



ENTRE CINEMA E PINTURA: O HIBRIDISMO NO CINEMA DE JEAN-LUC GODARD

VERUZA DE MORAIS FERREIRA

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA MÍDIA**

VERUZA DE MORAIS FERREIRA

**ENTRE CINEMA E PINTURA:
O HIBRIDISMO NO CINEMA DE JEAN-LUC GODARD**

**NATAL/RN
2018**

VERUZA DE MORAIS FERREIRA

**ENTRE CINEMA E PINTURA:
O HIBRIDISMO NO CINEMA DE JEAN-LUC GODARD**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia (PPgEM) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito para obtenção do título de Mestre.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Maria Helena Braga e Vaz da Costa.

**NATAL/RN
2018**

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI

Catálogo de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes - CCHLA

Ferreira, Veruza de Moraes.

Entre cinema e pintura: o hibridismo no cinema de Jean-Luc Godard / Veruza de Moraes Ferreira. - 2018.
153f.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia. Natal, RN, 2018.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Helena Braga e Vaz da Costa.

1. Cinema. 2. Pintura. 3. Hibridismo. 4. Cor. 5. Godard, Jean-Luc, 1930. I. Costa, Maria Helena Braga e Vaz da. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 791:75

VERUZA DE MORAIS FERREIRA

**ENTRE CINEMA E PINTURA:
O HIBRIDISMO NO CINEMA DE JEAN-LUC GODARD**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia (PPgEM) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito para obtenção do título de Mestre, na linha de Pesquisa Estudos da Mídia e Práticas Sociais.

Dissertação apresentada e _____ em ____/____/_____, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Maria Helena Braga e Vaz da Costa (orientadora)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) – Presidente

Prof^ª. Dr^ª. Valquiria Aparecida Passos Kneipp
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) – Examinadora interna

Prof^ª. Dr^ª. Marcilia Luzia Gomes da Costa Mendes
Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN) – Examinadora externa

Prof^ª. Dr^ª Daiany Ferreira Dantas
Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN) – Examinadora suplente

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é fruto essencialmente de inúmeras trocas “híbridas”; não se resume apenas a um empenho individual, cada caminho foi construído por “fusões” intelectuais e afetivas. Nunca neguei crenças quanto a existência de um ser supremo, causa primária de todas as coisas, o qual as mesmas me levam a creditar que nada é por acaso. Os caminhos são escolhas individuais, mas o trajeto jamais é feito sozinho. Cada detalhe foi importante para que eu pudesse trilhar até o final do mestrado com a pesquisa em mãos. Não nego que sem minha força de vontade, minhas escolhas e determinação, nada seria possível.

Agradeço especialmente à minha orientadora, Maria Helena B. V. da Costa, por acreditar na proposta, pelo profissionalismo, pela confiança e paciência depositada durante esse tempo de convivência, pela liberdade de escolha na pesquisa, pela orientação e pelas oportunidades.

Aos professores que contribuíram com sugestões de texto e apontamentos durante as etapas dos seminários de orientação (SODs), Ângela Pavan, Allysson Carvalho, Josimey Costa e Gilmar Santana.

Aos professores Alex Beigui e Maria de Lurdes B. da Paixão, ambos sempre disponíveis para trocas intelectuais, conselhos e incentivos na busca por novas oportunidades, e por caminhos contínuos na vida acadêmica.

Meus Agradecimentos também, a todos da secretaria do PPgEM, Luciana Leal, Ana Comissário, Jamal Singh e Heloisa Matos, pela presteza, dedicação e principalmente pela paciência durante esses dois anos.

A minha turma “linda” do PPgEM, Alice Andrade, Allisson Mendes, Camila Lopes, Carolina Mayer, Dilson Rodrigues, Felipe Gibson, Isadora Santos, Josilma Lopes, John Willian, Kallianny Medeiros, Kamyla Alvares, Kassandra Lima, Larissa Marinho, Mariana Bezerra, Olavo Luiz, Priscila Dalva (hoje, no Canadá), Sandoval Artur, Taiane Gomes, Tiago José, Viviane Limeira e Wilson Freitas, agradeço a convivência, o afeto e às experiências que tornaram a caminhada mais leve.

Agradeço à minha família, aos meus pais (D. Fran e Sr. Vital) e irmãos (Val e Wlad), pelo amor e apoio incondicional em todos os momentos, e principalmente por me ensinarem

que a vida é dura, e que toda conquista surge com muito esforço, persistência e dedicação.

Agradeço ao amigo Sr. Marcos Torres, pela sabedoria, pelas orientações no percurso da vida e pela amizade. Costumo dizer que o verdadeiro permanece, ele é a prova concreta disso.

Agradeço aos amigos que me acompanharam antes mesmo da minha aprovação na seleção de mestrado PPgEM 2016, à Louise Carla, pela companhia, compreensão, pelas trocas, pela torcida e pela amizade; à Julyany Marjolie (“Jú”), pela amizade de infância, por acreditar, motivar e torcer sempre!; à Débora Cruz (“Deby”), por transmitir com verdade o valor de uma amizade; à Marilha Brizolara, por acreditar e motivar-me desde o princípio; à Anderson Epifania e Maísa Carvalho, a quem tive a oportunidade conhecer, conviver, oportunizar trocas de conhecimento e construir uma amizade além da academia; à Wendell Marcell, com quem também troquei muitas ideias, pelo apoio, pelo amor ao cinema e por permitir uma amizade.

Agradeço à Antônio Lázaro, que durante todos esses anos após nossa convivência ainda durante a Iniciação Científica, continua solícito com suas amizades, aberto para trocas intelectuais, orientações e apoio em muitos momentos.

Agradeço aos colegas Ana Paula Ribeiro, Kennet Anderson, Éric Medeiros e Will Gomes, pelo apoio, colaboração, e principalmente pela convivência harmoniosa de todos os dias.

Por fim, agradeço à Anylan Bezerra, carinhosamente conhecida como “Anny”, que proporcionou inúmeras trocas de conhecimento, e mesmo com pouco tempo de convivência, ela se mostrou justa e sensata, com seu lado correto, em um momento turbulento, foi capaz de enxergar e fazer uma leitura justa e coerente da minha pessoa.

Essa questão das cores decorre, provavelmente, do fato de que sempre gostei, com efeito, das cores, mas da pintura plana.

Jean-Luc Godard, 1989

RESUMO

Essa pesquisa teve por finalidade expandir os estudos existentes no que concerne a relação entre cinema e pintura, investigando como se dá a forma simbólica atuante no hibridismo presente nos filmes do diretor francês Jean-Luc Godard. A dissertação se desenvolve em dois capítulos. No primeiro, intitulado “Do pictórico ao cinematográfico”, o foco é o cinema e suas transformações no que concerne as formas de representar o “real”, destacando o movimento da *nouvelle vague* e o cinema de Godard. No segundo capítulo, denominado “Cinema, pintura e a linguagem híbrida em Jean-Luc Godard”, após a definição do conceito de hibridismo e de sua aplicabilidade no que tange o uso da cor aos aspectos da representação simbólica, híbrida e intertextual no cinema, realiza-se a análise dos filmes *O Demônio das Onze Horas* (1965), *Paixão* (1982) e *Adeus à Linguagem* (2014) à luz de Vanoye e Goliot-Lété (1994), Penafria (2009) e Rose (2003). Ao longo do texto, a relação entre cinema e pintura na obra de Godard é trabalhada com vistas a promover um diálogo entre as artes e a comunicação. Duas questões nortearam a investigação: como se dá a construção simbólica da maneira pictórica de Godard? Os elementos pictóricos presentes na narrativa fílmica se propõem realmente a construir significados e transmitir sensações reais como as do movimento impressionista nas pinturas? No entendimento a que se chegou com a pesquisa, afirma-se que o simbolismo e a poética são inerentes ao cinema e à pintura na produção fílmica de Jean-Luc Godard.

Palavras-chave: Hibridismo; Cinema; Pintura; Cor; Jean-Luc Godard.

ABSTRACT

This research aimed to expand the existing studies regarding the relationship between cinema and painting, investigating how the symbolic form acting in the hybridism present in the films of French film director Jean-Luc Godard. The dissertation is developed in two chapters. The first chapter, entitled "From pictorial to cinematographic", focuses on cinema and its transformations concerning the ways to represent the "real", emphasizing the French New Wave and Godard's cinema. In the second chapter, entitled "Cinema, painting and hybrid language in Jean-Luc Godard", after defining the concept of hybridism and its applicability, regarding the use of color, to the aspects of symbolic, hybrid and intertextual representation in the cinema, the films *Pierrot Le Fou* (1965), *Passion* (1982) e *Goodbye to Language* (2014) are analyzed in light of Vanoye and Goliot-Lété (1994), Penafria (2009) and Rose (2003). Throughout the text, the relationship between cinema and painting in Godard's work is carried out with a view to promoting a dialogue between art and communication. Two questions guided the investigation: how does the symbolic construction of Godard's pictorial way take place? Do the pictorial elements present in the filmic narrative really propose to construct meanings and transmit real sensations like those of the Impressionist movement in the paintings? In the understanding achieved by the research, it is affirmed that symbolism and poetics are inherent in cinema and painting in the film production of Jean-Luc Godard.

Keywords: Hybridism; Cinema; Painting; Color; Jean-Luc Godard.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Representação dos efeitos atmosféricos em <i>Adeus à Linguagem</i>	28
Figura 2 - Sequência de <i>Acossado</i> (1959) – Plano enquadrado em <i>point-of-view shot</i> (POV) 31	
Figura 3 - Noções de ponto de fuga em <i>A chegada de um trem na estação</i> (1895-97).....	34
Figura 4 - <i>Eu e a Aldeia</i> (Marc Chagall, 1911).	39
Figura 5- <i>Joyeuseté</i> (Arearea) (Paul Gauguin, 1892).	39
Figura 6 - <i>Taperaa Mahana</i> . (Paul Gauguin, 1892).	39
Figura 7 - <i>Um Navio Encalhado</i> (William Turner 1828)	49
Figura 8 - <i>Frame</i> de <i>O Demônio das Onze Horas</i>	49
Figura 9 - <i>Onda Verde</i> (<i>L'onda verde</i> , Monet, c.1870)	50
Figura 10 - Ferdinand segue para a Ilha no barco	50
Figura 11- Cores arbitrárias em <i>Os Mensageiros de Oro</i> (Gauguin, 1993)	51
Figura 12 - Simbolismo em <i>Uma Mulher é Uma Mulher</i>	51
Figura 13 - Antinaturalismo em <i>Uma Mulher é Uma Mulher</i>	52
Figura 14 - Antinaturalismo em <i>O Demônio das Onze Horas</i>	52
Figura 15 - Destaque para a pintura que é citada em <i>Acossado</i>	53
Figura 16 - Patrícia organiza o quarto com gravuras de sua preferência	53
Figura 17 - <i>Frame</i> de <i>O Demônio das Onze Horas</i> Ferdinand lendo história da arte.....	55
Figura 18 - Representações pictóricas em <i>O Demônio das Onze Horas</i>	56
Figura 19 - <i>Mulher com gravata</i> (Modigliani, 1917) em <i>O Demônio das Onze Horas</i>	56
Figura 20 - Roy Lichtenstein e Van Gogh em <i>O Demônio das Onze Horas</i>	56
Figura 21 - Em <i>Eu Vos Saúdo, Maria</i> (1984), Maria, menina virgem	58
Figura 22 - Sequência metafórica nos <i>frames</i> de <i>Eu Vos Saúdo, Maria</i> (1984).....	58
Figura 23 - Música clássica em <i>Carmen de Godard</i> (1983)	60
Figura 24 - Linguagem poética em <i>Carmen de Godard</i> (1983).....	61
Figura 25 - <i>O Cristo Amarelo</i> (Gauguin, 1889)	63
Figura 26 - O anjo Gabriel e José em <i>Eu Vos Saúdo, Maria</i> (1984).....	63
Figura 27 - Matizes azul e vermelho na <i>mise-en-scène</i> em <i>Nouvelle Vague</i>	65
Figura 28 - Azul e vermelho nos <i>frames</i> em <i>Rei Lear</i>	65
Figura 29 - Cores luminosas, saturadas e tonais em <i>Adeus à linguagem</i>	69
Figura 30 - Consumo e publicidade nos filmes <i>O Desprezo</i> e <i>Viver a Vida</i>	71
Figura 31 - Intervenção gráfica nos <i>frames</i> de <i>Adeus à Linguagem</i>	71
Figura 32 - Consumo e publicidade em <i>Duas ou Três Coisas que Eu Sei Dela</i>	71

Figura 33 - <i>Frames</i> dos filmes de Godard representam consumo e publicidade	73
Figura 34 - Signos consumistas em <i>O Demônio das Onze Horas</i>	74
Figura 35 - Signos consumistas em <i>Carmen de Godard</i>	74
Figura 36 - Episódio <i>Corvos</i> (<i>Sonhos</i> , Akira Kurosawa 1990).....	84
Figura 37 - <i>O Cozinheiro, o Ladrão, a sua Mulher e o Amante</i> (Greenaway, 1989).....	84
Figura 38 - O vermelho “sangue” em <i>O Demônio das Onze Horas</i>	90
Figura 39 - As relações simbólicas da violência com a pintura	91
Figura 40 - Personalidade instável x pintura em <i>O Demônio das Onze Horas</i>	93
Figura 41 - <i>Pop Art</i> nos <i>frames</i> em <i>O Demônio das Onze Horas</i>	94
Figura 42 - <i>Flashes</i> coloridos nos <i>frames</i> em <i>O Demônio das Onze Horas</i>	94
Figura 43 - <i>Flashes</i> coloridos nos <i>frames</i> em <i>O Demônio das Onze Horas</i>	98
Figura 44 - <i>Op Art</i> nos <i>frames</i> de <i>O Demônio das Onze Horas</i>	98
Figura 45 - Azul e vermelho no diário de Ferdinand	99
Figura 46 - S.O.S. Semi-simbolismo no plano de <i>O Demônio das Onze Horas</i>	100
Figura 47 - HQ em <i>O Demônio das Onze Horas</i>	100
Figura 48 - A representação de <i>A família de Carlos IV</i>	103
Figura 49 - <i>A Família de Carlos IV</i> (Goya, c.1800).....	103
Figura 50 - Azul e vermelho nos <i>Frames</i> de <i>Paixão</i>	105
Figura 51 - Jogo poético das imagens nos <i>frames</i> de <i>Paixão</i>	107
Figura 52 - Metáfora na sequência dos <i>frames</i> em <i>Paixão</i>	107
Figura 53 - Iluminação em <i>Paixão</i>	107
Figura 54 - <i>A guarda Noturna</i> (Rembrandt, c. 1640 e 1642).....	110
Figura 55 - <i>Frame A guarda Noturna</i> em <i>Paixão</i> (1982).....	111
Figura 56 - Jogos de iluminação em <i>A Guarda Noturna</i> em <i>Paixão</i>	112
Figura 58 - <i>A banhista de Valpinçon</i> em <i>Paixão</i> (1982).....	114
Figura 57 - <i>A banhista de Valpinçon</i> (Ingres, 1808)	114
Figura 59 - <i>A Pequena Banhista</i> (Ingris, 1928).....	117
Figura 60 - <i>Frame</i> de <i>A pequena Banhista</i>	117
Figura 61 - <i>A Maja Nua</i> (Goya, 1796-98)	119
Figura 62 - <i>Frame</i> da <i>A Maja Nua</i> em <i>Paixão</i>	119
Figura 63 - <i>O 3 de Maio de 1808</i> (Goya, 1814-15).....	119
Figura 64 - <i>Frame</i> de <i>O 3 de Maio de 1808</i> em <i>Paixão</i>	119
Figura 65 - Representação de <i>Entrada dos Cruzados em Constantinopla</i> (Delacroix, 1840).....	120

Figura 66 -Temas mitológicos e religiosos são destaque em <i>Paixão</i>	121
Figura 67 - Sequência poética nos créditos iniciais de <i>Adeus à Linguagem</i>	122
Figura 68 - Ruptura entre <i>frames</i> em <i>Adeus à Linguagem</i>	122
Figura 69 - Cena de guerra em <i>Adeus à Linguagem</i>	123
Figura 70 - <i>Chuva, Vapor e Velocidade</i> (Turner, 1844).....	123
Figura 71 - Sequência poética em “A natureza” em <i>Adeus à Linguagem</i>	125
Figura 72 - Natureza x o urbano em <i>Adeus à Linguagem</i>	125
Figura 73 - <i>Frames</i> aquarelados em <i>Adeus à Linguagem</i>	126
Figura 74 - A cadela Roxy e a linguagem em <i>Adeus à Linguagem</i>	127
Figura 75 - Valores cromáticos culturais e pictóricos nos <i>frames</i> de <i>Adeus à Linguagem</i>	128
Figura 76 - A pintura citada nos <i>frames</i> de <i>Adeus à Linguagem</i>	129
Figura 77 - O pigmento azul presente nos <i>frames</i> de <i>Adeus à Linguagem</i>	129
Figura 78 - Variação de cores nos <i>frames</i> de <i>Adeus à Linguagem</i>	130
Figura 79 - Escassez da linguagem x acesso à informação em <i>Adeus à Linguagem</i>	133
Figura 80 - A água como índice em <i>Adeus à Linguagem</i>	134
Figura 81 - Citação da obra de Staël em <i>Adeus à Linguagem</i>	136
Figura 82 - Ivitch e Sr. Davidson folheam o livro sobre Staël	136
Figura 83 - Azul e vermelho na obra de Nicolas de Staël	136
Figura 84 - Mary Shelley escreve Frankenstein à beira do lago de Genebra	137
Figura 85 - Memória histórica e aquarela em <i>Adeus à Linguagem</i>	138
Figura 86 - Memória histórica e aquarela em <i>Adeus à Linguagem</i>	138

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I - DO PICTÓRICO AO CINEMATOGRÁFICO	23
1.1 Cinema e pintura: idealizando imagens e conectando tecnologias.....	24
1.2 Cinema e pintura: a política de autores como extensão do cineasta.....	41
1.3 Cinema e pintura: Jean-Luc Godard pós-década de 1960	56
CAPÍTULO II - CINEMA, PINTURA E A LINGUAGEM HÍBRIDA EM JEAN-LUC GODARD	75
2.1 Hibridismo, intertextualidade e simbolismo.....	75
2.2 O híbrido e as representações simbólicas	83
2.3 A cor na pintura: a pintura “(ex)citada” em <i>O Demônio das Onze Horas</i>	87
2.4 A cor na fotografia: quadros “vivos” em <i>Paixão</i>	102
2.5 A cor na cultura: aquarelas em <i>Adeus à Linguagem</i>	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
REFERÊNCIAS	144
ANEXO A – FICHA TÉCNICA O DEMÔNIO DAS ONZE HORAS	150
ANEXO B – FICHA TÉCNICA PAIXÃO	151
ANEXO C – FICHA TÉCNICA ADEUS À LINGUAGEM	153

I INTRODUÇÃO

Essa pesquisa teve por finalidade expandir os estudos existentes no que concerne a relação entre cinema e pintura nos filmes *O Demônio das Onze Horas* (*Pierrot Le Fou*, Jean-Luc Godard, 1965), *Paixão* (*Passion*, Jean-Luc Godard, 1982) e *Adeus à Linguagem* (*Adieu Au Langage*, Jean-Luc Godard, 2014), do diretor francês Jean-Luc Godard.

A escolha pela temática dessa dissertação partiu do interesse pelo diálogo existente entre cinema e pintura ainda na minha graduação no curso de Artes Visuais da UFRN. Um outro motivo que impulsionou a escolha do tema foi o interesse na busca por possíveis relações estéticas entre cinema e pintura, despertado a partir da leitura da teoria do autor Jacques Aumont (AUMONT, 2004) acerca das relações significativas entre essas duas linguagens.

Assim, passei a direcionar um olhar mais cuidadoso diante dos filmes assistidos, e notadamente associei de forma investigativa elementos das artes visuais às narrativas fílmicas. Em certo momento, durante a iniciação científica¹, desenvolvi uma análise contextualizada da filmografia de Walter Salles, no trabalho significativo que buscou relacionar elementos pictóricos e simbólicos com a filmografia do cineasta em questão (FERREIRA, 2013). Ao trabalhar com as noções estéticas no cinema de Walter Salles, percebi que o uso da cor nos filmes pode possibilitar relações estéticas e sensações psicológicas com inúmeras significações poéticas. A imagem, e suas características estéticas, pode ser compreendida pelo espectador considerando as possibilidades que a tecnologia oferece.

Durante o século XX, fortes mudanças sociais, políticas e culturais promovidas pelo processo da segunda Revolução Industrial no século XIX, tornaram a atividade artística mais complexa. Podemos identificar nesse período movimentos artísticos de diferentes conotações. No contexto, o impressionismo foi um movimento artístico que explorou de modo sincrônico, a intensidade das cores e a sensibilidade do olhar do artista. O mesmo foi responsável por transformar inicialmente a pintura e seu esboço, no estudo complexo da representação do objeto a ser apreendido e analisado na busca da realidade, na procura pela primeira impressão do momento. A primeira impressão explora o reflexo da luz do sol e o movimento da natureza a serem valorizados no estudo vigente. A nova busca por melhores imagens demanda a

¹ Junto ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC CNPq), por um período de dois anos, sendo integrante do grupo de pesquisa LINC Linguagens da Cena: Imagem, Cultura e Representação, sob a coordenação da Profa. Dra. Maria Helena Braga e Vaz da Costa.

representação verossímil, em poucos olhares e instantes do tempo (GOMBRICH, 1996).

Subsequente à transformação das maneiras de representar, segue uma maior flexibilidade dos modos de ver, emerge a mobilidade, capaz de transmutar toda a forma de ver e observar. Ao ganharem movimento, as imagens concederam maior variabilidade ao olhar, tornando-se intensificadas pela velocidade da representação – da representação pictórica à representação cinematográfica, o olho humano foi ganhando maior movimento e mobilidade do olhar.

Observamos nas imagens distintas concepções de mundo. As representações são deleitáveis, proporcionam um olhar analítico, impregnam leituras diversificadas e instigantes. Na opinião da autora Dondis (2007, p. 07), essa experimentação visual humana alcança outros propósitos no momento em que a compreensão do entorno transfigura a maneira que reagimos a essas imagens. Isso se explica pelo fato de que, ao adquirirmos o conhecimento necessário para a leitura e interpretação visual, formamos opiniões críticas sobre as mesmas. Conforme Berger (1972), nossas experiências e conhecimentos podem afetar o modo como enxergamos as coisas, pois a atividade visual tem seu primeiro despertar no cérebro, o qual responsabilizamos pelas informações adquiridas.

Ao vislumbrar uma imagem, se faz necessária a presença da luz, elemento primordial para qualquer leitura imagética. O reconhecimento dos elementos básicos da comunicação visual mencionados por Dondis (2007) – a cor, a forma, a textura, a escala, o movimento e o contraste, são alguns dos elementos percebidos pela presença da luz. A ausência da luz impossibilita o reconhecimento desses elementos, e até mesmo o entendimento da mensagem visual. Visto que a presença da luz não a torna exclusiva pela condição do ver, entende-se que o sistema visual carece de informações que estimulam o entendimento crítico.

O olho humano percebe o entorno conforme “como” e “o quê” o estimula. A mesma imagem pode possuir inúmeras leituras, proporcional às leituras dos espectadores-observadores de diferentes vivências. Para Joly (2004), a imagem em sua terminologia possui inúmeros significados, no entanto, apesar dessa diversidade, compreendemo-la bem em sua função. Percebemos o que ela representa, de fato ela “[...] indica algo que, embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produziu e reconhece.” (JOLY, 2004, p.13)

Com o surgimento da fotografia e do cinema no século XIX, eclode simbolicamente uma nova era dominada pela tecnologia. A representação por imagens alcança uma grande capacidade técnica da realidade em movimento. Na arte, às imagens sempre agregaram sensações atmosféricas e emocionais, o som, a cor e ao tratamento técnico, acrescentam-se novos significados e metáforas. As imagens dialogam com o cotidiano, expressam a ideologia de grupos e moldam valores culturais.

A fotografia, o cinema e o vídeo, se configuram inicialmente no paradigma pré-fotográfico, e a imagem desses é resultante do registro (disparo) da câmara, possível pelo suporte químico e eletromagnético. Mas, um novo modelo visual vigente, o “paradigma pós-fotográfico”, permite a interação de um agente programador, a imagem infográfica possui o *pixel* (linguagem em números), este por sua vez é controlável, passa por metamorfoses, permitindo representações simbólicas e abstratas da imagem, oportuniza intervenções humanas através do computador, apresentando relações híbridas. (SANTAELLA; NÖTH, 1999)

No que concerne o paradigma pós-fotográfico, o cinema se revela com um grande poder de conexão proposto por um mundo digital. A incorporação de novas mídias sugere conexão, controle e interação por meio da *internet*. O cinema expande seu produto principal (os filmes) para outras plataformas moldando-se a uma sociedade contemporânea que acompanha todas as transformações tecnológicas em busca da necessidade do instantâneo e do prazer.

Nesse contexto, pretendemos articular as linguagens do cinema e da pintura, representados nos paradigmas fotográfico, pré-fotográfico e pós-fotográfico – a era “hipermoderna” conforme Lypovetsky (2009) –, apresentando pontos nos quais as linguagens pictóricas e fílmicas se assemelham e/ou divergem, refletindo o que chamaremos de híbrido no cinema de Jean-Luc Godard. Ressalta-se aqui a importância da construção da linguagem fílmica moderna para o contexto da ação dos sujeitos no que se refere ao caráter de entretenimento e da produção cinematográfica para os dias atuais.

A pesquisa, portanto, objetiva investigar a forma simbólica atuante no hibridismo presente nos filmes de Godard, especificamente em *O Demônio das Onze Horas* (*Pierrot Le Fou*, 1965), *Paixão* (*Passion*, 1982) e *Adeus à Linguagem* (*Adieu Au Langage* 2014), explicitando como a maneira estilística própria de Godard articula os elementos pictóricos em seus filmes. Entende-se que esse é um exercício que possibilita novas discussões acerca da pictorialidade no cinema.

A relação de semelhança entre cinema e pintura na filmografia de Godard possivelmente levanta hipóteses que se ensaiam aqui. A primeira é a de que, pode existir elementos pictóricos na narrativa fílmica assim como nas pinturas impressionistas, que se propõem a construir significados pela combinação de matizes cromáticas postas teoricamente pelos impressionistas com a função de se transmitir a impressão do que se vê. Para isto, a sensação torna-se o ponto de partida, para essas construções imagéticas que implicam na narrativa fílmica; e/ou que, o cineasta em questão seleciona o conceito de hibridismo cabível às novas possibilidades de produção e manipulação da linguagem cinematográfica, partindo da junção de técnicas aplicáveis de igual valor ao cinema e à pintura, considerando que a *nouvelle vague* francesa e o impressionismo, por exemplo, são movimentos de ruptura com o paradigmático.

Para se obter resultados concretos, desdobraremos os passos com os seguintes objetivos específicos: (1) identificar e aplicar os elementos constitutivos da imagem (cor, luz, sombra, enquadramento) que apresentam diretamente a correlação “cinema e pintura”; (2) identificar as intertextualidades encontradas no hibridismo presente na linguagem fílmica de Godard e suas possíveis construções simbólicas; (3) apontar as tendências estéticas nos filmes, considerando as diferentes fases do cinema de Godard; (4) esquematizar e validar as informações coletadas a partir das análises dos filmes de Godard, com seus prováveis recursos de construção simbólica embasadas no percurso evolutivo da tecnologia; (5) discutir analiticamente as relações híbridas encontradas na estética fílmica de Godard.

A presente pesquisa tem ainda por finalidade, refletir sobre os processos de significação possibilitados pelo uso da cor e as possíveis relações iconográficas com a pintura. Além disso, este estudo busca contribuir para futuras discussões sobre as relações estabelecidas entre o cinema de Godard e a representação pictórica, tomando-se inicialmente como base teórica as reflexões de Jacques Aumont em seu livro *O olho interminável: cinema e pintura* (2004). Com efeito, se por um lado se tem escrito muito sobre a filmografia de Godard, por outro lado, no entanto, pouco se sabe sobre possíveis discussões teóricas acerca dos elementos pictóricos presentes na filmografia do cineasta em questão.

A pesquisa assegura que nos filmes do Godard, a pintura se apresenta para além de uma simples referência estética, desempenhando influências que irão ser retratadas em toda linguagem fílmica. O pictórico presente no fílmico se destaca na composição e na estrutura das cores na cena, nos efeitos de luz atmosférica que expressam sentimentos, nos pintores renomados que são citados nos diálogos dos personagens, na presença das artes plásticas em

referências bibliográficas, assim como na forma como o diálogo cinema e pintura se intercalam mantendo suas individualidades ao mesmo tempo que se completam. O objetivo aqui, assim, é destacar a influência direta que a pintura desempenha no cinema de Godard, buscando compreender as difusões de ideias que essa relação provoca na estética fílmica, ao discutir e analisar as cenas dos filmes a partir da linguagem estética dos elementos pictóricos presentes na narrativa fílmica.

A extensa filmografia de Godard traz a necessidade de uma criteriosa seleção dos filmes como objeto para a análise. A escolha dos filmes deu-se em duas etapas: na primeira foram selecionados os filmes em cores, visto que a pesquisa trata a imbricação entre cinema e pintura e a cor, enquanto elemento pictórico; na segunda etapa foi considerado o período de produção dos filmes. Então escolhemos momentos distintos que abrangissem o início da carreira do cineasta, com o destaque o movimento da *nouvelle vague* francesa, o pós-movimento da década de 1960 com novos experimentos (o acréscimo do vídeo), e um momento atual, marcado por novas possibilidades tecnológicas (o sistema da imagem digital) e produção de uma linguagem híbrida.

Nesse sentido, compreende-se o hibridismo não unicamente mediante novas estratégias tecnológicas que estão ao dispor dos cineastas na contemporaneidade, mas também por meio da análise estética e das linguagens distintas particulares a cada um. O hibridismo de Godard será relacionado a uma estética do autor que se coloca explicitamente como uma mistura de linguagens. Godard, como cineasta, pode ser considerado um representante de grande relevância para o cinema considerado arte.²

Entendemos que, ao nos referirmos ao híbrido ou ao hibridismo, essas concepções determinam algum elemento que emerge da produção entre vários e distintos elementos. No caso do cinema, aparatos cinematográficos como a luz, a impressão de movimento e a cor são tidos como elementos que foram influenciados por outras linguagens como a pintura e a fotografia. Daí talvez o fato de o cinema explicar o modo de uma linguagem dar unidade à outra, e não substituí-la. A fotografia buscou superar a pintura com o seu realismo, ao passo que o cinema se empenhou em dar dinamicidade ao que antes era estático. Em comum, essas linguagens em nenhum momento usaram da exclusão, mas sim da fusão – pintura, fotografia e cinema, juntos num único propósito: a verossimilhança. O hibridismo cinematográfico resultou

² O cinema considerado arte é aquele designado por uma produção artística e poética, levando o espectador a refletir sobre a produção.

de procedimentos e linguagens que se entremeiam e se transfiguram para levar em conta as novas demandas, ampliando a diversidade linguística com a incorporação de outras mídias como o vídeo. A vinculação existente do cinema com outras linguagens se edifica na medida em que se percebe a imagem em movimento como uma linguagem complexa, dentro de um processo que trabalha por meio de códigos e convenções. Afinal, cinema é fotografia, podendo sofrer alterações e propor novas interpretações possibilitadas pela semiótica da imagem.

A imagem é um ícone que representa alguma coisa e está sempre ligada à narrativa a ser explorada. Nesse aspecto, o cinema é entendido como fotografia manipulada com uma intencionalidade. Com base nesta reflexão, chegamos à conclusão de que toda fotografia – no caso aplicável ao cinema – carrega a contradição do “testemunho da verdade” (KOSSOY, 2009), considerando o lugar em que diferentes ideologias podem fazer uso do recurso fotográfico auxiliado pelas mediações tecnológicas e divulgação informacional.

Partindo do exposto acima, buscaremos produzir uma análise dos filmes de Godard que possivelmente incorporam o ponto de vista de uma linguagem distinta e originária da pintura. O cineasta, que fez o uso favorável do avanço tecnológico possibilitando aos seus filmes um tratamento diferenciado e rico em simbolismos, pode, no entanto, ser considerado um “grande pintor” que já construiu uma relação existente entre cinema e pintura iniciada a partir dos períodos históricos de relevância vivenciados pela pintura e pelo cinema, valendo-se das quebras ideológicas impostas pelo mercado da arte.

Vendo a ideologia dominante do cinema moderno carregar a definição de uma nova forma de expressão cinematográfica, na década de 1960, a *nouvelle vague* francesa estreou uma nova concepção de cinema, com a rejeição do modelo cinema-espetáculo em favor do cinema-linguagem, a desvalorização dos enredos, a rejeição dos “signos” presentes nos repetitivos “finais felizes” e o progresso de montagens narrativas construtivas poéticas sobre as líricas habituais.

A *nouvelle vague* francesa tornou presente não unicamente as marcas de uma nova geração de cineastas preocupados em proporcionar autonomia ao diretor, mas propôs uma autonomia a partir de uma nova consciência da linguagem cinematográfica. Entre os cineastas da “nova onda” do cinema francês nos anos de 1960 encontramos François Truffaut, Claude Chabrol e Jean-Luc Godard, entre outros. Dentre os protagonistas da *nouvelle vague*, Godard se diferencia dos demais por introduzir sistematicamente a cor em suas obras fílmicas. Por esse

motivo, a análise de três obras distintas do referido cineasta propõe verificar como ele trabalha elementos pictóricos em suas construções narrativas. Godard persegue o significado da cor e a usa com insistência; as reafirmações aplicadas em torno dela parecem partir do factível, do emprego pictórico no plano narrativo, concernindo relações de significados subentendidos do explícito. (COSTA, 1996)

Uma relação híbrida é identificada no filme *Uma Mulher é Uma Mulher* (Jean-Luc Godard, 1961) por exemplo. As cores aplicadas de forma combinada sob uma perspectiva pictórica no cinema, sugerem o análogo cinema e pintura. Considerando o desenvolvimento deste aparato tecnológico, sabemos que a definição dos mecanismos está igualmente localizada em fatores econômicos, históricos ou estéticos favoráveis a uma subjetividade autoral. A propósito, para Aumont (2004), há uma conexão entre a pintura impressionista e o cinema de Godard, pois ambos buscam representar sensações reais. As relações de semelhança dos trabalhos de Godard com a pintura podem ser explícitas.

Além disso, o impressionismo revolucionou profundamente a pintura e deu início às grandes tendências da arte do século XX. Os artistas seguiam procedimentos técnicos para obter os resultados que caracterizaram a pintura impressionista. A pintura-registro das tonalidades refletidas à luz solar, a ausência de contornos nítidos, a presença das sombras luminosas e coloridas, os contrastes de luz e sombra de acordo com a lei das cores complementares e puras, dissociadas nos quadros em pequenas pinceladas, foram características que juntas trouxeram ao novo movimento sensações realistas (GOMBRICH, 1996).

Muito se pode encontrar de semelhanças entre o movimento impressionista e a *nouvelle vague* francesa. No impressionismo, quebra-se com paradigmas acadêmicos, enquanto a nova forma de expressão cinematográfica da *nouvelle vague* rompe com códigos e convenções já estabelecidos pela narrativa clássica, o enredo hollywoodiano fabuloso e de final feliz. Considerando uma possível influência pictórica presente nas obras de Godard afirmada por Aumont (2004), colocamos os seguintes questionamentos: Os elementos pictóricos presentes na narrativa fílmica se propõem realmente a construir significados e transmitir sensações reais como as do movimento impressionista nas pinturas? Como se constrói simbolicamente a maneira pictórica de Godard? Estes questionamentos norteiam a análise fílmica do ponto de vista analógico entre cinema e pintura, desencadeando, através da análise da forma e do sentido dos filmes, novas discussões e observações sobre os pontos em que essas artes se associam e/ou se repelem com características distintas.

A expressão hibridismo usada no título do trabalho, referencia o diálogo entre as áreas do cinema e da pintura. Essa estrutura dialógica é base para construção analítica e determinante do título “Entre cinema e pintura” em todos os filmes de Godard. Jean-Luc Godard é um diretor que explora a linguagem pictórica na sua filmografia, por meio de duas vertentes: da pintura citada nos filmes e do cinema que se faz como pintura. A influência da pintura fica clara logo nas primeiras cenas de *O Demônio das Onze Horas* (1965), quando vemos o personagem de Jean-Paul Belmondo lendo história da arte, e em cenas seguintes, com as representações de pinturas nas paredes do cenário.

Em acordo com as bases estruturais da dissertação, o primeiro capítulo aborda o cinema e suas transformações no que concerne as formas de “representar o mundo real”. Para isso, pensaremos as transformações não apenas no cinema, mas nas formas de registro que o antecedem (a pintura, a escultura e a fotografia), acompanhando o progresso e os propósitos dados às novas formas de representar por essas linguagens. Em outro momento, elucidaremos e discorreremos sobre o cinema moderno no contexto da “política dos autores” e o cinema pós-moderno, buscando entender de que maneira a tecnologia veio agregar valores ao movimento cinematográfico da *nouvelle vague* e ao cinema de Godard.

O segundo capítulo, é composto por duas partes: a primeira, é centrada no conceito de hibridismo sob diferentes visões, e sua aplicabilidade no que tange o uso da cor aos aspectos da representação simbólica, híbrida e intertextual presentes na sociedade (cinema, pintura, fotografia e cultura), como o híbrido do cinema de Godard e suas interferências tecnológicas, construindo uma interação com os elementos que mais serão abordados na pesquisa (luz e cor), com os códigos presentes no cinema autoral. A segunda parte, traz a análise dos filmes *O Demônio das Onze Horas* (1965), *Paixão* (1982) e *Adeus à Linguagem* (2014), dialogando com alguns pontos discutidos nos capítulos anteriores. Pretende-se aqui entender e pensar a estética dos filmes construídos dentro de uma linguagem híbrida. Os elementos como a cor e a luz irão direcionar e relacionar as análises fílmicas pensando a relação cinema e pintura.

Propomos nesse trabalho um percurso analítico diferente. Não se trata de afirmar que o cinema é pintura, ou tão pouco, que a pintura é cinema, mas revelar que no encontro com os filmes de Godard e suas cenas, em alguns momentos somos atraídos pelo olhar, e pensamos algumas possibilidades a partir de *O Demônio das Onze Horas* (*Pierrot Le Fou*, 1965), *Paixão* (*Passion*, 1982) e *Adeus à Linguagem* (*Adieu Au Langage* 2014) e os aportes teóricos aplicados que nos convidam a refletir, e constatar a relação entre cinema e pintura sob a representação do

“olho variável”. A mobilidade do olhar e as transformações percebidas e estabelecidas em função do olhar e suas mutações do fazer artístico, e a representação no cinema proposto por Aumont (2004) faz-nos perceber como uma obra de arte nos leva a ver o “visível e o invisível” no cinema, do mesmo modo que se descreve o mundo do pintor (MERLEAU-PONTY, 1980).

CAPÍTULO I DO PICTÓRICO AO CINEMATOGRAFICO

O cinema tem sido relacionado à pintura através do enquadramento, da textura e da composição. Faremos essa aproximação por outro viés: a luz, questão pictórica por excelência.

