

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

GABRIEL MEDEIROS ESCOBAR

HISTOIRE(S) DU CINÉMA E OS MUSEUS DO SÉCULO XX

Porto Alegre
2016

GABRIEL MEDEIROS ESCOBAR

HISTOIRE(S) DU CINÉMA E OS MUSEUS DO SÉCULO XX

Trabalho de Conclusão de Curso desenvolvido
para obtenção de grau no curso de Psicologia
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^{ta}. Dr^a. Jaqueline Tittoni

Porto Alegre
2016

*... und da triffst du deinen Blick im geelen
Amber ihrer runden Augensteine
unerwartet wieder: eingeschlossen
wie ein ausgestorbenes Insekt.*

... e lá tu encontras tua imagem no gelatinoso
Âmbar de seus olhos redondos,
novamente imprevista:
presa como um inseto já extinto.

RILKE, Rainier Maria - *Schwarze Katze*

SUMÁRIO

I. CURADORIA	4
II. OS SIGNOS ENTRE NÓS	7
III. NOSSA LÍNGUA	21
IV. MINTAKA	32
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	37
IMAGENS UTILIZADAS	38

I. CURADORIA

La commodité du contenant et la commodité du contenu. La commodité du texte et la commodité du mot dans le texte. Rien n'est aussi commode qu'un texte. Et rien n'est aussi commode qu'un mot dans un texte. [...] Le soir tombe. Les vacances finissent. Il me faut une journée pour faire l'histoire d'une seconde. Il me faut une année pour faire l'histoire d'une minute. Il me faut une vie pour faire l'histoire d'une heure. Il me faut une éternité pour faire l'histoire d'un jour. On peut tout faire, excepté l'histoire de ce que l'on fait.

A comodidade do continente e a comodidade do conteúdo. A comodidade do texto e a comodidade da palavra no texto. Nada é assim cômodo como um texto. E nada é assim cômodo como uma palavra no texto. [...] A noite cai. As férias terminam. Eu precisaria de um ano para fazer a história de um minuto. Eu precisaria de uma vida para fazer a história de uma hora. Eu precisaria de uma eternidade para fazer a história de um dia. Se pode fazer tudo, menos a história daquilo que se faz.

PÉGUY, Charles. Clio

Como aqui o que se intenciona fazer é escrever e montar um possível de história, não há como não falar desta própria escrita. Pois, é parte do jogo o constituir de uma certa comodidade. A comodidade de crer poder conter as coisas na fixação das palavras: conteúdo e continente. Não é isso, mas também é isso. Afinal, como Foucault (1968) traz, faz parte de nossa modernidade a instauração de uma nova ordem das coisas. Essa parte que é desprendimento do signo de seu próprio contexto, restando apenas os planos de significado e significante. A parte da interpretação, codificada e revista até nossa modernidade se transfigura a uma parte específico da representação, seria possível agora um encadeamento régio da coisa ao seu nome. Ele representa essa coisa e a define, ou aprisionaria em uma certa definição. Do surgimento da ciência enquanto codificação e classificação, restam a nós, além das coisas propriamente ditas, os dicionários, os atlas e as enciclopédias. Surgem os museus e as bibliotecas que seguiram os moldes do cemitério higiênico e da prisão do controle.

Mas, há também as heterotopias líricas e formais: a resistência das coisas e das palavras às forças de padronização. Subitamente, cada acontecimento, palavra e poeira poderia a ter uma existência além do símbolo, pois apenas é possível tangenciar as coisas, elas não estão como prova. É a parte que caberia a essa escritura no tratamento desses signos, estão aqui como a marginália, a indefinição e implicação de uma dissipação entre sujeito e objeto. Afinal, invadem-nos enquanto também nos intronetemos em suas órbitas. Grande parte deste texto se repousa sobre a questão de uma curadoria, essa tida como exercício de resguardo não apenas

dos acervos, mas também dos afetos e encontros possíveis nos interstícios. Isso não supõe que não seja ambígua e contraditória em si, uma vez que há também o peso do cárcere sobre os mostruários e pregos à parede. Entretanto, não perpassaria o mesmo à escritura de algo?

Resta, portanto, uma dupla questão que perpassa essa e outras escritas. Pois, se esse império da ordem no plano das coisas surgiu para prover um abrigo mínimo ao tempo, ele também é uma proteção a invasão dessas. A Biblioteca de Paris de *Toute la mémoire du monde* é tanto uma biblioteca quanto uma prisão, dependendo do ângulo. Em um plano, a intenção iluminista de abrigar, por amor ou mesmo controle sobre as coisas, todo o conhecimento produzido. Em outro plano, esse mesmo controle opera com um sistema de automatização do catálogo. Agora, tudo que era produzido em um mundo das letras tinha como obrigação ter uma cópia na biblioteca central, que o providenciava uma numeração de batismo. Talvez, aqueles números invocassem demais o holocausto ao diretor que havia recém realizado *Nuit et Brouillard*. Para a cidade não estava mais em questão o extermínio das gentes ou das obras, a solução para o perigo de uma invasão estranha era a de um presídio. O sistema de catalogação permitia que o sonho iluminista adquirisse plena conclusão, agora somente se acessa o que é necessário ou permissível.

