quaisquer tipos de natureza de imagens, sejam filmadas, ou de arquivos. E ainda sem que se esqueça do próprio uso do som como uma banda a parte em relação à banda de imagem, que permitam a junção de coisas que nunca foram antes relacionadas, como anteriormente descrito e desenvolvido na introdução desta dissertação. p. 05.

⁷⁴ Ilustração 37, p. 82.

frame (quadro a quadro) revelando tratar-se de uma imagem de vídeo. No caso, tratava-se de imagens que foram gravadas por dois detetives da varanda do hotel, onde em várias tomadas do filme seria registrada a própria câmara filmadora de vídeo que estava gerando aquelas imagens.⁷⁵

No filme *Notre musique* (Nossa música), de 2004, Godard também misturou várias naturezas de imagem. Durante os sete minutos iniciais, cenas de guerras, mesclando imagens em cores, em preto e branco, trechos de documentários e de filmes de western antigos, imagens texturizadas, muitas sem nitidez, algumas sem foco, algumas com clara percepção de corrosão química, outras feitas com vídeos amadores, outras com equipamentos profissionais de televisão e a menor parte em película cinematográfica.

Godard deixava claro na utilização dos mais variados tipos de imagem que a questão não estava mais no material de suporte de filme. Trinta anos passados de sua retirada do sistema de produção cinematográfico para a descoberta do vídeo não deixavam mais dúvidas da certeza de Godard quanto à vitória da televisão na guerra das imagens entre esta e o cinema. Porém, atestar a vitória daquela mídia que poderia ser responsável por provocar um esvaziamento do olhar, não se demonstrou como o fim, mas sim como início de novas experiências. Confirmou-se também, que esta nova imagem e sua forma de distribuição não diminuía a necessidade de ir de encontro àquilo que ela, a imagem, podia revelar e mostrar.

Este mesmo interesse pela mistura havia na trajetória de Klein. Quando Alexander Liberman, diretor de arte da revista *Vogue* francesa, o convidou para ser fotógrafo da revista, em 1954, abria-se a oportunidade para uma mistura até então pouco experimentada. Klein ainda estava às voltas com a pintura e havia realizado algumas fotografias jornalísticas, porém nenhuma foto de moda. Entretanto, Liberman intuiu que naquele deslocamento de mídias e na junção de uma formação mista reunindo uma sólida experiência na pintura abstrata com certa ousadia de seu olhar fotográfico, poderia trazer uma nova dinâmica visual para as fotografias de moda da época – e em especial no confronto direto com a revista Harper Bazaar

⁷⁵Mostrar um filme dentro de outro filme num processo de metalinguagem foi utilizado por vários cineastas. Mas no caso de Godard, isso funcionava um pouco como pequenas lições de sua extensa pedagogia, muitas vezes comentada por alguns pensadores como Serge Daney, Phillip Dubois e Gilles Deleuze.



Ilustração 37: fotogramas das cenas iniciais do filme *Detective* (Detettive). Godard, de 1984. Na segunda ilustração acima à direita, se percebem os arranhados da passagem característica que paralisava a imagem e corria frame a frame. Nas debaixo as interrelações do autor com o vídeo.



Ilustração 38: fotogramas do filme *Notre Musique* (Nossa música). Imagens de arquivo. Godard, 2004



Ilustração 39: acima Nova York, 1963; embaixo: Roma, 1966. As fotos de cima são típicas fotos do formato de 35 mm, enquanto as de baixo são de formatos variados 9x6 e 6x6 típicos do médio formato tradicional do mundo da publicidade na era dos filmes analógicos. Klein.



Ilustração 40: Roma. Klein, 1962.

As fotografias de moda seguiam um padrão visual, cujos nomes balizadores eram o de Richard Avedon⁷⁶ e Irving Penn⁷⁷. As fotografias de ambos eram caracterizadas por serem realizadas em estúdios fotográficos com a luz rigidamente controlada e sempre com equipamento de médio formato. Este, por possuir um negativo de maior dimensão física, alcançava uma definição de imagem e qualidade visual mais apurada nos detalhes dos produtos e detalhes de olhos, cílios e bocas das modelos. Entretanto, Klein vinha da experiência das ruas, cujo uso prioritário era – e continua a ser – o da câmara portátil, que facilitava o deslocamento e ainda permitia a tomada de algumas fotos de modo quase imperceptível. Seu costume de uso desse tipo de formato fez com que Klein propusesse uma nova experiência estética, das câmaras de 35mm, para as fotografias de moda.

Libermann a princípio não concordou com a ideia – este equipamento tinha negativos menores, com menor definição de detalhes em relação aos negativos de médio formato e nunca antes fora usado. O diretor de arte da Vogue, para tentar demover Klein desse desejo, o levou para visitar a fábrica sueca da empresa fotográfica Hasselblad e lhe deu carta branca para comprar o equipamento de médio formato que desejasse. Mesmo com a aquisição de novos equipamentos dentro dos padrões estabelecidos, as fotografias que

⁷⁶Richard Avedon, fotógrafo norte-americano (Nova Iorque 1923 – 2004). Estudou filosofia na universidade de Columbia, em Nova Iorque. Em 44 foi estudar com o designer Alexey Brodovitch no laboratório de design da New School for Social Research, em Nova Iorque. No ano seguinte tornou-se fotógrafo da Harper's Bazaar, e até ao fim da década fotografou também para a Theatre Arts e para a revista Vogue. Em 1957 trabalhou como consultor visual do filme *Funny Face* (Cinderela em Paris), de Stanley Donen, com Audrey Hepburn e Fred Astaire nos papéis principais, e nomeado para 4 Oscars da Academia de Hollywood – esta colaboração não foi casual, pois o filme foi baseado na carreira de Avedon e o personagem principal inspirado diretamente no fotógrafo nova-iorquino. Seu trabalho esteve exposto no Instituto Smithsonian em Washington no início da década de 60, e após fotografar o movimento sulista dos direitos civis em 1963, tornou-se fotógrafo da revista Vogue, à qual se manteve fiel durante mais 34 anos. Durante a sua longa carreira fotografou nomes tão distantes no tempo e no espaço social que ocupam, como Marilyn Monroe, Pablo Picasso, Tennessee Williams, Bob Dylan, Henry Kissinger, Michael Moore, as 3 gerações de Martin Luther King, Andy Warhol e seu atelier, a “Factory”, Hilary Clinton, Malcolm X, Truman Capote, John Kerry, Janis Joplin, Frank Zappa, o presidente das Nações Unidas Kofi Annan, Carmen Mayrink Veiga, John Galliano, Mae West, Samuel Beckett, o compositor Igor Stravinsky, Charlize Theron, o presidente dos Estados Unidos Dwight Eisenhower, Charles Chaplin, Ringo Star, George Harrison, Paul McCartney e John Lennon.

⁷⁷Irving Penn, fotógrafo norte-americano (Nova Iorque 1917 – 2009) se notabilizou por ser o criador de uma beleza elegante e simples, mas construída com um rígido formalismo e uma sensibilidade incomum. Penn chegou a Vogue, ainda na década de 1940, contratado por Alexander Liberman, como consultor de capas. Porém, como não lhe davam ouvidos, decidiu fazer ele mesmo as fotografias. Desde então foram mais de 200 capas para as principais revistas do mundo e continuava em atividade aos 92 anos. As imagens de Penn tipicamente abandonam fundos e efeitos elaborados em nome de uma imagem simples e expressiva, de notável concentração nos modelos ou acessórios fotografados. Penn optou, desde o princípio, por suprimir os elaborados cenários, usando fundos simples e explorando diferentes poses - ou seja: conscientemente optando pelo essencial, o que foi suficiente para um percurso no qual desenvolveu verdadeiras obras-primas.

provocaram o impacto visual diferenciado, como se pode imaginar, foram as das câmaras de 35mm. Então, pela primeira vez no universo dos ensaios fotográficos de moda, utilizaram-se fotografias feitas com equipamento de 35mm que, se perdiam em qualidade nos detalhes, passaram a ganhar em proximidade, movimentação, ousadia, liberdade e um novo jeito de olhar o universo da moda.

As misturas fotográficas de Klein funcionaram como base para as experiências que teve com o cinema. Se em *Qui êtes-vous Polly Magoo?*, de 66, as imagens ainda remetem fortemente às suas imagens fotográficas, com soluções entre saturações dos quadros ao lado de uma narrativa crítica em relação ao mundo da moda e da mídia, a situação muda totalmente em *Mr. Freedom*, de 68 quando caminhou em direção ao humor debochado, sem perder a verve crítica. Neste filme, Klein reuniu influências de imagens das histórias em quadrinhos e imagens de seriados televisivos infantis para contar sua fábula político-cômica. As misturas entre fotografia e quadrinhos ainda continuariam para a realização de uma paródia de ficção científica no filme *A Model Couple*, de 76.