(Nelson Brissac Peixoto)

As analogias estéticas entre cinema e pintura indicam maneiras distintas de revelar e retratar as representações simbólicas com elementos similares. A pintura e a fotografia geram um “efeito mágico”; ao “retratar o sopro das nuvens”. O filósofo Nelson Brissac Peixoto (1996, p.295) afirma que a pintura é o meio de expressão que “[...] pinta o que não pode ser pintado: o fogo, os raios, as tempestades e as nuvens passando sobre os muros.” Peixoto (1996) esclarece que houve uma disputa entre a pintura e a fotografia para retratar os fenômenos da natureza (“o sopro das nuvens”). Porém, para Peixoto a luz ilumina e revela por sua condição pictórica. Assim disse: “[...] o que marca o século que inventaria o cinema é ter convertido a luz e o ar em temas pictóricos.” Esse “parentesco”³ nos faz ver e refletir sobre novas maneiras de representar o mundo (PEIXOTO, 1996, p.295).

Nesse primeiro capítulo iniciaremos com a abordagem do cinema e suas transformações no que concerne as formas de “representar o mundo real”. Para isso, pensaremos essas mudanças não apenas no cinema, mas construiremos um análogo com as formas de registro que o antecedem (a pintura, a escultura e a fotografia), acompanhando o progresso e os propósitos dessas novas formas de representar e suas linguagens. Em outro momento deste capítulo, elucidaremos e discorreremos sobre o cinema moderno no contexto da “política dos autores” e o cinema pós-moderno, buscando entender de que maneira a tecnologia veio agregar valores ao movimento cinematográfico da *nouvelle vague* e ao cinema do cineasta francês Godard.

³ “Parentesco” é um termo utilizado por Aumont e Marie (2003) para definir a relação de similaridade entre cinema e pintura.

1.1 Cinema e pintura: idealizando imagens e conectando tecnologias

As semelhanças estéticas entre cinema e pintura são foco de estudo desde a década de 1980⁴. A ideia de que o cinema sucedeu a pintura “como dispositivo de tradução simbólica das maneiras de ver e de olhar o mundo” foi explorada por Jacques Aumont buscando um “parentesco” de elementos utilizados na pintura e no cinema (AUMONT e MARIE, 2006, p.229). Nelson Peixoto (1996)⁵ acrescenta que em ambas as linguagens – a do cinema e a da pintura – as relações de similaridade se conectam pelo enquadramento, a textura e a composição. Acrescentaremos durante esse percurso, outros elementos pictóricos presentes em ambas, como a cor e a luz, elementos que terão igual destaque.

Em relação ao “realismo” presente na imagem fotográfica, podemos aferir que esta proporcionou às artes plásticas a libertação de suas “funções mágicas” de embalsamar o tempo. O retrato pintado e as estatuárias religiosas⁶ se esforçavam respectivamente para representar a realidade e tornar perene o corpo material. Na pintura, o interesse por essa forma de representar deveu-se à possibilidade de retratar a si próprio ou retratar o sujeito, paisagem ou objeto, pela conveniência do desejo de preservar a imagem como memória (a lembrança de alguém ou algum momento especial).

O que deve concernir as características interpretativas, significativas e ressignificadas pela memória de Godard quanto ao processo inventivo no âmbito pictórico do cinema, pode estabelecer um paralelo com o gosto pessoal pela pintura, uma possível admiração pela história da arte como invenção e linguagem poética. Ao contrapor, a pintura e o cinema, as técnicas para composição entre ambas áreas se chocam, ao mesmo tempo são levados em conta signos de relevância.

O registro de retratos de familiares, por mais que os pintores fossem os únicos a desenvolver a possibilidade, de tornar a lembrança sempre viva, durante o século XIX, se restringia às famílias burguesas. Os pintores buscavam a fidelidade do real, à vista que o traço

⁴ Ano de publicação da obra de título original *L’Oeil interminable: cinéma et peinture* (AUMONT, 1980). Tradução publicada no Brasil em 2004, intitulada “Olho interminável: cinema e pintura”.

⁵ Palestra intitulada “Cinema e pintura”, proferida por Nelson Brissac Peixoto no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, publicada na coletânea “O cinema no século” (1996), sob a organização de Ismail Xavier (p.291-305).

⁶ A técnica do embalsamento era comum à religião egípcia que propunha a sobrevivência (vida pós morte) à perenidade material do corpo. Como precaução, eram colocadas estatuetas de terracota com a função de substituírem o corpo caso houvesse degradação.

insistentemente carregava uma subjetividade por parte da sua interpretação. O traço é o processo do registro da imagem que apresenta a relação do pintor com o mundo percebido – resulta da experiência do pintor – de sua característica pictórica. O traço ou a linha, vem definir a maneira de estruturar a pintura, o estilo do pintor.

Com o surgimento da fotografia, esta trouxe um grande impacto às representações. Várias especulações colocaram a pintura como algo sem seguimento. Muitos pintores pensavam a pintura como algo que não teria continuidade. Pintores levantaram questionamentos quanto a vida útil da técnica. Se não mais seria necessário a pintura para retratar fielmente um objeto, qual seria sua finalidade então? O pintor francês Delaroche, afirmou que o surgimento da fotografia matara a pintura: “Deste dia em diante, a pintura está morta!” (STRICKLAND, 2002, p.95). As especulações levantadas sobre a suposta “morte” da pintura a partir do surgimento da fotografia, chegaram a construir relações odiosas por parte dos pintores. O pintor fovista Vlamick em nome dos pintores assustados com a novidade, repugnou a fotografia. “Odiamos tudo o que tem a ver com a fotografia”, afirmava Vlamick (STRICKLAND, 2002). A partir desse momento, por mais polêmico que tenha sido o acontecimento, a fotografia passou a ser considerada um meio designado a “[...] libertar a pintura do trabalho ingrato da reprodução fiel, que poderia então se dedicar à figuração abstrata.” Nascia a pintura moderna (PEIXOTO, 1996, p.294).

A possibilidade de fabricar a imagem mecanicamente apresentada por Niépce⁷ engenhou outra possível utilidade. É primordial compreender que a existência de uma nova forma mecânica de produzir imagens revelou o mundo real. No entanto, a ideia de imortalidade do corpo tornou-se utópica, a fotografia é semelhança, lembrança e simulacro, simplesmente diminui a força da ausência e da separação, jamais “eterniza” a matéria viva.

Dentro de uma relação de similaridade entre o fotógrafo e o pintor, ambos se aproximam pelas condições de trabalho, observação, materialização da ideia que aplicam ao objeto e na construção da composição. Sob um olhar observador, ao estruturarem e idealizarem imagens, copiando e registrando objetos, paisagens e/ou pessoas, são encarregados de elaborarem uma composição⁸ onde estarão presentes todos os elementos-chave para uma representação visual estruturada em perspectiva, dada a fidelidade da representabilidade.

⁷ O francês Joseph Nicéphore Niépce produziu a primeira imagem reconhecida em 1826 (STRICKLAND, 2002).

⁸ O processo de composição é determinante para o objetivo e o significado da mensagem visual, e tem forte relação com os impactos provocados no espectador (DONDIS, 2007).

O termo “representação” tem relação com a ação pela qual se substitui alguma coisa por outra. Algo que está ausente pode ser substituído e representado de outra maneira. Representar para Hall (2016, p.31) “[...] envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos.” Pelo olhar do autor, representar é um processo nada simples em que os significados são produzidos e compartilhados em uma mesma cultura. “Esse substituto pode ter natureza variável: uma imagem (representação pictórica, fotográfica, cinematográfica), uma *performance* em um palco (representação teatral) etc.” (AUMONT e MARIE, 2006, p.255-256, grifo do autor)

Representar aqui, sob o ponto de vista subjetivo do pintor e do fotógrafo aplicado a um dos significados do termo abordado por Hall (2016), é o mesmo que descrever ou retratar, construindo na mente, um modelo, produzindo uma relação similar de algo na nossa mente ou em nossos sentidos. Esse fato pode ser elucidado por um registro que acontece em um “instante prenhe” (AUMONT, 2004), no momento de maior significado, mesmo que para outros observadores a prenhez não efetive uma grande capacidade comunicativa. Ou seja, o instante prenhe pode ser observado e captado por algumas pessoas de maneira mais rápida. Tomamos como exemplo, um quadro que representa “a morte de Jesus”. As imagens dessa pintura significam a narrativa bíblica que são representadas visualmente com os momentos marcantes desse acontecimento. Para Aumont (2004):

O pintor, cujos meios são desenvolvidos no espaço, não precisa se ocupar com o tempo, e sim com a escolha de um *instante*, com a amostragem hábil, no interior do acontecimento que ele quer representar, com o melhor instante, o mais significativo, mais típico, mais prenhe (não esqueçamos que “prenhe” quer dizer “grávido”; não é à toa que em inglês, *pregnancy* significa “gravidez”). (AUMONT, 2004, p. 21, grifo do autor)

A pintura como meio de expressão lida com a representação de uma suposta realidade. Se costuma chamar de realidade, um caminho para a reprodução mais “real” do mundo visível – neste contexto, “real” seria o mais próximo da verdade do acontecido (evento). Pintura e fotografia são representações estáticas que tornam presente um momento pleno de um acontecimento importante. Na pintura, a representação de um acontecimento se dá em ordem espacial; os signos são representados e organizados em um mesmo espaço. O apanhado da história será retratado pela pintura em seus momentos significativos por meio de expressões e figuras montadas em um único espaço bidimensional, o quadro.

Para Bazin (1991), a busca por um realismo plástico na representação, teve seu início no renascimento, aprimorando-se no barroco. O Renascimento se desenvolveu no século XIV, nesse período a pintura aprimora-se na busca por realismo, com o uso da técnica perspectiva sob os princípios da matemática, da geometria e a técnica do claro-escuro. Essa técnica consiste em pintar áreas iluminadas e outras escuras, contribuindo para um maior realismo das pinturas – favorecendo a reprodução em suas dimensões de volumetria e profundidade no espaço das coisas como elas são.

A arte barroca veio aprofundar a técnica da perspectiva realista, surgindo na Itália, no século XVII, trazendo para o contexto pictórico um grande destaque da prática do claro-escuro. Por consequência, a técnica acentua a expressão de sentimentos. A pintura barroca por si é realista, e o realismo plástico, a partir dessa fase, passa a conquistar complexidade com o aprimoramento das técnicas (GOMBRICH, 1996).

Sucessivamente após o surgimento da perspectiva (no Renascimento) e o aprimoramento da técnica do claro-escuro (no Barroco), o cinema no século XX, apropria-se dos efeitos de luz para dramatizar e dar ênfase às emoções. A relação pintura e cinema se faz presente nas dramatizações em nuances, no jogo de luz e sombra que constrói formas simbólicas com os seus contrastes, afirmando expressões e sentimentos das figuras contidas no quadro/cena.

Consideramos que Godard é um cineasta que consegue estruturar magistralmente, o uso das funções simbólicas em seus filmes; os efeitos naturais são conseguidos por meio de efeitos atmosféricos possíveis pela luz, combinados com os matizes. Essa associação de técnicas, resulta nas expressões dos sentimentos (medo, conflitos, solidão, alegria, etc.) transmitidas pelas paisagens da cena/quadro. Destaca-se com essa combinação, a função dramática, por salientar – cores combinadas de forma a construir um efeito simbólico, conforme o sentimento em destaque na narrativa. A cena do filme *Adeus à linguagem* (2014), em que o cachorro “admira” a paisagem fria em tons de azul (Figura 1) serve como exemplo. De uma forma mais ousada, podemos afirmar que Godard revela, por meio da luz, toda uma simbologia poética, com uso de metáforas e analogias. Para Goethe (1993), o azul é uma cor que produz um “efeito especial indescritível”: causa sensações frias, e nos faz lembrar a sombra, o seu lado negativo. A relação entre a cena do filme *Adeus à linguagem* (2014) e o matiz azul, pode implicar em um sentimento solitário, um vazio interior.

Figura 1 - Representação dos efeitos atmosféricos em *Adeus à Linguagem*



É impossível não relacionar o cinema à luz. A luz é a essência do cinema. Sem ela, não há cinema. Esse aspecto é primordial para o cinema e para a pintura. Para Aumont (2004), a luz no cinema, apesar de estar sempre presente, se distingue da luz na pintura por ser geometricamente aplicada pela perspectiva. No cinema a luz vem a ser construída com função dramática ou atmosférica; dramática, por estruturar o espaço com função cênica; atmosférica, por estruturar uma função simbólica em um efeito atmosférico. De modo geral, a luz no cinema é trabalhada artificialmente com a ajuda de aparelhos refletores.

Em qualquer imagem bidimensional, a perspectiva é um elemento visual de grande impacto que produz efeitos de alta ou baixa intensidade proporcionadas pela manipulação da técnica do claro-escuro. A presença desse elemento nas imagens cinematográficas produz no espectador a sensação de realidade. Esse efeito está ligado à noção de representação produzida imageticamente, isto é, por um conjunto de referências que determinam a construção de um análogo que se tem por referência (AUMONT e MARIE, 2006). Tal fato explicita que a imagem observada (pintura, fotografia ou filme) é reconhecida em suas dimensões supostamente reais pela ilusão. A representação da dimensão nos formatos bidimensionais da pintura, da fotografia e do cinema depende totalmente do efeito que a ilusão provoca (DONDIS, 2007).

Aumont (2009, p.41) explica a noção de perspectiva linear apresentada sob uma óptica geométrica,⁹ que permite compreender a transformação de informações da profundidade da cena vista. Então, o tamanho diminuído de maneira evidente conotará um distanciamento; do mesmo modo o aumento perceptível conotará uma aproximação do olho do observador. As dimensões dessa perspectiva linear proposta por Aumont (2009) complementam e elucidam os estímulos presentes nos efeitos de ilusão dados à percepção visual do espectador e propostos por Dondis (2007). De uma maneira mais objetiva, indicam Aumont e Marie (2003, p.227), a [...] perspectiva é uma transformação geométrica, que consiste em projetar o espaço

⁹ Para Aumont (2009), a óptica geométrica indica raios luminosos que passam pelo centro da pupila e dão uma noção de realidade na imagem (muito próxima da verdade para a região fóvea e seus arredores).

tridimensional em uma superfície plana segundo certas regras.”

Com o surgimento do cinematógrafo¹⁰, a força da representação realista passou a ser de maior intensidade. A realidade aqui, considerando a fidelidade ao referente, corresponde à vivência que o sujeito tem do mundo real, e está conectada ao campo do imaginário.¹¹ Dada sua capacidade única de reproduzir a imagem no mundo real, o cinematógrafo foi festejado, por enriquecer as representações com uma propriedade inerente à natureza, o movimento. A incorporação do movimento à imagem em perspectiva, tornou o realismo mais fiel. Até o presente momento, o “mito do cinema total” dominaria o cinema e suas técnicas de reprodução mecânica da realidade (BAZIN, 1991). O mito do realismo o qual o cinema seria o espelho fiel da realidade.

Entendemos o “mito do cinema total” associado a uma experiência estética integrada ao cotidiano que aconteceu naturalmente despertando em nós uma condição única pelo desejo de um efeito de realidade, tornando essa prática uma possível “pequena crise” que se opõe ao fluxo de nossa experiência cotidiana (GUMBRECHT, 2006, p.51). Considera-se as adaptações quanto a funcionalidade do cinema como espelho fiel da realidade, o ponto alto em produzir seu valor estético. “Quanto mais funcional, mais bonito”, essa “pequena crise” de experiência estética ocorreu no cinema dado o momento em que, no cotidiano, representar o real deixaria de ser o suficiente, a experiência estética exigiria mais que isso, a necessidade de dominar a realidade que vemos, o que inclui o movimento.

Desde sua primeira projeção, a experiência estética da imagem em movimento se tornaria intrínseca ao cotidiano, no entanto, completamente normal. Sob novas formas de abordar a realidade, desenvolve-se um novo estranhamento, a ausência da cor como elemento realista. Essa seria portanto, mais uma possível “crise da experiência estética na vida cotidiana” que envolve o cinema e a impressão de não reconhecer a fidelidade da imagem em movimento com ausência de pigmento (GUMBRECHT, 2006). Tempos depois, o “mito do cinema total” seria questionado pela ideologia posta por realidade manipulada.

O conteúdo da experiência estética seriam os sentimentos íntimos, as impressões e as imagens produzidos pela nossa consciência – enquanto inacessíveis aos nossos mundos historicamente específicos. [...] Diferentemente desse conteúdo, os objetos da experiência estética seriam as

¹⁰ O cinematógrafo era uma máquina movida à manivela que permitiria captar as imagens, foi desenvolvido pelos irmãos franceses Auguste e Louis Lumière e apresentado ao público em 1895 (AUMONT e MARIE, 2006).

¹¹ O cinema proporciona a “impressão de realidade”, desta forma segue uma vivência subjetiva por parte do sujeito, aquele que representa. (AUMONT e MARIE, 2006, p.252)

coisas suscetíveis de desencadear tais sentimentos, impressões e imagens. O templo grego, no ensaio de Heidegger, por exemplo, ornamentos de papel de parede e o mar de Kant e, de acordo com Seel, qualquer objeto. As *condições da experiência estética* são circunstâncias situacionais historicamente específicas nas quais a experiência estética estaria baseada. ‘Desinteresse’, por exemplo, isto é, a distância diante de todos os propósitos práticos que viemos adotando como condição universal da experiência estética (mesmo se tudo indica que se tornou sua pressuposição na cultura ocidental somente desde o século XVIII). (GUMBRECHT, 2006, p.54, grifo do autor)

A busca por fidelidade da imagem em movimento nos faz refletir sobre o cinema como meio que traduz novas experiências. Atentemos para a experiência da “tatabilidade” acrescentada pelo sentido da visão no momento em que a projeção do cinematógrafo é apresentada pela primeira vez ao público. Consideramos que nesse momento a visão e o movimento estabeleceram contato com o objeto (o trem), tornando o objeto “concreto” aos olhos. “Começa a ficar evidente que ‘toque’ e ‘contato’ não se referem apenas à pele, mas ao jôgo recíproco dos sentidos: ‘manter contato’ ou ‘estabelecer contato’ é algo que resulta do encontro frutífero dos sentidos – a *visão* traduzida em som e o som em movimento, paladar e olfato” (MCLUHAN, 1995, p.80). A presença de uma nova tecnologia de informação e comunicação no cotidiano (o cinematógrafo), permitiu ao meio traduzir uma nova forma de conhecimento para os espectadores (a mensagem): a experiência de uma suposta “realidade concreta” (Um trem chegando na estação), como algo que estabelece contato com os sentidos – seria uma nova maneira de perceber o mundo com a visão traduzida em movimento – o caminho para a reprodução mais “real” do mundo.

No cinema, a perspectiva torna-se tão importante quanto o foi para a fotografia e a pintura. O enquadramento é uma técnica que irá proporcionar a organização do campo visual, ou melhor, indicará como a tomada (cena) cortará o campo visual (olho) do observador, e a perspectiva proporcionará em profundidade o que o espectador visualizará na cena. O enquadramento vem designar o processo de construção mental (olho do câmera/ observador) e material (cena enquadrada) de uma imagem a ser definida de um certo campo, visto de um ângulo determinado (AUMONT e MARIE, 2006).

Consideramos que o cinema representa bem a visão em perspectiva no plano enquadrado em *point-of-view shot (POV)*, correspondente ao “[...] plano subjetivo ou tomada de um ponto de vista [...]” (EVANS, 2011, p.199). Nesse plano, o ponto de vista do olhar do personagem é representado para o espectador de maneira que ele se coloque no mesmo ângulo de visão do personagem. Este ponto de vista é bem representado em *Acochado (À bouff de Souffe,*

1959), cena em que Michel (Jean-Paul Belmondo) dirige o carro que acabara de roubar. A estrada representada sob o ponto de vista da visão do personagem é transmitida para o espectador (Figura 2).

Figura 2 - Sequência de *Acossado* (1959) –Plano enquadrado em *point-of-view shot* (POV)



Fonte: Fotogramas do filme

Em uma análise desenvolvida por Aumont (2004) a respeito do que ele nomeia de “olho variável”, a vista panorâmica é entendida como vinda da pintura. O autor define bem a importância do panorama para a história de seu próprio dispositivo. “Panorama”, vem de duas raízes gregas que significam “onividência”: trata-se, “de abraçar com o olhar uma vasta zona.” Visto que o panorama no dispositivo pictórico e no dispositivo fotográfico, é percebido sob uma dimensão contemplativa distinta, o observador em repouso concebe o olhar móvel que permite observar o “instante pregnante” – um momento fugaz, significativo e “visível” (AUMONT, 2004, p.51-55). Uma pintura e uma fotografia levam o espectador indiretamente a uma leitura que revelará fragmentos de um momento parte do acontecimento principal. No dispositivo cinematográfico, o que o distingue dos demais dispositivos (pictórico e fotográfico) é a maneira de contar e representar o acontecimento; não apenas com a escolha de momentos significativos, contados por imagens fixas, mas representando os fatos em uma organização temporal (de forma linear ao acontecimento) e não fragmentada.

Costa (2011), distingue cinema e fotografia de uma maneira bem interessante em relação ao realismo, afirmando que o cinema tem relevante poder de projeção: apresentando uma imagem como se estivesse acontecendo no exato momento, agora para o espectador. Esse poder é reconhecido pela característica do movimento e sua relação com o realismo. De modo distinto, a fotografia captura a imagem com imobilidade, ausente de movimento.

Consideramos que em ambas as situações, o pintor e o fotógrafo constroem todo um percurso com o “olhar variável” e buscam ver o visível e o invisível com suas vivências, “verdades” e pontos de vista. A relação de “onividência” com o observador se caracteriza

segundo Merleau-Ponty (1980) no enigma da visibilidade. O enigma equivale ao que a pintura nos faz ver.

[...] o mundo do pintor é um mundo visível, simplesmente visível, um mundo quase louco, pois que é completo sendo, entretanto, meramente parcial. A pintura desperta e eleva à sua última potência um delírio que visão, já que ver é ter à *distância*, e que a pintura estende essa bizarra posse a todos os aspectos do ser, que de alguma maneira devem fazer-se visíveis para entrar nela. (MERLEAU-PONTY, 1980, p.281)

O termo “onividência” caracteriza aquele que tudo vê, conhece e sabe. O enigma da onividência nomeado por Merleau-Ponty (1980) descreve o mundo do pintor. Para aquele que observa e representa – o pintor – a visão estende sua potencialidade à “longos alcances”. A visão ampliada do pintor deixa de ser restrita a cada instante que ele olha e percebe alguma coisa ou lugar implícito e não perceptivo para outros, e explora esse olhar materializando (compondo por meio da pintura) o “invisível”. O pintor torna-se onividente em sua totalidade. A onividência lhe é inerente e peculiar. Por meio do pintor se faz a comunicação com o mundo visível sob um olhar que exprime o visível e o invisível.

Propõe a autora Dondis (2007, p.87), a “[...] realidade é a experiência visual básica e predominante.” A realidade é apreendida por Dondis, como uma característica inerente às experiências visuais que validam discursos e significados – mostra o que vemos ou como vemos, representando o que está “lá” por referências subjetivas. Com a descoberta do cinematógrafo a informação visual da imagem projetada tornou a experiência visual mais eficiente quanto à capacidade de “reproduzir” o real. O cinematógrafo aqui ainda não constitui o cinema propriamente dito, mas o prenúncio dele. Mesmo caracterizado como uma primeira experiência, foi eficiente ao acrescentar a impressão de movimento.

A noção de movimento em si é um elemento básico da comunicação visual de predominância na experiência humana. Tal fato pode elucidar o deslumbre das pessoas ao virem pela primeira vez em 28 dezembro de 1895, no Grand Café em Paris, a imagem de um trem chegando à estação (*A chegada de um trem à estação*, Lumière, 1895-97). Filmado de longe, e na medida que se aproximava, enchia a tela, em uma grande imagem enquadrada em perspectiva que chegava a “transbordar”. Mesmo em preto e branco e sem som, a impressão do movimento

trouxe consigo a ilusão do real, a impressão de realidade¹².

Começo de 1895. No registro da invenção, Auguste e Louis apresentam o cinematógrafo como um novo aparelho para obtenção e a visão de instantâneos cronofotográficos. Lembram que a cronofotografia dá ilusão de movimento, e que essa ilusão se baseia num princípio simples de compreender, o da persistência das impressões luminosas da retina. Quando observamos um objeto qualquer, sua imagem se desenha sobre a membrana nervosa que chamamos retina, forma-se no fundo do olho.” (AVELLAR, 2007, p.95)

Avellar (2007) comenta a técnica de registro do cinematógrafo; a impressão de movimento se explica por meio de fotografias tiradas sucessivamente com intervalos de tempo iguais – construindo a ilusão, o movimento. Dondis (2007, p.80) dá uma explicação técnica para o deslumbre da imagem projetada “[...] película cinematográfica é na verdade uma série de imagens imóveis com ligeiras modificações, as quais, quanto as vistas pelo homem a intervalos de tempos apropriados, fundem-se mediante um fator remanescente da visão, de tal forma que o movimento parece real.” O cinematógrafo proporcionou uma informação visual da imagem projetada de maior eficiência quanto à capacidade de “reproduzir” o real. A experiência visual predominante no momento dessa projeção para as pessoas ali presentes, era baseada na noção de mimese como realidade. Por esse ponto de vista, o movimento presente na imagem antes estática, tornou-se fundamental no reconhecimento de uma “realidade” projetada.

A técnica da cronofotografia configura o movimento que se apresenta mais implícito que explícito visualmente, e a essa técnica dinâmica atribui-se a ilusão. O movimento implícito, é aparentemente construído por fotos montadas sucessivamente; o explícito, é reconhecido visualmente em uma primeira impressão, como uma imagem em movimento. A explicação técnica para o deslumbre da imagem projetada pelo cinematógrafo, atribui-se às fotografias que são movimentadas em pequenos intervalos de tempo, não deixando espaço perceptível entre elas, o que define o movimento implícito. Uma melhor definição dada a esse processo visual conceitua-se pelo termo ilusão de ótica que aplica-se às ilusões que tendem a “enganar” o sistema visual humano.

¹²“O que nós chamamos de realidade é uma certa relação entre as sensações e as lembranças que simultaneamente nos rodeiam – relação que suprime uma simples visão cinematográfica, que, por essa razão, quanto mais pretende se cingir ao verdadeiro, mas se afasta dele – relação única que o escritor deve encontrar em si mesmo a fim de encadear perpetuamente na sua frase dois termos diferentes”. (PLÈIADE, III, p. 889 apud BELLOUR, 2003, p.79)

Sabemos que no que concerne efeitos de realidade, os irmãos Lumière são grandes idealizadores, não considerando apenas efeitos, mas a invenção do cinema. A imagem projetada de um trem chegando na estação se apresenta em perspectiva, técnica utilizada para enfatizar a representação em formatos bidimensionais por meio de pontos de fuga – linhas que determinam o nível e o ângulo visual do espectador em relação a linha do horizonte – acrescentadas por noções de luz e sombra. Então sob esse enfoque, a imagem projetada em perspectiva torna o movimento do trem mais evidente, o que a faz transbordar e ir além do enquadramento da câmera (Figura 3).

Figura 3 - Noções de ponto de fuga em A chegada de um trem na estação (1895-97)¹³



Aqui, o vocábulo “transbordar” está diretamente relacionado ao enquadramento presente dentro e fora-de-campo visual. Em uma relação similar, o campo, “a dimensão e a medida espaciais do enquadramento” e o fora-de-campo, a “medida temporal” (AUMONT, 2004), com um quadro de um pintor, a imagem apresentada no espaço limitado dentro da moldura, assemelha-se ao campo visual da imagem projetada no cinema, e tudo que se apresenta fora do limite da “moldura” constitui uma continuidade da imagem, ou seja, uma imagem que é formada mentalmente¹⁴.

Observamos que até o momento da invenção do cinema, se busca explorar o mecanismo fotográfico como reflexo do real. Aumont (2004, p.31) comenta sobre Lumière – o “mais inventor” do cinema, por ser “aquele que mais se aproxima da conjunção ideal dos três momentos maiores dessa invenção: imaginar uma técnica, conceber o dispositivo no qual ela será eficaz, perceber o objetivo em vista do qual ela será eficaz.” O objetivo do cinematógrafo de Lumière era efetivamente o de capturar a realidade.

¹³ Disponível em: < <http://algosobredezenho.blogspot.com.br/2015/06/perspectiva.html>>. Acesso em: 03 mai. 2017.

¹⁴ A expressão medida temporal é apresentada por Aumont (2004) para designar o espaço “virtual” do fora-de-campo, em que tudo acontece, do passado ao futuro.

As reações de susto dos espectadores ao presenciarem pela primeira vez *A chegada de um trem à estação* (1985), elucidam o objetivo relacionado ao invento do dispositivo – reproduzir o mundo real com todos seus efeitos de realidade a partir do ilusionismo. O teórico francês Jean-Louis Baudry (1983), em seu artigo *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho base*¹⁵, foi o primeiro a elaborar um conceito de dispositivo para as máquinas de captura de imagens no âmbito das quais o cinema se insere. Baudry, assinalou o termo “dispositivo” para o cinema constituído de três níveis articulados: a tecnologia de produção e exibição (câmera-projetor-tela); o efeito psíquico-identificação e o ilusionismo; e o complexo da indústria cultural como instituição social instituída a partir de um certo imaginário (ideologia) (AUMONT, 2004, p.47).

A descrição do cinema como dispositivo por Jean-Louis Baudry pauta-se no presente sistema de câmera; imagem; montagem; projetor; sala escura. Até então, a tecnologia no cinema “floresceu” na busca de reproduzir a realidade, e a dimensão tecnológica do cinema acrescentou ao dispositivo base (o cinematógrafo) à busca por um realismo verossímil¹⁶. É certo que a posteriori, aos progressos futuros do aparato cinema, na busca por um realismo maior, são somados os adventos do som e da cor. O cinema sonoro revolucionou a imagem em movimento, aumentando as possibilidades de narrativas mais realistas, e avanços estéticos.

Subsequente ao som, a cor veio “colorir o mundo” narrativo. O cinema em cores, veio disponibilizar entre outros fatores, o prazer visual. Se a cor é um elemento presente na natureza, por que não introduzi-la no cinema? A cor não seria mais um efeito de realidade? De fato, a cor é uma relevante comunicadora visual. “No meio ambiente compartilhamos os significados associativos da cor das árvores, da relva, do céu, da terra e de um número infinito de coisas nas quais vemos as cores como estímulos comuns a todos.” Tanto no cinema como na pintura, a cor está presente na busca de realidade ou não, bem como, de simbolismos. (DONDIS, 2007, p.64)

É importante notar que o estímulo inicial para o advento da cor como inovação tecnológica partiu de uma ideologia realista. No entanto, o uso da cor no cinema, inicialmente caracterizou-se por ser reconhecida como uma forma não-realista. A aplicabilidade estética da cor ainda não apresentava “realismo”. Em sua maioria, a cor era saturada e uniforme, o que

¹⁵ Título original *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité* (BAUDRY, 1970). Traduzida para o português por Vinícius Dantas (1983).

¹⁶ Para Aristóteles (384-322 a.C) a imitação não se limita ao conceito de mimese do mundo exterior, mas se sustenta pelo critério de verossimilhança e fornece a representação como uma possibilidade, no plano fictício, sem qualquer compromisso de traduzir a realidade empírica (COSTA, 1992).

caracteriza a cor forte e “chapada” – sem tons. Costa (2011) argumenta:

A análise da introdução da cor no cinema oferece um exemplo interessante em que o “ganho em realismo” não foi tão direto quanto tentaram deduzir alguns teóricos. Ao contrário, a transição dos filmes em preto-e-branco para os coloridos – ao menos inicialmente – foi evitada de experimentos estéticos não-realistas. Isso ocorreu pelo menos até que o uso da cor no realismo narrativo se tornasse a forma cinematográfica dominante. (COSTA, 2011, p. 32)

Ao retomarmos ao termo “dispositivo”, o designamos como mecanismo processual de um aparelho qualquer. Sob outros olhares, a maneira pelo qual a organização mecânica do aparelho é constituída, remete a metáfora de origem freudiana: o “dispositivo psíquico”, define a organização mental da subjetividade. Esta última definição foi retomada por Jean-Louis Baudry (1983) e por Christian Metz (1975) vindo a definir o estado psíquico do espectador de cinema ao assistir uma projeção. O “dispositivo” seria então toda uma organização material: uma sala escura, sombras projetadas em uma tela, produzidas por um “aparelho de base”, definido por Baudry, toda operação necessária para à produção de um filme e sua projeção (AUMONT e MARIE, 2008).

A noção de impressão de realidade transmitida pela imagem fílmica não chega a ser convincente nos termos de Baudry (1983), na prática, coloca-se em questão os procedimentos pelos quais o “aparelho de base” produzem efeitos ideológicos específicos e se estes são determinados pela ideologia dominante. Consta-se por Baudry (1983) que o dispositivo fílmico é similar ao mecanismo do sonho. Baudry utiliza o mito da caverna platônica para explicar analogicamente como o espectador se vê assistindo um filme: o espectador, imóvel na cadeira, em uma sala de projeção escura (a “caverna” escura), ver sombras projetadas na tela (filme projetado); sua imobilidade na sala de projeção, provoca o retorno de um estado psíquico da pessoa que dorme e “alucina” por meio de imagens que ele reconhece como reais. Contudo, o cinema seria um dispositivo de simulação que fabrica ilusões e imagens fantasmagóricas, apreendidas como representações da realidade. Essas representações direcionam-se ao espectador como “sujeito psíquico” produzindo um efeito particular o “efeito-cinema”. Uma identificação do sujeito com o filme: desperta-lhe uma fantasia, fetiche, fascinação, identificação.

O efeito-cinema explica a sujeição do espectador ao aparato cinematográfico, com poucas possibilidades de negociação e resistência. Simula a consciência de descoberta com o mundo. O efeito psíquico desenvolvido pela projeção cinematográfica, expande as

possibilidades de identificação do espectador com o filme. Os filmes projetam imagens percebidas como representação da realidade e essas são reconhecíveis pelas afinidades dos espectadores (BAUDRY, 1983).

A ilusão do real que o cinema carrega com suas primeiras experiências de captura de movimento provocou reflexões quanto ao seu status de “reprodutor” do real; ainda que atualmente essas discussões sejam cada vez mais questionáveis quanto os mecanismos de manipulação das realidades colocadas em cena. Por mais que o cinema tenha iniciado seu experimentalismo em torno de 1890, por William K.D. Dickson nos laboratórios de Thomas Edison, a história da imagem em movimento teve seu reconhecimento com cinematógrafo dos irmãos Lumière e os efeitos especiais das projeções de Georges Méliès (SANTAELLA, 2008).

Os sucessivos desenvolvimentos tecnológicos do dispositivo cinematográfico resultaram no desenvolvimento de inúmeros efeitos especiais que contribuíram para a problematização da captação entre o real e o ilusório. Contudo, essa dimensão de efeito de realidade é posta em questão quanto aos seus modos de fidelidade manifesta ou mascarada. Acrescentamos a essa problematização, pontos de vista do olhar de quem a produz, nesse caso, do cineasta.

Pensar o cinema-dispositivo nos faz refletir sobre o fazer cinematográfico sob pontos de vista distintos – não apenas o da verossimilhança com a realidade. Novas discussões acrescentam olhares ao conceito de dispositivo. Situaremos o conceito de dispositivo aqui, distanciado do pensamento foucaultiano (relações de poder definidas pelo Estado), mas retomaremos os conceitos anteriores de Jean-Louis Baudry e Christian Metz, no contexto dos produtos cinematográficos acrescentando os conceitos de outros autores.

Giorgio Agamben (2005, p.13)¹⁷, define dispositivo como “[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.” A definição de Agamben se aproxima do ponto de vista da aplicabilidade do conceito de dispositivo cinematográfico. O autor discute o cinema enquanto um dispositivo que utiliza elementos para construir efeitos de verossimilhança, trazendo reflexões sobre a quebra da “ilusão de realidade”, e subvertendo possíveis regras pré-estabelecidas nas produções cinematográficas, gerando

¹⁷ Fala proferida por Giorgio Agamben em uma das conferências que realizou no Brasil, em setembro de 2005. A tradução feita a partir do original em italiano, por Nilceia Valdati.

novas situações discursivas e narrativas (GOMES, 2016).

Ao aplicar o conceito de dispositivo sob o ponto de vista da pintura, em um primeiro momento, questionaremos a mecânica do “aparelho de base”, isto é, a mecânica que na realidade no caso da pintura, é artesanal, de produção manual. Correlacionaremos a mecânica de captura dos dispositivos pictórico e cinematográfico analogicamente ao olho do observador. Na pintura, o olho funciona como dispositivo de captura, ele orienta e determina o que será representado. Sob o mesmo olhar se controla, determina e modela o que se quer retratar, pois o estímulo olho-cérebro define olhares e pontos de vista. De igual valor, pintores e cineastas imagetificam e representam o que seus olhares e vivências consideram reais.

A definição de pontos de vista subjetivos do observador pressupõe o que Crary (2012) compreende por processo de percepção visual. Esse processo passa a ser mensurado quando reconhecemos o ato de ver inerente aos movimentos musculares do olho e do esforço físico para manter os olhos abertos para focar um objeto; baseia-se na introdução de um observador imóvel quanto as experiências do olho que vê e o corpo do observador que sugerem autonomia perceptiva com experiências subjetivas.

Na pintura moderna, artistas como o pintor russo-judeu Marc Chagall (1887-1987), retratavam suas experiências e vida cotidiana sob um aspecto particular. Em uma fase de sua pintura, Chagall pintou memórias de sua infância e terra natal, a Rússia: *Eu e aldeia* (1911) (Figura 4). Chagall utilizou o método cubista de fragmentos de planos para criar cenas simultâneas e escalas diferentes, em uma ordem de leitura não traçada. Todas as etapas foram retratadas com elementos simbólicos, organizadas em uma grande colagem. Os momentos significativos para Chagall são representados com cores de escolha particular, imagens da memória do passado, de intencionalmente simbólica.

Figura 4 - *Eu e a Aldeia* (Marc Chagall, 1911).



Fonte: Galeria Olga

O mesmo acontece com Paul Gauguin (1848-1903), que em suas pinturas retratou sua viagem ao Haiti, a vida cotidiana dos haitianos e seus meios de sobrevivência (Figuras 5 e 6). Tudo foi representado pelo pintor com cores vivas, chapadas, pouca importância dada ao claro-escuro usado na obtenção de perspectiva e acentuados contornos pretos no seu traço (STRICKLAND, 2002).

Figura 5- *Joyuseté (Arearea)* (Paul Gauguin, 1892).



Fonte: Olga's Gallery

Figura 6 - *Taperaa Mahana*. (Paul Gauguin, 1892).



Fonte: Olga's Gallery

O que se faz importante perceber no comparativo entre os dispositivos pictórico e cinematográfico, é que em ambos a representação da memória e da realidade pode ser

transformada sob olhares e opiniões subjetivas. O dispositivo utiliza elementos estruturadores dos efeitos de realidade. Na pintura, a pincelada estrutura com a cor feitos estéticos no espaço representado em duas dimensões; no cinema, a estrutura se fundamenta com equipamentos que projetam a imagem bidimensional acrescentada do efeito de movimento. O processo de criação no cinema e na pintura, similarmente podem tornar presente algo ausente; a memória de um acontecimento particular ou histórico. Por meio de signos¹⁸, representa-se em um quadro, uma cena pausada (paralisada no tempo) de um acontecimento; no cinema, representa-se a mesma cena com o movimento, em ambos formatos, a representação se dá em duas dimensões.