Entretanto, o que isso pode falar a uma escrita que aqui se faz? Há um plano que é também o de conter as coisas, conceitos e palavras, mas há também outro que manifesta um profundo respeito por elas. Como conciliar um uso em que essas coisas possam falar, mas que ainda possa ter um uso delas na escritura? A solução que pode apontar Blanchot (1955) é a de questionar o conceito de autoria, aquela que pressupõe um domínio da alguém sobre tanto a palavra quanto o que ela indica. Essa é uma qualidade: o virtuosismo e a habilidade de singrar sobre tudo isso e voltar à terra sem nenhuma marca. Entretanto, uma parte da escritura é a de justamente a criação de um espaço literário, uma neutralidade onde a potência talvez não tenha dependido de um autor, mas sim utilizado deste para exercer algo de sua própria vontade.

Escrever com pouco patrimônio é questão de ética. Reconhecer a impossibilidade de uma divisão entre conteúdo e continente é uma das partes de uma reflexão. Essa por si leva a outro problema: a propriedade como império do sentido sobre os signos. Isso não perpassa apenas apenas a nomeação e a padronização, mas de uma ignorância quanto a outras possibilidades de produção. O homem de Pascal nomeia um pedaço de terra ao sol apenas para reivindicá-lo. Dizemos que uma coisa é algo para tomá-la em uma esfera própria e humana, sem reconhecer que tal processo não é natural. Quantos foram os encontros que possibilitaram que a configuração de um nome pudesse ocorrer? Essa questão é muito ampla e talvez paralise a construção

de um texto que tenha uma certa forma, como o aqui escrito, porém resta como um incômodo na hora de operar com os conceitos, além de lembrar e apontar para as formas de pensamento que tentam propiciar outros encontros. Essas que se localizam nos interstícios da padronização, sejam os dicionários de Flaubert, os atlas de Warburg ou os bestiários de Borges. Ali onde há o regimento duro e pesado, há também uma resistência que transforma, deturpa ou obtura os nomes.

Assim, cada forma e palavra possui um histórico singular. Ele não se relaciona somente a etimologia, mas aos tantos outros processos que encerram e abrem um conjunto de sentidos. Fazer essa história é, de certa maneira, montar um registro do que propriamente se faz. Ou seja, um texto não é um resultado em si desses encontros, mas sim uma forma que os possibilita. Essa é uma justificativa para a escrita deste texto que faço. Aqui não estão as provas do que se percorreu para um produto, mas as coisas estão lá. Operam sob regimes tão variados quanto os de intrusão ou mesmo de indiferença as nossas questões, já que há uma regência elíptica de curiosidades mútuas. Um texto não explica a imagem que o ampara, mas a imagem também não o delimita. As coisas não só tem uma certa existência singular, como se relacionam entre si sem nossos auxílios. Cabe atentar para a possibilidade de ver as relações de similitude entre elas. Assim, aqui o que tenta é compor com a imagem, os textos marginais, o intraduzível etc., colocando-os em uma equidade e na indefinição do encontro.

Existe uma razão simples para as operações com o que Péguy trouxe como continente e conteúdo. Uma vez que aqui se pretende uma exploração do que atravessa um museu, a questão da classificação e padronização se fazia presente. Como negar essa questão à escritura? Então, há dois tempos em que essa problemática se expõe. Um primeiro como parte da exploração do conceito de museu e sua relação com a obra fílmica. O segundo como arte de afirmar esse primeiro através da própria forma texto. Em outras palavras, não cometer uma hipocrisia em escrever com o intuito de desnaturalizar o controle, mas ainda sob a imagem da forma do controle pairando. Esburacar as duas padronizações pelo esforço de uma só. Afirmar o mínimo possível sobre as coisas, e elevar o mistério e fascínio, esses dois que nos convidam para ler ou adentrar nos museus imaginários.

A questão se converte a um princípio de curadoria.

II. OS SIGNOS ENTRE NÓS

*Don't you wander sometimes about Sound and Vision?
 Blue, Blue electric Blue.
 That's the colour of my room.
 Where I will live.
 Blue, Blue.
 Grey blinds drawn all day.
 Nothing to live, nothing to say.
 Blue, Blue.
 I will sit right down.
 Waiting for the gift of Sound and Vision.
 And I will sing.
 Waiting for the gift of Sound and Vision.
 Drifting into my solitude over my head.*

Tu não pensas às vezes sobre o Som e a Visão?
 Azul, Azul elétrico. Essa é a cor de minha habitação.
 Onde eu vou viver.
 Azul, Azul.
 Cortinas cinzas e fechadas todo dia.
 Nada a viver, nada a dizer.
 Azul, Azul. E eu vou sentar aqui.
 Esperando pela dádiva do Som e da Visão.
 E eu vou cantar esperando pelo presente do Som e da Visão.
 Escorregando pela solidão sobre a minha cabeça.

BOWIE, David *Sound and Vision*.