Entretanto, o que havia de mais revelador nessas misturas e transposições não era o simples jogo técnico, mas sim a existência de uma vontade estética que procurava por modulações e ajustes que se adequassem às ideias de cada artista. Sem esta base conceitual que dava corpo ao jogo formal de técnicas possíveis, teríamos apenas imagens vazias como já fora desenvolvido por Dubois:

Todo dispositivo tecnológico pode, com seus próprios meios, jogar com a dialética entre semelhança e dessemelhança, analogia e desfiguração, forma e informe. A bem da verdade é exatamente este jogo diferencial e modulável que é a condição da verdadeira invenção em matéria de imagem: a invenção essencial é sempre estética, nunca técnica. (Dubois, 2004, 57).

Talvez por isso Deleuze afirmasse que os verdadeiros artistas também deviam ser considerados pensadores tanto quanto os filósofos ou os cientistas, pois em suas mãos a técnica existia a serviço de um propósito estético traduzido em procuras e indagações. E quando estas indagações e questionamentos sofriam abalos, alguns artistas silenciavam e outros se recolhiam, não para um isolamento, mas sim para um reaprendizado. Este foi o caso de Godard em 68. Quando o cineasta decidiu se retirar do cinema industrial,

seu movimento não se fez contra a ideia do cinema em si, mas em relação a um cinema que ele entendia estar ultrapassado. Segundo Serge Daney, Godard encontrou-se num momento onde foi necessário um reaprendizado:

Em 1968, para a facção mais radicalizada – a mais esquerdista – dos cineastas, uma coisa é certa: é preciso aprender a sair das salas de cinema (da cinefilia obscurantista) ou, ao menos, conectá-la a qualquer outra coisa. E para aprender, é preciso ir à escola. Não exatamente à ‘escola da vida’, mas ao cinema como escola. É assim que Godard e Gorin transformaram o cubo cinematográfico em sala de aula; o diálogo do filme em recitação; a voz em off em aula magistral: a filmagem em trabalhos dirigidos (Daney, 2007, 108).

Desta época surgiram os filmes políticos com estreita aproximação do real, porém um real a ser transformado politicamente: *La chinoise* (A Chinesa) de 68, que muitos consideram ser uma antecipação visionária de todo movimento estudantil de maio de 68 nas ruas de Paris, a política marxista em *Pravda* (69) e em *Vent d'Est* (*Vento leste*) (69), as posições de Althusser sobre ideologia em *Lutas na Itália* (69), *Tout va bien* (Tudo vai bem), sobre uma greve numa fábrica. Ainda, *Ici et Ailleurs*, que retomava a questão de uma terra para os palestinos.⁷⁸ Porém, diante do impasse de como elaborar um novo enunciado diante do fato dado – a revolução palestina – foram necessários cinco anos para que a lição fosse resolvida e finalizada. E aqui novamente a diferença entre a escola e o cinema é muito bem diagnosticada por Serge Daney:

(...) não precisamos agradar os alunos, dar-lhes prazer, já que a escola é obrigatória- é o Estado que quer que todas as crianças sejam escolarizadas. Mas no cinema, para conservar seu público, é preciso dar-lhe algo para ver, para crer, contar-lhe histórias (bobagens). Por isso a acumulação de imagens, histeria, happy end: catarse. [...] Não é preciso procurar muito a extraordinária irrupção de amor e ódio, raiva e queixumes irritados que, a partir deste momento o ‘cinema’ de Godard, tornado nos primeiros tempos de uma pedagogia maoísta enrugada, provocou (Daney, 2007, 108-111)

⁷⁸Godard e Gorin foram convidados pela organização Al Fatah para filmar seus acampamentos na palestina e mantiveram o material arquivado e parado durante cinco anos.

Entretanto, toda energia acumulada nessas irrupções citadas por Daney seriam catalisadas na direção das possibilidades de uma nova descoberta determinante, o vídeo. A partir de então seus questionamentos conceituais foram sendo aprofundados em justa harmonia das questões técnicas. Godard passa a ter mais autonomia no controle da imagem e seu pensamento se transfere das palavras para a imagem. As palavras como imagens. As primeiras experiências aparecem no filme *Ici et Ailleurs*, se reforçam com *Numéro Deux* e se tornam mais presentes nos vários programas que Godard realizou para a televisão suíça, com destaque para série *Six fois Deux*, em seis episódios. Contudo, toda essa fase televisiva iria se acumular e irromper no filme que marcou o retorno de Godard ao sistema industrial e comercial de cinema, *Sauve qui peut - La vie* (Salve-se quem puder – A vida), de 79, considerado pelo próprio como seu segundo primeiro filme.

Este filme apresentou novos caminhos para uma imagem mista da relação entre o vídeo, TV, cinema e fotografia, e por estas razões é considerado um marco de uma nova imagem – antes da era digital. Godard desloca o recurso do *slow motion* de seu uso para a repetição na TV, e faz dele um recurso narrativo. Faz dessa desaceleração o local do pensamento e da reflexão em meio a um movimento que se projeta a uma parada que nunca ocorre. No filme o diretor afia sua crítica mordaz contra a sociedade em várias instâncias da vida moderna: a vida urbana, a vida dos pais, os intelectuais, os artistas, e, sobretudo os homens de negócios.

Destaque-se também, o fato do personagem principal encarnar o papel de um diretor de televisão, chamado Paul Godard (interpretado pelo ator Jacques Dutronc), que não consegue manifestar suas emoções a não ser por meio de ações violentas, quando se joga por cima da mesa e derruba Denise ao chão para abraçá-la – o que não deixa de ser um reflexo das relações entre o cinema e a televisão. Para Godard a TV foi a grande responsável pela derrota do cinema frente às imagens ininterruptas, banais e vazias. Mas esta opinião não fez com que Godard se virasse contra ela. Na verdade, ao contrário, nela mergulhou fundo. Com sua pesquisa Godard contribuiu fazendo televisão como se fosse cinema, para depois retornar ao cinema pensando em televisão através das modularidades e maleabilidades possíveis de se realizar com a imagem do vídeo.

No caso de *Sauve qui peut – La vie*, Godard experimentou estas técnicas televisivas através de fortes desacelerações, mas não do modo como ela é largamente utilizada na TV, como recurso de repetições de uma mesma cena, principalmente nos esportes. Godard se apropriou da técnica do *slow motion* para remetê-la à ideia de decomposição gradual da própria imagem. Porém, não como se fossem várias fotografias, visto que não havia o intuito de fixar alguma imagem específica a cada passagem. Com Godard a desaceleração funcionava como advertência, como pulsão em meio a uma quase paralisação. As derrapagens das imagens também forçavam o olhar do espectador a uma desaceleração perspectiva do tempo, para se poder observar o que havia por detrás de cada imagem. Uma operação de resistência pra não se deixar levar pelas imagens sem antes tentar tirar delas o que havia para ver antes de sua continuidade.

Um novo elemento visual surgia nas derrapagens das imagens e se reforçava na quase paralisação das sequências. A crítica narrativa se encontrava imbricada na própria técnica de desaceleração forçada. Algumas muito próximas sequencialmente das outras, a ponto de este efeito se tornar um fio condutor. Entretanto este procedimento, que poderia se esvaziar em mãos pouco hábeis, ganha força exatamente no momento de sua ausência. Este não aparece, por exemplo, diante de um momento decisivo do filme, na cena de prostituição, numa relação de subordinação do empregado e das prostitutas às ordens de como cada uma deveria proceder naquela relação mista de subserviência patronal e venda corporal. Esta cena funcionava como tradução de uma montagem em linha dos personagens presentes, onde cada um seguia uma linha de ordens do presidente-diretor. A decomposição já estava presente na própria narrativa desta sequência do filme, logo a utilização do recurso de desaceleração naquele momento esvaziaria o próprio vazio conceitual de todas aquelas relações, além das impossibilidades amorosas que não paravam de nascer e renascer por detrás da indefinição que se traduzia numa imagem que não é nem cinema, nem fotografia, nem vídeo, e era tudo isso ao mesmo tempo.

A sensação que surgia através desses falsos congelamentos da imagem se aproximava de um diálogo sobre uma quase outra natureza. Do ‘entre’ estas naturezas de imagens, como se a fotografia pedisse licença para ser vídeo, que por sua vez pedisse pra ser cinema, ou talvez, fosse apenas o cinema pedindo licença para ser todas as imagens reunidas. Contudo, numa linha traçada transversalmente às experiências que ajudaram

na invenção do cinematógrafo, Godard não deixava de ter em mente as investigações de Muybridge e Marey.