Se para Paul Gauguin a vida se apresenta em cores uniformes (chapadas) e contornos pretos, por que interferir na sua interpretação individual? O modo de recuperar a história por meio da pintura por Gauguin, é determinado por uma estética estilizada, em conformidade com seu ponto de vista. Gauguin segue um estilo de pintura estilizada por apresentar características próprias com formas simplificadas e cores chapadas. A partir de seu olhar e da sua vivência, as características de sua pintura passam a ser intrínsecas ao seu estilo pós-impressionista¹⁹ que se constrói sob uma nova vertente da pintura moderna. O mesmo acontece com as construções cinematográficas de cineastas como Godard, que as tomam por base seu ponto de vista partindo do que é real e como essa realidade deve se transformar na cena.

Considera-se o cinema de Godard como operador de um aparato cinematográfico simbólico, desprendido do “efeito de realidade”. A captura do seu dispositivo desconstrói e recria a “realidade”. Diríamos que o seu cinema não é “objetivo e transparente”. Godard não obedece a regras pré-estabelecidas, seus filmes não buscam representar qualquer grau de realidade verossimilhante.

Para Lígia Costa (2003), “[...] tudo é verossímil ou possível na mimese, até o inverossímil, desde que motivado, isto é, simulado como admissível; o paralogismo, como armação persuasiva falsa, exemplifica a afirmação.” O critério da verossimilhança situa a ideia de mimese na produção subjetiva, estando ligada às referências do que é observado externamente e à relação do que é estruturado internamente (julgamentos) do que é possível, impossível e verdadeiro.

¹⁸ “O signo é algo que, sob certo aspecto, representa coisa para alguém, dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo desenvolvido. Este signo é o significado ou interpretante do primeiro signo.” (PLAZA, 2003, 21)

¹⁹ O pós-impressionismo propunha retratar unicamente um momento passageiro e deriva das rupturas com o impressionismo e criando um estilo próprio a partir dele.

Afirmava o próprio Godard (1989), que era comum os cineastas do seu tempo sonharem em filmar em *Hollywood*. No entanto, nos Estados Unidos, o verdadeiro diretor do filme era o produtor, não se “conversava sobre cinema”, não se criticava. O diretor era um simples executor da ideia da produtora. “Eu jamais aceitaria viver a vida que Preminger tinha de viver naquela época, ou cineastas como ele.”²⁰ (GODARD, 1989, p.22). É chegada a hora de repensar quem realmente deveria assinar a obra de arte e ser reconhecido como o verdadeiro idealizador do filme.

1.2 Cinema e pintura: a política de autores como extensão do cineasta

O que é um autor? O termo “autor” significa criador, inventor, escritor, idealizador. No contexto da proposta da crítica cinematográfica conhecida como “política dos autores” da revista francesa *Cahiers du Cinéma*, a ideia de autoria, está ligada à autoria fílmica. A noção de autor apoia-se nas funções assumidas pelo diretor, o autor como contribuição individual do filme. A política dos autores foi idealizada pelos jovens críticos que mais tarde tornariam-se realizadores famosos, como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean Doniol-Valcroze, representantes da *nouvelle vague* francesa. (BERNARDET, 1996)

Como coloca Costa (1996, p. 117): “A ‘política de autores’ tornou-se a palavra de ordem do grupo. Antes de ser o trampolim para lançar-se como autores, essa fórmula proposta pelos jovens colaboradores dos *Cahiers* apresenta um novo modo de ver o cinema, tendo por finalidade a valorização do diretor-autor.” O reconhecimento da autoria, valorizaria a identificação do diretor e eliminaria o anonimato.

Jean-Claude Bernardet (1996), coloca a proposta da “política dos autores” como uma grande polêmica que viria chocar nomes do meio cinematográfico, como também o próprio redator da revista, André Bazin. Motivado, Bazin chega a escrever um artigo irônico intitulado “Como é possível ser hitchcocko-hawaskiano?” (1955) (BERNARDET, 1996, p.10), explicando sua opinião contrária à opinião dos críticos conhecidos como “jovens Turcos”. Paradoxalmente, é possível detectar incoerências quanto ao pensamento de Bernardet (1996),

²⁰ Otto Preminger (1906-1986) foi o cineasta austríaco de grande nome do cinema norte-americano.

indicados por Costa (1996) e Fernando Mascarello (2006). Costa (1996), se distancia do pensamento do autor, ao afirmar que por ser uma espécie de “pai espiritual” do grupo de jovens, André Bazin defendeu fortemente o método de análise dos críticos, como também, publicou em um famoso artigo da *Cahiers du Cinéma* a defesa dos colegas redatores (COSTA, 1996, p.117). Fernando Mascarello (2006) complementa o pensamento de Costa (1996), afirmando que por mais que André Bazin discordasse das ideias do grupo, jamais faria qualquer movimentação para impedi-los de atuar.

Podemos considerar que, por ser André Bazin um apaixonado por cinema e um dos fundadores da *Cahiers du Cinéma*, como importante nome da teoria realista do cinema, Bazin defendia o cinema documental, próximo ao neo-realismo italiano, recusando as técnicas de montagem construtoras de uma “realidade”. Por mais que o pensamento teórico de Bazin se fundamentasse no realismo, não o impediu de juntar-se a outros críticos cinéfilos para escrever sobre cinema, mesmo opositores ao seu estilo.

Por parte do grupo da “política dos autores” havia uma recusa da realidade defendida por Bazin, por outro lado, reconheciam os valores da manipulação de imagens por montagem. A incoerência de pensamentos apontados pelos autores, pode se justificar pelo pensamento moderno dos jovens críticos que buscavam abusar das manipulações de imagens, gerando um caráter descontínuo no modo de fazer cinema, se opondo à linearidade das cenas – a realidade sem manipulação de Bazin.

A ideia de autoria cinematográfica pertencente ao diretor, segue uma tradição francesa, no cinema considerado arte. Segue o reconhecimento do autor que dá sua contribuição estilística individual. Explica Bernardet (1996):

Por mais que se tenha considerado como *autor* de um filme o roteirista, o argumentista ou produtor – e não faltam cineastas que defendem essas posições – a idéia de autoria cinematográfica como pertencente ao diretor tem, na França, uma tradição, um enraizamento cultural profundo e não sai do bolso do colete dos *jovens Turcos*. O que vai chocar os cinéfilos é que a política dos autores é essencialmente aplicada ao cinema americano, e por outro lado os *Jovens Turcos* estão virulentamente solapando o cinema francês dito *de qualidade* [...] (BERNARDET, 1996, p.11, grifo do autor)

A proposta de caráter polêmico posta pelos jovens críticos, aplica-se ao cinema americano. O cinema de *Hollywood* é tido como comércio do divertimento, das massas, e

diferente do cinema europeu, as produções não eram consideradas no âmbito das artes. A obra de diretores inseridos no contexto hollywoodiano, como Alfred Hitchcock, Vincent Minnelli, Howard Hawks, foi analisada pelo grupo como diretores-autores, como também a produção americana de diretores europeus; Jean Renoir (francês), Fritz Lang (australiano) e/ou Max Ophüls (alemão) (COSTA, 1996).

A política dos autores entende o autor como o sujeito que se expressa. E essa ideia de autoria, nega por completo o cinema que parte de uma origem coletiva. O diretor é visto como o artista-autor que se expressa similarmente a um pintor em seus quadros. Suas características expressivas são assinaladas nas suas produções. “A obra carrega em si, para além das intenções do autor que a criou, o olhar de quem busca entendê-la” (RAFFAELLI, 2008, p.8). Em conformidade com a reflexão do autor Rafael Raffaelli (2008), filmes e quadros são obras de arte que carregam propósitos regidos pela criação (autor), instigando interpretações subjetivas por parte do observador (o espectador do cinema ou o admirador de uma pintura).

Em um método de análise do filme desenvolvido pelo grupo de crítica cinematográfica, Costa (1996, p. 117) especifica que se faz possível “reconhecer na *mise-en-scène*, isto é, na direção e não nas declarações programáticas ou na intencionalidade explícita da tese política ou moral do filme, o valor e o significado de uma obra.” Com as características assinaladas na composição da *mise-en-scène*, reconhece-se o verdadeiro artista-autor da obra.

Sob a visão de McLuhan (1995) quanto à funcionalidade do cinema, a noção de coletividade da produção cinematográfica assemelha-se a produção coletiva apresentada pela política dos autores. Para McLuhan (1995, p.328), “o cinema não é um meio simples, como a canção ou a palavra escrita, mas uma forma de arte coletiva, onde indivíduos diversos orientam a câmara, a iluminação, o som, a interpretação e a fala.” Por mais que por trás de um filme uma grande equipe desenvolva seu trabalho, há sempre um único idealizador das ideias. (MCLUHAN, 1995, p.328)

Sob outra perspectiva, por mais que as artes visuais e a música tenham influenciado os críticos do cinema, a ideia de um cinema como arte vinculado a uma única autoria, parte do autor cinematográfico como escritor – de ver o cineasta como escritor, e o filme como o livro. Em consonância com Bernardet (1996), a tradição cultural francesa é a experiência literária, cultuada pelos críticos na perspectiva de ler e escrever.

“Nós somos os primeiros cineastas – dizia orgulhosamente Godard no início dos anos 60” (COSTA, 1996, p.121). Tal reconhecimento deveu-se ao aspecto de que cada filme incorporava características narrativas e imagéticas peculiares ao diretor e à história que ele narra com a presença e técnicas de

[...] recitação e de filmagem baseadas na improvisação (real ou simulada); as técnicas de montagem pouco respeitadoras das regras clássicas que garantiam cortes fluidos e “invisíveis”; as técnicas de mixagem, isto é, a combinação dos vários componentes da trilha sonora (diálogos, ruídos etc.); todos os aspectos técnicos e expressivos do cinema de Godard destinam-se a obter uma desestruturação da continuidade fílmica e uma ruptura do fluxo narrativo. (COSTA, 1996, p.121-122)

Dentro de uma nova consciência, o cinema de autor apresentou a inovação da linguagem e das formas de expressão. A “política de autores” foi o passo inicial de contribuição dada ao cinema moderno, tornando-se forte e relevante para o que viria depois; a formação e a afirmação da *nouvelle vague* francesa. O movimento foi indispensável na reformulação de questionamentos sobre a linguagem fílmica e a autoria dos filmes.

Entre inúmeras causas que levaram ao surgimento do movimento da “política de autores” em Paris, encontramos vários fatores: com a segunda guerra mundial entre 1938 e 1945, e a conseqüente invasão alemã na França, os filmes americanos foram banidos, reaparecendo após a libertação do país. Mas um fator de grande relevância foi a existência de um cine-clube organizado que já se preocupava em mostrar e discutir filmes detalhadamente. Fatores como produção, custo, técnicas, entre outros, tornaram-se o foco das discussões (COSTA, 1996).

Ao refletir sobre a atuação de Godard na origem do movimento da *nouvelle vague* francesa, propomos um percurso teórico e elucidativo do papel do cinema deste cineasta “como extensão dos sentidos” (MCLUHAN, 1995) do próprio Godard, do cinema e para a sociedade. Esse entendimento se faz necessário para compreendermos como Godard constrói seus filmes, com sua marca estilística se destaca dos demais diretores de sua época.

Como elucidado por Motta (2015, p.73), Décio Pignatari confere no livro “Semiótica da arte e da arquitetura” “que os valores escriturais são próprios das correntes artísticas modernas.” Desde a metade do século XX, inicia-se uma rebelião dos artistas contra as teorizações. Acompanhamos a dispersão das metalinguagens para os meios acadêmicos e também críticos partem para a prática. O mesmo processo é capaz de explicar o surgimento da

nouvelle vague francesa que nasce de uma migração dos críticos do cinema para atrás das câmeras. Podemos confirmar a explicação de Motta (2015) no pensamento do próprio Pignatari (2004):

No choque da arte com a ciência e a tecnologia, dois outros aspectos podem ser ressaltados. O primeiro refere-se ao fato de os artistas se terem bandeado para outro lado da barricada, ou, melhor, passaram a combater em duas frentes, simultaneamente: a de sua própria criação e a da teoria doutrinária. [...] até meados da década de 60 do presente século, quando teve início uma rebelião dos artistas contra as teorizações (movimento *pop*, contracultura, etc.); ao mesmo tempo quando a metalinguagem migrava para os meios acadêmicos, começamos a ver críticos ensaiando passar para a barricada da criação (Max Bense, Roland Barthes, etc.). *Pode-se dizer que a nouvelle vague francesa nasceu dessa migração, quando os críticos da Cahiers du Cinéma se passaram para trás das câmeras.* (PIGNATARI, 2004, p.66, grifo meu)

A base do pensamento de Pignatari (2004) se estrutura nas novas atitudes dos artistas que partiram das funções práticas para investirem nas críticas e teorias. Durante a década de 1960, movimentos de contraposição e ruptura com o tradicional trouxeram grandes mudanças para a história. A *nouvelle vague* francesa estabeleceu o nascimento de artistas críticos que experienciaram na prática a cinematografia moderna.

Identificamos a mudança de comportamento que se estrutura da crítica cinematográfica (teoria da “política dos autores”) para a prática (*nouvelle vague*) na própria fala de Godard quando discursa: “Comecei no cinema pelos vinte, vinte e um anos, sem fazê-lo, só na cabeça. Lendo revistas. [...] Por isso considero que fiz *A bout de souffle* depois de dez anos de cinema que na verdade não era dez anos de cinema. Mas já eram dez anos de cinema.” Godard deixa claro em sua fala que fez seu primeiro filme aos trinta anos de idade, no entanto, parte de sua experiência deve-se às críticas cinematográficas escritas por ele a partir dos vinte anos de idade. Na prática, como afirma o próprio, de maneira tardia, mas na teoria, havia dez anos de críticas cinematográficas reconhecidas pela *Cahier du Cinéma*. (GODARD, 1989, p.25)

Antes da proposta teórica e crítica da política dos autores, os cineastas eram reconhecidos como “prisioneiros” de um sistema que os impediam de explorar o mundo real, limitando-os ao anonimato. Foi necessário que críticos redatores como Jean-Luc Godard explorassem o mundo externo ao do sistema alienador da “caverna” (produção e exibição cinematográfica hollywoodiana), percebendo a realidade que estaria por trás desse sistema: a

obra de arte (o filme) existe por meio daquele que a idealiza (artista-diretor). Esse conhecimento adquirido “fora da caverna” seria o ponto alto para grandes mudanças na linguagem cinematográfica: o surgimento da *nouvelle vague* francesa.

A *nouvelle vague* francesa permitiu a Godard desenvolver um trabalho significativo, único e de grande relevância para a história do cinema mundial. Em uma analogia, na mesma década, de 1960, McLuhan publicou seu livro *Understanding Media: The extensions of men* (Os meios de comunicação como extensões do homem, na tradução para o português), que traria em suas discussões, a tecnologia definida como meio, em que cada técnica permite que o corpo humano estenda suas capacidades. Assim sendo, qualquer ferramenta comunicacional estenderia as habilidades e capacidades do corpo humano. Para McLuhan (1995, p.328), “[...] o filme, como o livro, oferece um mundo interior de fantasia e sonho.” Reconhecemos que McLuhan identificava o cinema como extensão do homem. Ponderando o contexto de McLuhan (1995), de que o cinema como um meio comunicacional estende as capacidades do homem, de maneira análoga podemos considerar o movimento da *nouvelle vague* francesa a concretização do perfil contestatório de Godard e suas habilidades criativas. Para McLuhan (1995, p.63), “qualquer invenção ou tecnologia é uma extensão ou auto-amputação de nosso corpo, e essa extensão exige novas relações e equilíbrios entre os demais órgãos e extensões do corpo. Assim, não há meio de recusarmo-nos a ceder às novas relações sensórias [...]”.

Para McLuhan (1995), os meios de comunicação desempenham um papel fundamental na sociedade: eram capazes de comunicar, influenciar e “dar opinião” de várias maneiras, transmitindo mensagens positivas ou negativas. Os mesmos, atuam como extensão do homem, extensão de nós mesmos. Por ser “o meio a mensagem”, a mensagem de qualquer meio de comunicação modifica padrões, tendências ou paradigmas por se introduzirem e fazerem parte da vida cotidiana. Do mesmo modo, no contexto da cinematografia moderna, se o cinema é o meio, a política dos autores é a extensão do próprio Godard. A política dos autores contribuiu criticamente para o nascimento da *nouvelle vague* francesa. Por meio desta teoria a mensagem do cinema foi reconfigurada e estruturada para um formato moderno, embasado em artifícios de montagem, rompendo com antigos paradigmas de uma linguagem clássica linear com códigos e convenções muito rígidos.

Décadas após o surgimento do cinematógrafo, Godard afirmaria que queria contar uma história do cinema diferente, mostrando como se produziram certos movimentos, “[...] tal como na pintura se poderia contar como se criou a perspectiva, por exemplo, em que data foi

inventada a pintura a óleo, etc. Ora também, no cinema não se fez de qualquer jeito.” (GODARD, 1989, p.11). Daí já identificaríamos a tendência de Godard ao pictórico.

Comecei num momento em que se dizia: o cinema francês não diz tal ou tal palavra, não filme em tal ou tal lugar; pois bem, vamos fazê-lo. Depois, adotamos um esquema clássico, que era uma história real, que tinha acontecido. Assim, o público teve a impressão de ver um pouco... de realidade; e depois, como era feito de boa vontade, procurando expressar-se... Todos os primeiros filmes são assim, de um modo geral, pois são feitos tardiamente. Fiz meu primeiro filme aos trinta anos... (GODARD, 1989, p.20)

Tratando-se de tendências pictóricas, Godard faz referência a obras pictóricas durante o período da *nouvelle vague*. Nessa fase a obra de Godard se estabelece por meio de metadiscursos que dão importância à pintura. A maneira pictórica de Godard fazer cinema é reconhecida por muitos autores como Aumont (2004), Bellour (2003), Dubois (2011) e Motta (2015). Aliás, os filmes de Godard dentro dessa vertente pictórica fragmentam a ideia de “mimese”, e a imitação da realidade passa a ser questionada. Ele “busca representar simbolicamente, sua versão de realidade.” A maneira metalinguística de fazer seus filmes determina um hibridismo. (COSTA, 2011, p.78)

O conceito de mimese para Platão, em seu Livro X, instaura a ruptura entre conhecimento e arte, condenando a arte por promover a representação da aparência da realidade, sendo puramente imitativa (mimese). A arte é entendida para Platão longe de um processo criativo pautado pelo conhecimento verdadeiro, apenas imita e constitui simulacros (PLATÃO, 2006). Quando afirmamos que os filmes de Godard “quebram” com a ideia de mimese, isso não se explica pelo fato do cineasta concordar com a reflexão posta por Platão da arte ser uma linguagem imitativa, mas pela sua maneira de perceber e representar a realidade – que se constitui em uma realidade subjetiva.

Godard desfaz a ilusão de cópia da realidade da mesma forma que o cubismo desfaz a ilusão construída pela perspectiva na pintura, exibindo todos os ângulos do objeto em um único plano. O código de perspectiva na pintura é repensado pelo cubismo, e envolve uma contradição e uma dramaticidade que se dá pela ilusão de “cópia fiel”. “Em outras palavras, o cubismo, exibindo o dentro e o fora, o cima e o abaixo, a frente, as costas e tudo mais, em duas dimensões, desfaz a ilusão da perspectiva em favor da apreensão sensorial instantânea do todo” (MCLUHAN, 1995, p.27). O pensamento de McLuhan (1995), anunciaria que ao representar

uma imagem fragmentada em um único plano, o cubismo assinalava que “o meio é a mensagem” – a pintura moderna declararia uma nova configuração às maneiras de representar.

Por mais que filmes dirigidos por Godard como *Acossado* (*A Bout de Souffle*, 1960), (*O Pequeno Soldado* (*Le Petit Soldat*, 1960), *Uma Mulher é Uma Mulher* (*Une Femme est Une Femme*, 1961), *Viver a Vida* (*Vivre Sa Vie*, 1961), *O Desprezo* (*Le Mépris*, 1963), *Alphaville* (*Alphaville*, 1965) e *O Demônio das Onze Horas* (*Pierrot Le Fou*, 1965), fossem representativos do universo visual do cinema moderno, o sentido dessas obras, pertencentes à *nouvelle vague* francesa, está diretamente relacionado ao poder das artes plásticas que atribuem certa “tatilidade” à obra.

Não se trata de tornar real (verossímil) e concreta uma imagem apenas por meio da visão, como elucida o “mito do cinema total”, mas pela apresentação que segundo Motta (2015, p.185), Godard têm “o caráter intrinsecamente pictórico do seu cinema.” A característica pictórica de Godard é uma maneira particular de representar. Para Plaza (2003), a representação é a esquematização do real, a materialização do pensamento em signos que são pensados por outros signos.

A relação da representação pictórica na cinematografia de Godard traz referências de outros atributos para esse sentido. Falar de características específicas da “tatilidade” presentes nas obras fílmicas godardianas, faz-se relevar no fato dos personagens apresentarem “conflitos psicológicos”, que já os tornam mais reais dentro de um padrão de “normalidade” para o público (COSTA, 1996).

Podemos constatar na filmografia de Godard características equivalentes ao pictórico, que transmitem sensações reais (“táteis”) das emoções ou ações da natureza nas suas cenas; são as sensações exaltadas pela cor e pela luz. Com os efeitos da luz, consegue-se transmitir uma atmosfera mórbida; com a combinação de cores e da luz, se sugere intranquilidade ou suspense, em uma sombra que se destaca ou no mar que se agita: “Como fazer com que a morte seja sentida em uma paisagem?” “Como um plano sobre o mar cintilante ao sol, ou sobre uma cortina de árvores ao longe, pode causar medo?” Godard realiza magistralmente todas essas ações segundo Aumont (2004, p.229).

Na pintura, a textura é um elemento visual que com frequência serve de substituto para as qualidades do sentido do tato. Podemos reconhecê-la tanto através da percepção do tato quanto da visão, ou pela combinação de ambos (DONDIS, 2007). O fato é que Godard não

propõe experimentar a textura como elemento substitutivo do tato, ele explora os sentidos da visão e do tato juntos, na busca da representação dos sentimentos e ação da natureza de forma verdadeira ao que se percebe.

Se tratando de textura e sensações, o cubismo sintético²¹ foi desenvolvido com o propósito de “despertar sensações táteis” nas pinturas. Provocar reações foi um dos objetivos de Pablo Picasso (1881-1973), com a intenção de criar “novos efeitos plásticos” (PROENÇA, 2003). Apesar do efeito que a colagem do cubismo sintético produz nas pinturas (“sensações”), é preciso ressaltar que nos filmes de Godard as sensações se aproximam de uma “tatilidade” expressivamente emocional (por expressar emoções e sentimentos).

Poderíamos afirmar que há uma conexão de Godard com o Romantismo²² de Willian Tuner (1775-1851). “O estilo de Turner tornou-se gradualmente mais abstrato à medida que ele tentou fazer com que apenas a cor inspirasse sentimento.” Turner conseguia descrever uma “certa” atmosfera da paisagem (STRICKLAND, 2002). Ao mesmo tempo, a atmosfera tátil das sensações transmitidas pelos filmes de Godard, incitam combinações do Romantismo de Turner à função atmosférica dos impressionistas²³ como Claude Monet (1840-1926). Conforme Strickland (2002, p.103) “o estilo de Monet consistia em aplicar à tela pequenas pancadas de pigmento correspondentes às suas observações visuais imediatas.” (Figuras 7 e 8, 9 e 10)

Figura 8 - Frame de *O Demônio das Onze Horas*



Figura 7 - *Um Navio Encalhado* (William Turner 1828)



Fonte: Olga's Gallery

²¹ O cubismo sintético (1908-14) foi um estilo chamado também de colagem por introduzir materiais diferentes como vidro, metal, madeiras e até objetos nas pinturas (PROENÇA, 2003).

²² O Romantismo foi um movimento que teve seu início no século XIX. De modo geral, a característica mais marcante do Romantismo é valorização dos sentimentos e da imaginação como princípios da criação artística (STRICKLAND, 2002).

²³ Pintores como Monet estavam ligados ao movimento do Impressionismo (1892-86) que tinha o propósito de retratar sensações visuais imediatas de uma cena pintada ao ar livre (STRICKLAND, 2002).

Figura 10 - Ferdinand segue para a Ilha no barco



Fonte: Fotograma do filme

Figura 9 - Onda Verde (L'onda verde, Monet, c.1870)



Fonte: Popa

Similar a Turner, Godard explora na cena final do filme *O Demônio das Onze Horas* (após o suicídio de Ferdinand) a cor azul do céu e do mar em um grande reflexo solar que se apresenta em um degradê (mudança gradual dos matizes) de tons que variam entre o azul e o lilás. A observação precisa dos fenômenos naturais, destaca a luz, que se deixa fluir na cena, como Turner o faz em suas pinturas, preocupado com efeitos de luz, a fez de uma forma distinta, intensificando-a. Em *O Demônio das Onze Horas*, a luz do sol destaca as cores e a cena inspira o sentimento pós-suicídio de Ferdinand: a imensidão, o infinito e a eternidade de uma história que parece não ter fim (nos referimos a história dos personagens Ferdinand e Marianne). A luz que se faz presente como característica do pintor Turner, é combinada às sensações atmosféricas de Monet, representando a ação da natureza (o movimento e a cor da embarcação no mar). Na cena de *O Demônio das Onze Horas*, a fuga de Ferdinand para a Ilha é feita em um barco. A sensação de instabilidade do movimento das ondas do mar, é percebida pelo movimento da câmera e o enquadramento que representa “partes do barco” em uma linha diagonal instável. Essa inclinação deixa claro que o mar está agitado. Conectamos o romantismo e o impressionismo que dialogam com as obras de Godard.

Partindo dessa análise, acrescentamos que na filmografia de Godard, a expressão de emoções e sensações são enfatizadas através da cor e da luz de uma forma simbólica. Tão simbólica quanto a pintura pós-impressionista²⁴ de Paul Gauguin²⁵ (1848-1903). O predomínio das cores vivas (principalmente do vermelho, o azul e o amarelo) em suas pinturas destaca a forma simbólica de representar a natureza. Godard assim como Gauguin, busca a expressão por

²⁴ O pós-impressionismo definiu artistas que não propunham a retratar unicamente um momento passageiro e deriva das rupturas com o impressionismo e os diferentes estilos individuais que surgem a partir dele (STRICKLAND, 2002).

²⁵ Parte das experiências simbólicas de Gauguin são fruto de inúmeras viagens ao Ocidente, incluindo o Haiti. (ABRIL, 1980)

meio da cor, e não se limita as imagens da realidade. Por mais que Godard diferente de Gauguin não se destaque por retratar apenas cores quentes, o emprego de cor quente combinada com cor fria por Godard constrói uma forma simbólica que foge da representação realista. (Figuras 11 e 12)

Figura 11- Cores arbitrárias em *Os Mensageiros de Oro* (Gauguin, 1993)



Fonte: Olga's Gallery

Figura 12 - Simbolismo em *Uma Mulher é Uma Mulher*



Fonte: Fotogramas do filme

Com o trabalho conjunto de técnicas combinadas do Romantismo, Impressionismo e Pós-impressionismo, traçamos um paralelo dos filmes de Godard com o pictórico. Essa ideia de caráter intrinsecamente pictórico vai de encontro ao pensamento de Dubois (2011, p.253) quando este autor afirma que a obra godardiana se estabelece em dois momentos distintos. A primeira fase explora a citação da pintura e “o que há de cinematográfico na pintura” (que elucidaremos nesse item); a segunda fase, da passagem para vídeo, Godard vem explorar “o que há de pictórico no cinema”.

Em suma, nessa prática da citação e da ex-citação generalizada, a pintura é para o Godard de então uma maneira de inscrever na ficção um efeito ao mesmo tempo de assinatura e de metalinguagem, espécie de comentário oblíquo sobre um elemento do relato. Esse comentário toma uma imagem da pintura (instituída, reconhecida, assinada) para transformá-la em lugar de encontro ou de confrontação, de relativo curto-circuito, de interação implícita ou explícita com o que o cineasta põe em cena diretamente na sua diegese – um personagem, um rosto, uma situação, uma relação.

E o que há de cinematográfico na pintura em Godard? Citando a pintura de forma direta em seus filmes da *nouvelle vague*, Godard combinou em sua “paleta de cores” os matizes vermelho, azul e branco para aplicá-los aos filmes em cores (sabemos que alguns filmes desse período eram em preto e branco), afim de produzir um sistema de significação construído por ele. “Há a reiteração das cores da bandeira da França - ou arbitrários e injustificados, como se as cores pudessem adquirir uma autonomia discursiva.” (HÉRCULES, 2012, p.1339)

Essa combinação cromática tende a ser persistente no filme *Uma Mulher é Uma Mulher* (1961) e em *O Demônio das Onze Horas* (1965), o emprego da cor não busca uma relação de verossimilhança, mas se destaca na *mise-en-scène* (roupas, objetos, mobiliário, etc.) por sua saturação. Cores primárias e saturadas constroem um aspecto não-realista e muitas vezes compõem a oposição quente e frio (vermelho x azul) (Figuras 13 e 14). “Em suma, a abordagem de Godard no que se refere ao uso da cor se desenvolve com o objetivo de apresentá-la como um elemento significativamente distinto e dissociado, e destacando o seu próprio significado e importância.” (COSTA, 2011, p.82)

Figura 13 - Antinaturalismo em *Uma Mulher é Uma Mulher*



Figura 14 - Antinaturalismo em *O Demônio das Onze Horas*



Fonte: Fotogramas do filme

Essa desconexão da cor com o realismo por Godard, nos faz remeter aos fovistas²⁶ pelo uso dos pigmentos sem referência à aparência real. Os fovistas eram denominados “feras” pela

²⁶ O Fovismo ou Fauvismo foi um movimento desenvolvido no início do século XX que tendia simplificar formas das figuras e empregar cores puras, fugindo da representação realista (STRICKLAND, 2002).

intensidade com que usavam as cores puras. Cores não matizadas e puras são antes de tudo, escolhidas por Godard do mesmo modo pelos artistas do movimento fovista ou fauvista. A escolha audaciosa das cores por ambos é atribuída pela libertação da cor do seu papel tradicional da representação realista.

Quando o filme é em preto e branco este não interfere na maneira pictórica de Godard representar. Afinal a cor existe, apenas não a identificamos por estar representada por meio de uma película preto, branco e cinza. Mas o que há de pintura nesses filmes? Em *Acosado* (1959), a pintura é citada em um jogo de imagens que se intercalam entre o rosto da atriz Jean Seberg (Patrícia) e da representação da pintura de Renoir – a menina de Renoir – *La Petite Irène* (*A Pequena Irène*, 1880) (Figura 15). Em um diálogo entre os personagens Patrícia e Michel (Jean-Paul Belmondo), Patrícia pergunta: “Ela é mais bonita do que eu?”. As imagens se contrapõem em uma comparação entre os perfis das personagens. Antes dessa tomada, Patrícia organiza seu quarto com as representações de suas pinturas (gravuras) favoritas (Figura 16). Ao que parece, é o próprio Godard que cita suas preferências pictóricas. “Trata-se de pensar como o cinema fricciona a pintura e vice-versa. Ou seja, como a pintura pode levar o leitor a ver no cinema algo inesperado e vice-versa.” (GONÇALVES, 2014, p.66)

Figura 15 - Destaque para a pintura que é citada em *Acosado*



Fonte: Fotogramas do filme

Figura 16 - Patrícia organiza o quarto com gravuras de sua preferência



Fonte: Fotogramas do filme

Se tratando de filmes produzidos durante a fase da *nouvelle vague* francesa, além das técnicas de filmagem que o movimento comportava, baseadas no improvisado e na montagem antinaturalista, Godard lança mão do plano-sequência, dos planos descontínuos, dos inúmeros *close ups*, das “jogadas de câmera”, entre outras técnicas de expressão e linguagens fílmicas, por meio de objetos distribuídos no cenário e pela cor que se faz atuante nos filmes. As técnicas de expressão são facilitadoras para a idealização do paralelo em relação à pintura.

Durante o movimento da *nouvelle vague*, é comum nos filmes de Godard, a cor se fazer presente por sua existência combinada e saturada nos figurinos e em objetos distribuídos no cenário (representações de pintores célebres e/ou objetos do cotidiano). A aplicação da luz nesse período se faz marcante em tudo e por tudo que compõe a *mise-en-scène*²⁷ conjuntamente trabalhados de forma muito particular pelo autor.

Costa (2011, p.67) argumenta que a cor dentro de um sistema de significação no cinema pode ser controlada sob um ponto de vista que parte dos diretores, essa manipulação inclui planos estéticos e artísticos sob uma visão particular. A autora frisa que a “[...] manipulação da câmera é outra forma de controlar a cor. Ao mudar o ângulo da câmera, por exemplo, uma cor em particular pode ser incluída ou excluída do cenário. Pelo movimento de recuo da câmera (para um plano longo) ou avanço (para um close-up) [...]”. Do ponto de vista da autora, a cor pode ganhar destaque com as técnicas de manipulação de planos e enquadramentos, tornando-a muito presente na narrativa. O controle da cor é característica de domínio godardiano, o destaque que ele a proporciona, define sua atuação na *mise-en-scène*.

A importância que Godard acrescentou ao cinema moderno (aqui, falando da *nouvelle vague*), representa uma manifestação de pensamentos do próprio Godard sobre o cinema. Retomaremos a reflexão de McLuhan (1995) de que “o meio é a mensagem”, aplicando-o analogicamente ao cinema de Godard. Se o cinema é o “meio” para o cineasta, a política de autores foi portanto, a extensão dele. McLuhan (1995) entende por mensagem do cinema aquela que reconfigura a informação passando por um grande processo, fazendo com que a mensagem final tenha impacto no espectador causando o objetivo certo. “O cinema, pela pura aceleração mecânica, transportou-nos do mundo das seqüências e dos encadeamentos para o mundo das estruturas das configurações criativas. A mensagem do *cinema enquanto meio* é a mensagem

²⁷ *Mise-en-scène* é uma expressão francesa que está relacionada com encenação ou o posicionamento de uma cena, mais especificamente tem relação com tudo que possui significância dentro da mesma cena (COSTA, 1996).

da transição da sucessão linear para a configuração.” (MCLUHAN, 1995, p.26, grifo meu) A mensagem do cinema moderno é uma reconfiguração da linguagem cinematográfica que não propõe construir ilusões, mas desconstruir a realidade mimética.

Voltamos ao questionamento do tópico inicial: de que maneira Godard é a mensagem? Para o cinema moderno, o cineasta estabeleceu numerosas possibilidades de representação realista desprendida da função mimética, rompendo com a cinematografia convencional (narrativa clássica), “[...] ele busca representar, simbolicamente, sua versão da realidade.” (COSTA, 2011, p.78) Sua forma não convencional de representar a temporalidade de maneira não linear, personagens duvidosos quanto ao caráter, e cenários emblemáticos, indicam uma mensagem reconfigurada por reflexo do aprimoramento do meio (do cinema). No cinema moderno, a *nouvelle vague* francesa é o meio que irá reconfigurar a linguagem cinematográfica e Godard é a própria mensagem reconfigurada²⁸ – a informação reconfigurada que irá impactar no espectador.

Em *O Demônio das Onze Horas* (*Pierrot Le Fou*, Jean-Luc Godard, 1965), indicamos a prática da citação da pintura por meio da literatura logo ao início do filme: “Depois de cinquenta anos Velásquez parou de pintar coisas definidas.” Diz a fala de Ferdinand Griffon, personagem de Jean-Paul Belmondo ao ler sobre a vida do renomado pintor espanhol Diego Velázquez (1599-1660) no livro de “História da Arte”, (na banheira). (Figura 17)

Figura 17 - Frame de *O Demônio das Onze Horas* Ferdinand lendo história da arte



Em outra sequência, referência às obras de pintores como Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Pablo Picasso (1881-1973), Amedeo Clemente Modigliani (1884-1920), Vincent Van Gogh (1853-1890), Roy Lichtenstein (1923-1997), aparecem na narrativa, em especial, referências à Picasso e Renoir estão relacionadas aos personagens Marianne (Anna Karina) e

²⁸ Godard não foi o único cineasta a se destacar durante o movimento da *nouvelle vague* francesa. Truffaut, Chabrol, Rivette e Rohmer, são igualmente relevantes no movimento, cada um com suas particularidades, características impactantes e transformadoras para a linguagem cinematográfica.

Ferdinand (Jean-Paul Belmondo) (Figuras 18, 19 e 20). No caminho para chegar no apartamento de Marianne, e já dentro dele, identificamos algumas representações de pintores na parede, como também durante a narrativa fílmica. A pintura é citada e exaltada por meio de referências ou cores em destaque, durante todo o filme, seja pela referência à literatura ou pelas referências com/ou imagens de obras de artes que dialogam com os personagens.

Figura 18 - Representações pictóricas em *O Demônio das Onze Horas*



Fonte: Fotogramas do filme

Figura 19 - *Mulher com Gravata* (Modigliani, 1917) em *O Demônio das Onze Horas*



Fonte: Fotograma do filme

Figura 20 - Roy Lichtenstein e Van Gogh em *O Demônio das Onze Horas*



Fonte: Fotogramas do filme

1.3 Cinema e pintura: Jean-Luc Godard pós-década de 1960

Na segunda fase da produção de Godard, a integração do vídeo à linguagem fotográfica marcou os trabalhos da metade dos anos 70²⁹. O vídeo surgiu durante a década de 1960, definindo-se como “uma arma contra a televisão.” Debois (2011) esclarece que durante seus primeiros anos de existência, o único objetivo do vídeo fundamentou-se em atacar a televisão, destruir a instituição, manipular programas e fragmentar a própria imagem (DEBOIS, 2011,

²⁹ *Número dois* (*Numéro Deux*, 1975) é um filme que marca o início da total sobreposição do vídeo ao cinema por Jean-Luc Godard

p.120). Durante esse período, a relação cinema e vídeo ainda não era explorada pelos cineastas. Godard vem explorar a colagem e o vídeo no cinema que se faz como pintura – “o que há de pictórico no cinema”³⁰. Na produção cinematográfica de Godard entre as décadas de 1970 e 1980, a pintura não mais aparece como uma “(ex)citação”³¹ na presença visual, ela é construída poeticamente com a ajuda da câmera.