Aqui se escreve de dois espaços, que poderiam ser o mesmo. Escreve-se um texto inteiro e se utiliza de toda uma linguagem possível para aproximá-los. Em outras línguas, certas coisas já estão prontas. Nossa herança a nós. Cinema, evocando sua origem de registro de movimentos, toda a cinética e as forças da física. Mesmo em sua origem relativamente recente na história a nomenclatura se inscreveu em quase todas as línguas. Às vezes, troca-se o sibilante inicial por uma oclusiva velar surda, das *Kino* alemão, mas a tradição ainda é similar. Uma certa diferenciação necessária junto à fotografia e um suposto imobilismo de seu registro, afinal era o tempo de definir um objeto. Qual a história a se montar se um outro nome e um outro objeto do final do século XIX tivesse surgido se não o Cinematógrafo? Pois bem, certas línguas preservaram outras histórias e outros objetos. O sueco destina à sala de cinema a nomenclatura *Biograf* e o neerlandês destina ao mesmo espaço o ainda mais sugestivo *Bioscoop*. O primeiro remete a uma grafia da própria vida e o segundo sobre um certo olhar para a mesma vida. Ambos se referem a um outro protótipo construído, mas quantos outros textos paralelos estariam aqui se essas palavras tivessem sido apropriadas a nossa língua? A história foi outra.

Qual outra história também seria possível para a palavra que designa por uma certa excelência o habitat da filmagem? A designação surgida às três paredes que abraçam e contém uma certa atuação ou visibilidade é a de cenário, herança compartilhada em um certo teatro e um certo cinema. A origem familiar de *scénario* poderia esconder uma certa indiferenciação entre o espaço e a ação, como nossa língua procedeu, mas a descrição de um acontecimento é também a tomada de um certo espaço pela linguagem. Nossa língua procedeu por uma incorporação da rota, nada mais justo se pensarmos que o ponto que instaura uma ordem narrativa em terras ocidentais não é se não uma descrição de uma rota rompida e retomada. Qual outra história seria possível se essa língua que tomamos para pensar não colocasse em forma uma diferenciação da ação da posta-em-cena em um espaço? Ou ainda, se as outras línguas incluísem a perigosa viagem de Ulisses em seus escritos? Ou como pensar se todos esses espaços não fizessem parte de histórias, mas sim de estórias, aquele neologismo de valoração terrível que Ribeiro queria adotar da escrita anglo-saxônica? Este espaço que está aqui é formado por entre esses signos.

Entretanto, antes de mais nada, o espaço não é só de linguagem que o forma, são suas imagens e as forças que o constituem e visibilizam e também aquelas e, aqui principalmente aquelas, que ele pode constituir e formar. A história do cinema no espaço é longa, seu ponto mais recente, ou melhor, nem tão recente é constituição de uma dupla jornada: de um lado a projeção total em 360° que se transfigura em um próprio espaço, de outro o ressurgimento no final da primeira década do século XXI do cinema em três dimensões. Se uma projeção agora envolve e toca quem a vê em suas poltronas, talvez não seja por uma tentativa dúbia de retomar o espaço de ritual que um dia o cinematógrafo conferiu às telas. Tudo é muito velho, se agora todas as outras telas existem, o discurso é ainda o da nostalgia daquela primeira entrada à sala escura. Não é preciso ir direto ao cinema americano de espetáculo, o discurso é difuso e perpassa a outras instâncias. Uma renascença das proporções acadêmicas quase que quadrangulares do cinema de outrora, às vezes como vias de saudade e fascínio como em Anderson, às vezes para questionar o enquadre usual das paisagens, como em Jauja de Alonso. Outras tantas vezes, a afirmação da potência da película em um discurso de retomada do papel da película na gravação. Quanta ironia que alguns queiram criar uma aura justamente de um época em que ela já estava de pronto perdida. Não há como culpar, entretanto, realmente ainda somos fascinados por aquela sala e suas máquinas.

A discussão do espaço não se ampara somente na produção visível dessas coisas. Afinal, ele aparece em Tarkovsky (1998) em palavra e em filme como sendo constituído pelas percep-

ções auditivas que se encontram na gravação. Isso se dá na marcação dos passos, na chuva que cai e pinga nos telhados e adentra os edifícios. Não é à toa que pintou tantos lugares mofados e abalados pelo vento, ali onde a voz teria de cortar essas inúmeras ruínas e se estabelecer. O cinema não se inscreve no espaço apenas pela inauguração da velha tecnologia de projeção tátil, ele se adentra pelo próprio som e compõe a sala que ampara a sua projeção. Essa relação de áudio e visual não é pacífica e pressupõe de certas lutas realizadas no seu próprio bojo. Foi Deleuze (1988) que igualou Straub e Duras em seus planos de composição de rupturas. Em *India Song*, uma festa e traição narradas e nunca vistas e o exemplo que Deleuze não mencionou ali, da mulher indiana já sem filho que canta e enlouquece em voz, sobre mapas e as imagens de dança. Não há junção sonora pacífica.