Tanto Marey quanto Muybridge realizaram pesquisas misturando investigações científicas e vontades artísticas dirigidas a novos limites visuais. Através das cronofotografias, eles operavam com o fator tempo em processos de decomposição do movimento. Suas imagens eram obtidas por meio de vários aparelhos alinhados lado a lado, cujo acionamento ocorria em progressão e muitas vezes por meio de cabos de sincronismo, cuja fotografia “*Tranverse Gallop*” de Muybridge é uma das mais célebres. Outra fotografia famosa desta época, de Marey – *Cheval au Gallop*, de 1886, trazia outro modo de se realizar esta fotografia do tempo. A partir de um único suporte eram realizadas várias tomadas fotográficas apropriando-se assim de toda evolução do tempo e do espaço a partir de um único ponto, resultando em várias superposições que geravam um efeito fantasmático⁷⁹ que na época fizeram Marey deslocar suas pesquisas para outro campo como descrito a seguir:

A desconfiança nos dados processados pelos sentidos, em especial pela imagem perceptiva, levou-o a orientar suas pesquisas para o campo do invisível, inicialmente os movimentos internos do corpo – a batida do coração; os movimentos musculares e a pressão arterial – e, a seguir, o deslocamento do corpo humano e dos pássaros para, finalmente, dedicar-se às microtransformações, interditas à percepção direta, processadas em substâncias bem menos corpóreas como o ar e a água. (Fatorelli, 2003, 55)

Godard também tinha em mente a noção crítica de Marey, de que o cinematógrafo dos irmãos Lumière não tinha nada de muito interessante, pois apenas reproduzia o que o olho humano era capaz de ver, enquanto seu desejo era o de ver/mostrar o invisível (Campany, 2008, 22). Porém, as experimentações realizadas por Godard em *Sauve qui peut La vie* se afastam um pouco das pesquisas de Marey e também não se dirigem diretamente aos movimentos sequenciais de Muybridge, apesar de ambas estarem flutuando ali por dentro.

⁷⁹Efeito de sobreposição que se conecta aos temidos de Klein, mas alcançado de forma completamente distinta, pois Klein realizava apenas uma tomada fotográfica com tempos de velocidade muito baixo.

As desacelerações poderiam ser pensadas como num local entre estas duas pesquisas, procurando por um terceiro elemento, ou ainda um terceiro sentido para a imagem, pois elas fazem surgir o tempo que Barthes tanto sentia falta no cinema. O tempo que faltava para lhe permitir fechar os olhos e divagar frente a uma imagem mais significativa. Tempo que também nos remetia à 4ª dimensão sugerida por Deleuze. Tempo, enfim, para ver o que existia para se ver por detrás daquelas imagens. Para Dubois essa experiência, mais que servir para mostrar a emoção operando a cada derrapagem de imagens, funcionava também como a própria razão de ser da pesquisa de Godard:

O caso mais exemplar é, de novo, o de Jean-Luc Godard. Todos se lembram das célebres câmeras lentas sincopadas de *Salve-se quem puder (a vida)*: mais do que nos mostrar a 'emoção operando' (isto é para a televisão), elas funcionam como momentos de pesquisa e interrogação sobre a imagem, os gestos e os corpos representados, sobre o que resta de acontecimento ao olhar que podemos lançar para as coisas. (Dubois, 2004, 210)

As desacelerações propiciam a expectativa de uma paralisação. Nestas sequências as câmaras são lentas, de origens imprevisíveis, irregulares, sempre recomeçando, e gerando a expectativa de uma paralisação que, entretanto não acontece em nenhum momento do filme.

Ao mudar os regimes de movimento Godard estaria procurando, descobrindo ou fazendo nascer uma nova imagem? Mudanças de ritmo para quem sabe provocar perturbações nas relações de percepção? A desaceleração na televisão propicia a lentidão, mas em seu filme não. Cada derrapagem apresentava uma quase diluição de si mesma rumo à outra dimensão, e ao mesmo tempo a sua própria transformação. Num momento em que, para Godard, as imagens haviam sido esvaziadas pelo ininterrupto delas na tela das televisões e o cinema havia perdido a luta das imagens para a televisão, suas experiências produziam uma terceira margem da imagem. Entre um existir através das imagens de películas cinematográficas, um fluir eletrônico vindo das imagens de vídeo, e por uma diluição entre uma passagem e sua própria derrapagem. Surgia nesses intervalos uma nova imagem. Nessa passagem, mais afeita à imagem digital com suas inúmeras possibilidades de montagem por camadas controladas isoladamente como partes de um subconjunto a ser reunido e finalizado num conjunto final. Imagem digital, contudo, àquela época, ainda não existia!

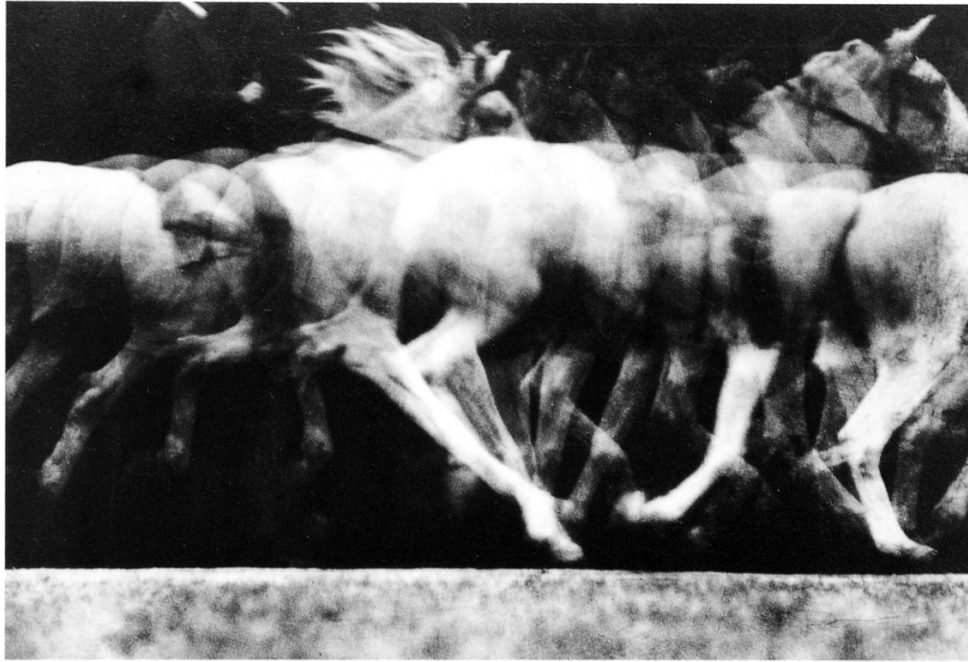


Ilustração 41: Cheval au galop, Etienne-Jules Marey, 1886

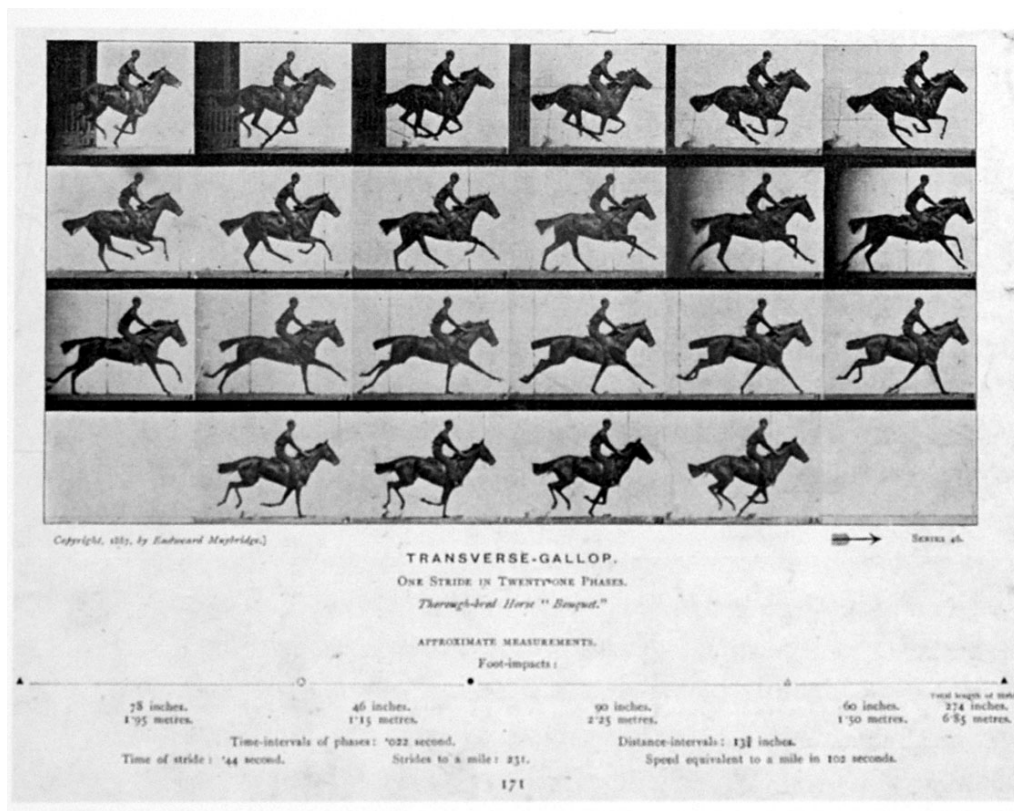


Ilustração 42: Transverse gallop, Eadward Muybridge, 1887

3.5 A explosão das cores

Para uma boa compreensão da importância do uso das cores nas obras de Godard e Klein, torna-se necessário um breve contexto histórico. No período anterior à Segunda Guerra, Paris era predominantemente cinzenta. Tanto nos céus, situação presente em várias estações do ano, como no vestuário masculino e feminino o cinza era o tom. Reconhece-se esta situação através de algumas das fotos célebres da cidade Luz que traduziram a predominância da monocromia. Desta forma, não se trata de coincidência gratuita o fato de que, algumas das imagens clássicas da fotografia ainda hoje no imaginário coletivo, são fotografias em preto e branco. A presença de um tom de cor esmaecido favorece um olhar mais voltado para as expressões assim como para as linhas da arquitetura.