A pintura nesses filmes deixou de ser uma imagem, uma reprodução-citação exibida na diegese, um objeto manipulado pelos personagens, para se tornar um efeito de filme, um caso (de figura orgânico, o resultado de um tratamento visual do dispositivo cinematográfico. [...] Assim, a questão do pictórico neste cinema poético e metafísico (“cósmico”, como já disse) do Godard dos anos 80 passa não pela citação referencial, mas pela colocação em perspectiva e pela interrogação do cinema como pintura (e de modo mais amplo como arte, criação, música e literatura...). Agora, portanto, é o cinema que se pensa e se afirma como “pintura”. (DEBOIS, 2011, p. 254)

A característica pictórica de Godard na fase que incorpora o vídeo aos seus filmes, deixa de ser apenas um referencial de citação da pintura por meio das representações de obras literárias e artísticas, para ser o cinema de criação de simbologias, que caracteriza o pictórico. É o cinema que desfruta da pintura. Na transição para o vídeo, Godard abusou dos efeitos de imagem fragmentada para construir metáforas. Como exemplo, no filme *Eu Vos Saúdo, Maria* (*Je Vous Salue, Marie*, 1984), José (Thierry Rode) ao descobrir a gravidez de Maria, sua namorada virgem, a interroga: “De onde virá esse menino? De algum lugar virá esse menino” – Logo, a câmera move-se do plano com foco em um *close up* em Maria (Myriem Roussel), para o plano que passa a focar o céu com nuvens. Essa metáfora, presume que o menino “virá do céu”, enviado por uma força divina. Durante a narrativa, o anjo Gabriel tenta convencer José aceitar a gravidez e os planos divinos (Figuras 21 e 22). O processo criativo dos filmes de Godard se estende ao emblemático: não se materializa a pintura apenas por meio da cor e da luz; a pintura se concretiza no cinema por histórias contadas com elementos símbolos. Exemplos bíblicos (o anjo, o menino Jesus, a Maria) ou da *Pop Art* (elementos representativos do consumo da massa) caracterizam a simbologia emblemática de Godard.

³⁰ (DEBOIS, 2011, p.253)

³¹ Philippe Debois (2011) utiliza o termo (ex-citação) para explicar que de igual modo Jean-Luc Godard cita e excita a pintura em seus filmes.

Figura 21 - Em *Eu Vos Saúdo, Maria* (1984), Maria, menina virgem



Fonte: Fotogramas do filme

Figura 22 - Sequência metafórica nos frames de *Eu Vos Saúdo, Maria* (1984)



A relação da colagem com os filmes nesse período, pode se dar de outra forma, a partir do momento em que a imagem sequencial torna-se sobreposta por meio dos efeitos de montagem por vídeo. Em uma conexão com a pintura cubista, recordaremos a técnica da colagem (já citada na página 35), que igualmente por meio desta é possível sobrepor materiais distintos. Destacando a sobreposição de imagens por meio da técnica da colagem, o pintor Marc Chagall (1887-1985) influenciado pelo cubismo, construiu em suas pinturas imagens líricas.

Em consonância com Debois (2011) a modernidade cinematográfica do final da década de 1970, pode ser denominada “maneirista” ou pós-moderna. O cinema maneirista se define entre 1977 a 1987, por características que buscam efeitos de distorção das formas e de estilos como atributo sobre o natural (imagem sem efeitos). Aumont e Marie (2003) acrescentam que muitos filmes das décadas de 1980 e de 1990 se definem nesse formato.

O cinema maneirista apropria-se dos atributos da pintura maneirista, designada pelos artistas da Renascença tardia (França e Itália do século XVI) (STRICKLAND,2002). O estilo maneirista dos pintores, abandona por completo o realismo baseado na observação, substituindo-o por uma idealização exagerada na busca de estilização e do desequilíbrio, por meio da composição em diagonal e das deformações das figuras. Com efeito, o cinema

maneirista valeu-se de igual modo do efeito de distorção e exagero das formas, assim como, do abandono do realismo.

Entre 1976 a 1978, Godard constitui uma forte relação com o vídeo, definindo uma maneira própria, tornando conhecido o estilo do autor sob a forma de ensaio fílmico (DEBOIS, 2011). Almeida (2015) elucida que a prática do ensaísmo não corresponde apenas ao estilo, mas a uma certa intencionalidade e métodos de exposição de um pensamento, e do mesmo modo, uma reflexão metalinguística do registro e da exibição do próprio dispositivo cinematográfico. Acrescenta a autora, sobre Godard, que este está entre os primeiros diretores de cinema a incorporar o vídeo como meio de expressão. Quando entra na sua fase “Dziga Vertov”³², assim caracterizada por Motta (2015), Godard chega a produzir quatro filmes entre 1969 a 1970. São obras consideradas as mais radicais da fase política do cineasta, filmes comissionados por emissoras de televisão da Inglaterra e Alemanha: *British Sounds* (1969); *Pravda* (1969); *Luttes in Italie* (1970) e *Vladimir et Rosa* (1970) (ALMEIDA, 2015). Acreditamos que esses filmes representam o ápice dos experimentos com o vídeo, no formato filme-ensaio por serem provocativos do ponto de vista político.

A inserção do vídeo nos trabalhos de Godard ampliou suas habilidades, tornando-o especialmente mais híbrido e emblemático. Os aspectos metafóricos da imagem são evidenciados com o trabalho videográfico. A experiência e o diálogo com a literatura e outras artes (a música e a pintura), tornou-se marcante com imagens fragmentadas e intercaladas por meio da montagem. Os fragmentos de cena, contam histórias que se passam em espaços distintos, mas que são estruturados em uma única tomada, se contrapondo ou se apresentando em uma relação análoga. A música em *Carmen de Godard* (1983) segue como exemplo de uma relação análoga que se conecta entre espaços distintos, ao mesmo tempo, sobrepõe-se a cena, apresentando uma conexão envolvente de uma trilha sonora que embala o acontecimento.

³² Dziga Vertov (1896-1954) concebeu a montagem em uma correlação entre intervalos considerando a relação visual de cada imagem associada a outras, em uma intervenção na imagem capturada para transformá-la em sua visão de realidade (ANDREW, 1989)

Na cena do assalto ao banco em *Carmen de Godard*, quanto maior o suspense da cena, maior a intensidade da música tocada pelos violinistas. A pintura dialoga em *Carmen de Godard* pela insistente presença dos matizes azul e vermelho, como também por algumas falas referentes. O personagem Godard (interpretado pelo próprio Godard) cita o pintor holandês Vincent Van Gogh na sua fala ao justificar que os jovens não buscam inventar nada por não procurarem. “Van Gogh procurou o amarelo quando o sol desapareceu. É preciso procurar!” – Cita o próprio Godard no filme. Concluímos que as imbricações tecnológicas ocorridas nesse período, propiciaram uma adaptação no meio (cinema), gerando experiências distintas (Figura 23).

Figura 23 - Música clássica em *Carmen de Godard* (1983)



Fonte: Fotogramas do filme

O vídeo agregado ao cinema de Godard permitiu um trabalho de colagem de imagens com maior grandeza compondo “jogadas de linguagem” godardianas. Como propõe Debois (2011), o efeito-pintura dos filmes na fase posterior à *nouvelle vague* (1970 a 1990) e a metalinguagem do cineasta presente nestes filmes, vai além da citação referencial, é o mesmo que filmar o irrepresentável em um processo de análise. Por mais que os filmes não apresentem uma escrita explícita (palavras, frases, textos literários), há uma grande valorização da metáfora, o sentido figurado que o tratamento videográfico da imagem suscita.

A poética da pintura caracteriza-se por representar a visão do pintor a ser embasada por seu imaginário. A inspiração de um pintor parte da sua mente, por meio de imagens expressivas e que compõem um texto, mesmo não letrado, as imagens formam um texto imagético de cunho simbólico. O efeito-pintura composto nos filmes de Godard de tratamento videográfico constroem a linguagem poética buscando expressar metaforicamente lacunas deixadas por ele.

Em *Carmen de Godard*, a imagem das ondas do mar sobrepõe a fala da personagem Carmen (Maruschka Detmers), nas cenas iniciais do filme. “Dentro de você e de mim, ondas terríveis se formam.” (fala da personagem) –, com o progresso da narrativa, entendemos que a

fala relaciona-se ao desenrolar do caso entre Carmen, a traficante, e Joseph (Jacques Bonaffé), o segurança do banco, o qual Carmen apaixonou-se. Durante a narrativa, identificamos as cenas do mar aparentemente calmo, em um análogo entre Carmen e Joseph, ainda não envolvidos emocionalmente. Com envolvimento de ambos, as cenas do mar apresentam-se com ondas em maior movimento. Ao final do filme, Carmen leva um tiro do próprio amante (Joseph), as ondas do mar voltam a acalmar-se. Como um mar brando, sem ondas, o sentimento inquietante entre o casal, diluiu-se (Figura 24).

Figura 24 - Linguagem poética em *Carmen de Godard* (1983)



Fonte: Fotogramas do filme

O cinema se afirma claramente como “pintura” no filme *Paixão* (1982). Todos os aspectos da pintura são aqui representados: a luz, a cor, a própria *mise-en-scène*, constroem uma composição pictórica que se materializa ganhando vida, com a presença de personagens “vivos” (trata-se de atores encenando personagens de obras pictóricas). Notadamente, *Paixão* é um filme que traduz o próprio fascínio de Godard pela pintura. Como vimos anteriormente, em outras oportunidades, a obra fílmica de Godard apresenta seu caráter pictórico por meio da citação de pinturas, na representação e construção da cor, e pela composição simbólica do uso da luz (*Acossado, Uma Mulher é Uma Mulher, O Demônio das Onze Horas, Rei Lear* entre outros). No entanto, o filme *Paixão*, se distingue por materializar o pictórico reconstruindo visualmente o processo criativo de um pintor, que busca estruturar elementos da pintura de maneira a constituir efeitos desejados.

Godard, acrescenta aos filmes da década de 1980 outra forte característica simbólica: os termos bíblicos. Filmes como *Carmen de Godard*³³ (*Prénom: Carmen*, 1983) e *Eu Vos Saúdo, Maria* (*Je Vous Salue Marie*, 1985). Para Motta (2015), os nomes bíblicos dos personagens, indicam características da vivência religiosa de Godard. Sua infância de formação religiosa e

³³ O mesmo filme recebe a tradução *Nome: Carmen* pela autora Leda Motta (2015)

“muito protestante” (MOTTA, 2015, p. 17). O simbolismo dos seus filmes, torna-se mais marcante quando remete às “Marias”: a virgem Maria, a Maria de Magdala (Maria Madalena), entre muitas outras “Marias”. São inúmeras as “Marias” da história bíblica.

O filme *Eu Vos Saúdo, Maria* (1985) remete a uma história polêmica: é a constituição de uma analogia com o nascimento de Jesus, só que colocada em pleno século XX. Temos na história a virgem grávida (Maria), José (o taxista), o menino Jesus e o anjo Gabriel (um homem comum). O filme sugere um jogo de imagens emblemáticas e polêmicas, por construir paradoxos à referência principal que temos da história do nascimento de Jesus contada pela bíblia.

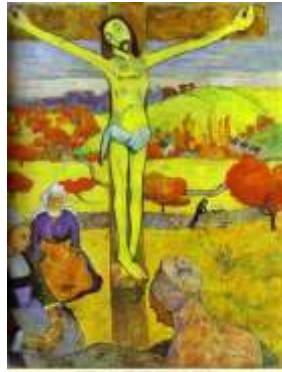
Em *Carmen de Godard* (1983), Carmen (Maruschka Detmers) é uma terrorista que planeja com os amigos um assalto a banco. Conforme informações de algumas fontes de pesquisa, o filme é inspirado na ópera de Bizet, Carmen. Durante todo o filme a música intercala com as cenas da personagem principal, Carmen. Como se vê nas intitulações dos temas e personagens dos filmes, os nomes remetem a um certo “pudor religioso”, mas os personagens acabam se mostrando como realmente são. O emblemático torna-se uma ferramenta essencial para se contar a história por meio do “maneirismo” – há exagero e distorção na construção da estética narrativa, fugindo da representação realista, similar ao que busca a pintura de mesmo nome: a maneirista.

A ousadia de Godard assemelha-se ao do pintor Gauguin³⁴(1848-1903), assumindo características simbólicas com imagens sobrepostas constituindo releituras. Em seu processo, Gauguin recriou a sua versão da crucificação de Cristo. O “Cristo Amarelo” (1889). Óleo sobre tela) representa o Cristo com o rosto do artista (um autorretrato), em amarelo, uma cruz cravada na Grã-Bretanha (onde viveu por um tempo), cercado de árvores de cor laranja (Figura 25). É sua versão de simbolismo³⁵. Similarmente a Gauguin, Godard recriou uma história bíblica, ao referenciar a história do nascimento de Jesus apresentadas por homens comuns, que vem a ser destaque no filme *Eu Vos Saúdo, Maria* (1985) (Figura 26).

³⁴ Citado anteriormente no início do capítulo.

³⁵ (STRICKLAND, 2002)

Figura 25 - *O Cristo Amarelo* (Gauguin, 1889)



Fonte: Olga's Gallery

Figura 26 - O anjo Gabriel e José em *Eu Vos Saúdo, Maria* (1984)



Fonte: Fotogramas do filme

Em dado momento, os personagens no filme *Eu Vos Saúdo, Maria* (1985), que possuem nomes religiosos, podem apresentar contradições com o que narra a história. As contradições se explicam por ser de costume por parte das pessoas, apresentarem interpretações sob pontos de vista narrados por histórias descritas em referências bibliográficas ou imagéticas. Por apresentar nome bíblico (Maria) e tema com forte conotação religiosa (*Eu Vos Saúdo, Maria*), inicialmente as interpretações se fundamentarão na história original (contada pela Bíblia). Godard distorce a história do contexto original, fazendo com que os personagens, sejam vistos por “aquilo que não são”. Não se apropriando da história original, por meio da adaptação Godard desenvolve sua própria história dentro da história (nascimento de Jesus), e os personagens mantêm originalidade nos nomes próprios, no entanto, ao conhecer a história, não relacionamos diretamente ao contexto.

Esse modo de Godard, caracterizou personagens femininos que a princípio foram julgadas pela “visão”. A virgem grávida e Carmen a traficante... Todos reconhecerão os nomes bíblicos, mas poucos interpretarão profundamente as mensagens que a narrativa fílmica conta. Em uma metonímia, o cineasta estabelece uma relação associativa, e o que é visto substitui o “não visto” (EDGAR-HUNT, 2013). Inicialmente se vê o que o tema fílmico anuncia – *Eu Vos*

Saúdo, Maria, uma aclamação com respeito (honra) ao nome Maria. Com a narrativa, se desenvolve o que não foi anunciado, que a Maria não é um personagem religioso, mas uma mulher comum.

A Influência e a aplicação da cor como signo visual por Godard, parte do estudo e da combinação precisa na *mise-en-scène*. Para Guimarães (2000), a simbologia das cores é determinada pela atribuição da cor aos objetos em favor da construção da informação. Aplicada com intenções definidas, a cor desenvolve funções ligadas ao objeto ou ao contexto em que este se encontra. Nos filmes da década de 1980, Godard constrói uma insistente combinação de cores: o vermelho e o azul, em *Carmen de Godard* (1983), estão tão presentes quanto em *O Desprezo (Le Mépris, 1963)* da década de 1960 e em *Uma Mulher é Uma Mulher* (1961). Nos filmes, o vermelho e o azul, são cores ditas complementares (por serem opostas “quente-frio”, transmitindo sensações de calor ou frio), são apresentadas de maneira única e estando presentes em todo filme, remetem a um código cultural (bandeira da França), ou até mesmo político. Sob outro ponto de vista, as combinações dos matizes azul e vermelho seguem a influência pictórica do pintor francês Nicolas de Staël (no qual nos aprofundaremos no segundo capítulo).

Godard acrescentou a sua paleta de cores, cores secundárias e de maior saturação. As cores secundárias são formadas pela mistura equilibrada de duas cores primárias, por exemplo: o vermelho e o azul, são pigmentos primários (não originam da mistura de cores), singulares a paleta de Godard que ao misturarem, compõem o violeta (cor secundária). Cores complementares do ponto de vista teórico se atraem. Em concordância com Dondis (2007), os matizes azul e vermelho não são localizados diante um do outro no círculo cromático. No entanto, são cores primárias designadas quente (vermelho) e fria (azul) no que caracteriza a temperatura, que juntas se harmonizam, atestando o ditado popular de que “os opostos se atraem”. A teoria das cores define que sob a luz solar, a cor complementar do matiz vermelho é o verde, cor-luz por prover de uma fonte luminosa (sol); secundária, por ser obtida pela mistura do amarelo com o azul e complementar por situar-se opostamente no círculo cromático (PEDROSA,2008).

Os matizes que Godard aplicou aos seus filmes da *nouvelle vague* se apresentam em um alto índice de cromaticidade. Sabemos que cores vivas se destacam na *mise-en-scène* de uma maneira antinatural nos objetos, no figurino e no cenário. No entanto, a saturação (croma) da cor é controlada com os efeitos de luz artificial com intuito de chamar atenção para si – “sem focos de luz, como no início do cinema”. Godard remete a uma conversa com o operador Raol

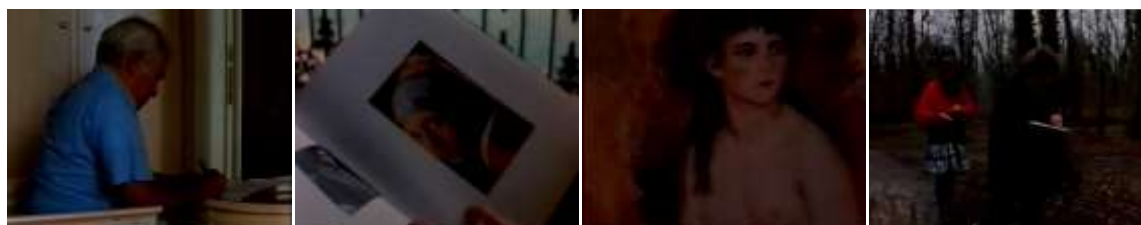
Coutard em seu primeiro longa *Acossado* (1959) (GODARD, 1989, p.17). Sem focos de luz, sem sombras, sem tons. Acreditamos que com essa mesma técnica as cores tornaram-se mais saturadas e sem tons, remetendo a fase de Godard pós a década de 1980.

Figura 27 - Matizes azul e vermelho na *mise-en-scène* em *Nouvelle Vague*



Fonte: Fotogramas do filme

Figura 28 - Azul e vermelho nos frames em *Rei Lear*



Fonte: Fotogramas do filme

Seguidamente ao movimento da *nouvelle vague*, as técnicas (aqui nos referimos ao tratamento da cor) podem ser consideradas as mesmas nos filmes da década de 1980 a 1990. Os matizes azul e vermelho insistem em “protagonizar” a *mise-en-scène*. Filmes como *Rei Lear* (*King Lear*, 1987) e *Nouvelle Vague* (*Nouvelle Vague*, 1990), apresentam tratamento similar da cor nos filmes das décadas anteriores, no entanto, com possibilidades próximas ao naturalismo no equilíbrio na saturação (tornando-a menos saturada e chapada), e ao mesmo tempo, por não estarem insistentemente frequente nas cenas. O filme *Rei Lear* não se distingue dos demais filmes por usar da referência da pintura durante a narrativa. (Figuras 27 e 28)

A consciência pictórica de Godard, torna-se clara ao descobrirmos que o cineasta se aventurou na pintura quanto adolescente, quando ainda pensava em caminhar pelas artes plásticas (MOTTA, 2015). Confirmamos que o pintor de telas “reconfigurou” o dispositivo deixando de pintar telas para “pintar o cinema”. O pensamento de Dubois (2011) pode justificar o híbrido (cinema e pintura) nos experimentos de Godard com vídeo.

O vídeo terá sido, assim, para Godard, o principal instrumento de passagem de imagens: não tanto uma sequência de obras em si quanto um meio de

refletir sobre as imagens, conectando em “direto” o olhar e o pensamento. É nesse sentido que podemos considerar a passagem-vídeo como instrumento pelo qual a pintura passou do estatuto de imagem-objeto ao estado-imagem no cinema de Godard dos últimos dez anos. E, nesse caso, *não é mais a pintura como categoria específica que importa, mas uma espécie de estado generalizado de imagens, que é tão cinematográfico quanto pictórico*, tão fotográfico quanto videográfico, e mesmo tão musical quanto literário. (2011, p.256, grifo meu)

O presente diálogo entre pintura, cinema e vídeo na cinematografia de Godard se fundamenta para Debois (2011), em uma imbricação das imagens. Essa imbricação se caracteriza pelo entrelaçamento de imagens que materializam na cena/quadro uma pintura. Santaella (2005) categoriza o processo evolutivo da imagem, e quanto ao modo de produção, nomeia o cinema, a TV e o vídeo dentro de um paradigma fotográfico, por se referir às imagens produzidas por uma conexão dinâmica e captação física do mundo visível, dependendo totalmente de uma máquina de registro. A união de imagens distintas (cinema, pintura e vídeo) e paradigmas diferentes (pré-fotográfico e fotográfico), se conectam nas imagens fílmicas de Godard entre as décadas de 1970 a 1990. A posteriori, Godard estende seu modo de produção cinematográfico ao paradigma pós-fotográfico. E a relação de Godard com o paradigma pós-fotográfico se define por sua extensão virtual. O cinema de Godard agrega aos filmes a manipulação da imagem digital.

Durante a década de 1990, a manipulação computacional da imagem (filme), é digitalmente armazenada para ser trabalhada em edição. A intensificação, adição ou substituição da cor podem ser manipuladas, do mesmo modo que personagens ou objetos. “A imagem pós-fotográfica não produziu mudanças na aparência, mas sim na construção simbólica da construção da imagem.” (SANTAELLA, 2005, p.30) Para Santaella a manipulação da imagem não alterou sua aparência. Obviamente, se tratando do cinema de Godard metamorfoseia-se a aparência. É cada vez mais vigente a onipresença do paradigma pré-fotográfico (a pintura), fotográfico (cinema e vídeo) no pós-fotográfico (imagem recriada).

Para Edgar-Hunt (2013), alguns afirmam que “[...]fazer um filme é ‘pintar com as luzes.’” (EDGAR-HUNT, 2013, p. 21). A partir da década de 1990, Godard não apenas pintou com a luz, ele brincou com seus efeitos de saturação reeditando cores e combinações. A tecnologia digital proporcionou um acréscimo no seu simbolismo e a sua visão da realidade. Como artista-compositor Godard elabora pertinentemente técnicas para a construção de uma mensagem precisa, que remete à pintura.

O poder imaginário de Godard corrobora para tornar concreto o abstrato. Essa capacidade é entendida no paradigma pós-fotográfico. As emoções tornam-se ainda mais palpáveis com a imagem digital. Ao descrever o termo “imaginar”, Flusser (2008) pontua bem a extensão dessa capacidade.

Sugiro que o termo “imaginar” significa a capacidade de concretizar o abstrato, que tal capacidade é nova; que foi apenas com a invenção de aparelhos produtores de techno-imagens que adquirimos tal capacidade; que as gerações anteriores não podiam sequer imaginar o termo “imaginar” significa; que estamos vivendo em um mundo imaginário, no mundo das fotografias, dos filmes, do vídeo, de hologramas, mundo radicalmente para gerações precedentes; que esta imaginação ao quadrado (“imaginação”), essa nossa capacidade de olhar o universo pontual de distância superficial a fim de torná-lo concreto, é emergência de nível de consciência novo. (FLUSSER, 2008, p.40)

O reconhecimento por Flusser (2008) de que a imaginação tem sua capacidade ampliada a partir da chegada dos aparelhos informacionais, remete-nos mais uma vez a McLuhan (1995), que diz que os “meios são extensão do homem”. A extensão das capacidades de Godard, continua se afirmando décadas depois da *nouvelle vague*.

Metáforas e metonímias se apresentam em *Adeus à Linguagem (Adieu Au Langage)*, Jean-Luc Godard, 2014) nas imagens que intercalam o instinto animal, a natureza e as pessoas com seus conflitos. Aqui, o grande destaque vai para o personagem do cão que interage com natureza e com a câmera mais do que as próprias personagens. O diálogo entre as personagens é resumido, porém, o cão, que “não fala”, dialoga mais do que os próprios humanos, mesmo sendo um “animal”.

As imagens produzidas no paradigma pós-fotográfico remetem a Flusser (2008) no entendimento do que é verdadeiro ou falso. Não havendo distinção do que é verdade ou ficção, para este autor:

Os termos ‘verdade’ e ‘falsidade’ passam a designar limites inalcançáveis. A distinção ontológica a ser feita é aquela que se dá entre o mais ou menos provável. E não apenas a ontológica, mas igualmente a ética e a estética: mas apenas o quanto são prováveis. E quanto menos prováveis são, tanto mais se mostram informativas. (FLUSSER, 2008, p.23)

Podemos atribuir outro sentido para a análise de Flusser (2008), quanto a relação dos conceitos de realidade e falsidade. Tomando por referência o filme *Adeus à Linguagem* (2014),

vemos que este apresenta o cotidiano dos personagens de maneira conflituosa, conflitos pessoais e sentimentos distorcidos representados na vida conjugal em crise do casal – Joselle (Héloïse Godet) e Gédéon (Kamel Badelli). Os jogos narrativos de Godard envolvem temáticas como a solidão, a incomunicabilidade e a liberdade (do cão chamado Roxy, que se conecta com a natureza). Não há estabilidade nos personagens. O único em harmonia é o cão Roxy. Os conflitos cotidianos são encenados e vivenciados pelos personagens de uma ficção. Por mais que seja uma história fictícia, indicamos e identificamos os fatos no filme *Adeus à Linguagem* como verdadeiros e comuns à vida cotidiana. Em uma interpretação inicial, não medimos o que é verdade ou ficção no que tange as afinidades do espectador. Com o olhar de quem observa (ou assiste), os conflitos são “reais” e palpáveis.

A grande inovação em termos das imagens técnicas surge no século XXI. As imagens cinematográficas desse período foram asseguradas pelo tratamento digital da imagem, o que caracteriza a produção no modelo pós-fotográfico. Podemos identificar especificamente no filme *Adeus à Linguagem* (2014), algumas características que certificam o tratamento digital da imagem. Percebemos a intensidade do croma (saturação) de sua fotografia de uma maneira ainda mais artificial. Do mesmo modo, a luminosidade as torna antinatural. Para Pedrosa (2008) o tratamento da imagem por computador permite a manipulação da cor alterando-a em sua luminosidade (brilho) ou croma (saturação). Identificamos esses aspectos na fotografia do filme *Adeus à Linguagem*.

As cores se apresentam fortemente luminosas e saturadas em *Adeus à Linguagem* (2014), reconhecemos esse aspecto na “paleta de cores” que torna-se mais variada: o vermelho e o azul continuam fazendo seu percurso simbólico; somando-se ao laranja, ao magenta, ao verde e suas variações tonais. Conseguimos identificar tons diferentes de uma mesma cor e as cores quentes predominam. “Cor quente é a designação genérica empregada para definir as cores em que predominam o vermelho e o amarelo.” (PEDROSA, 2008, p.32) (Figura 29)

Figura 29 - Cores luminosas, saturadas e tonais em *Adeus à linguagem*



Fonte: Fotogramas do filme

Além da linguagem distinta e única já conhecida, a tecnologia fez sobressair suas analogias, metáforas, os efeitos de luz e cor, contemplados pela tecnologia digital. Todo esse conjunto torna a mensagem única, possível graças ao cinema digital que adequou a linguagem de Godard à estética contemporânea. A tecnologia certifica em *Adeus à Linguagem* (2014), uma imagem trabalhada digitalmente. A fotografia ganha maior luminosidade com efeitos fluorescentes, e com contorno das formas destacadas pelo aspecto aquarelado.

Para o cinema da modernidade cabe à tecnologia construir pontes para outros diálogos; o da imagem que passa a ser projetada artisticamente dialogando com outras linguagens. Em conformidade com o pensamento de Lypovetsky (2009), Godard traz aos filmes uma (des)construção que tem notável relação com a *Pop Art*, essa noção não se baseia apenas no uso de cores saturadas e planas. A fotografia dos seus filmes possui ligação com palavras, livros e música. Essa ligação torna a imagem completa ao ser montada em uma “assemblage” (colagem), remetendo a metalinguagem identificada.

Entre as décadas de 1950 e início de 1960, a indústria e a tecnologia se desenvolveram produzindo um extenso conjunto de bens de consumo, instalando o consumismo como atividade prioritária. Uma grande transformação se inicia na cultura americana, promove-se uma reconfiguração na estrutura da produção, da sociedade e no consumo. A mídia de massa, a televisão principalmente, difundiu a cultura *pop* a quase todos os lugares.

A *Pop Art* surgiu no pós-segunda guerra, e teve por objetivo a crítica irônica sob o impacto dos objetos de consumo na sociedade. Por operar com signos estéticos massificados da publicidade, ao mesmo tempo se inspirava nos objetos de consumo da época (GOMBRICH, 1996). No início da década de 1960, a *Pop Art* tornou-se dominante nas artes plásticas norte-americanas, chegando a inaugurar o modernismo nos EUA, ganhando reconhecimento internacional. A *Pop Art* ergueu ao patamar artístico e a ícones objetos de consumo: hambúrgueres, louça sanitária, latas de sopa e etc. Esse movimento buscou superar a dimensão

artesanal e da originalidade da obra. Acrescenta Martins (1996):

Já o que se deve entender por *pop art*, ou arte popular dos EUA na passagem dos anos 50 para os 60 é outra coisa (nada tem a ver com arte indígena que foi referência para o expressionismo abstrato). Pressupõe uma produção extensa de bens de massa em face da qual o consumo está implantado como hábito majoritário e expressa os valores de uma nação vitoriosa. Tal arte não tem marca artesanal e sim industrial, nasce e se destina ao mercado, não a um público de excluídos. (MARTINS, 1996, p.320)

Para Martins (1996), a expansão dos padrões de comportamento de consumo, favoreceu o movimento artístico da *Pop Art* que permitiu artistas populares desconstruir imagens pertencentes às culturas de massa, conduzidas para as grandes multidões. Godard apropriou-se das representações do artista americano *pop*, Roy Linchtenstein (1923-1997) em filmes como *O Demônio das Onze Horas* (1965). Linchtenstein foi citado com seu trabalho em quadrinhos que parodiavam a “futilidade da cultura americana” (STRICKLAND, 2002, p.175). Para Martins (1996, p.320) “[...] a *pop art* pode ser entendida como uma poética da mercadoria – antes de qualquer juízo maior.”

Em sua essência, a reprodução artística que toma releituras em série os objetos de consumo cotidiano, relaciona-se, ao ensaio de Walter Benjamin intitulado *A obra de arte na Era da Sua Reprodução Técnica*. A reprodução da imagem implica na destruição da aura do objeto de arte, afetando a sua autenticidade. No contexto da *Pop Art*, as imagens são reproduzidas com intuito de se aproximarem da cultura, ao mesmo tempo que a criticavam pelo consumismo da vida materialista. Similarmente, construímos uma alusão à “perda da aura” de uma sociedade que tornara-se capitalista.

Na década 1960, o cinema integrou-se ao *pop* fazendo referência ao consumismo das massas. Para Martins (1996, p.330) a construção desse percurso por Godard indica que “[...] a montagem cumpre um papel didático decisivo como geradora de uma nova visão de conjunto. Ela revela aspectos ocultos dos dados visuais extraídos dos diferentes contextos e ressignifica as imagens relacionadas, sintetizando-as segundo o processo de totalização encaminhado.” A presença da *Pop Art* pode ser percebida por meio da citação direta ou indireta da publicidade nos filmes de Godard (Figuras 30, 31 e 32).

Figura 30 - Consumo e publicidade nos filmes *O Desprezo* e *Viver a Vida*



Fonte: Fotogramas do filme

Figura 31 - Intervenção gráfica nos frames de *Adeus à Linguagem*



Figura 32 - Consumo e publicidade em *Duas ou Três Coisas que Eu Sei Dela*



Fonte: Fotogramas do filme

Martins (1996) remete à ideia de mercadoria que emerge nos filmes de Godard no sentido das imagens na trama. A construção de uma trama que se estrutura no filme, coloca o consumo como eixo narrativo. É o modelo de consumo que se destaca nas personagens ou para as imagens da cidade. Essas relações e alusões à *Pop Art* por vezes indicam personagens consumistas ou como mercadoria (prostitutas). Parte dos filmes de Godard no momento da *nouvelle vague* representam bem esse ponto de vista.

Martins (1996), coloca *Acrossado* (1959) na rota do *pop*. A inovação parte de modo análogo ao uso inteligente de modelos da cultura de massa. *Acrossado* traz uma conexão narrativa com as colagens, uma característica *pop*, com a incorporação de enquadramentos e cortes bruscos que remetem às técnicas de reprodução gráfica. *Acrossado* inova com seu discurso cinematográfico, chegando “[...] a um patamar de contemporaneidade e de autonomia frente às

linguagens tecnologizadas e programadas para o consumo de massa.” (MARTINS, 1996, p. 323)

A obra de Godard é caracterizada por Martins (1996, p.325), como um discurso “desintegrado por elementos que parecem existir por si mesmos, retalhando e consumindo o meio de representação tal indivíduos que numa multidão lutam entre si pela obtenção de oportunidades.” Para o autor, a narrativa desintegrada de *Acossado*, corresponde à evidente falta de moralismo das personagens, caracterizando o comportamento descompromissado, próprio do consumidor: Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo), personagem de *Acossado*, quer se apropriar de tudo, rouba um carro, assassina um policial, é procurado, compulsivo pelo consumo, porém sem dinheiro – não tem limites para alcançar o que deseja. Patrícia (Jean Seberg), é interesseira, fria e de comportamento calculado. O interesse de Patrícia engloba a viagem à Itália, prometida por Michel, e o comportamento calculado é indicado quando decide ajudar o próprio amante a fugir da polícia.

Identificamos elementos essenciais que apontam relações de consumo nos filmes de Godard. O comportamento descompromissado de alguns personagens remete ao consumismo, à própria *Pop Art*. O comportamento amoral por parte de alguns personagens é identificado pela ação do furto, da prostituição e do consumo (mercadoria). O furto, antes mesmo de ser crime, é uma atitude moralmente condenada. A prostituição categoriza sua condenação pela sociedade, é um trabalho considerado de pouca moral. Como mercadoria, define o produto/serviço pronto para o consumo (compra e venda).

O roubo e a mercadoria são reconhecidos por características afins ao consumismo, representadas nas fases distintas da filmografia de Godard. Em *Acossado*, Michel Poiccard furta um carro e foge com ele; em *Carmen de Godard*, Carmen é a traficante que organiza com os amigos um roubo ao banco; *O Demônio das Onze Horas* traz o consumidor de livros Ferdinand Griffon; e em *Adeus à Linguagem*, o consumidor de livros lê sobre o pintor russo Nicolas de Staël; o roteiro como produto do cinema em *O Desprezo*; e em *Paixão*, o cinema é o produto das produtoras. Características remetem uma narrativa fragmentada na ideia consumista da *Pop Art*. (Figura 33)

Figura 33 - *Frames* dos filmes de Godard representam consumo e publicidade



Podemos acrescentar após os exemplos, que a personagem Carmen (*Carmen de Godard*) assemelha-se a Marianne (Anna Karina), de *O Demônio das Onze Horas*, por seu perfil amoral, duvidoso e frio, típico de uma “consumidora”³⁶. Segundo Martins (1996), Marianne, representa uma jovem “ingênuo”, uma babá que na verdade é muito perigosa, e chega a envolver Ferdinand (Jean-Paul Belmondo) em uma fuga de criminosos. Em *O Demônio das Onze Horas*, reconhecemos as características consumistas que podem ser apresentadas por meio de signos presentes nos objetos do cenário, na própria *mise-en-scène*. Podemos identificar como exemplo, no cenário do filme *O Demônio das Onze Horas*, dado momento da narrativa, Ferdinand leva Marianne para sua casa; identificamos na cena, um *close up* de duas armas e um livro em cima da mesa, próximo a luminária (Figura 33). Em *Carmen de Godard* (1983), identificamos no detalhe da cena que se passa no quarto do hotel, os amigos de Carmen contando o dinheiro resultante do roubo e portando armas de fogo. Tais objetos materiais são representados como signos do consumo (Figura 34). Observamos que a *Pop Art* se conecta com

³⁶ Não que toda mulher com essas características se encaixe no perfil “consumista”, mas destacamos aqui as personagens Carmen e Marianne por não medirem esforços para conseguirem vantagens financeiras.

a filmografia de Godard criando uma estética simbólica que critica de forma irônica a vida cotidiana materialista e consumista.

Figura 34 - Signos consumistas em *O Demônio das Onze Horas*



Figura 35 - Signos consumistas em *Carmen de Godard*



Fonte: Fotogramas do filme

A partir dos filmes de Godard, reafirmamos o quão é possível conectar a pintura ao cinema. Similarmente como nas pinturas, nos filmes de Godard, aplica-se elementos característicos na busca por uma estética de um movimento vanguardista, que determinam estilos visuais singulares, tornando elementos facilmente identificáveis no estilo do pintor-diretor.

O próximo capítulo trata do cinema de Godard abordando o conceito de híbrido sob diferentes visões e sua aplicabilidade no que tange o uso da cor aos aspectos da representação simbólica. Pensaremos o híbrido no cinema de Godard e da mesma forma, no contexto do seu uso de novas tecnologias, construindo um diálogo com os elementos que são abordados durante a pesquisa, luz e cor, com os códigos presentes no cinema autoral.

CAPÍTULO II

CINEMA, PINTURA E A LINGUAGEM HÍBRIDA EM JEAN-LUC GODARD

Além de significar a mistura daquilo que é diverso, o hibridismo foi tomando conta de vários níveis da realidade: das culturas contemporâneas às mídias, [...] encontra-se o hibridismo entre os signos textuais, sonoros e visuais que por elas circulam.

(Lucia Santaella)

Este segundo capítulo se divide em duas partes: a primeira, propõe pensar o cinema de Jean-Luc Godard a partir de conotações híbridas, intertextuais e simbólicas presentes em sua linguagem autoral. Para isso, apresentaremos uma discussão para situar os recursos de linguagem da intertextualidade e da prática híbrida dentro de uma influência cultural e histórica; a segunda, se caracteriza pela análise empírica dos filmes, à luz dos conceitos teóricos das autoras Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), de decompor, estabelecer e compreender as relações entre os elementos; da Manuela Penafria (2009), de uma análise poética, por entender o filme como uma criação de efeitos; e da Diana Rose (2003), de seleção, transcrição, codificação e tabulação. A análise aqui proposta foi adaptada para a pesquisa, e o processo de decomposição, compreensão e interpretação de planos são moldados ao percurso metodológico do trabalho, se desdobrando entre o híbrido cinema/pintura. Por meio do hibridismo e da intertextualidade, propomos entender simbolicamente a linguagem construída pela cinematografia de Godard, e o mundo simbólico de autoria poética que faz cinema como pintura.

2.1 Hibridismo, intertextualidade e simbolismo

Uma forma de pensar o cinema, é a partir de sua linguagem. Por meio de um sistema de signos, o dispositivo cinematográfico permite transformações e a interconexão de ideias e tecnologias, articulando uma forma especial na construção da realidade para representá-la. Diferentes elementos e/ou recursos podem compor ou alterar a linguagem cinematográfica. Destacamos, neste capítulo, a intertextualidade, o hibridismo e o simbolismo como recursos capazes de acrescentar consideravelmente o significado da obra e à criatividade da autoria. O potencial do discurso fílmico desempenha uma composição combinada de referenciais de diferentes áreas (literatura, cinema, música, pintura, moda e *design*).

Este contexto é entendido por alguns autores, a exemplo de García Canclini (1990), como resultante das formas de hibridismo presentes no final do século XX na América Latina. As artes, em virtude do fenômeno da desterritorialização, incorporaram outras artes, sendo-lhes possível, ampliar o potencial de comunicação e conhecimento aprofundando experiências híbridas e intertextuais nas artes e conseqüentemente nas obras cinematográficas.

Para Santaella (2005), a ideia de hibridização e desterritorialização das práticas artísticas pode ser sentida desde os anos de 1960, quando o modernismo transformou-se na cultura oficial das elites nas democracias ocidentais. A ideia de uma pluralidade dos estilos, decorria do estilo retrô, característico da reciclagem de antigos estilos, do emprego de citações da arte do passado, das paródias e dos pastiches de trabalhos antecedentes que definiam o recurso da intertextualidade como uma rede de textos que citam uns aos outros.