O cinematógrafo não possibilita apenas a criação de um espaço para a projeção, mas também transforma e cria o espaço que está a ser projetado. Esses são de certa maneira visíveis e já registrados em uma certa história dessa tecnologia, mas há outro, que é dependente das operações de linguagem e jogos de visibilidade. A montagem é por si só um outro espaço, uma possibilidade da escritura de compor a partir de uma certa neutralidade, um lugar de onde as potências podem ser acessadas e onde as coisas podem ser trazidas e encontrar com as tantas outras, suas familiares ou estrangeiras. Aqui, decidi escrever sobre uma obra em particular, uma que toma e chama à construção de tantos outros que aqui posso fazer. A primeira pista dessa escritura que aqui se faz em se invocar uma potência dessa construção de um espaço onde a história se constrói foi dada pelo próprio Godard. Uma certa constituição de cinema pede uma certa lógica de discussão. Uma certa invocação disso são as famosas trilogias nomeadas e inomináveis que povoam uma certa ordem de exibição nos cinemas. Cobrem a tudo, desde Kieslowski até às supostas redenções do cinema americano. Não se sabe se são um certo resquício do pensamento dialético no cinema, não importaria tanto se fossem, apenas que são muito sólidas. Na entrevista com Ishaghpour (2000), Godard vai à imagem de algo talvez mais sólido para daí extrair suas instabilidades. Os quatro volumes, cada um composto de dois capítulos não evocam a síntese final do século XX que o cinema criou, eles são as paredes de uma casa, de uma sala de projeção, de um museu que testemunham a passagem dos signos que ali são chamados.

Não uma noção de dentro e fora de um certo cinema, o espaço é antes o refúgio onde as coisas distantes podem se encontrar. O labirinto de labirintos que se encontra no ventre do cinema e que constitui a sua própria história, não dos eventos datados, dos prêmios e de suas vitórias enquanto máquina e propaganda. Também essas, mas mais que isso, afinal Godard não

inicia seu cinema na película, mas nas páginas e daí prossegue para uma certa arte de encadramento das páginas, da película e das pinturas. Foi o cinema que não se criou por si próprio, a uma certa maneira de colocar em Griffith ou nos Lumière suas origens. O cinema já estava em Manet, em Dante e talvez sempre esteve aqui porque dos pequenos resquícios arqueológicos dos povos do neolítico, em quase todos estavam os espaços condicionados por um certo jogo das luzes, do sol, da lua e dos outros astros. Esses espaços em si poderiam ser a própria história, lida e feita através de uma certa herança que nos foi deixada. Pois, há uma certa impossibilidade sublinhando tudo isso. Uma certa impossibilidade de tomar a história enquanto um texto, como Péguy recebia de sua Clio: uma eternidade para fazer a história de um dia e uma incapacidade de escrever a história de tudo aquilo que se faz.

Mas, por quê invocar um certo plano de montagem como uma certa escritura ao cinema? Afinal, de certa maneira, a escrito em seu sentido mais estrito tem como lugar a produção de um roteiro prévio, ou melhor, na edição de uma letra ao seu conteúdo de imagem. Entretanto, nas *Histoire(s) du Cinéma*, essa produção em si não passa por uma adaptação. Em outras palavras, há muitos livros nessas últimas obras de Godard, são tão habitantes quanto certos personagens de um plano de intrigas, eles são em si parte da intriga. Visto que, a partir de sua própria codificação, a história do cinema é de um pontilhado de adaptações de duplas vias entre ele e seus ancestrais escolhidos, a escrita e o próprio teatro. É duplo porque é pacífico em dois pontos: no primeiro, as obras são convertidas a uma certa codificação visual e um potencial de ilustração nos planos, no segundo a redução de uma obra em imagens a seu eventual sumário explicativo, mas, e aí novamente os três Godard, Duras e Straub, montam uma outra realidade dessa adaptação não perpassada somente por uma égide de representação, mas pela construção de enormes buracos entre uma linguagem escrita e a produzida em imagens. Straub filma os chacais de Kafka apenas pela sua narração e pelo surgimento vago de alguns signos partidos de metáforas que não fariam parte de uma ilustração simples do conto. Os chacais não estão lá, mas a tesoura evocada na imagem de um corte do deserto está. O que escrever sobre esse segundo plano do cinema reduzido a uma conformação de narratividade passível de ser explorada em resenha? Os últimos de Godard confundem as pequenas histórias com os *Dramatis Personæ* do início de uma peça: um homem e uma mulher que não falam e um cachorro que fala por eles. Adeus à linguagem.

Adeus à linguagem não apenas como uma despedida final, afinal sua língua em Vaud traduz o mesmo *adieu* como uma saudação tanto de separação como de reencontro. Qual o reencontro com essa linguagem que ali e aqui estão postos? Lembro daquele outro espaço remon-

tado no início desse ano no MASP. Aqueles velhos cavaletes da Lina Bo Bardi de concreto ou acrílico que remontam o acervo que esteve lá desde a fundação. Pois, eis que um museu procede de uma certa pedagógica das salas. Estão por tudo, mas afinal qual seria a razão de Rembrandt estar junto com Vermeer, um proto-vitoriano e não com Velázquez, o outro herdeiro da Itália e de Caravaggio. Por que se montaria uma história por uma repetição das fronteiras nacionais e temporais e não pelas outras tantas similitudes que ali estão barradas pelas paredes e os pequenos bilhetes brancos. Afinal, Picasso não conversou com as máscaras africanas nas *Demoiselles d'Avignon*? Balthus não tirou seus rostos primeiro de Piero della Francesca e depois das inúmeras gravuras japonesas? O vidro, ou acrílico, afinal não sei os detalhes técnicos de construção, faz a difusão do olhar ao seus vizinhos de plano e aos que estão por acaso ao fundo. Um reencontro através de uma nova partilha do espaço, como em Godard. Uma certa neutralidade que permite ao acesso das outras potências dos signos, é a permissão de suas invasões às outras obras.