Na contrapartida destas considerações anteriores, se torna relevante destacar a capacidade de leitura e apropriação de Godard e Klein. Na mesma Paris das cores monocromáticas ambos fizeram uso das cores de modo a extrapolar limites. Através das cores experimentaram dizer o não dito, explorar, gritar, declamar, reclamar, fazer parar e dar foco de atenção especial.

Godard utilizava as cores quase como máscaras independentes por cima da imagem, muitas vezes com o intuito de provocação. No filme *Le mépris (O desprezo)*, de 63, um detalhe não passa despercebido. Logo ao início, Brigitte Bardot está deitada nua na cama em primeiro plano com Michel Picoli ao seu lado logo atrás. Dentro do que seria uma cena de intimidade sensual de um casal Godard aplica um filtro de gelatina vermelha como habitualmente essa cor é associada. Contudo, no desenrolar do diálogo o que vai sendo apresentado a cada frase é uma relação delicada e cuja ilusão de sensualidade é desfeita quando o filtro é retirado ainda no meio do diálogo. Godard volta para as cores originais da cena e libera a banda sonora de modo a favorecer atenção a um diálogo que traduz não uma relação sensual de um casal num momento de intimidade, mas o início de um esvaziamento amoroso. A ilusão era novamente interrompida pelo cineasta.



Ilustração 43: fotograma do filme *Le Mepris* (O desprezo). Godard, 1963.



Ilustração 44: *Une femme est une femme* (Uma mulher é uma mulher). Godard, 1964.



Ilustração 45: fotogramas do filme *Mr. Freedom*. Klein, 1967.

Também no filme *Une femme est une femme* (Uma mulher é uma mulher), de 63, uma comédia musical com uma clara insinuação de um triângulo amoroso fora dos padrões morais para a época, Godard subdivide o filme em pontuações de cor. Porém, o faz alterando a relação de quente e frio das cores. Deste modo, o azul normalmente tido como frio e o vermelho como quente, invertem seus valores e Godard volta a proceder alterações de signos e significados.

Outro tipo de apropriação de cores ocorria nas obras de Klein. Seu jeito zombador encontrou eco nas cores da arte pop dos quadrinhos e seu filme *Mr. Freedom*, uma sátira cômico-política, idealizada, escrita e dirigida pelo próprio em 1967, explodia em cores que prenunciavam a saturação que predominaria nesta mídia.

Porém, aqui ela é usada com foco conceitual evidente para realçar o exagero dos absurdos, em que a imagem de Hitler nos permite associá-la ao mesmo tipo de questionamento apresentado por Godard, no filme *Numéro Deux*, 1975. As cores, que antes surgiam pontuais nas interferências aplicadas diretamente nas fotografias, passaram a estar presente na concepção geral de todo o cenário e figurino de modo intenso e saturado, como elemento de destaque e, não, usual no contexto geral que compunham uma cena. Como grandes artistas, Godard e Klein transformam os elementos e instrumentos disponíveis à serviço de suas ideias, fazendo com que estes deixem de ser apenas formalmente técnicos e passem a ser criativamente estilísticos.

4 Imagem, memória e o tempo estendido

No filme *Contacts*, 83, assim como no livro de mesmo nome, de 2008, Klein nos apresenta o que quase nunca se via: a sequência de imagens das quais, em geral, uma é escolhida para ser revelada, ampliada e apresentada. Klein desliza a câmara como num trilho imaginário para nos permitir acompanhar o raciocínio de construção de determinada imagem. Quase nos leva para o cinema, porém é muito mais um efeito-cinema. A própria ilusão é sempre interrompida, pelos inúmeros traços rabiscados na própria folha de contatos para destacar determinadas fotografias. Além das barras de separação entre uma foto e a posterior que nos fazem lembrar, apesar de estarmos imersos numa imagem em movimento, se tratar do domínio da fotografia. A câmara corre como numa leitura de um livro, mas ela é entremeada por saltos e interrupções a procura de detalhes. No filme é o próprio Klein que narra em off divagações do processo fotográfico:

Uma folha de contatos, um filme de 36 poses, seis tiras de seis fotos, as fotos feitas uma após outra. As fotos são lidas da esquerda para a direita, como se fossem um texto, elas são o diário de um fotógrafo. Raramente vemos os contatos de um fotógrafo; vemos apenas a foto escolhida. Não vemos o antes nem o depois. (Klein, *Contacts*, 1983).

Klein continua sua divagação expondo um paradoxo temporal que envolve o universo de um fotógrafo: “Uma foto tirada a 1/125”. O que se sabe do trabalho de um fotógrafo? Uma centena de fotos. Talvez 125. isso dá 1”. Talvez 250 fotos. Já seria uma obra considerável, e isso dará, 2”. A vida de um fotógrafo, até mesmo de um grande fotógrafo, como se diz: 2”.” (Klein, *Contacts*, 1983). Entretanto, a questão temporal que se apresenta especialmente relevante no contexto deste trabalho não está nessa relação de centésimos entre o ato fotográfico e a vida do fotógrafo, mas no fato de Klein ter retirado a fotografia de sua aparição única e exposto a sequência. Klein revelou a construção do pensamento da imagem numa relação de tempo e movimento, levando-a para um entrecruzamento entre a fotografia e o cinema.⁸⁰

⁸⁰ Não coincidentemente, o movimento e o tempo, já faziam parte das características fotográficas desde o início da carreira de Klein.

Godard, com o filme *Sauve qui peut la vie* (*Salve-se quem puder a vida*), 79, apresentou inúmeras desacelerações sincopadas em várias sequências deste filme, criando um efeito de retardo temporal, uma espécie de gargalo visual, com efeitos trazidos de sua experiência com o vídeo e a televisão. Nos intervalos entre cada fotograma a imagem deslizava no sentido inverso ao de Klein, para um entre o cinema e a fotografia, mas sem nunca chegar lá. O cinema apresentado de modo bem mais vagaroso, além de criar um inicial incômodo sensorial⁸¹, abria fendas para outra dimensão temporal.

Entre as duas experiências havia em comum um movimento de entrecruzamento de mídias que forçavam as imagens para uma reflexão, tanto sobre seus sentidos, assim como por estabelecerem um deslocamento do tempo cronológico. Em ambas as situações as imagens escorregavam à procura de passagens para outras imagens interiores a elas próprias. Há nessas propostas uma busca pelo imperceptível à superfície. Nessa busca em direção a um novo limite elas se abriam para outra dimensão temporal, que se conectam a duas experiências distintas e distantes. Uma busca que não se pauta por um fechamento de conceito, antes ao contrário, elas se abriam para outras dimensões, a princípio temporais. A primeira se refere às atuais experiências de temporalidade vividas frente às tecnologias digitais da comunicação. As redes de informação e comunicação online ainda geram novas perspectivas do tempo real que provocam certa perturbação da percepção diante do que talvez possa ser denominado, segundo Paul Virilio, como uma nova ótica:

(...) Trata-se aqui do desdobramento da visão e do surgimento de uma segunda ótica: aquela que torna possível hoje a realização de uma teleconferência entre Tóquio e Paris. Alguns se referiram, há alguns anos, a um buraco no espaço e outros, mais recentemente, a um *buraco no tempo*, o tempo real da transmissão instantânea de acontecimentos históricos, em especial da Guerra do Golfo. Esta hesitação semântica me parece característica da perturbação da percepção que de agora em diante afeta nossas sociedades diante do progresso das teletecnologias e do declínio de importância da ótica geométrica, ótica passiva do espaço da matéria e que, no fim das contas, só diz respeito à proximidade imediata do homem. (Virilio, 1993, 101).

⁸¹ Este incômodo sensorial vinha do fato de que Godard não estava congelando um movimento para destacar uma fotografia, como já fora feito em vários filmes anteriores. A desaceleração da sequência das imagens, apesar de muito lenta, não chegava nunca a ficar paralisada. O movimento poderia levar a idéia de se buscar uma fotografia, mas não chegava a ela, porque não era sobre fotografia que Godard falava nessa experiência.