Como podemos observar, práticas híbridas e intertextuais não delimitam barreiras. Com o tempo as barreiras entre as artes e as mídias foram se extinguindo, tornando-as maleáveis ao uso das tecnologias audiovisuais. É possível pensar a hibridização dentro dos indicadores do movimento da *Pop Art*, devido ao compromisso desse movimento apresentar a consciência de uma globalização e das misturas entre propaganda, ícones da mídia, arte e cultura de massa (global e local). É por meio do movimento da *Pop Art* que os signos do cotidiano passam a ser ressignificados impondo uma crítica ao consumismo.

Referências alusivas ao movimento da *Pop Art* são identificadas na obra cinematográfica de Godard. Os símbolos da publicidade e do consumo são recriados ou citados como referentes ligados à ação dos personagens. Propositalmente Godard tende a citar propagandas ou atitudes consumistas como forma de satisfazer o prazer dos personagens na narrativa. Essa maneira pode ser identificada como uma crítica ao consumo abusivo.

A relação do cinema com outras áreas do conhecimento simboliza o que Edgar-Hunt (2013, p.70) define por ligação “entre textos e tecidos” realizada desde os primórdios do cinema (Impressionista e expressionista). Analogicamente o teórico desenvolve uma ponte poética com os contadores de histórias que tecem os fios e tramam o tecido de um conto. Por ser a narrativa cinematográfica uma história, o conto abraça o público, que pode seguir ou perder a linha do tecer, e acompanhar ou não o desenvolvimento narrativo. As incertezas são definidas a partir do enredo a ser entrelaçado e cruzado, provocando uma revolução de ideias não óbvias.

A metáfora sugere que um texto é um tapete com muitos fios entrelaçados, similar a nossa linguagem. Como recurso de linguagem, cabe ao cineasta selecionar os “fios” e transformá-lo em uma “colcha de retalhos”. Qualquer filme pode carregar influências referenciais diretas ou indiretas de outras linguagens. Essa perspectiva ajuda a entender o cinema intertextual de cineastas como Godard em função de uma vertente autoral. É como se Godard escolhesse os fios e tecesse suas próprias formas estilísticas na narrativa fílmica distinguindo-as das demais pela singularidade. A intertextualidade está em atividade no cinema de Godard de forma direta ou indireta. Textos e contextos são apropriados da literatura, da pintura, da música clássica, e do próprio cinema. Um mosaico de signos simboliza a natureza intertextual de seus filmes. O fato é que no cinema godardiano termos como o “hibridismo” e “intertextualidade” são utilizados como chave de interpretação para áreas que se fundem e dialogam entre si.

A intertextualidade é uma referência linguística, foco de estudo no campo da literatura que reconhece a citação como inclusão de um texto em outro, para efeitos de reprodução ou transformação. Para Zani (2003, p.123) “pode-se também empregar o termo a outras produções textuais, imagéticas e midiáticas que trabalhem e elaborem sua narrativa discursiva com este artifício.” Pensaremos a intertextualidade como recurso, tratado por Edgar-Hunt (2013), por meio da apropriação de um texto por outro no filme. Como exemplo, podemos citar as referências à pintura usadas por Godard como ilustrações da própria narrativa; a música clássica que é fragmentada e distorcida ao ser alternada por ruídos descontínuos; as citações e reflexões de filósofos, escritores e dos próprios pintores. Todo o leque de informação e citação conversa entre si, ao mesmo tempo que insinua paradoxos e a esfacelamento da narrativa.

Procedimentos como a montagem, são usados como recurso para fragmentar e organizar as cenas, alcançando representações estritamente objetivas ou subjetivamente poéticas, construindo um sentido para a narrativa. Um dos nomes mais importantes da montagem cinematográfica é o soviético Sergei Eisenstein. Eisenstein defendeu algumas teorias de montagem, entre elas: a montagem métrica, baseada sobretudo no comprimento dos fragmentos e na proporcionalidade entre os vários comprimentos de fragmentos sucessivos – a duração de cada plano; a montagem rítmica, com “cortes” de montagem explorando concordâncias e conflitos entre as imagens – continuidade visual entre planos; a montagem tonal que baseia-se no som emocional característico do fragmento do plano dominante, isto é, no tom emocional do fragmento; montagem a harmônica que manipula o tempo do plano, ideias e emoções para

ganhar efeitos; e a montagem intelectual aquela que busca conflito e a justaposição de efeitos intelectuais paralelos. Em consonância com Andrew (1989), a montagem intelectual trata da inserção de ideias numa sequência com grande carga emocional.

O potencial da montagem está em ressignificar a linguagem cinematográfica. Cineastas como Godard abusam da colisão de informações na estética de sua narrativa. Autores como Mourão (2006) e Nogueira (2010), creditam a Godard o reformar de aspectos da montagem eisensteiana levando ao extremo a justaposição e a fragmentação de planos e ruídos. Para Mourão (2006, p.241),

Godard, além de levar ao extremo a superposição e a justaposição de imagens e de textos utilizando todas as ferramentas de montagem intra e inter planos, faz também com que o grande poder da montagem adquira um significado de "realidade" com a inserção a cada momento de planos onde o vemos sentado diante de uma máquina de escrever elétrica (como se fosse um regente de orquestra), intercalados com planos de uma "velha" moviola, fazendo-nos ouvir na trilha sonora os sons originais dos filmes que estão sendo vistos nela.

Maria Mourão (2006), refere-se à quebra da relação entre o filme e o espectador, quando descreve um exemplo de referência dada ao imaginário como real por Godard, em *a Histoire(s) du cinéma - Fatale beauté* (capítulo 1- 1997). O imaginário do ensaio adquire poder de real com os fragmentos sonoros originais dos filmes vistos na série, possíveis pelos efeitos de montagem. As ferramentas de montagem fazem a inserção de planos onde vemos Godard “sentado diante de uma máquina de escrever” intercalados com ruídos e sons originais dos filmes que estão sendo vistos no filme. (MOURÃO, 2010, p.241)

Marcel Martin (2005) considera a importância de Eisenstein em proporcionar a melhor classificação de montagem, por mais complexa que seja. Tudo que é mostrado na tela do cinema tem um sentido e, um segundo significado que pode não aparecer objetivamente. Tomamos o contexto para o cinema de Godard que busca sugerir, implicar, mais do que explicitar. Não faz parte do universo de Godard a condição de tornar claro ao espectador as ideias que pretende discutir em seus filmes. Por esta razão, as obras do cineasta são tidas pelo espectador como não legíveis – por não serem obras cinematográficas de fácil compreensão, os sentidos são subjetivos. As interpretações partirão necessariamente do interesse e do grau de sensibilidade, imaginação e de cultura do espectador.

Com a montagem, o potencial da linguagem cinematográfica de Godard não mensura efeitos simbólicos combinados com os recursos intertextuais. A fotografia cinematográfica de Godard edifica, com a narrativa, a apropriação das linguagens da literatura, da música, da

pintura, e do próprio cinema, ressignificadas midiaticamente por um sistema simbólico. Martin (2005) acrescenta:

Existe símbolo propriamente dito quando o significado não surge do choque das duas imagens, mas reside na *própria imagem*. Trata-se de planos ou de cenas, pertencendo sem à acção [sic]³⁷, e que, além do seu significado directo [sic], se encontram investidos de um valor mais ou menos profundo e mais vasto, cuja origem tem causas diversas [...]. (MARTIN, 2005, p.123, grifo do autor)

O sistema simbólico da linguagem godardiana torna-se rico pela tendência intertextual e pela fusão (hibridismo) de linguagens (cinema e pintura, especialmente), e de mídias (cinema, vídeo e os recursos digitais). O intertextual é fruto da interação das áreas do conhecimento: da pintura, da literatura, da música e do cinema. Essas áreas apropriam-se umas das outras, mantendo suas particularidades. Enquanto o híbrido em Godard se faz pela fusão do cinema em especial com a pintura, não desconsidera-se totalmente a música e a literatura em que em igual medida são trabalhadas midiaticamente pelo cinema com efeitos do vídeo e da interferência digital da imagem.

Como podemos observar, diferentes formas de construção do pensamento visual são viáveis aos contextos híbridos. A prática híbrida se destaca na área artística pela herança dos gêneros impuros³⁸ expressos nas técnicas do grafite e nos quadrinhos, assim assinala Canclini (1990). O grafite e a HQ são formas de expressão que abandonam o conceito de coleção patrimonial e se estabelecem como “lugares de interseção entre o visual e o literário, o culto e o popular, aproximam o artesanal da produção industrial e da circulação massiva”³⁹ (CANCLINI, 1990, p.314, tradução nossa).

O conceito de práticas híbridas se define por adquirir traços de outros discursos como referência, tornando-o plural, estando relacionado a um sistema que estabelece trocas entre diferentes práticas. O grafite e a HQ não pertencem aos espaços dedicados à exposição como os museus de arte que apresentam coleções patrimoniais. Os diferentes discursos são

³⁷ A transcrição do texto segue exatamente como o apresentado no material consultado.

³⁸ O grafite é uma forma de expressão artística presente na vida urbana com força de protesto, ganhando impulso durante a ditadura militar. Atualmente o grafite é uma fusão de signos presentes na cultura urbana, e diversos autores contribuem com suas marcas simbólicas em uma mesma parede.

³⁹ Lugares de intersección entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular, acercan lo artesanal a la producción industrial y la circulación masiva.

disseminados como práticas híbridas, ao invés de uma única referência (patrimonial), adquirimos um grupo de referências heterogêneo (sem lugares demarcados para atingir um público diversificado).

A filmografia de Godard, apresenta forte impacto visual, tornando-a reconhecida mundialmente pelo seu caráter pictórico. Nos filmes de Godard, encontramos influências de grandes nomes da pintura na construção estética do quadro/cena, em sua maioria, modernistas. Podemos afirmar convictamente a influência que parte da pintura moderna, não desmerecendo pintores que antecedem o impressionismo, como o romântico Turner (citado no capítulo anterior).

Presume-se que os filmes de Godard são devedores de uma intervenção estética originária da ideologia da recusa da mimese como forma de representação realista incorporada na concepção apresentada pelos pintores modernos. Godard supostamente registra a realidade de maneira abstrata, fugindo dos padrões miméticos de uma imagem trabalhada esteticamente com elementos que a tornam realista. As relações estéticas entre cinema e pintura tornam ainda mais claras as intersecções híbridas possíveis entre o cinema e outras formas de arte. Ismail Xavier (1996) esclarece que o debate sobre a relação do cinema com outras artes pode ser sentido dentro do próprio cinema quando se discute semelhanças e diferenças com outras linguagens ou mídias.

Na discussão do cinema em conexão com outras formas de arte, pode-se, de um lado, assumi-lo como ponto de observação, como foco de onde os cineastas, ou a indústria do cinema, expõem suas ideias sobre a pintura, o teatro, a música, a dança e a literatura. De outro, pode-se acentuar a presença de tais práticas dentro do próprio cinema, discutir paralelismos, semelhanças e diferenças, fazer aproximações reveladoras, expor continuidades inesperadas. (XAVIER, 1996, p.11)

Em conformidade com o pensamento de Xavier (1996), a junção do cinema com a pintura ou outras formas de arte, pode destacar traços de uma linguagem no próprio cinema, propondo uma reflexão de como uma prática pode tonar-se conectada à outra sem perder suas propriedades originais. É a arte que busca fundir sua linguagem em processos de construção híbridos distintos.

Godard costuma destacar em seus filmes os matizes azul, vermelho e branco. Autores como Costa (2011) e Laura Hércules (2012; 2013), indicam uma relação nacionalista do

cinasta com as cores da bandeira francesa. Outros, como Motta (2015) e o próprio Godard (1989), assinalam um gosto particular pela prática artística do pintor abstrato russo Nicolas de Staël (1914-55), “cujas pinceladas simples mas sutis se conjugam freqüentemente em evocações convincentes de paisagens que, como por milagre, nos proporcionam uma sensação de luz e distância sem nos fazer esquecer a qualidade da cor” (GOMBRICH, 1996, p. 607). Cores pigmentadas e luminosas são a preferência de Staël.

Para Daniela Kern (2004), o conceito de hibridismo ressurgiu não apenas no interior de estudos coloniais, mas principalmente nos de crítica literária. O conceito de hibridismo se difunde rapidamente para as áreas da história, das artes, entre outras áreas. Atualmente o conceito se apresenta em duas especificidades: uma política, outra estética.

[...] o hibridismo com o qual hoje lidamos configura-se, tanto como um modo de agir (seja pela ação pura e simples, seja pelo discurso) quanto como um modo de construir (resultando em uma série de objetos culturais que largamente consumimos), e sua finalidade é sempre política e, mais do que isso: agonística: ou vencer o opressor, se tomamos o conceito positivamente, ou derrotar o oprimido se o tomamos pelo contrário, de maneira negativa. (KERN, 2004, p.56-57)

Muitas são as possibilidades e diferentes traduções de representação. Sabe-se que os estilos de imagem variam conforme a cultura, a tecnologia e a localização. Imagens são criadas conforme ideias, crenças e percepções. As relações entre cor, cultura e criatividade estão interligadas (FRASER; BANKS, 2010). Consideramos que distintas formas de reprodução de imagens, resultam dos processos criativos de muitos artistas que seguem uma influência associativa cultural. A reprodução visual de um objeto ou de uma cena é construída de acordo com crenças e percepções dos artistas.

A cor é um elemento estético explorado para construir simbologias na linguagem imagética. Em consonância com Tom Fraser e Adam Banks (2010), no cinema, alguns diretores afirmam o registro dos significados das cores nos filmes de forma inconsciente pela audiência. O fato explica o entendimento de alguns diretores que além da narrativa fílmica, se conectam ao espectador, mediados por atitudes e emoções influenciadas pelas cores, construindo atmosferas climáticas e/ou transmitindo críticas. Inconscientemente, podemos associar cores aos personagens ou a um tipo de acontecimento na narrativa, criando conexões na mente do espectador.

A relação associativa das cores com os personagens, constrói simbolismos, a cor é usada

com frequência por algum personagem, relacionando-o a sentimentos e sensações (medo, paixão, frio, calor, alegria). Podemos dizer que a cor em destaque representa e simboliza um sentimento expresso na cena. Considerando essa observação da relação associativa das cores com os personagens, nos colocando como meros espectadores dos filmes de Godard, imediatamente identificamos essas relações simbólicas com certa facilidade.

A relação associativa de cores por parte dos espectadores é uma conexão importante, por carregar uma forte expressividade. No entanto, para Rudolf Arnheim (2001), a teoria da associação não esclarece por completo como essa expressividade se dá. E dentro de uma fenomenologia cognitiva, o efeito da cor é excessivamente direto e espontâneo, não sendo apenas produto de interpretação do conhecimento. Consideramos sobre o ponto de vista de Arnheim (2001), que não há uma informação concreta que a fisiologia cognitiva possa oferecer sobre as reações à cor, apesar de algumas pesquisas. Explica-se o fato de cores puras e saturadas chamarem mais atenção que cores claras. “Mas não temos informação sobre o que a intensa energia luminosa provoca no sistema nervoso ou por que o comprimento de onda das vibrações deve ter importância.” (ARNHEIM, 2001, p. 358)

Para Robert Edgar-Hunt (2013, et al), um filme é uma comunicação de alta complexidade, e nenhuma comunicação é eficaz a menos que se tenha por consideração o impacto no receptor. Para alcançar o efeito desejado, o cineasta precisa prever como as imagens produzidas serão interpretadas. É nesse momento que a semiótica será útil. Acrescenta Edgar-Hunt (2013, p.18, et al) sobre signos:

Um signo é qualquer coisa que podemos ver, ouvir ou sentir que se refere a algo que não conseguimos ver, ouvir e sentir – geralmente algo ausente ou abstrato. Por exemplo, a placa que normalmente vemos na beira da estrada ilustrando um homem cavando está lá para nos alertar de que há trabalhadores ou possíveis riscos que ainda não estão visíveis.

Dando seguimento, entendemos que características físicas, gestos corporais, palavras e principalmente os elementos visuais como a cor, estruturam a construção de significados nas narrativas cinematográficas estabelecendo relações associativas. As marcas estilísticas de Godard indicam a forte presença do “autor” pelos aspectos híbridos e intertextuais dos filmes. Fazer um filme “envolve escolher as imagens precisas que você necessita para contar a história. Esse processo é feito na sala de edição mais bem equipada do mundo: a sua imaginação” (EDGAR-HUNT, 2013, p.15). A imaginação de Godard é metafórica, articulada e tempestuosa,

difícil é preencher todas as lacunas deixadas por ele.

A seguir apresentamos a análise dos filmes *O Demônio das Onze Horas*, *Paixão* e *Adeus à Linguagem*, fazendo conexão com os conceitos e questões expostos durante o trabalho, e com as noções de construção visual e o conceito de hibridismo que aqui definimos a partir da fusão do cinema com a pintura.

2.2 O híbrido e as representações simbólicas

Para Bazin (1991), ao utilizar a pintura, o “cinema a trai” em todos os planos. “A unidade dramática e lógica do filme estabelece cronologias ou vínculos fictícios entre obras por vezes muito afastadas no tempo e no espírito” (Ibid, p.172). O que Bazin parece querer nos dizer é que mesmo embasado no contexto histórico da arte, o cineasta analisa uma obra superficialmente, mas a fidelidade absoluta não é dada por ele aos filmes que usam a pintura na narrativa cinematográfica. A construção plástica/pictórica da cena por Godard é evidente, a relação entre a plástica da imagem cinematográfica e o universo pictórico está associado às cores da pintura de Nicolas de Staël, e a montagem reconstitui especificamente cada elemento da pintura, permitindo a Godard reconstruir o espaço pictórico representado no limite do quadro da cena.

Ao longo do tempo, inúmeras representações cinematográficas foram realizadas retratando o mundo da pintura no formato bibliográfico, em adaptações literárias e/ou simbólicas. O híbrido cinema/pintura simbolicamente define construções cênicas e interpretações obtidas sob os diferentes olhares. Por meio da pintura, o cinema alcança diferentes níveis de construção no formato cinematográfico. Akira Kurosawa, Peter Greenaway e até mesmo o cineasta espanhol Pedro Almodóvar, que costuma manipular cores quentes e saturadas nos filmes, são alguns exemplos que conseguiram traduzir a pintura para o dispositivo cinematográfico sob olhares distintos.

O híbrido cinema/pintura pode ser encontrado no episódio “Corvos” do filme *Sonhos* (*Dreams*, 1990)⁴⁰ do diretor japonês Akira Kurosawa. Percebemos a construção do imaginário de Kurosawa a respeito do pintor Van Gogh, quando na narrativa de seus sonhos, no museu,

⁴⁰ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Ryg5K4qGHD4> > acesso em: 09 dez.2017.

um observador admira as obras do pintor Van Gogh e ao se deparar com a representação *A Ponte de Langlois em Arles (Drawbridge with Carriage, 1888)*, o observador se coloca dentro da história, a pintura deixa de ser pintura para tornar-se parte da realidade construída pelo imaginário de Kurosawa (Figura 36).

Figura 36 - Episódio *Corvos (Sonhos)*, Akira Kurosawa 1990)



Fonte: Fotogramas do filme

Como Akira Kurosawa, Peter Greenaway é um cineasta inglês que emprega imagens com uma estética elaborada. Bastante influenciado pela sua formação em artes plásticas, Greenaway não limita a combinação híbrida cinema e pintura nos filmes. O longa *O Cozinheiro, o Ladrão, a sua Mulher e o Amante (The Cook the Thief His Wife & Her Lover, 1989)*⁴¹ de Greenaway, estrutura o híbrido cinema/pintura sob outra perspectiva; o uso de cores fortes marcam a narrativa do filme, o vermelho tem destaque, e um detalhe bem curioso é que os personagens e a *mise-en-scène* se colocam como continuidade das obras pictóricas postas na parede, é como se a imagem adquirisse uma tridimensionalidade na cena, saltando do plano de fundo (Figura 37). Kurosawa e Greenaway são alguns dos diretores idealizadores de uma simbologia singular para o cinema no que concerne o híbrido cinema/pintura. As referências apontadas por nós, destaca trabalhos de outros diretores além Godard que tratam da relação como forma de comunicar aspectos expressivos em cada filme, com uma simbologia própria.

Figura 37 - *O Cozinheiro, o Ladrão, a sua Mulher e o Amante* (Greenaway, 1989)



Fonte: Fotogramas do filme

⁴¹ Disponível em: < https://popcorntime.sh/pt_BR > acesso em: 05 dez.2017.

De uma forma distinta e atual, *Com Amor, Van Gogh* (*Loving Vincent*, Dorota Kobiela, 2017)⁴², por meio da animação gráfica conta a vida do pintor holandês Vincent Van Gogh (Figura 38). Uma verdadeira pintura cinematográfica! O longa recria totalmente os efeitos expressionistas⁴³ da técnica óleo sobre tela dominada por Van Gogh. O híbrido cinema/pintura divergente dos filmes de Godard, *Com Amor, Vincent* mantém-se produzido apenas com pinturas baseadas nas obras do próprio pintor. Segundo as pesquisas, mais de cem artistas contribuíram para o projeto, pintando um quadro por *frame* do filme⁴⁴, totalizando em cerca de 56 mil quadros para toda a narrativa. O diferencial das imagens está em retomar o processo artesanal de produção, usando a forma clássica da pintura, no entanto, os efeitos visuais da animação computadorizada garantiram dar movimento as cenas gravadas com atores de “carne e osso”⁴⁵.

Figura 38 - Pintura “animada” na sequência em *Com Amor, Van Gogh*



Fonte: Fotogramas do filme

O efeito visual do movimento das representações pictóricas de Van Gogh em *Com Amor, Van Gogh* é percebido a partir dos créditos iniciais do filme. A abertura é conduzida pela

⁴² Disponível em: < https://popcorntime.sh/pt_BR > acesso em: 05 dez.2017.

⁴³ Van Gogh destacou-se no movimento pós-impressionista, sendo considerado o precursor do expressionismo pelas linhas nítidas e pinceladas espiraladas.

⁴⁴ Disponível em: < <http://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2017/08/loving-vincent-filme-sobre-van-gogh-foi-feito-com-pinturas-oleo.html> > acesso em: 26 nov.2017.

⁴⁵ Disponível em: < <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2017/08/15/Como-foi-feita-a-anima%C3%A7%C3%A3o-com-pinturas-a-%C3%B3leo-sobre-a-vida-de-Van-Gogh> > acesso em: 26 nov. 2017.

obra *A Noite Estrelada* (1889), enquanto os créditos surgem, detalhes da obra são vistos com maior exatidão pela aproximação e movimento, até chegar a obra integral. A partir desse momento somos encaminhados para o *Terraço do Café à Noite* (1888), a mesma obra citada por Godard em *O Demônio das Onze Horas*. E deste ponto adiante, no filme *Com Amor, Van Gogh*, passamos a conhecer os detalhes da vida e obra do pintor.

De fato, nesse conjunto de exemplos, destacamos outros filmes e diretores que compõem o histórico entre cinema e pintura, mas os filmes de Godard continuam entre os diversos outros filmes de cineastas importantes para a história do cinema que servem como modelo a ser seguido. Temos por base as noções de modelo pelo contexto cinematográfico no qual o cineasta se insere. A proposta de uma linguagem do cinema renovada pela *nouvelle vague* francesa, propôs uma nova figuração para a fotografia cinematográfica, e no que toca o híbrido cinema/pintura, Godard se destaca por sua maestria simbólica.

A fusão de elementos caracteriza um novo formato híbrido cinematográfico. Em consonância com Bellour (2003), a passagem do vídeo estende o lugar cabível a todas as imagens; cinema, televisão, fotografia, pintura e o videoclipe, dividem um mesmo espaço representativo. E para Machado (1997, p.190),

Sabemos, pelo simples exame retrospectivo da história desse meio de expressão, que o vídeo é um sistema híbrido; ele opera com códigos significantes distintos, parte importados do cinema, parte importados do teatro, da literatura, do rádio e, mais modernamente, da computação gráfica, aos quais acrescenta alguns recursos expressivos específicos, alguns modos de formar ideias ou sensações que lhe são exclusivos, mas que não são suficientes, por si sós, para construir a estrutura inteira de uma obra.

Para exprimir as relações entre o cinema e a pintura, o vídeo introduziu uma forma complementar à hibridização entre imagens. “Todas essas misturas, percebidas do ponto de vista da foto, do cinema e do vídeo, insinuam uma nova estética, configurada a partir da diversidade de experiências que caracterizam um lugar intermediário de instabilidades, multiplicidades e hibridismos.” (SANTAELLA, 2013, p.154) As fusões permitem configurações múltiplas e não previsíveis para as imagens.

Para alguns teóricos como Debois (2011), o vídeo é uma das ferramentas de mídia que proporciona a fusão de experiências no cinema. Segundo o autor, depois que tudo virou vídeo, o vídeo é usado nas mais diversas experiências e ambientes, provocando uma grande

heterogeneidade em obras que se assemelham ao cinema e à televisão. Absorvendo para si conceitos das artes visuais ou audiovisual, o vídeo é um recurso absoluto, “pois para ele convergem pintura, fotografia, literatura, teatro, performance, sonoridade” (SANTAELLA, 2013, p.147).

Para Santaella (2013), o surgimento da computação gráfica e toda mudança provocada pelos *softwares*, provocaram uma transformação no paradigma fotográfico, que na sua denominação não engloba apenas a fotografia, mas o cinema, a televisão, o vídeo e a holografia⁴⁶. Na transição entre o paradigma fotográfico e pós-fotográfico, “as imagens independem do registro de rastros do mundo visível” (SANTAELLA, 2013, p.152). Em consonância com a autora, a partir desse momento as imagens rompem com a representação realista.

A tendência das misturas entre os paradigmas fotográfico e pós-fotográfico “abriu portas para o hibridismo radical que a imagem contemporânea nos apresenta.” Esta predisposição contemporânea anuncia um “quarto paradigma da imagem” (Ibid, p.153). A mistura entre paradigmas não se restringe ao universo das artes. As “misturas passaram também a fazer parte natural do modo como as imagens se acasalam e se interpenetram no cotidiano até o ponto de se afirmar que a mistura entre paradigmas veio a se constituir, desde o advento da metamídia⁴⁷ computacional.” (Ibid, 2013)

A hibridização entre cinema e as artes plásticas tornou-se provável a partir da atuação de Godard. As relações entre cinema, fotografia e vídeo, representam uma nova estética de efeitos no filme. Um quarto paradigma da imagem é defendido por Santaella para as imagens que compreendem a contemporaneidade. As ideias das hibridizações valem-se das artes midiáticas que são interpretadas como um novo momento mediado por computadores e *softwares*.

2.3 A cor na pintura: a pintura “(ex)citada” em *O Demônio das Onze Horas*

O Demônio das Onze Horas (*Pierrot Le Fou*, Jean-Luc Godard, 1965) é uma adaptação da obra de Lionel White (escritor americano) que foi publicado em francês sob o título original

⁴⁶ Processo de gravação e projeção de imagens com a reconstrução de uma cena em três dimensões.

⁴⁷ A metamídia encaixa-se nos paradigmas estéticos atuais pela extensão das redes sociais.

Le Démon D'onze Heures da “Série Noire” (GODARD, 1989). Por se tratar de uma adaptação literária, o filme apresenta uma tradução intersemiótica. Godard traduziu aquilo que lhe interessou e despertou empatia. “Não se traduz qualquer coisa, mas aquilo que conosco sintoniza como eleição da sensibilidade, como ‘afinidade eletiva’.” (PLAZA, 2003, p.34). Esse tipo de tradução resulta da transferência de textos de linguagens distintas para o sistema de signo não-verbal. Reconhecemos as especificidades, no entanto há recriação e conexão da interpretação desses signos.

O fenômeno da tradução intersemiótica define-se por uma continuidade dos processos artísticos, é um acontecimento de interação entre as diferentes linguagens. Fusões, interferências, apropriações e refluxos de interlinguagens correspondem às traduções intersemióticas, mas ao mesmo tempo não se confundem com as linguagens. Conforme Plaza (2003), interação semiótica entre diversas linguagens, “a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, integrações, fusões e re-fluxos interlinguagens dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas, mas não se confundem com elas.” (Ibid, 2003, p.12).

Por meio da tradução intersemiótica, Godard interpretou signos verbais para o sistema de signos do cinema. O filme *O Demônio das Onze Horas* (*Pierrot Le Fou*, 1965) foi composto inteiramente com base na paleta do pintor Nicolas de Staël; azul e vermelho estão claramente distribuídos por toda parte. Se em conformidade com Plaza (2003), o pensamento é precisamente uma tradução, Godard denota por meio do pensamento as cores presentes na consciência, traduzindo preferências (o vermelho e o azul) nas representações das cores que são signos de Nicolas de Staël. Estas mesmas cores passam a ser traduzidas pelo pensamento de Godard. Para Motta (2015), o vermelho e o azul são as cores puras da preferência do pintor francês Nicolas de Staël. A noção de signo trabalhada por Godard não equivale exclusivamente ao signo linguístico, não é somente verbal, mas principalmente não-verbal, por meio de sua cinematografia significativamente simbólica.

Em *O Demônio das Onze Horas* o símbolo é a cor, e ele opera por proximidade tomada entre sua parte material e seu significado. O símbolo (a cor) tem relação com seu objeto imediato (o filme). A cor é um elemento expressivo e também um elemento de composição importante para a construção de sentido no filme. Em *O Demônio das Onze Horas* a relação entre cor fria (azul) *versus* cor quente, recai sobre a temperatura das cores apresentada no filme.

O aspecto cromático da fotografia de *O Demônio das Onze Horas* privilegia cores

primárias⁴⁸. Os tons do azul e do vermelho são definidos com precisão. Em conformidade com Nogueira (2010, p.65), podemos distinguir entre cores frias e quentes, entretanto, não é possível definir uma tipologia dos significados para cores distintas. Apesar da subjetividade posta por Godard, podemos comprovar a “temperatura das cores” (quentes ou frias), e a aplicabilidade simbólica no filme. Luís Nogueira (2010, p.66) acrescenta:

Em conclusão, podemos dizer que existem valores cromáticos que devemos sempre ter em conta e que ajudam a definir tonalidades, contrastes, contiguidades, contrapontos ou contágios decisivos na codificação e descodificação de uma imagem. Em certa medida, habituamo-nos, desde cedo, a criar certos sentidos para e a partir de certas cores.

Em conformidade com Nogueira (2010), os valores cromáticos são as construções simbólicas que designamos para as cores. Determinamos os sentidos de acordo com nossas vivências e origens culturais. “*Pierrot le fou* representa a pintura, em primeiro lugar para questionar o cinema (AUMONT, 2004, p.221).” Segundo Aumont (2004), *O Demônio das Onze Horas* privilegia a pintura do século XX. O movimento impressionista, fauvista, e cubista são frutos do experimentalismo de materiais e técnicas novas, criando novas combinações para as cores, texturas formas. *O Demônio das Onze Horas* define a pintura em sua fotografia por meio das cores experimentalmente trabalhadas e significativamente aplicadas como se fosse um “quadro”.

Em *O Demônio das Onze Horas* o vermelho significa “sangue”, induz a violência e o perigo circunscrito na narrativa que envolve Marianne (Anna Karina), personagem violenta, envolvida com mafiosos, dissimulada, que mata em defesa própria e foge. A pintura é pensada em *O Demônio das Onze Horas* materialmente como uma composição pigmentada em que a cor dialoga com o espaço narrativo em que as cenas compõem Marianne como uma pessoa perigosa. O valor simbólico do perigo está na cor, o vermelho retratado no sangue espalhado por Marianne (Figura 39). A relação simbólica do vermelho “sangue” na narrativa fílmica é atribuída aos signos (objetos e figurino) combinados com a violência em torno da narrativa que caracteriza Marianne.

⁴⁸ Cores não originárias da mistura de outras.

Figura 39 - O vermelho “sangue” em *O Demônio das Onze Horas*



Fonte: Fotogramas do filme

Em *O Demônio das Onze Horas* encontramos o vermelho símbolo do “sangue” na configuração dos fotogramas pertencentes à cena em que Marianne, envolvente, se livra dos mafiosos ao quebrar a garrafa na cabeça de um, e outras duas vítimas, o primeiro o identificamos já morto em seu apartamento com a tesoura enfiada no pescoço; o segundo, podemos acompanhar a ação e a intenção de Marianne de matá-lo, ao planejar a má conduta com a ajuda da arma acessível (tesoura). O desenrolar das cenas confirmam o jogo de relações entre a sedução e a dissimulação de Marianne que assim se livra do perigo e com o sangue derramado por suas vítimas simboliza a narrativa por meio do matiz vermelho.

Em suma, acreditamos que essas relações simbólicas entre sangue, violência e cor (vermelha), desenvolvidas em *O Demônio das Onze Horas*, tornam-se ainda mais significativas no fotograma em que Marianne planeja matar “o pequeno homem” (personagem Fred) –, assim caracterizado por Ferdinand (Jean-Paul Belmondo). Na sequência, identificamos duas obras de Picasso ao fundo. Curiosamente na cena, Marianne, com uma tesoura na mão, dá destaque para o objeto a ser visto por ela como uma arma, se coloca entre a representação da obra *Retrato de Sylvette* (Pablo Picasso, c. 1954), à esquerda, e a representação de *Jacqueline com flores* (Pablo

Picasso, c. 1954), à direita (Figura 40). Sabemos que as obras cubistas de Picasso constituem um estilo agressivo percebido pela fragmentação dos planos e a geometrização das formas induzindo estranhamento ao olhar do espectador.

Figura 40 - As relações simbólicas da violência com a pintura



Fonte: Fotogramas do filme

A violência e o sentimento de vingança retratado por Marianne no momento exato da ação, assemelha-se a um diálogo entre o sentimento tomado pela personagem no momento (vingança), e o sentimento induzido (violência) pelas representações pictóricas de Picasso⁴⁹ no plano de fundo. As mesmas representações pictóricas são vistas na cena seguinte em que Ferdinand é pego de surpresa por dois mafiosos, ao atender o pedido de Marianne para ir ajudá-la (Figura 40). O perigo está circunscrito no mesmo cenário em conexão com as representações de Picasso.

A consciência prática de Godard e sua relação com a pintura em *O Demônio das Onze Horas*, indica a articulação de um citacionismo simples. “Godard-pintor, é naquele momento, aquele que conjuga a consciência prática dessa referência e a ausência de qualquer *saber*, mesmo empírico, sobre ela (Em 1965, Godard só fala de sua relação com a pintura nas formas da citação pura e simples)” (AUMONT, 2004, p. 224, grifo do autor). Godard é o pintor que a princípio, durante a década de 1960, experimenta a cor combinada com as citações das representações das obras de grandes pintores.

Sinuosamente, o pigmento vermelho saturado, está associado à violência e ao sangue,

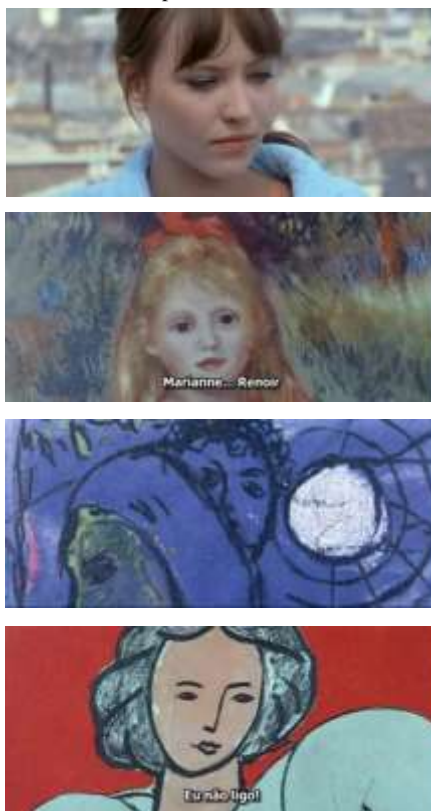
⁴⁹ “Bem, agora o que gosto em Picasso são as misturas de formas que contam uma história.” (GODARD, 1989, p. 192)

essas conotações tornam-se mais evidentes no percurso narrativo. Conforme os exemplos citados acima, a citação das obras de Picasso no espaço fílmico não insinua um simples aparecimento da pintura a ser lembrada por Godard, o citacionismo é um recurso da intertextualidade que na verdade deixa de apresentar a pintura como um simples ornamento presente no espaço, para ser um conectivo de um diálogo da pintura com a narrativa fílmica. Em sequências anteriores, a citação das representações de Renoir, Chagall e Matisse, designam a atmosfera emotiva da narrativa que segue um padrão que vai da tranquilidade dos fatos à agressividade das cenas. Da tranquilidade e harmonia presentes nas características pictóricas de Renoir; para a reprodução das cores agressivas e não naturais de Matisse e Chagall; à agressividade no desenho de Picasso, forma que parece agredir o espectador pela combinação e justaposição de contextos inesperados. A atmosfera simbólica da narrativa sugere um fluxo de conexões com as características pictóricas de cada artista.

No início da narrativa, assim que conhecemos Marianne (Anna Karina), sua imagem é relacionada à representação pictórica de Renoir, a *Menina com espigas* (Renoir, 1888). O aspecto lírico da pintura parece propor uma tranquilidade; tranquilidade aparentemente associada à personagem de Marianne. Quando Ferdinand chega à casa de Marianne, cena e cenário refutam a personalidade de Marianne, encontramos armamento e sangue; e personagens mortos por ela. De imediato sua imagem passa a ser relacionada com a representação da pintura de Pablo Picasso, *Mulher em frente ao espelho* (1932). Em seguida, identificamos outras referências à Matisse (*A blusa romana*, 1940) e Chagall (*Saint-Jean-Cap-Ferrat*, 1932) (Figura 41).

Identificamos a inferência ao cubismo de Picasso. A aparência da imagem deformada e com cores saturadas, destaca formas geometrizadas e não realistas, transmitindo uma aparência agressiva aos olhos de quem observa. Efeito similar destacamos na personagem Marianne. Primeiramente com uma aparência meiga e serena, à medida que sua personalidade vai se revelando, presenciamos o surgimento de uma mulher violenta e perigosa. As citações provenientes da pintura acompanham a evolução da sua agressividade.

Figura 41 - Personalidade instável x pintura em *O Demônio das Onze Horas*



Fonte: Fotogramas do filme

Em *O Demônio das Onze Horas*, Godard, além da cor, apropriou-se dos anúncios e propagandas da comunicação de massa. A *Pop Art* em Godard vem parodiar a futilidade da cultura de massa apresentada pelas ações dos personagens. Godard apresenta signos e símbolos que cerca a cultura e a vida cotidiana. A fotografia de *O Demônio das Onze Horas* define os anúncios e objetos da propaganda como o *marketing* dos desejos.