O novo museu, o imaginário de Malraux (1965) não é o premeditado pelo patrimônio e pelas questões de uma curadoria cronológica e de uma certa lógica brutal. Elas estão aí, produzindo um certo olhar unívoco a toda uma história da pintura e das outras artes. Aqueles museus que retiram da biologia não a mutação, mas aquela evolução errônea das origens e tecnologias. A origem do óleo como sendo a mesma do detalhe, esse necessitado de um tempo imóvel. A origem da perspectiva como a mesma da fidelidade da representação. Já Panofsky prenunciava que a perspectiva não era a introdução de uma geometria “correta”, mas sim uma tomada de posição entre as *Sehstrahlen* (os raios de visão, ou minha tradução mais errônea, as fibras do olhar). Erwin complexifica a relação da perspectiva com a verdade. Os objetos daí pintáveis estão em uma posição dentro do espaço psicofisiológico do jogo das janelas. O ver-através é parte de um regimento e relação com essa verdade subjetiva, mas não um ponto final. Vou subir essa montanha de costas.

Malraux faz da história das cores, das pinceladas e das janelas uma de inevitáveis encontros indescobertos pela ordem habitual e periódica. Um azul que poderia viajar de Giotto a Klein. Por partes e com um certo auxílio. Por razões fora dessa empreitada feita aqui, tenho uma certa procura pelos novos olhares sobre Rembrandt. Tão lido pelos americanos, afinal dedicam seus Smithsonian e seus institutos de Artes Liberais a uma certa conformidade de pintura flamenca. Não há, ou há muito pouco que saia de uma certa ladainha protestante: a riqueza e a nobreza do indivíduo frente às sombras, a piedade e seus derivados. É um dos pintores mais roubáveis, afinal se produz muito bem com ele os preceitos de um certo capitalismo. Não

Velázquez, esse pode ser atacado com facas e punhais, mas não tanto vendido e trocado como moeda. Quem por fim vai ver um jogo entre as figuras dos casamentos judaicos, das milícias e das guildas mercantis que saia de tudo isso? Um quadro de um jovem Rembrandt o coloca em uma proporção minúscula e em apreensão a frente de um enorme cavalete negro e piramidal com uma tela prostada em suas esperas. Não vemos o quadro apresentável, somente o seu dorso implacável. A relação é com uma tela dupla, aquela que vemos e aquela que nunca iremos ver. A composição não somente com um objeto a ser pictografado, o jogo dos quadros e enquadros é também problemático, restando em um rosto que olha através do segundo enquadre e uma mão prestes a pintar o que está ao mesmo tempo excluído e sobre as duas telas.



Talvez alguém que tivesse se deixado olhar por esse Rembrandt tivesse saído do próprio cinema. Greenaway realiza não um, mas dois filmes sobre a mesma pintura. O primeiro, uma rede de intrigas sobre a Ronda Noturna. O segundo sobre os pequenos mistérios da obra, aqueles que sempre estiveram expostos naquele templo construído a ela. Constrói um assassinato e uma grande rede de personagens, composto pelos percursos de detalhe dentro da pintura. Foi ele que viu uma outra menina, em trajes azuis, escondida atrás da de vestes douradas. Uma

¹ Termo utilizado por Derrida (2001) para se referir ao guardião e produtor de interpretação na relação com um arquivo.

testemunha talvez? Foi até a radiografia e viu a jornada daquela sombra da mão de Banning Cocq e a ponta de lança postada junto a virilha de Willem van Ruytenburch. A lança que passou por rasgos e repinturas até chegar a uma forma fálica. A mão feita da sombra pelas texturas é projetada até a lança do corpo de Willem. Seria uma sugestão de uma outra relação entre ambos que não somente a de capitão e tenente? Numerou uns trinta e poucos mistérios entre as virtualidades e visibilidades do quadro. Ao final, viu o próprio Rembrandt lá, ou melhor, um olho desencarnado de pintor ao fundo de toda multidão, escondido entre as figuras de desespero das meninas, da glória da milícia e da vergonha dos tambores e bandeiras. Infelizmente, teve de usar das medidas mais contáveis como representação e fontes de análise, um exemplo como o do aparato digital para comprovar que os focos de luminosidades se amparam somente sobre Willem e Banning e sobre as outras meninas que vagam pelos pés das figuras. Mesmo assim, resta como uma das tentativas de roubo e escrita lançadas.