Estamos à distância de um clique do que acontece na outra extremidade do mundo. Podemos estar virtualmente em todos os lugares e sob estas circunstâncias o espaço se transforma em matéria-tempo, onde o sujeito tudo pode ver no momento que desejar, mas em contrapartida, também pode ser visto e conseqüentemente analisado e interpretado em função do que dele se vê. Portanto, esta é uma situação que impõe uma nova construção da realidade, pois a mesma é reconhecida a partir de sua virtualidade. Entretanto, ainda estamos em meio a um processo de transformações tecnológicas que não nos deixa ainda muito aptos para compreender todas as possibilidades desta nova modalidade do virtual.

Afinal, do que há para se ver de cada imagem se torna necessário, por um lado, separar o que dela estaria em si mesma. Por outro, há que se observar o que existe por detrás dela, e ainda atentar sobre o que surge no intervalo que se abre entre uma imagem e a próxima, quando estas vêm numa sequência acelerada de 24 quadros por segundo, pois algumas imagens oferecem um dentro de si, e assim podem ser sentidas. Existe nelas um hiato de tempo entre a ação sofrida e a reação que provocam. Não são imagens do acaso. São imagens previamente organizadas num processo mental definido. Umas são devidamente estruturadas numa composição, ora rarefeita, ora saturadas de signos, e outras que somente existem através da decomposição de todos esses elementos.

Tanto em Klein como em Godard a imagem não é o resultado de um acaso⁸² e todo um poder de mistério as envolvia. Talvez o que seduzia nas imagens rarefeitas e interrompidas desses artistas seja sua carga de mistério.⁸³ As imagens tremidas e muitas vezes excessivas e saturadas de Klein, escondem, mas também revelam segredos da

⁸² Mesmo quando Klein preparava sua câmara com grande angular para operar com o foco regulado para o infinito e sair pelas ruas disparando fotografias sem nem mesmo olhar pelo visor da câmara, ele já sabia de antemão a capacidade do ângulo de abertura desta lente em relação a sua posição. E quando Godard se propôs a buscar as imagens mais simples esta já era fruto de um longo esforço de fazer as imagens se justificarem, independentes de sua origem. Desde então quaisquer imagens podiam ser usadas.

⁸³ São todas possibilidades abertas que também se aproximam do modo que Deleuze analisava a obra do crítico Serge Daney quando este procurava analisar as diversas funções da imagem cinematográfica dividindo-as em: o que havia para se ver por trás da imagem; o que havia para ver na própria imagem; e por fim, como deslizar para dentro da imagem - já que o fundo da imagem seria sempre uma imagem. Separando-as em períodos respectivos na seguinte ordem: à a arte da montagem, depois em favor do plano-sequência e mais ainda a novas formas de composição onde a superfície da imagem com sua profundidade rasa era o mote para os reencadeamentos que não mais seguiam uma ordem unívoca, mas sim de recomeços sempre remanejados. Por fim existia ainda a procura do cinema para se reinterpretar a partir do vídeo e da televisão e sua desilusão frente ao fato da televisão ter assegurado para uma função não estética, mas sim social de controle - que para Deleuze poderia decretar a morte do segundo cinema - assim como o fascismo e as grandes manipulações de Estado haviam decretado o fim do primeiro.

passagem de um acontecimento, que motivam a se ver o que havia por detrás daquela suposta diluição. O intervalo dilatado dos fotogramas em desaceleração de Godard, talvez também faça surgir o que isoladamente não poderia existir. Mas, seja num modelo de imagem ou noutro, o corpo do observador é convocado a participar com sua percepção, cujas afecções carregadas de lembranças a completam. O corpo se torna um elemento de união dessas duas construções de imagens, permitindo então que haja a conexão com a segunda experiência, que também propunha uma temporalidade deslocada a partir da relação entre a matéria e a memória.

No filme *Save qui peu la vie* (*Salve-se quem puder a vida*) o corpo retoma uma centralidade nas operações visuais. Por detrás dos movimentos de desaceleração das imagens da personagem Denise, Godard nos faz ir mais devagar também, para ver o que havia em cada imagem ou ainda por detrás delas. O observador fica a flutuar neste tempo suspenso de seu movimento. A percepção do observador é estimulada a participar no espaço-tempo que se abre entre um fotograma e o posterior. Porém este tempo surgia de modo surpreendente, sem aviso prévio, fazendo com que esta dimensão temporal não fosse absorvida racionalmente mas sensorialmente, o que não impedia que a contemplação da ousadia e o fascínio de uma nova imagem cinematográfica, que, naquele momento se apresentava indizível⁸⁴.

O tempo ficava suspenso na desaceleração que se impõe na imagem-movimento do cinema para outro tempo, fugaz e etéreo, cuja atualidade se compunha, na prática, de uma virtualidade onde o corpo se tornava o elemento central de todas as operações, como já proposto por Bergson: [...] podemos agora falar do corpo como de um limite movente entre o futuro e o passado, como de uma extremidade móvel que nosso passado estenderia a todo momento em nosso futuro”. (Bergson, 2006, 84). O corpo passa a atuar de modo sensório-motor. Seu corpo reage as informação visuais que mexem com seus nervos óticos. Tudo da experiência passada entra em contato com o que as sensações percebem diante de uma imagem que não se dá por inteiro num primeiro instante. O corpo é convocado, mesmo sem que se perceba, a ir buscar o que falta para se completar nos intervalos da imagem em desaceleração. Não exatamente o que falta ao outro, posto que suas lembranças são distintas de todos os demais. O corpo de cada um é o centro de todas as relações que se apresentam na imagem tremida e a

⁸⁴ Godard vinha apresentar neste filme todas as liberdades experimentadas com sua descoberta da imagem-video apresentadas por Anne Marie Mieville no Atelier Sonimage.

imagem que surge se torna única, pois ela é o resultado da operação de uma operação de subtração que a percepção realizará em busca do que lhe for de mais útil de se reter daquela imagem/experiência do filme de Godard.

O corpo, como uma imagem-atual é convocado a entrar em contato com outra virtualidade. Suas lembranças se diluem entre o que foi um passado e o que sempre se conservou presente de sua história. Imagens que surgem como do nada, como se sempre estivessem ali. O corpo na contra-dança dos movimentos iniciados por uma imagem inquieta. O poder e o fascínio do que é irrepresentável. A beleza de uma história indizível. Uma questão de tempo deslocada de sua linha cartesiana, racional e logicamente divisível que vai sendo substituída por outra interminável que permite novas percepções para a antiga linha reta, que antes mesmo da existência do cinema já aparecia nas idéias originais de Bergson.

Bergson supunha haver solidariedade entre o estado de consciência e o cérebro, mas para dar consistência a esta hipótese era preciso recorrer ao terreno da memória, pois como se aventava, a lembrança seria o ponto de interseção entre o espírito e a matéria. Para tanto, Bergson defendia que um pensamento complexo se desdobraria em raciocínios abstratos que seriam acompanhados de representações de imagens, ao menos nascentes, e estas poderiam ser definidas conforme citação a seguir:

Estas próprias imagens só são representadas à consciência depois que se desenhem, na forma de esboço ou de tendência, os movimentos pelos quais elas mesmas se desempenhariam no espaço – quero dizer, imprimiriam ao corpo estas ou aquelas atitudes, liberariam tudo o que contém implicitamente de movimento espacial. (Bergson, 2006, 06).

Deste modo, Bergson preparava o terreno para discorrer sobre as relações do reconhecimento das imagens nas relações entre o cérebro e a memória, que são aqui a base das imagens recorrentes em Godard e Klein. Não quer dizer que Godard ou Klein sejam bergsonianos. Seria antes o inverso, mas não como uma procura de um novo bergsonismo e mais como tropeços em pedaços de Bergson tanto num como noutro em seus próprios caminhos. Ambos artistas faziam suas imagens correrem para dentro de si mesmas, para que pudessem ser sentidas por dentro:

Há, com efeito, uma defasagem entre a ação sofrida por certas imagens e a reação executada. É essa defasagem que lhes dá o poder de estocar outras imagens, isto é, de perceber. Mas o que elas estocam é somente o que lhes interessa na outras imagens; é subtrair da imagem o que não nos interessa, sempre há menos na nossa percepção. Estamos tão repletos de imagens que já não vemos as imagens que nos chegam do exterior por si mesmas. (Deleuze, 1992, 58).

Alcançar esse duplo da imagem com um duplo de si mesmo no mundo requer uma ultrapassagem da linha cartesiana do tempo para dentro de um tempo infindo, imerso entre o tempo presente e passado. Deste modo se torna possível admitir que não seja o tempo que é interior a nós, mas sim nós somos interiores ao tempo. Um tempo que tudo abraça e todos envolvem. Um tempo que passa pela lembrança e pela memória. Caminho desenvolvido então por Bergson, porque, para aprofundar o estudo da lembrança e de como ela poderia passar entre estados de presente e passado, necessitava delinear e explicar como funcionaria esta questão do tempo.