Em uma das primeiras cenas, Ferdinand Griffon (Jean Paul Belmondo) e sua esposa italiana Maria Griffon (Graziella Galvani) conversam no quarto. Ferdinand pergunta: “*Você não está usando nada por baixo?*” Maria responde: “*Não! Estou usando minha nova cinta...é invisível!*” E Maria mostra a publicidade da cinta para Ferdinand em uma revista. Ferdinand lê: “*Com essa cinta consegui um visual mais jovem ao usar minhas calças novas.*” E complementa ironicamente: “*Depois de Atenas, após a Renascença, estamos agora entrando na civilização do traseiro!*”. A cena retrata o desejo de uma mulher que se sente mais atraente após a compra de uma cinta “invisível” –, produto inovador lançado no mercado para suprir o desejo das consumidoras. A cinta (o objeto) é um símbolo da cultura de massa que propõe uma reflexão de como as imagens do consumo estão nos corrompendo (Figura 42). Assinalamos a *Pop Art* como crítica presente na narrativa de *O Demônio das Onze Horas*.

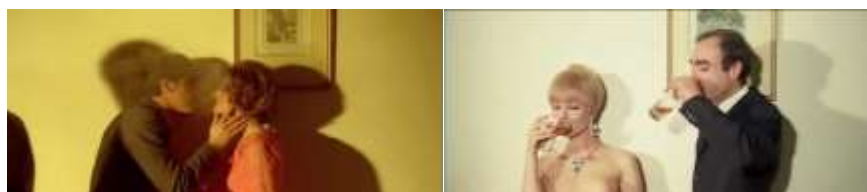
Figura 42 - *Pop Art nos frames em O Demônio das Onze Horas*

Fonte: Fotogramas do filme

Dessa forma, percebemos o peso da transformação econômica em *O Demônio das Onze Horas*, pelos padrões de vida modificados a princípio por hábitos de consumo. Personagens como Maria, esposa de Ferdinand, apresentam um padrão de vida economicamente estável, por consequência, novos produtos anunciados no mercado lhe despertam atenção e o prazer em consumir. *O Demônio das Onze Horas* introduz o consumo ao cotidiano dos personagens.

Outra vertente da *Pop Art* que é assinalada em *O Demônio das Onze Horas* é a arte cinética da *Op Art*. A *Op Art* simboliza o instável, o precário, que se modifica a todo instante (GOMBRICH, 1996). Godard parece se interessar pelos efeitos ópticos das cores do movimento da *Op Art*. A impressão de movimento causada pela alternância das cores, provoca a impressão de uma atmosfera oscilante, e a iluminação realça o contraste de cores complementares. Os *flashes* luminosos se estruturam na cena em que Ferdinand (Jean Paul Belmondo) vai à festa na casa do Sr. e Sra. Expresso, “cuja filha é minha esposa”, diz Ferdinand. Os *flashes* luminosos se intercalam entre as cores vermelho, azul, verde, amarelo e branco, apresentando a impressão de movimento, insinuando uma atmosfera instável e intranquila (Figura 43).

Figura 43 - *Flashes* coloridos nos frames em *O Demônio das Onze Horas*

Sequência de *Frames* 2 (2) e 3(3)*Frames* 4 (4) e 5(5)

Fonte: Fotogramas do filme

Na sequência de *flashes* coloridos em *O Demônio das Onze Horas*, na primeira cena descrita na imagem (Figura 43), o plano apresentado pela fotografia iluminada em vermelho, retrata personagens enquadrados em plano americano; do joelho para cima, só que com ênfase no cenário devido a outros personagens, seis ao todo, três mulheres e três homens. O diálogo entre os personagens destaca a seguinte fala [frame 1(1)]⁵⁰: “*com seus freios nas quatro rodas, interior luxuoso e habilidade de tração em terrenos difíceis, é um ‘gran turismo’ de primeira classe: seguro, rápido e agradável de dirigir, com rápida arrancada e perfeito balanço.*” Apontamos no discurso um diálogo fútil e consumista, ao mesmo tempo em que anuncia a propaganda do carro de luxo.

No mesmo plano [frame 1(1)], após o anúncio publicitário do carro de luxo, a personagem feminina fala: “*É fácil sentir-se renovado. Sabão limpa, colônia refresca, perfuma, ‘perfuma’. Para combater a transpiração das axilas, eu uso Odorono depois de meu banho para uma proteção por todo o dia. Odorono vem em spray, aerossol (é tão refrescante!), e stick.*” Esse é mais um anúncio comercial de uma consumidora que ostenta o produto, o objeto de prazer. Mais uma crítica é construída a partir da referência à *Pop Art*.

Outro personagem masculino parece construir um discurso competitivo com o anterior [frame 1(1)]: “*Mas o Oldsmobile 88 tem ainda mais a oferecer: seu design rigoroso, poderoso, linhas sóbrias, e elegância exclusiva...são a prova de que a beleza é compatível com performance ‘quente’.*” O diálogo entre os personagens projeta um *marketing* competitivo entre os consumidores. Os personagens parecem apresentar estratégias comerciais para a busca do

⁵⁰ PENAFRIA (2009)

prazer.

Na cena seguinte [frame 2(2)], o plano iluminado de verde destaca um discurso paradoxal aos diálogos anteriores. Ferdinand (Jean Paul Belmondo), o intelectual, quebra o discurso consumista apresentado nos planos anteriores quando busca dialogar com o Sr. Samuel, produtor de cinema: *“Você parece sozinho.”* A personagem feminina esclarece: *“Ele é americano. Não fala francês.”* *“Como se chama?”* (pergunta Ferdinand). *“Ele é o Sr. Samuel, um produtor de cinema americano. Ele veio para ‘As Flores do Mal’.”* *“Voltaire não é ruim. Sempre quis saber o que é cinema”* *“Um filme é como uma batalha. O amor. O ódio. A ação. A violência. E a morte. Em poucas palavras: é a emoção.”* Trata-se aqui de uma conversa intelectualizada, e uma citação do filme no filme, diferente do que se a apresentou até então no ambiente dessa cena.

No diálogo de Ferdinand com o produtor de cinema identificamos construções reflexivas iguais ao do início do filme quando Ferdinand afirma ter liberado a empregada para assistir *Johnny Guitar*, acreditando ser este filme bom para a sua educação. As construções reflexivas são apontadas no discurso que tende a falar do cinema e do próprio filme. Esse recurso de linguagem é reconhecido como intertextualidade. Por base, a intertextualidade pode apropriar-se de efeitos produzidos em outras áreas do conhecimento para construir sentidos.

Em outro plano sequência [frame 3(3)], um casal, é enquadrado no plano próximo (cintura, busto). No plano, o *flash* luminoso projeta a luz azul, retomando o diálogo consumista pela personagem feminina: *“Meu penteado fofo conserva sua forma o dia todo graças a uma nuvem de Aquanet. Agora o laquê sai sem fazer esforço. Macio... Meu cabelo agora tem textura de seda, brilhante! Limpo”*

Por sua vez, o plano projetado pela luz branca [frame 5(5)] é enquadrado, coloca em destaque uma mulher com acessórios (colar e brincos), mas sem roupa. Seu discurso comprova a nudez quando sua fala anuncia: *“As mulheres devem desistir das cinematográficas roupas íntimas...e camisolas de estilo romântico. Em público e à luz do dia, a lingerie perde seu charme e se torna incidente.”* Esse discurso, acompanhado da sua fotografia, parece propor a quebra do sistema dominante capitalista, do “poder simbólico” alienador (BOURDIEU, 1998), por uma mulher que se propõe a ter direito ao próprio corpo sem se importar com os valores sociais e culturais impostos por uma sociedade que transforma o corpo feminino em mercadoria.

Identificamos nos diálogos, discursos paradoxais, enquanto alguns diálogos sugerem

um *marketing* consumista e a relação de poder com a cultura de massa; outros diálogos não se conectam na atmosfera do ambiente por se apresentarem de modo contra-hegemônico à cultura dominante do consumo representada no filme. A oscilação entre os discursos fica evidente com a alternância de cores construtoras de uma atmosfera emocionalmente instável. Opostos às referências dos personagens, os diálogos se diferem quanto ao perfil de cada personagem.

Ferdinand está emocionalmente fragilizado por suas memórias ao encontrar Marianne Renoir (Anna Karina). A instabilidade de Ferdinand é firmada pelos sentimentos de amargura, incerteza e lembranças deixados ao reencontrar Marianne (sua ex-namorada). A atmosfera desequilibrada de Ferdinand é sentida por meio da sua fala de cunho intelectual; incompatível com os discursos fúteis dos outros personagens. Os diálogos são paradoxais, e em nenhum momento Ferdinand inclui no discurso algum produto de sua preferência. A conexão de todos esses elementos torna-se integral com a representação da luz projetada em cores opostas; vermelho e verde; azul e amarelo; e o branco, com sua neutralidade. O efeito final da sugestão de movimento e instabilidade é similar ao da arte cinética (*Op Art*).

A mesma atmosfera oscilante representada na cena anterior pode ser observada na sequência em “primeiro plano” (busto) (VANOYE e GALIOT-LÈTÈ, 1994), quando Ferdinand entediado foge com Marianne. No carro, o enquadramento dá o destaque para Marianne, e novamente *flashes* luminosos das cores vermelho e azul se intercalam meio ao diálogo dos personagens que falam do seu reencontro e de suas vidas após cinco anos e meio (Figura 44).

O contraste de cores é uma poderosa ferramenta de expressão, no plano (Figura 44), o azul e o vermelho apresentam uma contraforça ao equilíbrio total da cena, a jogada de luzes tende a continuar desequilibrando a atmosfera fílmica e atrair a atenção. Gomes Filho (2004, p. 65) acrescenta: “A cor é a parte mais emotiva do processo visual. Possui uma grande força e pode ser empregada para expressar e reforçar a informação visual. É uma força poderosa do ponto de vista sensorial.”

Se tratando do ponto de vista sensorial, Gomes Filho (2004) afirma que dependendo de como se organizam, o contraste de cores em uma imagem bidimensional pode insinuar volume no objeto. Tomando a reflexão do autor e empregando o poder sensorial do contraste de cores na cena descrita pela presença de luzes coloridas no filme, a intercalação entre as cores azul e vermelha parece sugerir uma atmosfera insegura e perigosa, afinal Ferdinand reencontrou Marianne após um tempo; não há como garantir seguramente a maneira de ser da personagem.

Figura 44 - *Flashes* coloridos nos frames em *O Demônio das Onze Horas*



O filme insinua o interesse alusivo pela *Op Art*, o jogo de luzes continua a assinalar a arte cinética presente em *O Demônio das Onze Horas* no letreiro neon que pisca; “RIVIERA” e “CINEMA” (Figura 45). Pela qualidade da cor pigmentada e a sensação oscilante da luz, o artista Nicolas de Staël é lembrado no jogo de cores azul e vermelho. Em outro momento, o pintor é lembrado na fala de Ferdinand Griffon: “*Vamos contar estórias. As palavras certas talvez os comova.*” “*Que estórias?*” Pergunta Marianne. “*Qualquer uma. A queda de Constantinopla, ou a estória de Nicolas de Staël e seu suicídio.*”⁵¹

Figura 45 - *Op Art* nos frames de *O Demônio das Onze Horas*



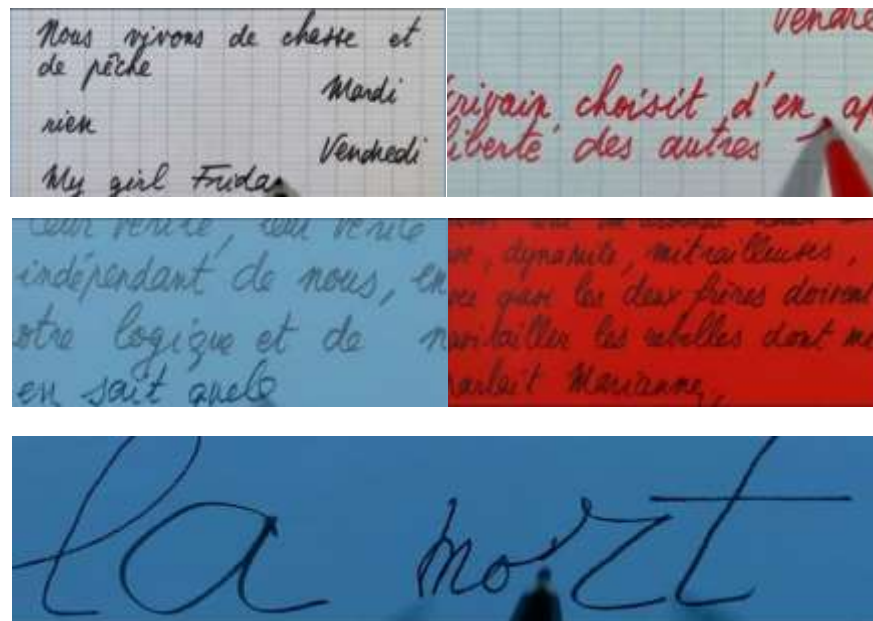
Fonte: Fotogramas do filme

A relação entre texto e imagem no filme está presente constantemente no caderno de Ferdinand. Com ele, o personagem registra todos os acontecimentos diários durante a fuga com Marianne (Figura 46). Os escritos de Ferdinand chamam atenção do espectador para uma “mutação de cores”, quanto maior o perigo e o suspense presente na narrativa, as cores oscilam

⁵¹ Nicolas de Staël se suicidou em 1955.

do branco, para tons de azul, chegando ao vermelho. Após a morte de Marianne, as páginas dos escritos de Ferdinand traduzem o vermelho; sugestivo vermelho-sangue simbolizando a morte e o final de tudo. Próximo à morte de Ferdinand, a página do seu diário torna-se azul pigmentado, cor assinalada por Ferdinand desde o início do filme. Podemos confirmar a conexão da cor azul com a morte em um dos escritos enquadrado em *close up* na cena que registra a escrita de Ferdinand. Em uma página na cor azul saturado Ferdinand escreve “la mort”.

Figura 46 - Azul e vermelho no diário de Ferdinand



Fonte: Fotogramas do filme

Há momentos do filme em que a imagem se encontra articulada a um texto, havendo uma relação complementar que busca a totalidade da mensagem. O texto verbal explica o que tem na imagem. Ele completa a figuração das imagens. Quando o texto verbal se relaciona com a imagem, estabelece-se relações semi-simbólicas do conteúdo, das categorias plásticas, e do plano de expressão. Para Pietroforte (2004) o conteúdo é o texto que a imagem traduz, as categorias plásticas compreendem a forma da imagem (figurativa); e o plano de expressão, é a conexão entre imagem e o texto gerando significado.

Identificamos na fotografia de *O Demônio das Onze Horas* o “modo referencial” (Ibid, 2004, p. 50) pelo texto verbal específico da imagem. A câmera enquadra Ferdinand à frente de um plano de fundo que tem escrito “S.O.S” (Figura 47). A imagem figurativa, no caso a de Ferdinand, dialoga com o texto verbal, “S.O.S”, completando a função da fotografia para o

significado narrativo. Durante a narrativa, percebemos que nesse momento Ferdinand está perdido por ter descoberto, pelos mafiosos, que Marianne matou um deles e fugiu com \$50,000. Ferdinand parece reconhecer a dimensão da trama perigosa em que se envolveu com Marianne e silenciosamente sugere o pedido de socorro.

Figura 47 - S.O.S. Semi-simbolismo no plano de *O Demônio das Onze Horas*



Fonte: Fotograma do filme

O filme insinua a apropriação da ideia de que a vida é um livro. A história parece se desenvolver a cada situação vivenciada. As emoções designam diálogos com as imagens, e a cada nova situação, os quadrinhos surgem interagindo com a narrativa e o espectador, nos fazendo refletir. As imagens que antecedem a morte de Ferdinand, anunciam o que está prestes a acontecer. Afirmando o perigo que circunda a morte próxima de “Pierrot”, reconhecemos três imagens que esteticamente se assemelham às ilustrações de HQ; uma delas em tons de preto e branco, apresenta um rosto expressivo (aparente desespero) de um menino; outra, uma personagem feminina ruiva, tem em sua legenda escrito “morte” (Figura 48).

Figura 48 - HQ em *O Demônio das Onze Horas*



Fonte: Fotogramas do filme

Comprovadamente, a linguagem da pintura e os ofícios das artes plásticas são elementos inerentes aos textos dos roteiros fílmicos de Godard. Além disso, ao mesmo tempo que a pintura

e as histórias em quadrinhos buscam contar uma história, o cineasta não conta história alguma, simplesmente “recorta histórias” (GODARD, 1989, p.191) desenhando um novo modelo. Ou seja, o Godard artista transfere as habilidades de pintor para o cinema pintado.

Sempre gostei de filmar. Efetivamente, também andei pintando, quando era pequeno. Hoje lamento não saber mais desenhar. Mas estou recomeçando; para mim, por exemplo, desenhando meus roteiros, ou recortando imagens de histórias em quadrinhos desenhadas que me parecem boas e depois explicando os roteiros desse modo. (GODARD, 1989, p. 191)

O domínio da representação da fotografia cinematográfica de *O Demônio das Onze Horas* se enquadra na produção da imagem pré-fotográfica. A existência desse paradigma resulta na peculiaridade do modo de produção artesanal, que dependente de um suporte para receber substâncias (na maioria das vezes são as tintas), e o agente produtor imprime com o movimento das mãos e do pincel uma composição. No filme, temos o cinema feito como pintura, não por sua “realidade matérica das imagens, quer dizer, na proeminência com que a fisicalidade dos suportes, substâncias e instrumentos utilizados impõe sua presença” (SANTAELLA e NÖTH, 1999, p.163). Não que a produção cinematográfica trabalhe as mesmas bases e substâncias materiais para adquirir o efeito artesanal da pintura, mas com combinações precisas de cores, e aplicabilidade simbólica, a presença pictórica é imposta com exatidão.

A natureza da fotografia em *O Demônio das Onze Horas* tem relação com a imagem pictórica quando assinala a relação simbólica do filme com a pintura na citação das representações pictóricas conectadas com a narrativa e a *mise-en-scène*; no experimentalismo simbólico da cor; e pela sinuosa relação com os movimentos da *Pop Art*. A imbricação do HQ na narrativa do filme, leva-nos a ampliar a relação do filme com a pintura se estendendo às artes visuais, contemplando além da arte cinematográfica, pintura e ilustrações. A pintura é trabalhada na fotografia cinematográfica, como uma pintura artesanal. O caráter autoral e autêntico de Godard-pintor é conservado pelo pictórico. Godard produz um efeito visual pictórico em *O Demônio das Onze Horas*.

2.4 A cor na fotografia: quadros “vivos” em *Paixão*

O encantamento que o filme *Paixão* (*Passion*, Jean-Luc Godard, 1982) retrata em sua trama narrativa é estruturado em dois eixos: (1) o fascínio pela pintura e (2) a fotografia que “ressignifica” a pintura. Aqui refletimos como pintura, fotografia e cinema estruturam materialmente as imagens produzidas, analisando os procedimentos escolhidos para a produção dos *frames* tendo por base as relações de semelhança e oposição entre cinema e pintura.

Em *Paixão*, a pintura é apresentada sob a visão cinematográfica que apresenta o pictórico em destaque na própria narrativa. O diretor polonês Jerzy (interpretado por ele mesmo, Jerzy Radziwilowicz), dirige um filme sobre os grandes mestres da pintura. A fotografia cinematográfica se destaca pela produção mecânica, neste caso, pela câmera cinematográfica que captura a recriação das representações de pinturas no filme *Paixão*: quadros “vivos”. A recriação das formas e das cores nos espaços, dialogam com a interpretação performática da cena.

Constatamos a composição de uma pintura sob o modo de produção artesanal característico do paradigma pré-fotográfico. Assinalado por um pincel e a tinta, o pincel, principal instrumento de construção do pintor, o objeto permite definir linha por linha, cor por cor, movimento por movimento, comprovando a inscrição e o estilo a ser definido por cada artista. Sob outro ponto de vista, identificamos o pincel como prolongamento dos dedos, da mão, e dos braços. Por meio do movimento, este permite prolongar os movimentos dos membros superiores; é o meio (pincel) que passa a ser reconhecido como “extensão do homem” (MCLUHAN, 1995). Além do pincel, a produção artesanal da pintura depende de um suporte que sirva como receptor das substâncias, no caso as tintas, utilizadas pelo agente produtor. O processo criativo do artista se inicia com a imaginação, arma valiosa para conectar a criatividade à materialidade, à obra.

A produção pelas mãos do pintor resulta em uma autenticidade peculiar presente na pintura e em qualquer produção artesanal. O privilégio da primeira impressão do instante pregnante (AUMONT, 2004) sob o olhar do pintor ao observar o mundo, é um momento único que imprime um gesto não repetível. A pintura permite desenvolver, sobre a visibilidade da pincelada um objeto único. A prática e a técnica da produção da pintura nesse sentido, faz menção ao paradigma da imagem pré-fotográfica (SANTAELLA e NÖTH, 1999). Nesse

paradigma as imagens são fundamentadas em uma forma bi e/ou tridimensional (pinturas, ilustrações, esculturas...).

Em *Paixão* (Godard, 1982), identificamos uma forma bem peculiar de produção pictórica que difere da maneira habitual de um pintor construir elementos plasticamente por meio do pincel e da tinta. No filme, o diretor Jerzy (Jerzy Radziwilowicz) se coloca no papel de um pintor, o agente produtor que busca materializar e “reproduzir” a representação de grandes pintores utilizando a luz como seu principal instrumento de criação. É como se um artista que sempre trabalhou à base de pincel e tinta, tivesse descoberto outros materiais, no lugar da tinta, ele usa apenas a luz; no lugar da tela, uma câmera cinematográfica; e sua tinta transformara-se em luminosidade.

A composição material da representação pictórica na fotografia de *Paixão*, não se realiza por meio do pincel e da tinta, mas pela distribuição organizada dos atores nos devidos lugares referenciados pela direção fílmica e equipe, no figurino e na maquiagem que buscam similaridade com a caracterização tomada como modelo. Aqui, encontramos no gestual performático dos personagens, na escolha de cores pertinentes e principalmente nos efeitos de luz projetada artificialmente, uma composição semelhante à pictórica. Em uma das primeiras cenas do filme, a reconstrução performática da *A família de Carlos IV* e *Paixão* (Figura 49), procura simbolizar cada detalhe de um famoso “retrato” pictórico da família real (Figura 50).

Figura 49 - A representação de *A família de Carlos IV*



Figura 50 - *A família de Carlos IV* (Goya, c.1800)



Fonte: <http://www.abcgallery.com/G/goya/goya-3.html>

A *família de Carlos IV* de Francisco de Goya é uma pintura de corte representada de forma diferente. Goya retratou 13 membros da família real de maneira a levantar comentários por parte da crítica. “Os críticos se maravilharam com a estupidez de 13 membros de três gerações da família por não terem se dado conta de tão visivelmente Goya expõe sua afetação” (STRIKLAND, 2002, p.76). Segundo Strikland (2002), a pintura foi uma homenagem à obra *As meninas* (1656-57) de Velázquez, já que nesse quadro Velázquez aparece pintando. Curiosamente, como o seu antecessor, Goya colocou-se à esquerda, atrás de uma tela, no entanto, discretamente sob a sombra que o encobre. Ironicamente, registra “o desfile da arrogância real.” (Ibid, p.76) Observamos que o que acontece na obra pictórica de Goya (registrar-se na pintura), é algo que nos faz falta na reconstituição da mesma obra em *Paixão*. O detalhe do pintor (Goya) retratado na obra se faz ausente na fotografia cinematográfica, ao menos não conseguimos identifica-lo nas cenas apresentadas por Godard.

Os atributos simbólicos da cor na narrativa de *Paixão* predominam nos matizes azul e vermelho, contrastantes e saturados. A cor em *Paixão* é um elemento estético focado nos personagens e na *mise-en-scène*. No filme, os matizes preenchem uma função expressiva e metafórica. Godard estabelece em *Paixão*, a cor como elemento e instrumento de conexão com a história da arte. As conexões visuais são feitas claramente por meio da forma, linha, cor, valor tonal, textura, espaço e movimento. Analisamos cada elemento da arte empregado por um mestre (pintor) com a história e os movimentos a ela característicos.

A presença sólida da cor em Godard sinaliza um recurso visual estético repleto de possibilidades. O aspecto característico das cores em *Paixão*, persiste em circunscrever a presença particular da obra do pintor francês Nicolas Staël (1914-1955) (MOTTA, 2015). A frequência marcante do azul e do vermelho busca referência particular em Staël, e as cores representam uma expressividade bem particular. Não sabemos exatamente qual a visão de um artista-pintor diante de suas cores “preferidas”, mas a interpretamos sob o nosso ponto de vista. Do mesmo modo, a obra de Godard proporciona uma interpretação subjetiva. A *mise-en-scène* fílmica de *Paixão* privilegia as cores azul e vermelho, cores que assinalam a obra de Godard.

O interesse de Godard pela luz e pela cor, o faz apreender o funcionamento primordial das cores sobre a fotografia cinematográfica, do mesmo modo que um pintor capta o funcionamento relevante das cores na pintura. O processo engloba o entendimento de como as cores se combinam e podem afetar umas às outras, de igual modo se faz indispensável saber como luz e sombra podem afetar as cores e construir efeitos plásticos consideráveis. Trabalhar

pictoricamente a fotografia cinematográfica, é o mesmo que colocar efeitos integrados de luz e cor na fotografia, similar aos efeitos de uma pintura, é não empregá-los de forma impensada. É o mesmo que explorar efeitos de maneira estudada. Ao juntar o aspecto da cor saturada com a luminosidade simbolizada pela luz, definimos o contorno, o volume, a atmosfera simbólica (dramaticidade) e os tons a se ressaltarem.

Cores saturadas e estilizadas excedem os efeitos miméticos e embasam o antinaturalismo do filme. Observamos a presença dos matizes vermelho e azul sob diversas circunstâncias e fundamentos da narrativa (Figura 51). Os matizes citados são caracterizados nos *frames* do filme da esquerda para a direita; com presença marcada no figurino dos personagens; no caminhão trailer que assinala os matizes azul, vermelho e branco em três listras que o envolvem, indicando uma possível relação com as cores nacionais (da bandeira da França); nos objetos que compõem o cenário de gravação do filme *Paixão* e o externo a ele (no cotidiano dos personagens): luminárias, toalha de mesa, lençóis e carros.

Figura 51 - Azul e vermelho nos *Frames* de *Paixão*





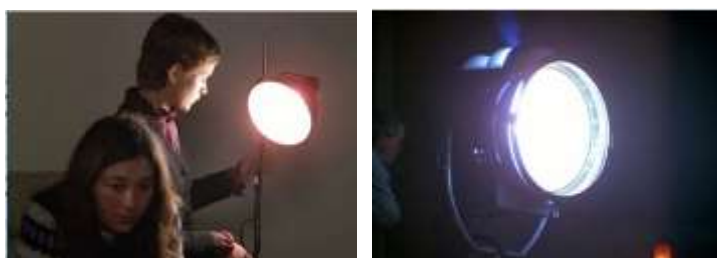
Fonte: Fotogramas do filme

Para Arnheim (2001), as cores carregam uma acentuada expressividade. A força da expressão baseia-se na associação de elementos com as cores. O efeito da cor pode ser direto ou espontâneo, ele não é apenas de origem interpretativa ligado ao conhecimento, mas deve explicar que o cineasta, como o pintor, escolhe elementos significativos para aplicá-los na obra. Do mesmo modo, pode recorrer a efeitos visuais sugerindo meias palavras. Os efeitos visuais compreendem as lacunas deixadas por Godard ao escolher matizes de maneira precisa e compor o jogo expressivo de cores nos filmes. A cor é um elemento natural encontrado nos seres e nas coisas, por essa qualidade, é fundamental. A luz, análoga à cor, é um elemento crucial no filme, ela é a “protagonista”, o instante propício e favorável à reconstrução das características da iluminação representada nas pinturas dos grandes mestres.

A luz está tão presente na fotografia fílmica de *Paixão* que estabelece tramas poéticas. Em um diálogo entre os personagens Jerzy e o personagem diretor de fotografia Courtard (Raoul Coutard), é possível identificar uma relação poética na preocupação de ambos em encontrar o efeito de luz desejado para o cenário com a função metafórica da luz do sol que brilha ao ar livre. *“Vamos parar, continuamos amanhã. O que há de errado? É você que não está certo. Por que não quer trabalhar? Não sou eu, o problema é a iluminação. Tem sido assim faz quatro meses. [...] eu desisto!”* Logo depois de ambos desistirem, notamos a mudança de plano (do *set* de gravação) para a paisagem externa vista do carro que foca a luz do sol (cena que sugere ter sido filmada com a câmera na mão) (Figura 52). Essa transição entre os fotogramas parece sugerir que o efeito de luz ideal não encontrado no *set* de filmagens naquele momento é descoberto fora do *set* por Jerzy. O encontro da iluminação perfeita coincide com a descoberta da luz do sol (reflexo solar) no ambiente externo, não possível acontecer no interior do *set* de filmagens. Entendemos que a perfeição faz parte da natureza, e ao homem, cabe imitá-la.

Figura 52 - Jogo poético das imagens nos frames de *Paixão*

Em outro momento, a luz continua a afirmar sua onipresença na sequência de planos em que Isabelle (Isabelle Huppert) busca apoio após ser demitida da fábrica onde trabalhava, reunindo as demais amigas operárias, com o objetivo de escrever um documento na busca por uma indenização. Segue a fala: “*Isabelle, traga a lâmpada aqui para perto*”; imediatamente o plano muda da lâmpada posicionada pela personagem Isabelle, para a luz do projetor do set de filmagens de *Paixão* (Figura 53). É como se a luz buscasse clarear as ideias de Isabelle pós-demissão e a falta de produtividade no *set* do filme *Paixão*. A luz, ou um feixe de luz, é um meio de iluminar um espaço escuro. Em *Paixão*, a luz é simbólica, sua falta implica em complicações no processo produtivo do filme e nos conflitos pessoais. Ao mesmo tempo, é vista como soberana no *set* de gravações, e a todo o momento percebemos a presença constante e significativa no filme (Figura 54).

Figura 54 - Metáfora na sequência dos frames em *Paixão*Figura 53 - Iluminação em *Paixão*

Para Anna Maria Bologh (2005), a relação entre o cinema e a metalinguagem (metatextos correspondentes) é desafiadora, mais contestadora que a conexão entre a literatura e a metalinguagem. Na literatura, os textos são verbais; no cinema os textos são verbais e visuais. O cinema que fala de cinema em *Paixão* (1982), por meio da metalinguagem presente, visa produzir um filme e ao mesmo tempo mostrar como se faz pintura no cinema, com elenco, figurino, equipe de apoio, de produção, objetos de cena, maquiagem e iluminação. Pode-se

afirmar que a metalinguagem permite o espectador experienciar o processo de construção do próprio filme intitulado por Godard (*Paixão*). *Paixão* permite ao espectador um processo de autorreflexão da construção do próprio filme no filme, das dificuldades, conflitos entre os profissionais, e dos bastidores de um *set* de filmagens. Em *Paixão*, o filme caracteriza o próprio cinema como uma linguagem ressignificada por um cinema que se desenvolve como pintura.

A representação simbólica das luzes nas cenas recorrentes em *Paixão*, afirmam o aparato técnico do cinema nas ações que são milimetricamente calculadas em busca dos efeitos luminosos procurados para produzirem sensações como nas pinturas, e nas discordâncias de ideias entre os membros da equipe de produção. Ao evocar o aparato cinematográfico no filme, adquirimos a consciência de um espetáculo que surge na narrativa. O fato explica que o filme dentro do filme mostra tudo o que acontece extradiegeticamente ao filme, isto é, destaca-se a realidade dentro de outra realidade.

A metalinguagem no cinema busca uma representação simbólica. O entrecruzamento de saberes permite que sejam feitos filmes com estratégias narrativas que explicitam códigos próprios à estrutura – citações intertextuais, analogias, alusões, filmes que refletem filmes anteriores e associações –, são algumas das opções para compor uma linguagem complexa e de autorreflexão para pensar o processo de construção no cinema. O filme busca mostrar um pouco da relação entre o universo simbólico da narrativa com o universo do cineasta. Obra e autoria são conexões referenciais de ideias combinadas entre as duas partes.

A pintura surge nos filmes de Godard como um elemento não decorativo, por entrar em contradição com a característica ornamental, dá-se a impressão da mesma fazer parte da natureza fílmica. Com indicativo de ser a própria criação fílmica, a pintura é um elemento incorporado à comunicação, à linguagem fílmica. Uma lógica semelhante se constrói com a música nos filmes de Godard; fragmentos musicais e ruídos, parecem fazer parte do homem como elemento interior ao ser, uma linguagem compreendida entre o homem e o cotidiano. Fragmentos de música, textos literários e pinturas possibilitam um diálogo de integração e distanciamento entre verdades e conflitos. É a essência humana. A racionalidade do ser e a representação do ser humano.

Paixão (1982) pode ser pensado como se uma grande história inscrita entre os séculos XVII e XIX em quadros consagrados da pintura de Francisco de Goya, Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, Jean-Auguste Dominique Ingres, Eugène Delacroix, entre outros

pintores, fosse apoderada pelo cinema, de forma que os personagens “ganham vida”. A pintura surge no filme de Godard como um elemento não decorativo, é a própria natureza fílmica. É um elemento incorporado à comunicação, à linguagem e o discurso imagético do filme.

Os percursos históricos dos pintores destacados no filme, que marcaram movimentos importantes da pintura como o Barroco, o Romantismo, o Neoclassicismo e o Renascimento, foram reconstituídos no cinema demonstrando o processo criativo segundo a óptica dos artistas, analisando a experiência do pintor como observador. “*Paixão* é um filme que se constrói sobre a paixão das artes plásticas, na forma de *tableaux vivants* (quadros vivos). Quando a pintura vira cinema, ela se humaniza, diz Godard.”⁵² *Paixão* é história vivida e não escrita.

A pintura construída materialmente e plasticamente com a tinta pelos pintores, passa a ser reproduzida por meio de uma máquina (a câmera cinematográfica). Podemos definir a transformação dos suportes de produção de imagens implícitas no filme analisado, com a identificação da transfiguração dos paradigmas antes conceituado como pré-fotográfico (pintura), para denominar-se fotográfico (fotografia cinematográfica).

Na fotografia do cinema, o suporte passa a ser a imagem gerada sobre o fenômeno químico ou eletromagnético pela captação da luz, a imagem sempre é revelada pela luz; o “grande astro” (a luz) do cinema. A mesma luz que revela a imagem fotográfica é primordial na pintura para a percepção e captura do visível, e o não visível dos elementos fundamentais ligados ao uso das cores em composições visuais. Para Nogueira (2010, p.65), “A cinematografia (que significa escrita do movimento) está dependente, em larga medida, da fotografia (que etimologicamente significa escrita da luz).”

A imposição de um sentido para a mensagem fotográfica segundo Barthes (1990), elabora-se nos diferentes níveis de produção da fotografia com procedimentos técnicos, enquadramentos e diagramação. Entre esses procedimentos, a mensagem conotativa da fotografia poderá ser trabalhada por elementos como o “estetismo”. O “estetismo” apresenta a composição que é tratada como arte, ou seja, quando a fotografia se faz pintura, quando a fotografia é a própria arte (BARTHES, 1990, grifo meu).

Podemos ressaltar o “estetismo” (Ibid, 1990, grifo meu) na fotografia do filme *Paixão* quando o relacionamos e identificamos por aspectos semelhantes com a imagem pictórica de

⁵² Disponível em: < <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,paixao-de-godard-mistura-pintura-e-religiao,20040723p3776> > acesso em: 26 nov.2017.

um quadro de um mestre da pintura. Essa fotografia não é um quadro, mas reconhecemos sua estética que remete à ideia de um quadro, por mais que vejamos no filme a natureza não estática dos corpos representados como “pintura”. Compreendemos o “estetismo” como um elemento relevante para a ampliação da capacidade de representar o objeto. Melhor dizendo, a mensagem conotativa da fotografia de *Paixão* pode tornar mais clara a interpretação da fotografia que representa a pintura.

De outro modo, a fotografia cinematográfica de *Paixão* não substitui a pintura representada no filme, e nem sequer o objeto referente. Se para Santaella (1995, p.58), “o signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto”, incluímos a reflexão de que a fotografia de *Paixão* não representa o signo do objeto imediato, mas, o que o signo substitui. A fotografia do filme representa o signo de outro signo; é a fotografia que tem por objetivo representar pinturas que retratam a ideia dos pintores como objetos, paisagens e/ou personagens, e não o objeto propriamente dito.

Identificamos o signo que retrata outro signo nas cenas iniciais de *Paixão*, quando uma voz off⁵³ anuncia na cena: “*Senhorita Loucachesky, que história é esta? Não é uma mentira, mas particularmente, algo imaginado... o que não é verdade exata. Tampouco é seu oposto... Em todo caso, está separado do mundo real por aproximações detalhadas e calculadas do verossímil.*” Reconhecemos na fala o prenúncio do signo representado pela fotografia cinematográfica que busca simbolizar a pintura *A Guarda Noturna* (c. 1642) de Rembrandt. Identificamos aqui, o signo (fotografia cinematográfica) que representa o signo (a pintura) do fato ocorrido (Figuras 55 e 56).

Figura 55 - *A Guarda Noturna* (Rembrandt, c. 1640 e 1642)



Fonte: Web Gallery of Art - <http://www.wga.hu>

⁵³ Voz off é a voz de um personagem emitida fora da imagem (VANOYE e GALIOT-LÈTÈ, 1994).

Figura 56 - *Frame A Guarda Noturna em Paixão* (1982)



A frase “*Não é uma mentira, mas particularmente, algo imaginado... o que não é verdade exata.*” parece referir-se ao fato histórico ocorrido na época do desenvolvimento da obra: O dito pode estar relacionado ao fato de um líder da companhia militar da época, Frans Banning Cocq, ter sido mostrado com sua comitiva, ao passar a guarda para o tenente Willem Van Ruytenburg (STRICKLAND. 2002). Conjuntamente, a voz parece reconhecer o estilo pictórico de Rembrandt ao identificar o olhar de um pintor dotado de interpretação pessoal, com a seguinte fala: “*Em todo caso, está separado do mundo real por aproximações detalhadas e calculadas do verossímil.*”

A comunicação pode indicar uma característica peculiar ao traço do pintor holandês Rembrandt (1606-69); por mais que suas composições barrocas busquem efeitos de luz e sombra para destacar a veracidade dos fatos acontecidos, uma interpretação pessoal é dada por parte do pintor, o que o distancia da mimese integral. “Ele nunca é teatral” (GOMBRICH, 1996, p. 424). A ação parece estar acontecendo exatamente no momento em que a pintura é executada, não tornando-a dramática, mas natural, daí o fato de não ser teatral.

O estilo de Rembrandt tem destaque no diálogo seguinte: a voz *over*⁵⁴ ao fundo indaga: “*Senhor Bonnel, qual é a história? É que essa é uma obra cheia de buracos...espaços mal acabados. Não observe severamente a estrutura e nem a fotografia. Faça como Rembrandt, olhe os seres humanos atenta e demoradamente...por um bom tempo, para seus lábios e olhos.*” Contudo, a fala indica a não necessidade de abusar de movimentos para expressar o significado da cena e tão pouco dos efeitos do *chiaroscuro* (Ibid, p. 424, grifo do autor). Rembrandt se dispunha a examinar atentamente as feições e aprender mais sobre os rostos humanos.

⁵⁴ A voz *over* é a voz emitida pelo narrador ou personagem externo à estória. Aqui, identificamos por voz *over*, um narrador ou personagem não identificado na narrativa que dialoga com Bonnel (Patrick Bonnel). Sugere-se que a voz pode ser do diretor de fotografia Courtard (Raoul Coutard), não havendo comprovações.