Eu talvez esteja também procurando nos lugares errados, afinal a tentativa de nova escritura de Merleau-Ponty com as linhas de olhar incongruentes sobre o braço de Banning Cocq não está aqui. Também não estão aqui as esculturas de Anish Kapoor que montariam o auditório naquele museu dedicado a Ronda Noturna, aqueles emaranhados de carne de silicone produzidos pela memória de que Rembrandt sempre fez presença por entre as dobras das peles humanas e animais. Mahler também não teria composto a sua sétima, a noturna, no encontro com aquele batalhão que lutaria contra aqueles espanhóis invisíveis? Fui direto à escrita, explicativa e firme, mas seria uma assembléia das outras obras de arte que dividiria os graus de mistério e que guardariam umas às outras às invasões inevitáveis do sentido. Rembrandt morreu com uma enorme dívida monetária. A fonte disso? Um enorme inventário de janelas antigas apontadas para a Itália, afinal não tinha o mecenas-rei de Velázquez para sustentar as viagens e nem as pretensões católicas de fidalguia para ir pintar os carcereiros de Galilei. Não pintou a herança da bela nação se não através dos buracos à parede, não fez filhos italianos como o espanhol. Se estão juntos aqui hoje é porque essas Itálias imaginárias não estão propriamente em Florença ou Roma, mas porque de Dante a Dino Campana, de Rossellini a Antonioni, dos Nuraghi da Sardenha até o Moisés de Michelangelo, todos conseguiram furar as nossas mais sólidas paredes.

O que é um museu imaginário então? Uma tentativa, uma tentativa de construir a história da arte a partir da floresta de signos que nos olham com esses semblantes familiares. Essa história nunca esteve pronta, como Didi-Huberman (2002) coloca a partir das imagens-fantasmas de Warburg, ela sempre se põe em um movimento de reinvenção em um tempo. Winckelman através da poética, Warburg dos murais da enciclopédia e Malraux, aqui o do museu imaginário.

As obras se transfiguram em um certo tempo em uma condição para a sobrevivência e retorno para as novas leituras. Ela é feita em um outro conjunto, não apenas o conjunto da definição do contorno da própria obra, mas sim do que esses signos encontram em suas grandes jornadas. A história da arte do século XX, que Malraux pensa a respeito, tem como parte fundamental o encontro com a fotografia que a transfigura em outras constelações. Não é mais a história da pintura ou da escultura que estão ali, mas a história de tudo aquilo que pode ser fotografado a partir de uma certa definição de obra. Uma definição de obra que também tem suas fundações manchadas pelas inúmeras incertezas que cobrem uma certa importância da ação humana. Um crucifixo bizantino se tornou uma escultura quando adentrou os batentes do museu ou da galeria, se alguém rezou testemunhando-o pouco importa. Antes dele, o que escrever das pedras que por forças tão potentes, mas não-humanas, também foram escolhidos por alguns homens enquanto obra? Uma obra pode ser qualquer coisa, mas um signo coberto por ela e que nos encontra através dos tempos diz alguma coisa além disso.

Passa por aí uma diferença de certa importância entre uma história da arte e uma historiografia da própria arte. Sabemos muito bem dessa última e, no final de todo esse processo, o que os outros fantasmas de museu ainda podem destinar ao nosso futuro? Sabemos muito bem de certas coisas, afinal um certo maneirismo é a pedra fundamental que se apoiaria o barroco posterior, haveria um suposto movimento pendular entre uma razão e um obscurantismo prévios. Sabemos tudo isso, demos os nomes a todos esses movimentos. Entretanto, a história disso tudo que está aí não teria sido feita pelo próprio arquivo que agora dorme sobre a parede? Bem, Malraux viu na difusão espacial do contorno de Da Vinci a dissolução do objeto, a Mona Lisa, aquela entre Raphael e Verocchio, pode morrer todo dia, mas jamais a *Gioconda*, essa é infinita. A descritiva do estilo se fez pelos avessos da coisa, não foi a voz da *Gioconda* que coroou o renascimento, foi uma pequena assembléia de trabalhos repetitivos que instauraram o entendimento da representação ideal e correta do mundo. A Mona Lisa, aquela mulher que ainda hoje procuraríamos as ossadas por entre os mosteiros italianos, seria tão importante assim? A historiografia escolhe muito bem os focos para a construção de suas verdades, é justo, mas é mais justo, muito mais justo, reconhecer aquilo que também escapou as muralhas de suas prisões. A pintura pode estar em um certo tempo de representação, mas a presença que nos orbita invariavelmente a escapa. Malraux tenta provar o seu amor, uma prova que parte da crença de o que entra nesse jogo de olhares ancorados à parede é maior que um objeto, é uma voz inteira. Uma voz que nem Louis XV, nem Alexandre e nem o próprio escritor vão poder se adonar. Sua infinitude de escritura é a própria promessa para o futuro.

¹ Nome dado ao coletivo de cineastas provenientes da *Cahiers du Cinéma*.

Esse museu inteiro de páginas começa com uma dedicação a uma outra Madeleine, a tradução francesa de Beatrice, aquele nome feminino que renunciou tantas invasões pelos signos. Uma feliz coincidência que tenha se casado com uma delas, mas não vou tirar da coincidência uma certa voz de potência. Por entre tantos nomes, quem seria afinal o guardião das chaves desse museu? Seria a quem se dedica dada a incumbência da proteção, ou ao próprio André da escrita dessas imagens? O *arconte*¹ de toda uma escritura, aquele que seria não somente dado a uma questão da portaria de um espaço neutro e criado, mas também o de um privilégio da interpretação sobre os documentos. Esse não é dono do museu, ninguém o pode ser agora, mas também diz de um certo exercício de curadoria perpassado por uma certa institucionalidade.