O senso comum considerava a idéia da divisão do tempo como concomitante ao modo de dividir o espaço, contudo a proposição de Bergson era a de se considerar o tempo como um elemento indivisível para o entendimento do entrelaçamento de temporalidades. Ou seja, pensar o tempo de modo indivisível por sobre um espaço sempre divisível, o que determinaria uma extensão do tempo em si próprio, estendendo-se ou ainda alongando-se por entre presente e passado. Esta imagem resume uma das teses centrais de seu livro, onde, em essência, não se retornaria de um presente atual ao passado, nem se faria uma recomposição do passado com os presentes, mas o propósito era de situar-se diretamente no próprio passado. Ou ainda nas palavras de Deleuze em seu quarto comentário a Bergson:

O passado não se confunde com a existência mental das imagens-lembrança que o atualizam em nós. É no tempo que ele se conserva: é o elemento virtual em que penetramos para procurar a “lembrança pura” que vai se atualizar em uma “imagem-lembrança”. E esta não teria sinal algum do passado, se não fosse no passado que tivéssemos ido procurar seu germe. E a mesma coisa com a percepção: assim como percebemos as coisas lá onde elas estão pesentes, no espaço, nós nos lembramos lá onde elas passaram, no tempo, e tanto num caso quanto no outro saímos de nós mesmos. A memória não está em nós, somos nós que nos movemos numa memória-Ser, numa memória-mundo. (Deleuze. 1990, 122).

Na presença desta memória-mundo, então, poder-se-ia refletir se não estaria ocorrendo uma inversão da relação clássica do par atual-virtual, em que o papel do tempo seria o de um personagem decisivo assim como o é nas imagens em registro fotográfico de baixas velocidades de Klein tanto como sempre foi de Godard quando, mesmo antes das experiências sincopadas das imagens de *Save qui peut la vie* (Salve-se quem puder a vida), já fazia o tempo flutuar muito lentamente pelos mares gregos entre o o tempo do saber do berço da civilização ocidental com suas estátuas onipresentes por telas etéreas e o momento presente recheado de incertezas e dúvidas do personagem de Michel Piccolli ao aceitar escrever o roteiro para uma superprodução cinematográfica no intuito de manter um alto padrão de vida para sua esposa, Brigitte Bardot, e superar o vazio de uma crise amorosa, *Le mépris* (O Desprezo), 63.

Esta flutuação temporal entre passado e presente convoca um tipo de sentimento específico de já se ter vivido algo que aparentemente ainda não se viveu, denominado como *déjà vu*. Segundo Bergson, a sensação do *déjà vu* poderia ser entendida como a justaposição entre a percepção e a lembrança, mas a lembrança só surgia uma vez reconhecida a ação. Entretanto supunha-se que somente isso não bastava para explicar o processo de reconhecimento, de onde Bergson concluiu que nem todo reconhecimento implicava sempre na intervenção de uma imagem antiga, mas que também era possível evocar tais imagens sem que se conseguisse identificar as percepções das mesmas, como descrito a seguir:

Para uns reconhecer uma percepção presente consistiria em inserí-la pelo pensamento num ambiente antigo [...] Reconhecer seria portanto associar a uma percepção presente as imagens dadas outrora em contigüidade com ela. Mas como já se observou com razão, uma percepção renovada não pode sugerir as circunstâncias concomitantes da percepção primitiva [...]. (Bergson, 1999, 98).

Quando observamos imagens cinematográficas ou fotografias que remetem a uma estranha sensação de reconhecimento estamos diante de movimentos de um tempo não controlado racionalmente. Junto às experiências pessoais vividas somam-se as experiências que existem no passado em si, na memória-mundo defendida por Deleuze, enquanto uma lembrança pura. O passado como um Ser em si. Todas essas impressões se reúnem nessa estranha sensação de reconhecer algo que aparentemente não se consegue

delimitar gerando um embaralhamento sensório, que somente poderiam ser desatados quando fossem delimitados os tipos possíveis de reconhecimentos.

Basicamente, o reconhecimento se dividia em dois tipos: automático e atento. O primeiro se realiza, sobretudo, por movimentos que prolongam nossa percepção para obter alguma utilidade, e o reconhecimento atento, que, apesar de também começar por movimentos que reconduzem ao objeto para sublinhar seus contornos, exige a intervenção regular das lembranças-imagens. No reconhecimento atento a percepção se prolonga em movimentos mais sutis, que retornam ao objeto para enfatizar seus contornos e extrair deles alguns traços característicos. No reconhecimento automático os nervos aferentes trazem estímulos ao cérebro que se transmitem em mecanismos motores criados por processos de repetição, ao passo que no reconhecimento atento existe um contato com as imagens-lembranças que ela própria suscitou. Em resumo, os processos de adaptação e percepção no reconhecimento automático funcionam como registros do passado sob a forma de hábitos motores, enquanto a atenção tem por efeito essencial tornar a percepção mais intensa, e desta forma destacar seus detalhes.

As imagens de Klein suscitam estímulos nos dois tipos de reconhecimento, enquanto as imagens de Godard se concentram mais no reconhecimento atento. Obviamente que as imagens tremidas provocam essa busca mais sutil, uma atenção redobrada para limpar mentalmente os borrões em busca de uma estabilidade visual, mas enquanto estamos limpando, também estamos em meio ao processo de tornar a percepção mais intensa. O mesmo ocorre nas brechas das imagens de Godard. Quando se abre um tempo entre os fotogramas e se deixa tudo mais lento, nossa percepção mergulha em outras regiões mais submersas de nossa memória – num processo que pode levar a repetições de procura como em círculos que se reunissem um por dentro do outro onde se reúnem em nossas lembranças.

Suponhamos, com efeito, como já chegamos a sugerir, que a atenção implica uma volta para trás do espírito que renuncia a perseguir o resultado útil da percepção presente: haverá inicialmente uma inibição de movimento, uma ação de detenção. Mas nessa atitude geral virão em seguida introduzir-se movimentos mais sutis, [...], que tem por função tornar a passar por sobre os contornos do objeto percebido. Com esses movimentos começa o trabalho positivo da atenção... Ele é continuado pelas lembranças. (Bergson, 1999, 99).

Klein primeiro fez circular o tempo de suas imagens através do peso da captura do próprio tempo enquanto duração no interior de uma mesma imagem. O tremor assumia o estado de artifício da imagem fotográfica em seu caminho de se pretender enquanto arte. Num segundo momento este tempo passou a circular de modo menos artificial, mas nem por isso menos original, através da completa exposição das folhas de contatos. Apresentava-se então um processo sequencial de construção da imagem num processo que se localizava no que de mais próximo possível havia entre a fotografia e o cinema, porém no tempo de contemplação determinado pelo observador. Havia na proposta de Klein a procura por rasgar a idéia de uma imagem única. Expor o contato abria as portas das dúvidas. Então havia também uma sequência assim como no cinema?

Esta exposição fez com que o portal do tempo da fotografia fosse aberto à outra dimensão. Como também se abriu uma fenda nas desacelerações que Godard apresentou em *Save qui peut la vie* (Salve quem puder a vida)⁸⁵. A decomposição como um caminho de reencontro com a força do olhar. Um processo mais lento para que uma nova imagem mista de vídeo, televisão, cinema e fotografia pudesse ser percebida e sentida. E para que também a percepção pudesse desempenhar seu papel nesta outra dimensão temporal, além de re-construir um sentido para aquelas imagens.

...

A experiência apresentada por Godard se junta de modo inverso a proposta de Klein. O primeiro desacelerava para abrir o tempo a um efeito-cinema que lembrasse a todos que quando se fixa uma imagem ou quando se demora em suas passagens, o cinema continua a ser uma questão de fotos – que falam –. Enquanto Klein, inversamente, ao expor em movimento a fotografia pelos contatos, fazia com que a fotografia fosse vista como uma pequena tira de um rolo cinematográfico. O tempo, em ambas experiências foi alterado, fazendo com que a percepção delas também fosse modificada. Porém, o modo como se desencadeia a relação entre imagem e memória diante desta perturbação sensorial é uma interrogação, pois inúmeras são as possibilidades entre quem envia e quem recebe as imagens.

⁸⁵ Os processos de desaceleração começaram, entretanto, algum tempo antes. Já em *La chinoise* (*A chinesa*) Godard começou a abusar das colagens o que já era um exercício de desaceleração do olhar, mas este começa a se aprofundar através de seu contato com o vídeo e já aparecia em *Ici et ailleurs*, quando cinco figurantes carregam cada um uma foto com um nome encarnando o princípio do desfile de imagens.