As pinturas de Rembrandt parecem pouco preocupadas em destacar a beleza, a verdade e a franqueza, dotam sua obra de uma abordagem convencional, não importando a harmonia. A harmonia por Rembrandt não se faz por meio do idealismo, mas pela sinceridade do que é observado. O maior destaque do estilo pictórico de Rembrandt são os efeitos de luz. Tal como Rembrandt, a busca pela melhor e adequada iluminação é destaque em *Paixão*: “Tudo está perfeitamente iluminado, da esquerda para direita. Levemente de cima para baixo e de frente para trás. Isto não é um ‘olhar da noite’, mas do dia, iluminado por um sol⁵⁵ que se põe no horizonte.” A fala assinala a importância em se obter a luz “ideal” para que se consiga retratar de maneira realista os efeitos de luz caracterizados pelo pintor em *A Guarda Noturna* (ou *A Ronda da Noite*). Adiante, a voz off acrescenta: “Essa luz central é mais ativa...quanto maior o contraste com tudo que está por perto. [...] bastaria essa explosão de luz acidental, para desordenar todo o quadro.” (Figura 57). Na cena do filme, a distribuição dos personagens em seus devidos lugares não é suficiente para se adquirir efeitos desejados, a luz é o elemento de peso que deve ser cautelosamente introduzido, evitando equívocos. O *frame* (Figura 57) destaca o foco de luz realçado na personagem feminina.

Figura 57 - Jogos de iluminação em *A Guarda Noturna* em *Paixão*



Fonte: Fotogramas do filme

A luz é um dos elementos materiais de influência na criação da imagem e do cinema. É utilizada em outras artes como o teatro e a pintura. É fator relevante na criação e expressividade da imagem. Sua importância está em criar a atmosfera adequada, sinônimo de iluminação realista ou não. O cinema pode garantir uma iluminação natural ou exagerar na atmosfera da luz propiciando novos efeitos. “É na iluminação de cenas de interiores que o operador dispõe da maior liberdade de criação. Não obedecendo a leis naturais (quero dizer, submetidas ao

⁵⁵ A fala “[...] Isto não é um ‘olhar da noite’, mas do dia, iluminado por um sol [...]”, pode explicar o fato da cena ser creditada como noturna. Segundo Strickland (2002), depois da obra passar por uma limpeza, evidenciou-se uma cena diurna.

determinismo da natureza), nenhum limite de verosimilhança [sic]⁵⁶ vem dificultar a imaginação do criador.” (MARTIN, 2005, p.72) Em conformidade com o autor, a iluminação pode criar efeitos emocionais ou dramáticos não circunscritos à uma representação realista.

Para Martin (2005), diferentes efeitos são criados pela utilização da luz. A utilização de sombras foram destaque no cinema expressionista na década de 1920. Em plena década de 1940, o filme *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) utilizou efeitos de iluminação excepcionais com focos de luz projetados a dar destaque ao personagem Charles Foster Kane (Orson Welles). Na sequência inicial do filme, onde os redatores do jornal discutem notícias, o redator-chefe tem a cabeça na obscuridade, enquanto os demais colaboradores são iluminados com destaque. Podemos creditar que em *Paixão* Godard emprega efeitos excepcionais de iluminação para construir um poderoso fator dramático predominante nas representações das pinturas barrocas.

O não-realismo da fotografia do filme *Paixão*, tem origens técnicas específicas, esteticamente organizadas para se obter uma fotografia com tons escuros e contrastes com pontos de cores vivas. Semelhante efeito, é de propriedade das pinturas barrocas; com contrastes dramáticos; cenas em grupo, baseadas em uma ação física, tom melodramático e acabamento detalhado. Os mesmos efeitos não realistas são identificados na pintura neoclassicista: com tom calmo e racional, há uma idealização e ênfase no desenho e não na cor. No Romantismo (século XIX), a cor é destaque, os fortes contrastes de luz e sombra realçam os temas heróicos e paisagens em uma “composição diagonal” (STRICKLAND, 2002). A representação pictórica de *A Guarda Noturna* não substitui a comitiva do capitão Frans B. Cocq durante o século XVII, ela é apenas o signo que representa este momento expresso por Rembrandt.

Além do “estetismo”, como instrumento de conotação, podemos atribuir a *mise-en-scène* a importância dada à maneira como os objetos estão dispostos na cena. De forma propositiva, os objetos são dispostos para criar ideias associadas e constituírem elementos de significação. Cada objeto induz à criação de ideias que remetem aos símbolos. Uma composição de objetos como toalhas, cama, figurino e armas de fogo, remete a pinturas específicas que inspiram grandes obras de arte da história. Podemos acompanhar em *Paixão* os passos tomados

⁵⁶ A transcrição do texto segue exatamente como o apresentado no material consultado.

para a construção de um espaço (*mise-en-scène*) simbólico equivalente ao da representação de *A Banhista de Valpinçon* (*The Valpinçon Bather*, Ingres, 1808) (Figuras 58 e 59).

Figura 59 - *A Banhista de Valpinçon* em *Paixão* (1982)

Figura 58 - *A Banhista de Valpinçon* (Ingres, 1808)



Fonte: <http://www.abcgallery.com/I/ingres/ingres.html>



A visibilidade perceptiva de Godard está atrelada ao olhar do personagem que busca reproduzir obras primas por meio da captura do dispositivo cinematográfico. É o olhar que se transfere para outro olhar, sob o ponto de vista de Godard, Jerzy materializará o trajeto de reprodução de imagens. O personagem de Jerzy expande o olhar quando se propõe a entender a história e o processo criativo dos pintores. Tornar similar os efeitos de luz, cenário, encenação, performance e *mise-en-scène*, não é uma atividade fácil, porém, o olhar de quem observa pode influenciar subjetivamente a interpretação. O sujeito que manuseia a câmera é percebido como extensão do dispositivo que irá manipular o seu olhar. Para Santaella e Nöth (1999, p.165),

Atrás do visor de uma câmera está um sujeito, aquele que maneja essa prótese ótica, que a maneja mais com os olhos do que com as mãos. Essa prótese, por si mesma, cria um certo tipo de enfrentamento entre o olho do sujeito, que se prolonga no olho da câmera, e o real a ser capturado. O que o sujeito a busca,

antes de tudo, é dominar o objeto, o real, sob a visão focalizada de seu olhar, um real que ele faz resistência e obstáculo. (SANTAELLA e NÖTH, 1999)

Na pintura *A Banhista de Valpinçon* (*The Valpincon Bather*, Ingres, 1808), o objeto (a banhista) passa a ser dominado pela visão de quem o observa, identificando um corpo feminino nu, com ênfase em partes do seu corpo, principalmente com destaque para suas costas. Consideramos que a parte destacada do corpo não incide em um erotismo objetivo, lembrando que Ingres destacou-se no Neoclassicismo projetando em seus nus, um ideal de beleza, com pele delicada, de polimento envernizado, “dando à beleza de porcelana de sua carne” (STRICKLAND, 2002, p. 70).

Se nos colocarmos sob a visão do sujeito que registra tudo com a câmera, a reprodução da pintura *A Banhista de Valpinçon* apresentada no filme chama atenção pelas conotações estéticas das características de um nu feminino não erotizado, não pretendendo despertar um desejo imediato naquele que observa, não sob a exata valorização utópica do *voyeur*⁵⁷. Esse olhar pode adquirir outras conotações seguido de interpretações decorrentes de quem está atrás da câmera. Portanto, de cunho subjetivo, esse olhar descreverá aquilo que o sujeito interpretará, não cabendo sempre o outro, a ser observado como objeto de desejo.

O que se plasma na pintura é o olhar de um sujeito. O que a foto registra, por seu lado, é a complementaridade ou conflito entre o olho da câmera e o ponto de vista de um sujeito. O que se tem nas imagens sintéticas, por outro lado, é um olhar de todos e de ninguém, pois a simulação numérica exclui qualquer centro organizador, qualquer lugar privilegiado do olhar, qualquer hierarquia espacial e temporal. Se o pintor é uma espécie de demiurgo, sujeito criador e centralizado, o fotógrafo é um voyeur, sujeito pulsional, caçador e seletor, deslocado e movente. (SANTAELLA, 2005, p. 304)

Verificamos a sugestão de um nu não erotizado na representação pictórica de *A Banhista de Valpinçon*, ao mesmo tempo, a reconstrução da obra na fotografia cinematográfica de *Paixão* parece conflitante, visto que do ponto de vista de Godard, a natureza fílmica de suas obras comporta um clima erotizado e até mesmo exagerado, no que toca às personagens femininas. No entanto, tornar fiel a representação *A Banhista de Valpinçon* estabelece um paradoxo quando a valorização erótica do nu é sempre exaltada pelo cineasta.

⁵⁷ “Voyeur” é a base erótica do prazer em olhar outra pessoa objetificando-a (MULVEY, 1983).

A valorização poética do corpo despido sobrepõe-se ao erótico quando justificamos um corpo feminino nu, sendo de uma banhista que se encontra sentada de costas para o observador. A combinação de cores é harmônica, tons neutros prevalecem (sem grandes contrastes), com destaque para uma visível toalha ou turbante com listras e formas vermelhas. A banhista traz em volta do seu braço, no cotovelo esquerdo, um pano branco, possivelmente para enxugar-se. Aos pés, a banheira que enche, a sua frente, uma cortina. A falta de dramaticidade e a presença harmônica e equilibrada dos traços e cores, tendem a influenciar na leitura da imagem, não perpassando pelo nível erótico, e apresentando uma mulher que se prepara para o banho. Essa leitura é pertinente à representação de Ingres por transmitir uma sensualidade natural.

A harmonia das cores e a suavização dos traços de *A Banhista de Valpinçon* parece remeter à calma e à tranquilidade (características não pertinentes ao erotismo). Não podemos deixar de considerar a harmonia como elemento característico do movimento Neoclassicista que propunha o resgate dos valores greco-romanos. A passagem de luz e sombra suave, sem grandes contrastes e traços que buscam um ideal de beleza posto por Ingris (membros alongados, personagens que “parecem não ter ossos e músculos”), são algumas das características do Neoclassicismo (GOMBRICH, 1996).

A representação de *A Banhista de Valpinçon* no filme *Paixão*, remete à outra representação pictórica de Ingres de temática similar: *A Pequena Banhista* (Ingris, 1928) (Figuras 60 e 61). Interpretamos *A Banhista Valpinçon* como um pequeno detalhe da obra integral. À esquerda da banhista, um pouco mais à frente, no plano de fundo, uma mulher se banha; ao fundo, duas outras mulheres se destacam; uma, enrolada em um pano, e ao lado desta mulher, à sua esquerda, uma outra mulher está vestida, suas vestes se destacam nas cores azul, amarelo e vermelho, detalhes encontrados de forma mimética na fotografia de *Paixão*. É possível que Godard quisesse destacar no filme a representação de *A Pequena Banhista* e não necessariamente *A banhista de Valpinçon*. Com outros personagens destacados no plano de fundo, e por mais que em ambas as representações a banhista em destaque seja retratada em posições praticamente idênticas, o pano enrolado no braço da banhista é da cor vermelha, a mesma cor retratada em *A Pequena Banhista*, diferente da cor branca do pano em *A Banhista de Valpinçon*.

Figura 60 - A Pequena Banhista (Ingris, 1928)



Figura 61 - Frame de A pequena Banhista



Fonte: <http://www.abcgallery.com/I/ingres/ingres29.html>

O gestual, a interpretação, o figurino e o cenário, em *Paixão* nos remetem às obras pictóricas. Sabemos que a fotografia e a pintura, são linguagens distintas que representam signos de modos diferentes. A fotografia e a pintura não são de fato o objeto ou os personagens em si; animados (carne e osso), ambas, são signos representativos do objeto. Portanto, a fotografia cinematográfica do filme *Paixão* recriou o signo do signo posto em *A Banhista de Valpinçon* e tantas outras representações da pintura de grandes mestres da história.

Podemos afirmar a recriação do signo pictórico pela fotografia do filme *Paixão*, a partir de dois aspectos: a memória do cineasta Godard sobre a pintura e a adaptação de símbolos desta. Segundo Santaella (1995), há três modos (primeiridade, secundidade e terceiridade⁵⁸) que explicam como os fenômenos aparecem na nossa consciência, essas categorias constituem modalidades através das quais os pensamentos são entrelaçados e desenvolvidos na consciência. Em conformidade com Santaella (1995), a primeiridade refere-se às informações presentes na consciência e naquele instante. É o ato espontâneo, imediato e livre. Primeiridade, é a compreensão superficial de um texto ou imagem. A secundidade é momento de reflexão envolvido nesse processo. É quando a pessoa faz uma comparação com as experiências e situações vividas por ela. A terceiridade, é a reflexão e interpretação dos signos apresentados.

A primeiridade seria o modo inicial de referência ao reconhecimento da pintura pelo espectador em *Paixão*. Por um ato espontâneo, o espectador pode reconhecer as representações pictóricas que fazem parte de sua consciência inicial. Por isso, mesmo com um toque individual de Godard dado ao nu retratado por Francisco Goya (1746-1828) em *A Maja Nua* (*A Maja*

⁵⁸ Os conceitos de primeiridade, secundidade e terceiridade são utilizados por Charles Peirce no estudo dos signos, servindo de base teórica para os estudos da Lúcia Santaella.

Desnuda, Goya, 1796-98) (Figura 62), reconhecemos a imagem. O nu retratado frontalmente por Goya, foi visto como “obsceno” na época (STRICKLAND, 2002). A imagem de Goya diferente da de Ingres, sugere uma natureza erotizada.

A nudez feminina é um tema comum nas artes. A valorização do corpo despido e sua erotização, dá-se por meio de conotações sociais estendidas a ele. O ser visto de forma naturalizada remete ao corpo humano com a sua “função reprodutora”. Quando adquire conotações eróticas, ganha valores erotizados pelo sujeito que irá definir o que ver nesse corpo com suas paixões eróticas (PIETROFORTE, 2004). Por muito tempo, a nudez nas artes era rara, os valores culturais da igreja reprovavam qualquer representação do tipo, julgado como obsceno e imoral. Por mais que houvesse um valor moral imposto, era comum os pintores retratarem o nu de suas amantes, possíveis mulheres mundanas. Possivelmente, a Maja retratada pelo do pintor espanhol Francisco de Goya (1746-1828), seria uma das suas amantes⁵⁹.

Na construção fotográfica de *A Maja Nua (La Maja Desnuda, Goya, c.1796-98)* em *Paixão*, não há ênfase em partes do corpo específicas, o destaque forma todo o corpo. O corpo despido sobre a cama induz a um discurso erótico interdito moralmente; a cena parece ser retratada em um ambiente fechado e íntimo. O discurso parece transitar entre o que se quer mostrar e o que é proibido. Em uma retrospectiva, no século XVIII, lembramos que as interdições morais definiam a prática do nu como sórdida e inadequada. Reconhecemos na reconstrução fotográfica da Maja, um olhar ainda mais expressivo, forte, insinuante e provocativo (Figura 63).

A Maja no estilo pictórico é composta por manchas que dão profundidade, criando unicidade por meio do contraste de luz e sombra. Podemos distinguir duas diferenças na textura representativa da Maja: na fotografia do filme *Paixão*, a superfície se apresenta homogênea, não identificamos manchas fragmentadas que juntas definem a sombra como no estilo pictórico. As manchas são as sombras ao fundo que contrastam com a luz incidente sobre o corpo nu.

⁵⁹ Segundo a referência de Strickland (2002), acredita-se que a modelo seria a condessa Alba, amiga de Goya. A imagem chegou a causar grande impacto na sociedade espanhola da época.

Figura 62 - *A Maja Nua* (Goya, 1796-98)

Fonte: <http://www.abcgallery.com/G/goya/goya.html>

Figura 63 - *Frame da A Maja Nua em Paixão*

As pinturas de Goya parecem incitar uma das preferências de Godard no filme. Anterior ao plano apresentado pela *A Maja Nua*, vemos a representação da obra *O 3 de Maio de 1808* (Goya, 1814-15) (Fotografias 64 e 65). A obra de Goya possui caráter de protesto social. Para autores como Strickland (2002) e Gombrich (1996), *O 3 de Maio de 1808* (Figura 64) é a resposta do pintor ao massacre de 5 mil civis espanhóis, em uma revolta contra o exército francês. É importante ressaltar o aspecto fotojornalístico da pintura (Ibid, 2002), Goya visitou o cenário e fez esboços rápidos, expressando fortemente o aspecto desumano da guerra.

Figura 65 - *O 3 de Maio de 1808* (Goya, 1814-15)

Fonte: <http://www.abcgallery.com/G/goya/goya.html>

Figura 64 - *Frame de O 3 de Maio de 1808 em Paixão*

Comum à linguagem de Godard, podemos identificar o caráter contestador do cineasta, compatível com o do pintor Francisco Goya. É possível que Godard não tenha o mesmo gosto que o pintor pelos acontecimentos heroicos, porém, a precisão em expressar pontos de vista sobre questões e críticas pertinentes à sociedade de maneira poética em seus filmes, pode caracterizar uma maneira similar de indagar a sociedade sobre os acontecimentos sociais e políticos.

Lembramos que principalmente durante a *nouvelle vague* francesa, Godard introduziu em suas narrativas, críticas ao consumo de massa (melhor desenvolvido no capítulo anterior). Admitamos que *Paixão* apresenta em sua narrativa fílmica uma crítica contestadora, entre os planos que intercalam o trabalho operário da fábrica, com sua luta; a vida do patrão Michel

Boulard (Michel Piccoli); o *set* de filmagens e os conflitos de Jerzy (Jerzy Radziwilowicz); o cineasta polonês que não deseja voltar ao seu país de origem por questões políticas.

Em *Paixão*, o fluxo da pintura é constante e intenso. Em outro plano, e em fragmentos, reconhecemos a reprodução de *Entrada dos Cruzados em Constantinopla* (1840) e a *Liberdade Guiando o Povo* (1830), ambas do pintor romântico Eugène Delacroix (1798-1863). Entre guerrilhas e vitórias, Godard apresenta delicadeza na composição de detalhes, busca simbolicamente cada elemento, e torna o filme liberto como uma pintura (Figuras 66 e 67).

Figura 66 - Representação de *Entrada dos Cruzados em Constantinopla* (Delacroix, 1840)



Fonte: <http://www.abcgallery.com/Ddelacroix/delacroix12.html>

Figura 67 - Frame de *Entrada dos Cruzados em Constantinopla*



Acreditamos que a narrativa destaca fotogramas que seguem na sequência em *Paixão* retratando temáticas religiosas e possíveis figuras mitológicas, comuns nas pinturas renascentistas. A composição da fotografia cinematográfica evidencia a representação de uma criança nua, anjos, geralmente cobertos com mantos, possíveis madonas, representações da virgem Maria e personagens mitológicos (Figura 68). Por mais que tenhamos encontrado harmonia nos movimentos, e características afins à pintura renascentista, em seu conjunto, não conseguimos perceber e tão pouco definir a obra pictórica e autoria relacionadas com as representações citadas. A imagem destaca nos fotogramas fragmentos de um todo e não sua integralidade, o que pode ter dificultado a identificação.

Figura 68 -Temas mitológicos e religiosos são destaque em *Paixão*



Fonte: Fotogramas do filme

Em *Paixão*, a pintura acontece num só espaço, que não requer ligações simultâneas entre planos, simultaneamente pois estes se encontram em um mesmo lugar. Ao contar histórias através de imagens, o cinema busca, semelhante à pintura, recriar espaços narrados limitados dentro do que se vê ou não no campo visual da tela e no “fora-de-campo” dela (AUMONT, 2004) –, não vemos, mas imaginamos. O campo é delimitado por um quadro moldura. No filme, a moldura limita-se às bordas da tela de projeção; na pintura, a moldura é material e ornamental, o que se passa além dela faz parte do imaginário que completa o visível.

2.5 A cor na cultura: aquarelas em *Adeus à Linguagem*

Se caso pudéssemos propor um novo título para *Adeus à Linguagem* (2014), seu título seria *Abstração*. O filme sugere inúmeras interpretações por meio de lacunas e construções simbólicas do discurso, não permitindo que o espectador veja além de suas ideias. Propositamente, tudo é dito por meio de metáforas. Em uma entrevista concedida pelo jornal Folha, Godard esclarece o significado do título do filme: “Na Suíça romanda [francesa], onde eu moro no cantão de Vaud, ‘adeus’ também quer dizer ‘olá’. [...] Quando digo Adeus à Linguagem, quero dizer adeus à minha maneira de falar.”⁶⁰ A comunicação parece ser a chave para o entendimento do filme de Godard.

Os filmes de Godard costumam apresentar diálogos tão incomuns, até mesmo nos créditos iniciais apresentados com configurações visuais entre letras e palavras. Na abertura do filme, os créditos iniciais anunciam poeticamente “aqueles que não têm imaginação buscam

⁶⁰ Disponível em:< <http://piaui.folha.uol.com.br/adeus-a-linguagem-despedida-e-boas-vindas/>> acesso em: 26 nov.2017.

refúgio na realidade.” Surge a palavra “Adeus” sobrepondo a frase em uma colagem. “Resta saber se o não-pensamento contamina o pensamento.” A palavra “Adeus” sobrepõe novamente a frase. Aqueles que não têm imaginação buscam refúgio na realidade.” (Figura 69). Não seria um desafio posto a nós por Godard de um anúncio da fragmentação e hibridismo diante de sua linguagem complexa?

Figura 69 - Sequência poética nos créditos iniciais de *Adeus à Linguagem*



Fonte: Fotogramas do filme

A alternância brusca de planos nas cenas iniciais de *Adeus à Linguagem* (Figura 70), pode ser tomada como um gesto de ruptura do discurso. “Neste caso, a montagem parece instabilizar ou mesmo inviabilizar as suas funções discursivas. A montagem chama então a atenção para si mesma a partir da forma como parece contrariar a competência interpretativa do espectador e contrariar as próprias premissas de clareza de qualquer linguagem” (NOGUEIRA, 2010, p.165). Identificamos na estratégica radical posta por Godard uma certa propositabilidade em desestabilizar as ideias do espectador. Mas o que será que Godard pensou ao criar *Adeus à Linguagem*? Godard explica que o que lhe serviu de inspiração para fazer *Adeus à Linguagem*: “Foi escapar da ideia, se possível. Fazer sem ideias demais ou sem ideias preconcebidas. Sem delimitação posta por um roteiro definido, o cineasta deixa as ideias fluírem no improviso e na espontaneidade.

Figura 70 - Ruptura entre frames em *Adeus à Linguagem*



A montagem fragmentada, identificada nesta sequência de planos (retomamos a figura 70), busca um recurso paradoxal entre imagens que a princípio não são dialogáveis. O corte brusco com intenção de produzir sentido; bem como referência as propostas de Eisenstein presentes no cinema de citações intertextuais. Para autores como Mourão (2006) e Nogueira (2010), as marcas de Eisenstein são encontradas na filmografia de alguns cineastas como Godard. Acreditamos que o recurso de citação intertextual tornou Godard ainda mais próximo da pintura de outras artes.

Ao observarmos novamente a primeira imagem da esquerda para a direita na Figura 70, notamos que a cena lembra uma guerra, e assume uma textura visual incomum, possivelmente a essa imagem foram acrescentados filtros para obtenção do efeito de distorção e saturação de cor. Com essas propriedades fotográficas da imagem, reconhecemos o “modo de produção pós-fotográfico” (SANTAELLA e NÖTH, 1999), pelo aumento flexibilizado da manipulação de imagens digitais.

Semelhante a Turner (1777-1851), Godard parece tentar ser mais abstrato à medida em que a cor sobressai-se à forma (característica específica do pintor romântico Turner). Não reconhecemos de imediato o homem abaixado (possivelmente um soldado), buscando proteção dos ataques. Observando o fotograma, podemos encontrar aspectos semelhantes na representação *Chuva, Vapor e Velocidade – A Grande Estrada de Ferro Ocidental* (Turner, 1844) (Figuras 71 e 72). A abstração de Turner foi tão eficaz que quase não reconhecemos a locomotiva sobre a ponte. Turner eliminou os detalhes se preocupando em expressar a ideia de “velocidade, neblina e ar” com a forma da locomotiva em movimento. O destaque é dado pelos tons de azul e dourado, tons que se misturam meio à abstração da imagem (STRICKLAND, 2002).

Figura 72 - *Chuva, Vapor e Velocidade* (Turner, 1844)



Fonte: <http://www.abcgallery.com/T/turner/turner26.html>

Figura 71 - Cena de guerra em *Adeus à Linguagem*



A cor como propriedade fotográfica da imagem pode ter seus efeitos alterados com o tratamento digital. A cor desempenha diversas funções discursivas, dentre as quais destacamos: “[...] a criação da tonalidade emocional de um espaço, a atmosfera dramática de uma acção, a caracterização de uma personagem ou a definição da identidade visual de um filme” (NOGUEIRA, 2010, p. 65). A manipulação das propriedades e funções das imagens podem hoje ser alteradas graças às possibilidades dadas pelo paradigma pós-fotográfico. O estilo de Godard dispõe de elementos discursivos e técnicos que o levam a firmar uma identidade narrativa e cromática. Que a cor é um dos elementos relevantes para o estilo de Godard já sabemos, similarmente reconhecemos seu gosto pictórico. No entanto, o tratamento da fotografia de *Adeus à Linguagem* permite novas possibilidades de leitura com a pintura que continua a ser destaque.

A edição de *Adeus à Linguagem* (2014) explora uma narrativa fragmentada e sua construção se divide em blocos, estes dialogam metaforicamente entre o “Adeus”, “a natureza”, a “metáfora”, e “a linguagem”. Nas cenas iniciais, uma voz off anuncia: “não, não nossos sentimentos ou nossas experiências vivenciadas..., mas, a tenacidade silenciosa com que os enfrentamos –, A natureza”. Essa fala parece dar continuidade à fala que a antecede: “Resta saber se o não-pensamento contamina o pensamento”. No primeiro bloco, em que a “natureza” é anunciada, cenas urbanas e paisagens se intercalam (Figuras 73 e 74). Parece ser um diálogo entre espaços distintos em que o homem não está inserido. É possível que Godard queira tratar da natureza humana e dos seus conflitos.

Os fotogramas de *Adeus à Linguagem* chamam atenção não apenas pelo jogo paradoxal entre cenas da natureza e da vida urbana. Acrescentamos mais uma vez o destaque das cores presentes nas paisagens (Figuras 73 e 74). Identificamos bases cromáticas ainda mais luminosas e saturadas; o aspecto luminoso e fluido da imagem (composição), por mais que apresente cores intensas, aparenta um aspecto uniforme, sem muitas gradações –, como em uma aquarela⁶¹. É comum a cor na aquarela ser suave ou disseminada.

Sob outro ponto de vista, a tinta aquarela apresenta aspecto translúcido, aparência não identificada nos *frames* indicados nas Figuras 73 e 74. A apresentação de cores ricas e

⁶¹ Contrário das tintas densas, a tinta aquarela não tem poder de cobertura, característica que a torna transparente. A aquarela se destaca por suas cores suaves e luminosas. A base para o seu preparo é dissolução em água, as cores quando sobrepostas originam outras.

luminosas parece aproximar-se da técnica da tinta a óleo, mesmo que não percebamos as camadas de sua textura. Por mais que ambas as técnicas apresentem cores e texturas distintas, por que não unir as técnicas? Tudo parece ser possível por meio da edição, e “fusão” parece ser a palavra correta para definir a estética de Godard.

Figura 73 - Sequência poética em “A natureza” em *Adeus à Linguagem*

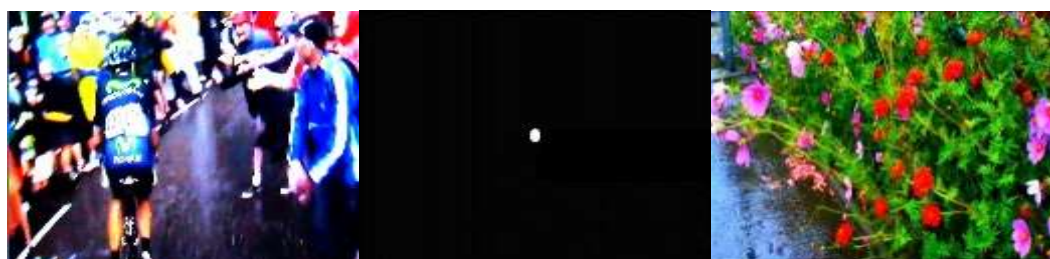


Fonte: Fotogramas do filme



Fonte: Fotogramas do filme

Figura 74 - Natureza x o urbano em *Adeus à Linguagem*



Fonte: Fotogramas do filme

Do mesmo modo que no cinema, não há uma técnica “certa” ou “errada” para a produção de um filme, semelhante à pintura, a marca será sempre resultado de uma construção individual. Como as marcas de um pincel, os traços e a textura de uma cor no filme são influenciados pela maneira adotada pelo o autor. A base dependerá do quanto a “luz” iluminará o pigmento e o contorno da forma a ser aplicada na superfície da tela. A luz destaca um dos elementos de maior importância da cinematografia godardiana, a cor.

A aquarela funciona por camadas distinguidas por clara (camada “chá”); média (camada

“leite”); e escura (camada “mel”)⁶². A camada “chá” é diluída em bastante água, por ser uma camada de luz, que traça o desenho. Com a camada “leite” (um pouco mais escura e pigmentada), criamos a sensação de sombra; e com a camada “mel” (mais escura e pigmentada), definimos as sombras projetadas. As técnicas de aplicação da aquarela são opções oferecidas para os pintores que desejam alcançar efeitos específicos em seus desenhos. Com camadas saturadas ou não, cada camada dispõe de um efeito aplicado com objetivos estéticos.

Similar aos pintores quando escolhem uma técnica específica, Godard optou por trabalhar a cor pigmentada. Correspondente à técnica aquarelada, a fotografia de *Adeus à Linguagem* expressa aspecto manchado e não uniforme, suas camadas lembram a da consistência em “mel”, a cor pura que é traçada com o mínimo de água, apenas com o pincel úmido. Godard não satura apenas os matizes azul e vermelho, o tratamento de uma cor intensificada e luminosa é dado para estas e demais cores. A fotografia de aspecto aquarelado dialoga com a narrativa como se fosse a ilustração de um livro escrito por Godard. As imagens de aspecto luminoso e com tratamento digital, intercalam cenas entre a natureza e o urbano (Figura 75). Em alguns momentos é possível perceber sugestivamente a analogia entre presente e passado (imagem digital e imagens em preto e branco).

Figura 75 - Frames aquarelados em *Adeus à Linguagem*



Fonte: Fotogramas do filme

⁶² Disponível em; < <https://www.youtube.com/watch?v=3iuIipn09rA>>. Acesso em 05 de nov 2017.

A representação paisagística da fotografia de *Adeus à Linguagem* sugere na fotografia o não reconhecimento da natureza pela consciência humana dos personagens, como também o não reconhecimento do divino. Ao mesmo tempo, induz o domínio do conhecimento por meio da literatura, filosofia e da tecnologia. Roxy, o cão que parece querer se comunicar o tempo todo com a natureza e as pessoas, parece representar a consciência humana perdida pela linguagem e pela natureza. Em uma cena, uma voz off descreve: “A água falou com ele, com uma voz profunda e séria. Então Roxy começou a pensar. Está tentando se comunicar comigo, como esteve sempre tentando se comunicar com as pessoas ao longo dos anos. Conversando com si mesmo quando não havia ninguém para ouvir. Mas tentando comunicar suas notícias para outros.” Roxy parece representar a linguagem perdida entre os humanos e a natureza com cores luminosas (Figura 76).

Figura 76 - A cadela Roxy e a linguagem em *Adeus à Linguagem*



Fonte: Fotogramas do filme

Em consonância com Fraser e Banks (2010), as combinações de cor diferem nas diversas culturas. Uma única cor ou composição de cores pode adquirir significados distintos para cada pessoa que a observa. Com o tempo, desenvolvemos diferentes tradições de representação. Os estilos de imagem variam com a cultura, a tecnologia e o lugar. Explicamos as imagens criadas por *designers* controladas por suas próprias ideias, crenças e percepções (Ibid, 2010). Do mesmo modo, os valores simbólicos da cor são tomados por Godard de forma bem particular.

Por tradição, identificamos os matizes (vermelho, azul e branco) priorizados por Godard na *mise-en-scène*, dentro e fora das paisagens aquareladas. O cineasta propõe a todo momento reafirmar, por gosto, os valores cromáticos culturalmente simbólicos. Associamos os valores cromáticos ao nacionalismo francês de Godard. Paisagens, objetos e figurino mostram na fotografia de *Adeus à Linguagem* cores da bandeira francesa como provável afirmação nacional e do socialismo francês (Figura 77). Em contraponto, sabemos que os pigmentos azuis e vermelho vigentes nos filmes de Godard afirmam a admiração do cineasta “pelo pintor francês

Nicolas Staël” (MOTTA, 2015).

Figura 77 - Valores cromáticos culturais e pictóricos nos frames de *Adeus à Linguagem*



Fonte: Fotogramas do filme

Acreditamos que o vermelho, que tem, em alguns casos, por símbolo o “sangue” recorrente na narrativa fílmica, pode estar relacionado ao hedonismo, tema presente no discurso da contemporaneidade. “O hedonismo veio ser enfatizado por meio do lúdico, do humor, das cores brilhantes e do ornamento” (SANTAELLA, 2005). Assinalamos o “sangue” como símbolo hedonista, por ele apresentar uma linguagem metafórica, não indicando o indício de pessoas machucadas fisicamente, mas enfatizando exclusivamente a dor emocional sentida nas relações humanas e conflitos presentes na sociedade contemporânea.

As cores destacam a fotografia fílmica, e Godard não deixa de mencionar a pintura que é citada imagetivamente e no diálogo. Em uma das falas, uma voz off cita o pintor impressionista Claude Monet: “*Nesse ponto da tela, pinta-se não o que se vê, já que não se deve pintar o que não vê, mas pintar de modo que não se veja.*” Possivelmente a citação fala da natureza não percebida pelo homem, mas é notada por um olhar sensível de um pintor. Como

se um grande mistério nos impedisse de ver o visível e o invisível posto pela natureza (Figura 78). “Godard atribui a Claude Monet a intenção de pintar o que não via. [...] Segundo Godard, Monet teria dito a si mesmo que não via nada ao entrever os pântanos floridos na luz da manhã. Como poderia pintar, então, se só pintasse o que via?”⁶³

Figura 78 - A pintura citada nos frames de *Adeus à Linguagem*



Fonte: Fotogramas do filme

Outro ponto a ser destacado nas fotografias “aquareladas” de Godard, é o pigmento azul. O azul saturado e variações tonais são destaque em grande parte das fotografias. Atmosferas dos dias ensolarados, chuvosos, da noite, final de tarde, o mar e águas profundas, são representadas pela cor azul com variações claras, escuras e brilhantes do matiz azul (Figura 79). Vejamos mais uma vez o azul simbólico dos filmes de Godard seguindo variações tonais com efeitos de iluminação cinematográfica.

Figura 79 - O pigmento azul presente nos frames de *Adeus à Linguagem*



Fonte: Fotogramas do filme

O azul e o vermelho predominam nas imagens, mas Godard é audacioso, e usa a variação de cores, diferente dos seus filmes da *nouvelle vague*, em que o predomínio é exclusivo dos matizes azul, vermelho e branco. As referências simbólicas dos pigmentos azuis e vermelhos

⁶³ Disponível em: < <http://piaui.folha.uol.com.br/adeus-a-linguagem-despedida-e-boas-vindas/> > acesso em: 26 nov.2017.

continuam as mesmas. No entanto, adquirimos novas combinações saturadas que variam entre cores primárias e secundárias (tons de verde pigmentado, laranja, marrom, e cores análogas) (Figura 80). O laranja com partes mais escuras, tem tons gradativos da cor canela ou terra. O verde, apresenta em algumas cenas o aspecto fosforescente, utilizado como um realce da imagem.

Figura 80 - Variação de cores nos *frames* de *Adeus à Linguagem*



Fonte: Fotogramas do filme

O aspecto contemporâneo do filme permite a combinação de elementos trabalhados digitalmente entre o presente e o passado. É a prática artística atuante no paradigma pós-fotográfico. É a inovação da prática de fazer o cinema como pintura. É o aspecto híbrido da arte resultado da fusão com as novas tecnologias culturais. Em *Adeus à Linguagem*, a pintura é magistralmente marcada pela combinação dos efeitos de imagem possíveis pelo computador e *softwares*.

Para Canclini (1990), as progressivas inovações das práticas artísticas buscam alterar ou substituir modelos, porém, garantindo sua autenticidade. Tomando a reflexão de Canclini (1990) sob um olhar não especificamente inserido nos referenciais de cultura e fronteiras, mas

para a prática inovadora de Godard fazer cinema como pintura aquarelada, pensaremos antes de tudo, que a base é uma fotografia cinematográfica na qual é aplicado um tratamento digital com efeitos específicos para tornar a imagem próxima a uma aquarela. Temos um cinema que adquire peculiaridades pictóricas por aspectos híbridos. O aspecto heterogêneo da fotografia cinematográfica mantém a legitimidade de ambas origens das linguagens (cinema e pintura).

Para Santaella (2005), a hibridização e desterritorialização da cultura, teve início no dadaísmo e na *Pop Art*, aprimorando-se na contemporaneidade globalização. O aspecto heterogêneo das misturas entre culturas, estilos das artes plásticas, artes comerciais, entre as artes e as mídias, são recursos de produção de novos significados para atingir públicos diversificados e de diferentes contextos culturais. Não esqueçamos que Godard foi um dos cineastas que incorporou criticamente a *Pop Art* em seus filmes. Em *Adeus à Linguagem* as relações com a *Pop Art* buscam a relação com o consumo.

O símbolo de *Adeus à Linguagem* é a própria linguagem. O filme é composto de inúmeras citações (Jacques Ellul, Platão, Sartre, Claude Monet), fragmentos de texto, fragmentos históricos de imagens documentadas (eleição de Hitler em 1933, a invenção da televisão pelo russo Zvorykine), entre outras. São fragmentos conectados com o texto do próprio Godard, criando paradoxos e instabilidades na narrativa. A narrativa se desenvolve entre presente e passado histórico (acontecimentos importantes da história são lembrados). Godard foge da verossimilhança como o abstracionismo, foge do comprometimento com o real.

A apropriação do símbolo para Santaella (1995) define-se por algo tomado pluralmente pela sociedade. Neste contexto, podemos sustentar a ideia de que a linguagem pode representar universalmente o filme *Adeus à Linguagem*. A fragmentação da narrativa e da imagem representa a própria crise da linguagem. Essa representação pode ser identificada nos diálogos dos personagens, com instabilidades de imagem e de discurso. “O cinema experimental ou de vanguarda (nenhuma dessas palavras é boa) e a videoarte (que não é melhor) têm em comum essa vontade de escapar por todos os meios possíveis de três coisas: a onipotência da analogia fotográfica, o realismo da representação, o regime de crença da narrativa” (BELLOUR, 2003, p.176).