Em meio às tensões paralelas à Guerra da Argélia, estava a questão da arte africana. O museu tem um papel interessante nessa definição. Um acervo não é apenas o conjunto de alguns objetos, é a própria construção desses objetos. Antes das invasões coloniais não existia arte dos povos originais da África, ou melhor, não existia uma arte contemplativa e coberta da ritualística visual para apreciação. Marker e Resnais vão algo mais longe, a obra presa em um mostruário está intimamente relacionada a uma construção de um homem africano. Esse novo homem moraria em pequenas vilas compostas de semi-esferas brancas. Um tempo higienista, cuja imagem não poderia ser outra se não a de glóbulos brancos atacando a impureza. O outro tempo da construção se dá na morte por inanição nos museus parisienses. Para minar uma cultura, bastava mostrá-la como uma nota de rodapé da história, diferente e, portanto, horrível. Há um discurso que ampara essas construções museológicas. Lembrando Resnais no caso da biblioteca de Paris, o sistema a partir do século XVIII é o do aprisionamento e o do cárcere. Uma prisão que, segundo o próprio, mantém-nos protegidos da invasão pelos documentos e artefatos.

Conhecemos bem os curadores, sejam os Biesenach ou os Saatchi, donos do mundo. Um conseguiu colocar toda uma cidade sob um regime de centralidade cultural, o outro nos deu os Hirst e as Emin. Foram donos demais de tudo e também produtores de um certo discurso, mas afinal esse não é o mal do fascínio? O museu, a instituição de m maiúsculo, tem um ancestral nos salões palacianos. Os reis da Saxônia que construíram o *grünes Gewölbe* foram tomados de tal mal, esse que tenta provar um amor divino através de uma coleção perpassada por esse. Está tudo lá, do estrangeiro e dos próprios porões da Europa, tudo existe e tudo agora seria verdade. Os chifres do narval que agora são a comprovação de que os licórnios bíblicos foram sim fascinados pelas virgens silvestres. Os retratos da imaginária Joana D'Arc que, através de um semblante resignado, seriam o documento do amor de Deus. Inacreditável talvez, mas

seria toda essa afecção a parte principal da própria curadoria afinal? Malraux não deu a resposta para quem preservaria e quem estaria postado ao umbral do museu imaginário, deu respostas plurais. A fotografia seria no século XX o trabalho do tal arconte, mas também tira dele a responsabilidade da interpretação em monopólio das obras penduradas e plantadas. Se o início é saltado pelo signo de nossa convocação ao olhar do próprio signo, a leitura seria parte de uma escuta, mais despersonalizada que a figura do curador, do arconte e dos reis. Uma música inteira e não patrimonial que está aqui por entre todos nós e lá, na rosa celeste que Beatrice e Dante apresentaram ao mundo inteiro.

Subitamente, a *Wunderkammer* não se localiza mais em Dresden e nem o cinema nos templos de Cannes, Veneza ou Berlin. Eles necessitam um espaço, mas não é mais o ancorado por entre os planos espaço-temporais e nem está no nosso bolso. Esse espaço é nosso, porque lá está nosso rosto emoldurado frente a todas as *Giocondas*, todos os *Tadzios* e às Pompéias de nossas viagens. Ele é nosso, mas não meu e nem teu, ainda que tenhamos deixado por ele certos rastros, cobertos, recobertos e descobertos. É uma construção de um lugar onde essas forças possam porventura se encontrar. Resta uma coisa estranha, entretanto, afinal esse é também o espaço da produção de certos discursos e de certas histórias. Como compreender uma vontade e um desejo a partir disso? Afinal nossos museus imaginários ou não também estão prenes dos discursos colonialistas de toda história. Da criação da arte africana, também recebemos a oportunidade de finalmente vê-la em terras ditas civilizadas e o que se ainda poderia escrever dos roubos e transplantes que se deram das coisas gregas, egípcias ou dos nossos americanos ancestrais? Por quê escrever tudo que está aqui e lá, se isso pode invariavelmente levar a uma construção fascista do museu, do arquivo ou da biblioteca? Bem, por um instinto que cabe a essa escritura aqui, considero aquele mistério recobridor de Malraux como a pedra fundamental disso. Didi-Huberman (2005) não cessou o Die de Smith, mas abriu a nós a potência de ver algo além da imagem tautológica de suas contemporâneas. Não passa necessariamente por uma via de escrever demais sobre qualquer coisa, mas de crer que, por alguma via, aquilo que está sobre as páginas não é mais que um traçado manchado sobre a cera e membro das novas constelações. Outros exemplos, outras jornadas. Aquele âmbar do Báltico pescado das profundezas do mar do esquecimento, não é somente a imagem do inseto e das plantas que ali se prendem. Ele esteve em nossa história desde um longínquo passado, nas jóias e nas paredes, ainda que não tenhamos nomeado nenhuma de nossas eras a partir dele. Toda aquela resina que um dia passou pela terra e hoje está ao fundo do mar fez esses pequenos filtros, essas janelas de vidro amarelo que a humanidade sempre teve um certo prazer de reencontrar. Um reencontro feito com a história que

precedeu, passa e passará pela nossa própria. Fizemos câmaras forradas dela no século XVIII, fizemos uma sala de buracos àquelas baratas perdidas nos movimentos. Não é como uma própria imagem pode sugerir a construção de um espaço a partir de suas imobilidades, mas sim do abrir dos batentes para que essas estrelas de milhões de anos sejam sempre diferentes.