Quando congelamos uma imagem em movimento que comporta 25, percebemos que um plano que filmamos, dependendo de como o fixamos, cria de repente milhões de possibilidades, todas as permutações possíveis entre estas 25 imagens representam milhões de possibilidades. Eu havia concluído que quando mudamos o ritmo e analisamos o movimento de uma mulher, movimentos tão simples quanto os de comprar uma bisnaga, por exemplo, percebemos uma pletora de mundos diferentes que existem no interior do movimento de uma mulher... (Godard, apud Dubois, 2004, 305).

Análises combinatórias improváveis, mas presentes no pensamento de Godard, pois, por outro lado, se a mesma câmara acompanhar um homem o resultado será completamente distinto multiplicando de qualquer modo todas as distinções.

Nesta fenda aberta do tempo quando víamos, por exemplo Denise pedalando em meio as desacelerações, surgia um novo espaço para que surgissem Marias, Cristinas, Patrícias, Kátias, e Gracinhas. A memória dirigia a percepção para as imagens antigas que se assemelhavam a ela, e cujo esboço já havia sido traçado por movimentos que podiam muito bem serem os mesmos de tantas repetições no correr de uma vida. E no caso desta imagem não vir a ser retida, a memória criava uma segunda percepção presente com o intuito de cobrir todos os detalhes da imagem percebida, e assim sucessivamente como um apelo lançado às regiões mais profundas e afastadas da memória. Essa operação podia então prosseguir indefinidamente com a memória fortalecendo e enriquecendo a percepção, a qual, por sua vez, atraía para si um número crescente de lembranças complementares num processo que se tornou célebre nas teorias de Bergson sobre os círculos da memória.

...

A sobreposição de imagens a partir de uma captura em baixa velocidade que faz com as imagens se multipliquem em Klein emitem ecos de pesquisas que nos remetem as experiências de Marey, e ainda a certos traços dos rayogramas de Man-Ray, enquanto os processos de desaceleração se conectam as experiências de Muybridge no acompanhamento de animais em movimento. Elos e ecos que se conectam pelo tempo sem que necessariamente haja um processo racional, mas que estavam pelo caminho, como pedaços de cada uma de todas essas experiências que vivem por si próprias neste tempo passado.

Tanto Klein como Godard, fizeram da própria natureza da imagem uma questão. Existe nestas duas experiências específicas a procura por imagens que fossem interiores a elas numa busca por sua plenitude, ou até mesmo de redenção. Talvez por uma tentativa de resgate do que a imagem teria de pleno a ser revelada, num sentido próximo ao dado por Deleuze: “Por um lado, restituir as imagens exteriores seu pleno, fazer com que não percebamos menos, fazer com que a percepção seja igual à imagem, devolver as imagens o que elas têm, o que já é uma maneira de lutar contra tal e qual poder e seus golpes” (Deleuze, 1992, 60).

Ao desprenderem as imagens do cinema e da fotografia de suas estruturas tradicionais, Godard e Klein forçaram mudanças que se interligam pelo tempo de outros pensadores. As idéias de Bergson antecipavam de modo desconcertante tanto a fotografia como o futuro movimento das imagens no cinema, porém sua concepção do tempo enquanto uma duração sem amarras é o que de relevante se destaca no elo de ligação entre as experiências de deslocamento do tempo nas pesquisas de imagem em Godard e Klein. Nessa procura, ambos operavam em busca de novos limites das possibilidades significativas – o que não deveria causar tanto espanto, mas sim ser percebido como uma continuidade. Afinal, este tipo de limite, ao invés de determinar um fim costuma estar mais próximo de inaugurar um novo começo.

5 Conclusão

A criatura humana é dotada de fantasia que acaba se tornando real. Ninguém é mais realista que o visionário; ele dá um testemunho de si mesmo mais rico e complexo do que aquele que retém impressões sensoriais da realidade que está observando. (Fellini, 1994, 10)

No desenvolvimento desta pesquisa levantamos a hipótese de que a construção das imagens promotoras de novos sentidos para o olhar está diretamente ligada à confluência de um tempo diferenciado – e não cronológico, que encontra morada nos intervalos existentes entre as próprias imagens. Assim como Deleuze explicava ser difícil pensar a relação tempo-todo-aberto, sobre a teoria de Bergson, também não é nada fácil perceber dobras de uma imagem nela mesma, ainda mais quando dentro desta se encontra um tempo infinito que acomoda passado, presente e porvir. Neste ponto, talvez a declaração de Fellini ajude a abrir uma janela de entendimento, pois o artista é um visionário.

Se cabe a ele/a trazer do caos as variedades que erigem um ser do sensível sobre um plano de composição capaz de restituir o infinito⁸⁶, este processo não se dá impunemente. É preciso se fazer pertencer para ser acolhido. Pertencimento este, que segundo Godard, o cinema também criou ao propiciar um mundo suplementar que poderia fazer a ligação entre a cultura, que tinha o monopólio da percepção, e o mundo a perceber⁸⁷. Porém, os artistas, por mais que queiram ser acolhidos, ao fazerem brotar destas imagens conceitos que indicarão novas fronteiras visuais, também provocam distúrbios da percepção em pontos normalmente não detectados. Pontos que, por muitas vezes, nós, os espectadores/observadores nem desejaríamos que fossem perturbados. Não necessariamente porque tenhamos medo do novo, mas porque desejamos informações prontas e fechadas. Início, meio e fim, de modo lógico, sequencial. Em resumo, de um modo autoexplicativo, que as imagens potentes não costumam apresentar.

Godard e Klein representam nesta pesquisa, a força desta potência que se desprende das imagens de arte. Apesar de terem participado somente em um único projeto juntos e de

⁸⁶Deleuze e Guattari 1992, 259.

⁸⁷Entrevista de Godard para o crítico Serge Daney. Cahiers du Cinéma nº513.

terem métodos distintos, ambos, se aproximam pela forma ousada de lidar com suas imagens e as forçam para um lugar intermediário entre o que se apresenta e o que se propõe. Existe nelas uma força a tensionar intervalos dentro de um tempo que se suspende, mas não se paralisa. Seus olhares revelam inconformismo com a acomodação dos lugares já resolvidos. Desequilibrar a resposta pronta mantinha os dois artistas conectados entre si, apesar da não proximidade pessoal. Suas obras ultrapassam os limites que se apresentam como os lugares certos e seguros de se defender qualquer teoria. São imagens que dobram sobre si mesmas e se redirecionam a cada nova observação. Não se entregam por não se fecharem, continuando abertas a misturar signos e significados, pois mais que provocar, convidam à participação.

Hoje não faz mais sentido definir linguagens específicas para determinados suportes. Tentar delimitar se estamos sob o domínio da literatura, fotografia, cinema, vídeo ou música se faz dispensável, uma vez que tais formas passaram a ficar mutuamente interligadas a partir da mídia digital. Há que se observar, porém, que este conceito de dissolução de fronteiras já estava presente na obra destes dois artistas numa época que sequer dispunham de tal tecnologia. Originários um da fotografia e outro do cinema, não deixaram que suas origens os limitassem – a natureza da imagem de ambos jamais se fechou, nem tampouco foi delimitada. São obras abertas, em permanente processo. Se situam no ‘entreimagens’ e fazem da conjunção ‘e’ sua força motriz.

Elas ainda estão a provocar rachaduras, não somente em si próprias, como também ao redor do universo das sensações. Suas aparentes, e muitas vezes, provocantes discrepâncias de sentidos são ao mesmo tempo o doce e o amargo de tudo aquilo que nos surpreende numa primeira visada. Desejo e medo em constante circulação frente a tudo que não é espelho. Não à toa, diante de qualquer desconforto sensorial é natural que nosso corpo se retraia, visto que lidar com fatos estabilizados propicia uma anterior noção de como se comportar, o que achar, e até, sentir. Contudo, justamente por extrair simplicidade da complexidade, essas obras nos empurram e, às vezes, nos desequilibram, desenhando novas direções que ultrapassam fronteiras sedimentadas e nos fazem sentir o que antes parecia não ser possível.

Um pouco desse suposto ‘impossível’ é o que brota de uma imagem de arte. Elas são fundamentais para fazer com que a circulação metódica e cotidiana de imagens

estratificadas em opiniões fechadas sejam perturbadas por dúvidas que propiciam trocas e renovações que estes artistas nos revelam estar mais próximas do que se poderia supor. Afinal, quando imersos na paisagem paralisante de um calor intenso, nada como a gota intensa do suor a escorrer na pele para nos lembrar que é na superfície, por entre os poros, que a parte externa e interna estabelecem um mundo de conexões. Nesta superfície encontra-se o que há de mais profundo: as linhas de fluxo de todos os acontecimentos. Dentro dela ocorre o enfrentamento do artista para compor sua imagem num misto do que se venha a traduzir, decifrar e desenvolver. A criação como uma gênese do próprio pensamento. Revirar a si próprio. Esvaziar e preencher com o que viu, captou, sentiu ou imaginou. Em outras palavras, o artista trava uma batalha com ele próprio, na superfície porosa da própria pele, para fazer surgir de uma centelha o ponto visceral da criação. Com um objetivo não muito definido, visto que o artista tem ciência que o melhor da estrada não é o destino, e sim, a própria estrada. Por isso, tantas vezes o destino se mistura às próprias origens num processo infinito em todos os instantes – e se estes instantes ainda continuam sendo longos ou curtos é um detalhe menor frente à consciência de que é nesse lugar e nesse tempo indefinido que devemos promover os principais debates a respeito da produção das imagens de arte.