Quando o cinema incorporou características do vídeo em outras formas, como no cinema experimental, e as novas cinematografias da *nouvelle vague*, a videoarte integrou

elementos relacionados a ele convertendo-se em uma nova forma de se fazer audiovisual. O vídeo inseriu características de um cinema que não estão diretamente relacionadas a uma narrativa clássica. A ideia de uma narrativa desconstruída, e uma estética inovadora para a linguagem, contrapõe-se ao realismo cinematográfico da representação. As influências das vanguardas estéticas do início do século XX, e a integração do vídeo ao cinema são heranças impactantes da *nouvelle vague* até a fase vigente do cineasta Godard. Para Arlindo Machado (2000), durante a década de 1970, nas séries de Godard e Miéville, as interrupções no diálogo, pausas reflexivas e silêncio, já denominava uma linguagem incerta. As experiências televisivas de Godard anunciavam tendências às fragmentações e desconstruções narrativas, o que Machado (2000) conceitua de discurso videográfico “impuro” por natureza.

Em *Adeus à Linguagem* as imagens apresentam sobreposição (dualidade de uma única imagem ou sobreposição de duas ou mais imagens), giros rápidos de câmera, posicionamento invertido (de “cabeça para baixo”), movimentos evidenciados com a ajuda do recurso de *slow motion* criando efeitos de câmera lenta. A narrativa envolve temas como guerra, amor, ódio, morte, questões políticas, solidão, a não consciência humana da existência da natureza divina, temáticas paradoxais que indicam colapso na representação de uma sociedade ocidental.

O filme de Godard fala da cultura; indivíduos vivem em conflitos nos relacionamentos ou com ideias e posicionamentos diante da sociedade. *Adeus à Linguagem* desenvolve uma preocupação política e social. Identificamos características contemporâneas por toda narrativa. Em meio a livros, o diálogo é restrito, paradoxalmente com tantas referências literárias, a linguagem é sugerida com a troca de informações por celulares e nenhum diálogo entre os personagens (Figura 81). Reconhecemos a fragilidade da linguagem em meio à tecnologia e à literatura. Internet e alta tecnologia dominam a narrativa fílmica o que pode significar o momento paradoxal da “hipermodernidade” (LIPOVETISKY, 2015); valores do consumo se opõem às relações sociais e afetivas entre indivíduos. A característica dominante desse período é o efêmero; o mercado tangível se preocupa cada vez mais com o imaterial e o imaginário (virtual) em busca do prazer consumista.

Figura 81 - Escassez da linguagem x acesso à informação em *Adeus à Linguagem*

Fonte: Fotogramas do filme

Por conseguinte, no filme, percebemos duas situações paradoxais: um casal é identificado, Josette e Gédeón (Héloïse Godet e Kamel Abdeli), enfrentando conflitos pela falta de comunicação; e um cachorro (Roxy), dialoga com os espaços (natureza) em que o homem não está presente. Indicamos também a convergência e o acesso rápido à informação, por exemplo, na cena que Sr. Davidson (Christian Grégori) cita a obra literária de Aleksandr Solzhenitsyn (1918-2008) para Isabelle (Isabelle Carbonneau) e pergunta: “*O que ele escreveu? Se não sabe, não vá ao Google. Solzhenitsyn encontrou sozinho.*” A fala caracteriza o vasto e rápido acesso às informações por meio das novas mídias. A mídia que incorpora mídia como característica contemporânea (CONNOR, 2000).

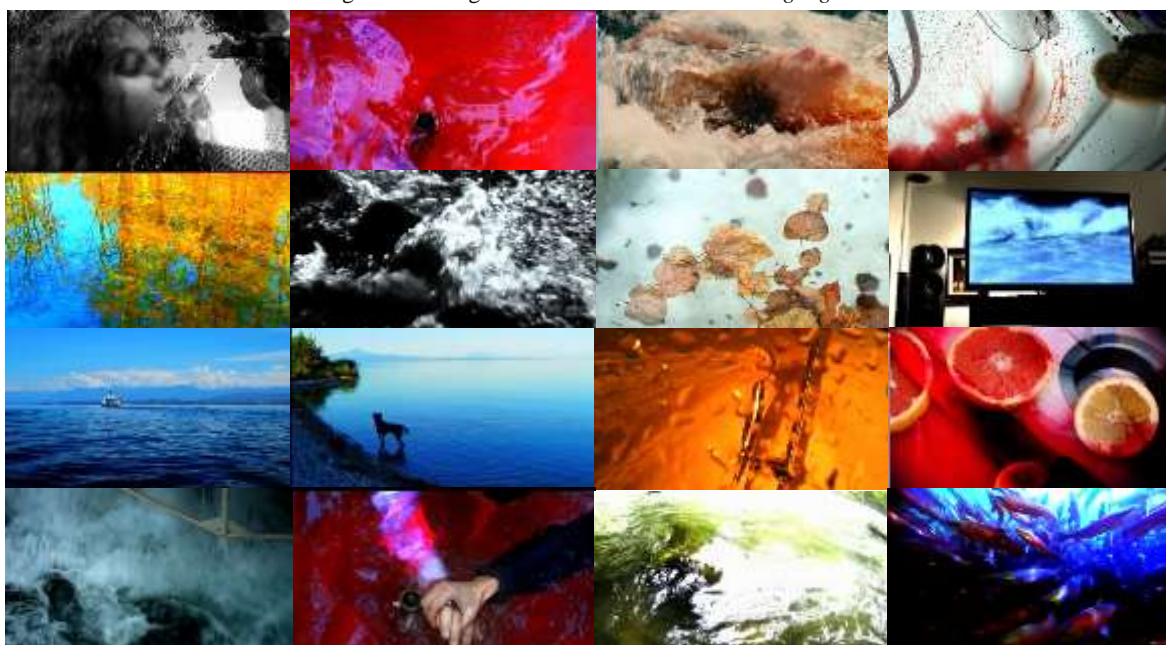
Godard induz à abordagem do fim ou a saturação da representação da linguagem da sociedade ocidental. Inúmeros fragmentos de texto e imagem constroem uma analogia com a sociedade em uma representação fragmentada similar à sociedade contemporânea que ressignifica diariamente comportamentos e práticas a favor do mundo vivido de aparências e consumo. Uma sociedade que comporta pluralmente indivíduos e discursos a favor da cultura dominante.

A linguagem é o símbolo utilizado por Godard como maneira de explorar sugestivamente as problemáticas atuais por meio de metáforas e imagens contraditórias de uma sociedade em crise. Isto é, “[...] uma imagem capaz de sugerir ao espectador mais qualquer coisa do que a simples percepção do que o conteúdo aparente lhe poderia dar” (MARCEL, 2005, p.118). A linguagem é um conteúdo implícito no filme, o sentido simbólico das imagens é dado a ele. A leitura simbólica dessas imagens pelo espectador não implica em um único sentido. O fato é que Godard parece não se preocupar com quais leituras simbólicas seus filmes sugerem aos espectadores.

A água é um outro elemento simbólico em destaque como forte símbolo em *Adeus à*

Linguagem. Identificamos na água, um elemento metaforicamente presente do início ao fim da narrativa. Com propriedade de signo, a água adquire o atributo de índice dos acontecimentos e temáticas envolvidos. No filme, o elemento anuncia rastros e marcas de que algo aconteceu. Como “índice” (SANTAELLA, 1995), a água está sempre ligada a outra coisa, ou produto do fazer humano. Discussão entre casais, sentimentos vivenciados pelos personagens, ou a representação simbólica da natureza, desencadeiam relações conectivas com o elemento da água. O ruído da água e sua presença no rio, no mar, na cachoeira, no bebedouro, na cena que se passa na televisão assistida por Josette, e na natureza que dialoga com o cão, é constante (Figura 82).

Figura 82 - A água como índice em *Adeus à Linguagem*



Fonte: Fotogramas do filme

Com a propriedade de índice, a água se une ao sangue: um ruído de arma de fogo, e logo vemos o sangue banhando o tanque de água; o cabelo de Florence Colombani (Marie Ruchat) preso na hélice e seu desespero com a dor, ao mesmo tempo que se afoga; o sangue na banheira; Josette (Héloïse Godet) afirma querer morrer: “*vous me feriez et me offendez*”, afirma para seu marido a respeito do relacionamento em crise; Marcus (Richard Chevallier) diz a Ivitch (Zoé Bruneau): “*vá embora agora. Tente sorrir quando partir*”; segue a tomada de uma faca manchada de sangue, laranjas cortadas ao meio “banhadas de sangue”, ao mesmo tempo que a água lava os resíduos. A água é um índice que junto ao ruído apresenta-se conectado à morte, conflitos e solidão. Para Nogueira (2010),

Os ruídos são fundamentais para criar a textura sonora adequada para uma determinada situação, emoção ou universo. São, em grande medida, os ruídos que fazem o ambiente propício à credibilidade de uma situação narrativa, ou seja, que restituem a autenticidade de um mundo. Mas é possível, igualmente, que o ruído seja utilizado como perturbação da verossimilhança, como acontece em muitos filmes de Godard. (NOGUEIRA, 2010, p.80)

O que é proposto pela narrativa e pela representação da água como signo só comprova o propósito do cineasta de construir uma atmosfera instável e impactante para o filme. Solidão, guerra, amor, ódio e morte estão sempre dialogando com a água corrente ou pacífica, e com o sangue resultante das dores e questões particulares. Sinônimos de dor, conflitos internos e questão não resolvidas. Sem dúvida estamos tratando das relações da sociedade contemporânea que perdeu o amor ao próximo e à qualidade das relações. Uma sociedade caracterizada pelo individualismo, alienação, fragmentação, efemeridade e inovação, são traços do comportamento humano na contemporaneidade.

O sangue é um elemento que ganha destaque nos filmes de Godard, indicando um outro atributo da imagem: a cor. O “vermelho-sangue” é um pigmento saturado que vai simbolizar perigo e violência (são as “guerras” silenciosas enfrentadas pelos personagens). É certo que, Godard parece estar sempre preocupado em ressignificar as representações de seus matizes favoritos: azul e vermelho. Como já sabemos, a escolha parte de um amor nacionalista e da paixão pela obra de seu pintor favorito Nicolas Staël.

A escolha combinada de cores como o azul, o vermelho e o branco (em menor presença), ditam um procedimento autoral que pode disseminar universalmente suas informações. Assinalamos a citação direta e indireta por Godard sob os referenciais de Nicolas de Staël; não apenas pela presença dos matizes predominantes, mas por meio da citação de um livro com pinturas do artista sendo folheado pelo personagem Sr. Davidson (Christian Grégori) (Figuras 83 e 84).

Em poucas páginas consultadas, reconhecemos a predominância dos matizes azul e vermelho nas representações de Staël (Figuras 84 e 85). Enquanto folheiam o livro, Sr. Davidson traz a sua fala uma possível citação representada na legenda: *“A experiência interior está interdita pela sociedade em geral, e pelo espetáculo, em particular você falava de assassinato. Isso que chamam de imagens transformam o assassinato do presente.”* *“O presente é um animal estranho”* –, acrescenta a fala de Ivitch.

Essa fala parece indicar um pensamento filosófico ou uma citação específica. Não identificamos a origem imediata desse pensamento. Apesar disso, a fala parece remeter a uma crítica à espetacularização presente no cotidiano das sociedades contemporâneas. O espetáculo caracterizado pelo fetichismo da mercadoria no cotidiano, em que a vida se tornou representação e simulacro; e as relações sociais foram mediadas pelas imagens (DEBORD, 2003). O surgimento de uma cultura dominante que cria uma realidade virtual que induz a sociedade a pensar e agir dentro de um padrão estabelecido. As relações de comunicação e linguagem na sociedade, estruturam discursos dominantes nas novas relações de consumo e poder material.

Figura 83 - Citação da obra de Staël em *Adeus à Linguagem*



Figura 84 - Ivitch e Sr. Davidson folheiam o livro sobre Staël



Figura 85 - Azul e vermelho na obra de Nicolas de Staël



Fonte: Fotogramas do filme

Em outra sequência, um diálogo entre personagens acontece: “*Imagine que Frankenstein nasceu aqui*”, afirma Marcus (Richard Chevallier); “*Posso imaginar*”, acrescenta Ivitch (Zoé Bruneau). Uma voz off : “*Em 1816. Lord Byron e Shelley caçados pela Inglaterra,*

pediram abrigo pelo lago de Genebra com Mary Shelley, que começou a escrever um conto de horror.” Nesse momento mais uma obra de ficção literária é citada pelos personagens em *Adeus à Linguagem*; “Frankenstein ou o Prometeu Moderno” publicado no ano de 1818 pela escritora inglesa Mary Shelley (1797-1851) (Figura 86). Godard não usa apenas do citacionismo da obra de Mary Shelley, temos a oportunidade de vivenciar um pouco da obra literária, com a encenação no filme, nos remetendo ao passado com direito a cenário e figurino de época. Na sequência Mary está sentada à beira do rio, com sua caneta de pena, escreve um conto sobre “um demônio cujo prazer se encontra na morte” (fragmento da fala em voz off que sobrepõe a cena).

Figura 86 - Mary Shelley escreve Frankenstein à beira do lago de Genebra



Fonte: Fotogramas do filme

No último bloco do filme, “memória histórica (3D⁶⁴ sobrepõe com ênfase) reconta seus amores patéticos”, parece mesmo que outra narrativa é anexada do filme. Nesse bloco, ao final da narrativa, Godard revela e afirma a técnica da pintura aquarela como escolha para a ilustração da fotografia de *Adeus à Linguagem*. Em um diálogo no qual não vemos os personagens, uma voz off e a legenda apresentam: “*melhore a superfície. Duas questões. Uma grande e uma pequena. Mas a pequena é grande. Celine disse que é difícil de inserir. Qual é a pequena? Os planos de profundidade. O sofrimento. O outro mundo.*” (Figura 87)

Na pintura, os planos de profundidade são construídos com os fundamentos da perspectiva. Aos olhos do observador a profundidade do desenho é percebida sob o efeito da distância entre os objetos e o distanciamento entre aquele que vê e os elementos presentes no desenho. Com a ajuda da perspectiva, construímos efeitos em 3 dimensões (ilusões de profundidade e volume) para as pinturas. Similarmente, para representar a “memória histórica

⁶⁴ É importante lembrar que Godard trabalhou o filme *Adeus à linguagem* integralmente no formato 3D, abusando das imagens fragmentadas. Ele excede o efeito tradicional do 3D que efetivamente faz com que a imagem “salte” da tela, permitindo o espectador ser imerso na história. O 3D de Godard é uma experimentação da profundidade da imagem, vem desenvolver sensações reflexivas, além da imersão na história.

em 3D”, Godard sugere por meio de experiências dolorosas (o sofrimento), o despertar dos valores íntimos (outro mundo) em cada ser humano.

Figura 87 - Memória histórica e aquarela em *Adeus à Linguagem*



Fonte: Fotogramas do filme

Não podemos desconsiderar as referências literárias ao final do filme: o escritor norte-americano Jack London, o escritor russo Fiódor Dostoiévski e Alfred Elton van Vogt, autor de ficção científica de origem canadense que tem sua obra citada nas cenas finais do filme (Figura 88). Escritores como Jack London, Dostoiévski e Alfred E. Van Vogt são referências que fazem possivelmente parte de uma memória e/ou da memória de Godard, ou até mesmo, da própria linguagem simbólica de *Adeus à Linguagem*.

Figura 88 - Memória histórica e aquarela em *Adeus à Linguagem*



Fonte: Fotograma do filme

O “*Adeus à Linguagem*” por Godard simbolizado no filme atinge um entendimento além da pintura; em meio a textos, referências literárias, à natureza que se consagra nas mais belas paisagens e com a vida animal; na mídia que se apropria do cotidiano, das relações afetivas, do senso comum dos indivíduos da sociedade, ressignificando saberes e heranças cotidianas.

Godard pode estar ressaltando as mídias como ferramentas mais eficazes na comunicação diária, atualmente uma característica forte e dominante na sociedade contemporânea. Esse pensamento vai de encontro a Guy Debord (2003), e silenciosamente a nossa sociedade vai se moldando à essa nova forma de vida contemporânea, e em nenhum momento tomamos o conhecimento da violência “simbólica” e silenciosa (BOURDIEU, 1998) na qual estamos sendo obrigados a moldar nossos estilos de vida. Talvez esse seja o segredo de Godard, premeditadamente sem roteiro definido, o filme se destaca por sua fotografia interessante e bela, e a linguagem é praticamente indecifrável, porém, simbólica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As inquietações norteadoras relevantes a esta dessa pesquisa foram motivadas por cada novo dado encontrado nas leituras bibliográficas a respeito do híbrido cinema/pintura, e a cada surpresa ao contemplar a cinematografia do cineasta Godard. *O Demônio das Onze Horas* (1965), *Paixão* (1982) e *Adeus à Linguagem* (2014), são alguns dos inúmeros filmes de Godard que comprovam a maestria do cineasta ao pensar o cinema como pintura. Longe de limitar as possibilidades de leitura e análise para seus filmes, Godard determina que toda repetida experiência contemplativa para sua cinematografia, apresenta um detalhe hodierno. A impossibilidade de uma investigação limitada deve nortear o objetivo principal da análise de um filme que é expandir e ampliar os sentidos de seu significado. Similar a uma obra de arte (uma pintura), a possibilidade de uma única interpretação é descartada.

A revisão teórica dos textos e a análise empírica tiveram por objetivo analisar o “entre cinema e pintura” nos filmes de Godard. Partindo do entendimento de que há hibridismo (cinema e pintura) no objeto empírico, identificamos essa forma que afeta esteticamente a linguagem de um filme, determinando assim a percepção sobre um cinema moderno vigente e transformador. Por outro lado, a pesquisa do híbrido cinema/pintura, não foi uma tarefa fácil. Dentro desse aspecto, merece ser ressaltado o grau de combinação e distanciamento entre as áreas. Como discutido no Capítulo 1, o cinema buscou inicialmente aproximar-se da pintura na procura por representações realistas. A princípio, as relações de similaridade entre cinema e pintura se conectam pelos elementos formadores das imagens; cor, luz, movimento, enquadramento, a textura e a composição.

Desta maneira, a conexão do cinema com a pintura, que discutimos nossa pesquisa, não se trata de uma aproximação da representação do mundo real. O princípio que norteia essa dissertação é a construção simbólica e poética do cinema de Godard e a relação híbrida experienciada por ele. O caráter singular de Godard na construção poética das narrativas fílmicas fez teóricos como Aumont (2004) afirmarem que os filmes do cineasta francês buscam representar “sensações reais” (atmosferas simbólicas) como as do movimento impressionista nas pinturas.

Nos identificamos com a possibilidade de manter o exercício visual repetitivo, logo após assistir os filmes muitas vezes, assim estabelecemos a conexão da cinematografia de Godard com a pintura impressionista, contudo o híbrido cinema/pintura em Godard transcende o

movimento impressionista; as sensações atmosféricas contemplam um leque de experiências. O impressionismo é a penas um ponto de partida para as experiências que permeiam a pintura clássica, moderna e contemporânea (contribuindo com novas técnicas, efeitos computadorizados e novas formas pictóricas) comprovadas em seus filmes. As sensações variam entre a instabilidade emocional dos personagens e o desfecho da própria narrativa.

A partir da análise, novas conexões surgem além do impressionismo. Os efeitos de cor e luz em *O Demônio das Onze Horas* por exemplo, acentuam a instabilidade que é transmitida em alguns momentos pelos personagens e a trama desenvolvida. Em *Paixão* (1982), a pintura consegue apresentar-se no formato mais nítido de figuração. São *tableaux vivants*; por mais que as cenas reconstituam verdadeiras obras de arte, adentramos o imaginário de Godard que durante todo o filme destaca o azul e o vermelho como cores de sua preferência. Os efeitos da fotografia cinematográfica tornam Godard contemporâneo, apresentando expressões e técnicas artísticas atuais e inovadoras, incentivando a reflexão subjetiva de sua obra. Percebemos que acima da história da arte existe um olhar, e esse olhar é do cineasta que transcreve do seu imaginário para o dispositivo cinematográfico uma interpretação pessoal do contexto pela liberdade de expressão e pela compreensão da história da arte.

A partir do objeto empírico e das representações da conexão cinema/pintura, identificamos em cada filme de Godard a pintura que alcança um projeto nítido de formas pictóricas simbolicamente distintas. Em *Adeus à Linguagem* (2014), a técnica da aquarela destaca a fotografia, os efeitos de imagem realçam a montagem, com sobreposições, efeitos visuais de cores e movimento, insere no filme um padrão contemporâneo de imagens computadorizadas. O híbrido perpassa a combinação cinema e pintura, o tratamento videográfico é complementado pelos efeitos computadorizados.

A pintura clássica pode ser identificada na cinematografia por meio de jogos de luz e sombra, e dramaticidade que o Barroco concede à pintura. A *Pop Art* introduz o consumo de massa por meio de inúmeras propagandas presentes no filme, e as HQ fazem parte da narrativa como se a história fosse contada por meio de um conto (livro), no formato HQ –, é o cinema, a literatura e a arte juntos, em uma adaptação feita por Godard da obra original (obra de Lionel White), conquistamos *O Demônio das Onze Horas*. O fauvismo se destaca nas cores saturadas e não realistas, designadas para os objetos ou personagens na cena, fator comum a todos os filmes de Godard. O cubismo é a própria fragmentação da imagem e narrativa, combinações de instabilidade visual, ruídos sonoros, dissociação e associação de imagens e sons, desenvolvem

uma confusão metal. Estas são algumas características que ultrapassam as sensações visuais dadas pelo cinema de Godard.

Durante todos esses anos creditamos ao cineasta Godard uma característica de “pintor”. As simbologias incorporadas pictoriamente por Godard durante a *nouvelle vague* até os dias atuais, são inovadoras. Sob a luz da experiência do cineasta, o colocamos como modelo representativo por fazer cinema como pintura ou produzir pintura no cinema. Como todo artista, Godard sucede Eisenstein incorporando a montagem fragmentada na narrativa fílmica, no entanto, os valores pictóricos e artísticos dados por Godard, não parecem suceder comprovadamente de uma referência cinematográfica ou um cineasta específico. Godard se inspira na própria arte, no pintor Nicolas de Staël e na sua base formadora de influência nas artes plásticas.

Híbrido, intertextual e simbólico, Godard transcreve conhecimentos pictóricos ao cinema. Fazer cinema como pintura não parece ser uma tarefa fácil. Para ambos os ofícios, designamos conhecimentos e habilidades específicas. Certamente, para um pintor compor uma obra, este não carece especialmente de uma equipe; a criatividade será compartilhada entre uma “solitária dupla”, o pintor e a tela, O que pode acontecer é que ele adquira uma ajuda a mais do objeto ou do personagem a ser observado. Diferente do pintor, o cineasta de forma inovadora desenvolve a ideia, mas ele não pode concretizá-la sozinho. De maneira distinta de um pintor, o cineasta se apoia em uma equipe de produção, sem ela o trabalho não é efetivado. Para fazer cinema ou até mesmo cinema como pintura, o cineasta precisa planejar e coordenar cada ação e/ou movimento de luz, câmera, encenação, figuração, efeitos visuais, sonoplásticos e muito mais. O pintor cria a ideia e a desenvolve sem ter que explicar ou dividir seu imaginário com alguém. O cineasta não apenas partilha, bem como transfere cada detalhe do seu imaginário para a equipe de produção e atores responsáveis pelo gestual performático.

Entre algumas das maneiras em que cinema e pintura se opõem, identificamos no modo como os autores desenvolvem os projetos. O processo é distinto para cada ofício, o diferencial surge logo após a etapa em que a ideia “sai da cabeça”. O percurso do imaginário à concretização da obra final segue a tradução precisa dos signos a serem representados para a efetivação do efeito estético esperado. Mais que conhecimentos cinematográficos, para conceber cinema como pintura é necessário explorar o imaginário, aplicar conhecimentos pictóricos, e associar poeticamente os elementos primordiais para conquistar o híbrido cinema/pintura.

Entre as possibilidades que tornam o cinema e a pintura mais próximos quanto às relações de similaridade, apontamos a simbologia. A imagem poética e alegórica traz peculiaridades decorrentes de um sistema particular de signos. A pintura toma proveito de uma variedade de elementos pictóricos aplicando-os combinados à uma linguagem imagetificada metaforicamente ou analogamente. O cinema de Godard se utiliza de códigos e convenções próprios ao aparato cinematográfico para uma escrita por imagens, desenvolvendo uma linguagem midiática que adquire expressões significativas para a sua contemplação. Podemos afirmar que o simbolismo e a poética são inerentes ao cinema e à pintura na produção fílmica de Jean-Luc Godard.

REFERÊNCIAS

- À BOUT De Souffle. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Georges de Beauregard. Société Nouvelle de Cinématographie, 1959. (90 min). Disponível em: < www.utorrent.com/intl/pt/ > Acesso em: 7 out. 2016.
- ADIEU Au Langage. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Alain Sarde, Brahim Chioua, Vincent Maraval. Imovision, 2014. (70 min).
- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? **Outra travessia**, n. 5, p. 9-16, Santa Catarina: UFSC, 2005: <<http://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>>. Acesso em 01 fev. 2017.
- ALGO SOBRE desenho. Perspectiva com um ponto de fuga. 2015. 1 imagem, color. Disponível em: < <http://algosobredesenho.blogspot.com.br/2015/06/perspectiva.html/>>. Acesso em: 03 mai. 2017.
- ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de. **Ensaio, montagem e arqueologia crítica das imagens** : um olhar à série *História(s) do Cinema*, de Jean Luc Godard. Porto Alegre: UFRGS, 2015. Originalmente apresentada como tese de doutorado, Universidade do Rio Grande do Sul, 2015.
- ALMEIDA, Gabriela M. R. de. Cinema impuro: contaminações entre cinema e vídeo a partir de um olhar sobre a série *História(s) do Cinema*, de Jean-Luc Godard. **Sessões do Imaginário**, n.16, p.67-72. Porto Alegre: PUCRS, 2011: < <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/9301/7135> > Acesso 06 fev. 2017.
- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma Psicologia da visão criadora. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2001.
- ARQUITÊTA, Arquitetura & Arte. Aquarela: chá, leite e mel. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=3iuIipn09rA>>. Acesso em 05 de nov. 2017.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas: Papirus, 2009.
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 2004. p.53-96.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- AVELLAR, José Carlos. Toda a vida mais cem anos. In: BENTES, Ivana (Org.). *Ecos do cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência no cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p.381-400.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: BAZIN, A. **O Cinema**: Ensaios. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.19-25.
- BAZIN, André. O mito do cinema total. In: BAZIN, A. **O Cinema**: Ensaios. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.26-41.
- BAZIN, André. Pintura e cinema. In: BAZIN, A. **O Cinema**: Ensaios. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.173-177.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: foto, cinema e vídeo. Tradução de Luciana A. Penna. São Paulo: Papirus, 2003.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: **Obras Escolhidas**: Magia e Técnica, Arte e Política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BERGER, John. **Modos de ver**: arte e comunicação. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. 2. ed. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 1990.
- COM AMOR, Van Gogh. Produção: Hugh Welchman, Sean M. Bobbitt. Roteiro: Dorota Kobiela, Hugh Welchman. Reino Unido; Polônia: Trade Mark Films, Break Thru Films, 2017. (95min). Disponível em: < https://popcornrtime.sh/pt_BR > acesso em: 05 dez. 2017.
- CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna**: introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. Tradução de Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Globo, 1996.
- COSTA, Lígia Militz da. **A Poética de Aristóteles**. São Paulo: Ática: 2003.
- COSTA, Maria Helena. B. V. **Cores & filmes**: um estudo da cor no cinema. Curitiba: CRV, 2011.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Tradução de Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2003.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

EDGAR-HUNT, Robert. **A linguagem do cinema**. Tradução de Francine Facchin Esteves. Porto Alegre: Bookman, 2013.

ESTADÃO. "Paixão" de Godard mistura pintura e religião. São Paulo, 23 jul. 2004. Disponível em: < <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,paixao-de-godard-mistura-pintura-e-religiao,20040723p3776> > acesso em: 26 nov.2017.

EVANS, Russel. **Curtas extraordinários: como filmar e compartilhar seus curtas na internet**. Tradução de Edson Furmankiewicz. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

FERREIRA, Veruza M. **Alfabetizando com imagens: aplicabilidade de suportes imagéticos na sala de aula**. 67 f. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Artes, Natal, 2012.

FERREIRA, Veruza M. Noções híbridas no cinema de Walter Salles. **Publica**, Natal, v.7, n.1.2013. Disponível em: <<http://www.reitoria.ufrn.br/ojs/index.php/publica/issue/archive>>. Acesso em: 14 set. 2015.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

FRASER, Tom; BANKS, Adam. **O Guia Completo da Cor**. São Paulo: Ed. Senac, 2010.

GALILEU. 'Loving Vincent': filme sobre Van Gogh foi feito com pinturas a óleo. São Paulo, 08 ago. 2017. Disponível em: < <http://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2017/08/loving-vincent-filme-sobre-van-gogh-foi-feito-com-pinturas-oleo.html> > acesso em: 26 nov.2017.

GODARD, Jean-Luc. **Introdução a uma verdadeira história do cinema**. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Doutrina das Cores**. Tradução de Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GOMBRICH, Ernst H. **A História da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1996.

GOMES, Daniela de Paula. O conceito de dispositivo e análise fílmica: reflexões sobre a quebra da “ilusão de realidade” em Cópia Fiel de Abbas Kiarostami. In: **Temática**. Paraíba: NAMID/UFPB, v. 12, n. 4, 2016. p. 156-167.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. 6.ed. São Paulo: Escrituras, 2004.

GONÇALVES, Osmar (Org.). **Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: Annablume, 2000.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Pequenas Crises: Experiência Estética Nos Mundos Cotidianos**.

In: Guimarães, C; Leal, B; Mendonça, C. (Org.). **Comunicação e Experiência Estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG. Belo Horizonte, 2006. p. 50-63.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda e Willian Oliveira. Rio de Janeiro: PUC, 2016.

HÉRCULES, Laura. **A cor na análise fílmica**: um olhar sobre o moderno cinema francês. **Comunicación**: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, v. 01, n.10, p. 1309-1322, Espanha: Universidade de Sevilla, 2012:
< [http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa8/101_A_cor_na_analise_filmica-um_olhar_sobre_o_moderno_cinema_frances.pdf](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa8/101_A_cor_na_analise_filmica_um_olhar_sobre_o_moderno_cinema_frances.pdf) > Acesso 22/09/2016.

HÉRCULES, Laura. **Sob o domínio da cor**: Análise dos filmes *Pierrot Le Fou* e *Le Bonheur*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013. Originalmente apresentada como dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2013.

JE VOUS Salue, Marie. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: JLG Films, 1985. (72 min). Disponível em: < www.utorrent.com/intl/pt/ > Acesso em: 10 jul. 2017.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004.

KERN, Daniela. O conceito de hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato. In: **Métis: História & Cultura**, Caxias do sul: UCS, v.3, n.6, 2004. p. 53-70.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KING Lear. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Golan-Globus Productions, 1987. (90 min). Disponível em: < www.utorrent.com/intl/pt/ > Acesso em: 20 mai. 2017.

LE Mépris. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Peripheria, 1963. (103 min). Disponível em: < www.utorrent.com/intl/pt/ > Acesso em: 10 mai. 2017.

LIPOVETSKY, Gilles. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.

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

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**, São Paulo: Ed. Brasiliense, 2005.

MARTINS, Luiz Renato. Cinema e *Pop Art*. In: Xavier, Ismail (Org). **O Cinema no Século**, Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 319-335.

MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. Tradução de Mariana Chauí. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p.275-301.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta. In: O homem e a comunicação: **A Prosa do mundo**. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974. p. 61-123.

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

MOURÃO, Maria Dora G. A montagem cinematográfica como ato criativo. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo: v. 33, n. 25, p. 229-250, junho 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65628>>. Acesso em: 05 out. 2017.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org). **A Experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal e Embrafilme. 1983. p. 437-453.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 10.ed. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1995.

NOGUEIRA, Luiz. **Manual do cineasta IV: Os cineastas e a sua arte (On-line)**. Labcom books, 2010: Disponível em: <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/20101105-nogueira_manuais_iv_cineastas.pdf> Acesso em: 21 out. 2017.

NOUVELLE Vague. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Les Films Concordia, 1990. (96 min). Disponível em: <www.utorrent.com/intl/pt/> Acesso em: 10 mai. 2017.

O COZINHEIRO, o Ladrão, sua Mulher e o Amante. Produção: Kees Kasander. Roteiro: Peter Greenaway. UK, França: 1989. (124min). Disponível em: <https://popcorn.time.sh/pt_BR> acesso em: 05 dez.2017

PASSION. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Jerzy Radziwilowicz. Zazes Films, 1982. (87 min).

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 10. ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2008.

PEIXOTO, Nelson Brissac. In: Xavier, Ismail (Org). **O Cinema no Século**, Rio de Janeiro: Imago,1996. p. 291-305.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes: conceitos e metodologias**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

PIERROT LE FOU. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Georges de Beauregard. Continental, 1965, 110 min.

PIETROFORTE, Antônio V. **Semiótica visual: os percursos do olhar**. São Paulo: Contexto, 2004.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica da arte e da arquitetura**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PRÉNOM: Carmen. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: JLG Films, 1983, 58 min. Disponível em: <www.utorrent.com/intl/pt/> Acesso em: 5 jun. 2017. **PROENÇA, Graça. História da Arte**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

RAFFAELLI, Rafael. **Ensaio sobre cinema e pintura**. Florianópolis: UFSC, 2008.

RONCOLATO, Murilo. Como foi feita a animação com pinturas a óleo sobre a vida de Van Gogh. **Nexo Jornal**. São Paulo, 15 ago. 2017. Disponível em: < <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2017/08/15/Como-foi-feita-a-anima%C3%A7%C3%A3o-com-pinturas-a-%C3%B3leo-sobre-a-vida-de-Van-Gogh> > acesso em: 26 nov. 2017.

ROSE D. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin W; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2003. 516 p.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SANTAELLA, Lúcia. Os Três Paradigmas da Imagem. In: Samain, E. (Org.). **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 2005, p. 295-308

SANTAELLA, Lúcia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?**. 3.ed. São Paulo: Paulus, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação Ubíqua: Repercursões na cultura e na educação**. São Paulo: Paulus, 2013.

SONHOS. Produção: Hisao Kurosawa. Roteiro: Akira Kurosawa. Japão; Estados Unidos: Warner Bros, 1990. (120 min). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Ryg5K4qGHD4> > acesso em: 09 dez. 2017.

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

UNE FEMME Est Une Femme. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Carlo Ponti e Georges de Beauregard. Unidex, 1961. (85 min).

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.

VIVRE Sa Vie. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Les Films de la Pléiade, 1962. (83min). Disponível em: < www.utorrent.com/intl/pt/ > Acesso em: 20 mai. 2017.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. **Em Questão**, v. 9, n. 1, p. 121-132, 2003. Disponível em: < <http://www.brapci.ufpr.br/brapci/v/a/3342> >. Acesso em: 24 out. 2017.

2 OU 3 Coisas Que Je Sais D'elle. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Compagnie Française de Distribution Cinématographique (CFDC), 1967. (87 min). Disponível em: < www.utorrent.com/intl/pt/ > Acesso em: 20 mai. 2017.

ANEXO A – FICHA TÉCNICA *O DEMÔNIO DAS ONZE HORAS*

Título original: *Pierrot Le Fou*

Título no Brasil: *O Demônio das Onze Horas*

País de origem: França / Itália/ EUA

Gênero: Drama, Policial, Comédia

Tempo de duração: 110 minutos

Ano do lançamento: 1965

Estúdio/Distribuidora: Continental

Direção: Jean-Luc Godard

Roteiro: Jean-Luc Godard

Cor: colorido

Classificação: 14 anos

Elenco

Jean-Paul Belmondo - Ferdinand Griffon, "*Pierrot*"

Anna Karina - Marianne Renoir

Graziella Galvani - La femme de Ferdinand

Sinopse: Ferdinand Griffon (Jean-Paul Belmondo) está entediado com a sociedade parisiense. Certa noite, ele deixa a esposa em uma festa e volta sozinho para casa, onde encontra uma antiga amiga, Marianne Renoir (Anna Karina), trabalhando como babá dos seus filhos. No dia seguinte, ele aceita fugir com a bela para o Mediterrâneo, mas o casal vai ser perseguido por mafiosos.

ANEXO B – FICHA TÉCNICA PAIXÃO

Título original: *Passion*

Título no Brasil: *Paixão*

Direção: Jean-Luc Godard

Roteiro: Jean-Luc Godard

Elenco: Hanna Schygulla, Isabelle Huppert, Jean-François Stévenin, Jerzy Radziwilowicz, Laszlo Szabó, Michel Piccoli, Patrick Bonnel, Sophie Lucachevski

Produção: Armand Barbault, Catherine Lapoujade, Martine Marniac

Fotografia: Raoul Coutard

Trilha Sonora: Antonín Dvorák, Gabriel Fauré, Léo Ferré, Maurice Ravel

Estúdio/Distribuidora: Films A2; Filmagem Estúdios de Boulogne, Paris e arredores de Rolle (Genebra)

Gênero: Drama

Duração: 88 min.

Ano do lançamento: Estreia no Festival de Cannes, 26.05.1982

País de origem: França

Cor: Colorido

Classificação: 16 anos

Elenco

Isabelle Huppert (Isabelle), Hanna Schygulla (Hanna), Michel Piccoli (Michel Boulard), Jerzy Radziwilowicz (Jerzy), Laszlo Szabo (o produtor), Sophie Lucatchevsky, Patrick Bonnel, Jean-François Stévenin, Ezio Ambrosetti, Magoly Champos, Myriem Roussel, Barbara Tissier, Serge Desarnauds, Agia Baufalvi, Manuelle Baltazar, Sarah Beauchesne, Bertrand Theubet, Sarah Cohen-Sali.

Sinopse

Godard constrói um estudo lírico do processo cinematográfico e criativo ao desconstruir a história de seu filme *Paixão*. "Eu não queria escrever o roteiro", ele afirma, "Eu queria vê-lo." Posicionando-se em uma sala de edição de vídeo na frente de uma tela de cinema que evoca

para ele a "página em branco de Mallarmé," Godard usa o vídeo como um caderno de desenho com o qual a concebe seu filme. O resultado é uma ruminção filosófica frequentemente humorística sobre o desejo e o trabalho que envolvem o processo conceitual e imagético do cinema.

ANEXO C – FICHA TÉCNICA ADEUS À LINGUAGEM

Título original: *Adieu Au Langage*

Título no Brasil: *Adeus à linguagem*

Direção: Jean-Luc Godard

Roteiro: Jean-Luc Godard

Fotografia: Fabrice Aragno

Edição: Jean-Luc Godard

Produção: Alain Sarde, Brahim Chioua, Vincent Maraval

Estúdio/Distribuidora: Canal+, Wild Bunch e Imovision

Gênero: Drama

País de origem: França

Cor: Colorido

Ano do lançamento: 2014

Tempo de duração: 70 min

Classificação: 16 anos

Elenco: Alain Brat, Alexandre Païta, Bruno Allaire, Christian Gregori, Daniel Ludwig, Gino Siconolfi, Héloïse Godet, Isabelle Carbonneau, Jeremy Zampatti, Jessica Erickson, Kamel Abdeli, Marie Ruchat, Richard Chevallier, Stéphane Colin, Zoé Bruneau.

Sinopse

Uma mulher casada e um homem solteiro encontram-se. Amam-se, discutem, separam-se. Um cão erra entre a cidade e o campo. As estações passam. O homem e a mulher encontram-se outra vez. O cão entre eles. O outro é um. Um é o outro. São três..." É com estas palavras que Jean-Luc Godard descreve "Adeus à Linguagem", um trabalho que consiste, acima de tudo, numa experiência visual.