Ao estabelecerem novos parâmetros, as imagens de arte enfrentam sua própria gênese, para que estas não venham a ser absorvidas e transformadas em imagens-clichês. Contudo, pensar numa suposta batalha entre as imagens clichês e as imagens de arte, talvez não provocasse nada mais que muito barulho por nada, pois cada uma cumpre sua função em meio a um equilíbrio delicado. Como já dito, uma imagem nunca está só, mas pode acontecer da mesma ficar enclausurada em concepções que não mais se questionam e apenas se repetem numa formulação sedimentada e aceita. Por isso, quando nos são ofertadas ideias em imagens que, ora nos tiram do eixo tradicional, e ora nos fazem lembrar que somos ao mesmo tempo infância, juventude, maturidade e velhice, por que não relaxar e sorrir? Por que sempre interpretar? Por que não se permitir apenas o prazer ou o incômodo da observação pura e simples das *justas imagens*? Afinal estes grandes autores estão sempre a nos mostrar que a grande ideia está sempre a fazer uso de todo o instrumental para deixar algo de especial por vir, porque o que está sempre em aberto é o tempo, esse ‘todo’ no qual estamos imersos em meio a um circuito interminável..

5 Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Ed. Boitempo Editorial, 2005.
- _____. *O que é o contemporâneo?* Santa Maria: Ed. Argos, 2009.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2004.
- _____. *A imagem*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- BARTHES, Roland. *Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1980.
- _____. *O terceiro sentido*. Revista Cahiers du Cinéma, 1973.
- _____. *A mensagem fotográfica*.___In: *O óbvio e o obtuso*, Roland Barthes. Lisboa: Edições 70, 1982.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. São Paulo: Ed. Papirus, 1990.
- _____. *A dupla hélice*.___ In: *Imagem-máquina*, André Parente (org.). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *Obras escolhidas, vol I*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.
- _____. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. *Obras escolhidas, vol. I*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.
- _____. *A evolução criadora*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.
- _____. *O pensamento e o movente*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.
- _____. *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.
- _____. *Memória e Vida*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.
- CAMPANY, David. *Photography and cinema*. Londres: Ed. Reaktion Books, 2008.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of observer*. Massachusetts: Ed. The Mit Press, 1992.
- CHARNEY, Leo e Schwartz, Vanessa. (org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2004.
- COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte – da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004.
- _____. *Da representação à simulação*.___ In: *Imagem-máquina*, André Parente (org.). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- DANEY, Serge. *A rampa*. Cahiers du Cinéma. 1970-82. São Paulo: Ed. Cosac Naif, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1990.
- _____. *Imagem-movimento*. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1990.
- _____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2006.
- _____. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.

- _____. *Diferença e repetição*. São Paulo: Ed. Graal, 2006.
- _____. *Francis Bacon. Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2002.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2004.
- _____. *O ato fotográfico*. São Paulo: Ed. Papirus, 1987.
- EISENSCHITZ, Bernard. *A resposta de Godard*. Belo Horizonte: Revista Devires, 2007.
- FATORELLI, Antonio. *Fotografia e viagem. Entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Ed. Relume-Dumará, 2003.
- _____. *Entre o analógico e o digital*. __In: *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*, Antonio Fatorelli e Fernanda Bruno (orgs.) Rio de Janeiro: Ed. Mauad X, 2006.
- FELLINI, Federico. *Fellini Visionário*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1994.
- FLUSSER, Vilém. *O mudo codificado*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2007.
- _____. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Ed. Relume-Dumará, 2002.
- _____. *O universo das imagens técnicas*. Rio de Janeiro: Ed. Annablume, 2008.
- GEFTER, Phillip. *Photography after Frank*. Nova York: Ed. Aperture. 2004.
- GRUNDBERG, Andy. *Crises of the real*. Nova Jersey: Ed. Aperture, 1990.
- GOUVÊA, Patrícia. *Membranas de luz: os tempos na imagem contemporânea*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura. ECO/ UFRJ, 2008.
- GUNNING, Tom. *O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema*. __In: *O cinema e a invenção da vida moderna*, Leo Charney & Vanessa Schwartz (orgs). São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- HANSEN, Mark. *New philosophy for new media*. Cambridge: Ed. MIT Press, 2004.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2000.
- KLEIN, William. *Close-up*. Londres: Ed. Thames and Hudson. 1989.
- _____. *In and out of fashion*. New York: Ed. Random House. 1986.
- _____. *Contacts*. Roma: Ed. Contrasto, 2008.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. São Paulo: Ed. Gustavo Gili, 1990.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- LEVIN, Thomas. *O terremoto de representação: composição digital e a estética tensa de imagem heterocrônica*. __In: *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*, Antonio Fatorelli & Fernanda Bruno (org). Rio de Janeiro: Ed. Mauad X, 2006.
- _____. Rhetoric of the temporal index: surveillant narration and the cinema of 'real time'. __In: *CTRL [SPACE Rethorics of Surveillance From Bentham to Big Brother*. Thomas Levin, Ursula Frohne & Peter Weibel (orgs). Cambridge: Ed. MIT press, 2002.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

LISSOVSKY, Maurício. *A máquina de esperar. Origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Ed. Mauad X, 2008.

_____. *O tempo e a originalidade da fotografia moderna*. __ In: *Tempo dos tempos* (org.) Marcio Doctors. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar Editora, 2003.

MACIEL, Katia (org.) *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Ed. Contra Capa. 2009.

_____. *Transcinemas e a estética da interrupção*. __ In: *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*, Antonio Fatorelli e Fernanda Bruna (orgs.), Rio de Janeiro: Editora Mauad X, 2006.

MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Massachussets: Ed. MIT Press, 2000.

NORBERT, Elias. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar Editora, 1984.

PARENTE, André (org.) *Imagem-máquina*. São Paulo: Editora 34, 1993.

_____. *A forma cinema: variações e rupturas*. __ In: *Transcinemas* (org.) Maciel, Kátia. Rio de Janeiro: Ed. Contra Capa, 2009.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Ed. Senas, 2004.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

ROSEN, Philip. *Change Mumified*. Minnesota: Ed. University of Minnesota Press, 2001.

ROSENFELD, Israel. *A invenção da memória*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1988.

SERRÉS, Michel. *Os cinco sentidos*. São Paulo: Ed. Bertrand Brasil, 1985.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1977.

_____. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2003.

VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1988.

_____. *O espaço crítico*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *Guerra e cinema*. São Paulo: Ed. Boitempo Editorial, 1993.

Sites:

Centro George Pompidou

Catálogo da exposição “Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006”

<http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions/245D724C79824489C1257099003103E4>, acessado em outubro de 2009.

Cahier du Cinema

<http://www.cahiersducinema.com/>

Revista Bravo

Brody, Richard. Uma história do ódio, in Revista Bravo, janeiro de 2009, em http://bravonline.abril.com.br/conteudo/cinema/cinemamateria_412472.shtml.

Revista Quem

Godard, acima do bem e do mal, março 2010, em

<http://revistaquem.globo.com/Revista/Quem/0,,EMI49019-9531,00-godard+acima+do+bem+e+do+mal.html>

Revista Devires – UFMG

<http://www6.ufrgs.br/infotec/devires.htm>, acessado em dezembro de 2009.

Revista Cinética

Cezar Migliorin

As mil faces de Godard: exposição/instalação.

<http://www.revistacinetica.com.br/godardcezar.htm>, em 12 de dezembro 2009.

Leonardo Sette

As mil faces de Godard: filmes, TV, imagens

<http://www.revistacinetica.com.br/godardleosette.htm>, em 10 de outubro de 2009.

William Klein

Qui etes vous Polly Magoo ? 1966 extrait

<http://www.youtube.com/watch?v=-u42MvIP6z0>

Broadway by light. 1958.

<http://www.youtube.com/watch?v=9cfGCApv5q0> (parte 01)

<http://www.youtube.com/watch?v=L7RivWGCv2E> (parte 02)

em setembro de 2009.

Out of necessity

http://www.youtube.com/watch?v=X4wieOa_Kog, em agosto de 2009.

Richard Avedon

www.richardavedon.com/, em outubro de 2009.

Irving Penn

www.irvingpenn.com/, em outubro de 2009.