A construção desse espaço é a construção da própria história. Damos nomes a essas novas histórias. Do cemitério das verdades aos museus imaginários, mas eles não estão lá em um ponto fora de nossa existência, esses espaços estão entre todos os outros. Há uma certa peculiaridade na construção de história que Godard faz. Se através da problemática da adaptação, do cinema italiano e da relação entre imagem e som, suas sombras se mesclassem com as dos Straub e de Duras, o tempo e a história o aproxima das outras constelações. Godard é o remanescente, após o falecimento de Rivette no final do ano passado, do grupo dos *novos turcos*¹ e Varda do grupo informal do *Rive Gauche*. Bom, não que a doença e uma certa velhice não assolem a todos que estavam lá produzindo em 50,60 etc, mas há uma estranha coincidência aí, afinal os dois foram os únicos que, ao final de tudo isso, colocaram-se em uma certa posição de invasão de todos esses espaços. Ela, a catadora do século XXI. Ele, o arqueólogo do século XX. Lembro daqueles encontros registrados entre os dois, justamente Godard que atravessa o Sena em duas mulheres em *Cléo de 5 à 7* e o último em que ele, do alto de seu pessimismo de *Film-Socialisme*, vê com carinho nas *Plages d'Agnès* a resolução para os conflitos de Israel e Palestina: acrobatas que se encontram pelo movimento pendular dos trapézios.

Esse último Godard é nomeado (ou seria acusado?) como também o guardião das chaves do museu do próprio cinema. Já percorremos, ainda que de maneira muito rápida, esse outro museu de Malraux, cabe então perguntar o que seria de fato um museu dedicado a essas estonteantes viagens pelas imagens que se movem pelas telas? Não se trata somente de uma memória que opera por ali, afinal há que se evocar uma posição de meio que todos os *novos turcos* apresentaram, passado americano e italiano e um futuro ainda sem residência. É a construção do cinema como ele poderia ser lido naquele outro final de século, duas vezes os cinquenta anos dele. Ele foi feito através dos signos entre todos nós, mas não dentro da própria tela da sala escura. Ele prescinde de um outro meio, tecnológico e temporal para sua produção. Como Dubois (2004) coloca esse novo vídeo na posição entre o cinematógrafo e as digitalidades e virtualidades que hoje estão nas novas telas, ele também está em uma posição única de nova planificação do próprio cinema, não mais o das profundidades, mas o das operações de sobreposição e obturação do planos. As Histórias do Cinema não serão feitas através de uma escrita do que foi propriamente o neorealismo ou a *nouvelle vague*, elas são muito mais que isso. Elas são

feitas de um movimento que o vídeo proporciona de retornar àqueles planos com outras pedras nas mãos.

Entretanto, no que consiste isso propriamente? Já que não é o grande tomo dos testamentos, também não é somente feito das imagens e dos aspectos mais visíveis do cinema. É a tomada do corpo do cinema por todas as outras histórias. É uma impossibilidade de escrita surgida do próprio ventre daquela sala escura que introduz a presença das outras constelações de signos. Como explicar, por exemplo, que só se tenha dedicado uma única vez durante a segunda guerra a produzir um filme de resistência? Ou que talvez, ao contrário da literatura e da pintura, tenha se dedicado a produzir documentários padrão Unicef para informar de todos seus martírios? Ou que Vichy tenha se tornado mais atraente como cenário do que os próprios bastiões da resistência francesa? O cinema não é a sua própria vitória, dessas que supostamente perpassam as criações de estilo e o surgimento da vanguardas e festivais, ele é em si um problema. Teve seus *Triunfos da Vontade*, teve seus *Nascimentos de Nações*, mas só teve uma e somente uma *Cidade Aberta*. É dessas grandes tragédias de visão em que se produziu cada vez menos a partir dos anos que surge uma necessidade de talvez roubar de outras fontes o seu mais longínquo passado. O cinema quebraria sob suas próprias falsas lendas, como já prenunciava seu colega. A narrativa desse grande projeto não é a de sua salvação, é a do próprio eclipse dele.

Sim, Godard esteve presente nesses últimos cinquenta anos de cinema, mas isso não quer dizer unicamente que assuma uma posição que escreve dessas pequenas glórias que ele faz no nosso cotidiano. Por quê um museu inteiro dedicado a esse mesmo cinema então? Talvez tenha se necessitado romper com as correntes do que se denominava da narratividade bruta que cobre uma quase integralidade do cinema, talvez tenha se necessitado romper com a crença de que todas aquelas imagens queriam dizer o que sempre quiseram dizer. Talvez ainda, tivesse que se contar que agora aquela película tinha se tornado arte, uma vez que sua época tinha finalmente acabado. Uma máquina do século XIX que tinha feito existir o próximo, que nunca iria existir. Não que a pintura ou a escultura ou mesmo a música não tenham oferecido problemáticas, de Wagner a Marinetti, mas foi ao cinema que se propôs um certo controle do universo. Talvez tenhamos sido muito fascinados por esse controle para não construir os pequenos e outros espelhos do século XX.

Muitas foram as tentativas de separá-lo e o pôr, mesmo assim, em seu pedestal de equivalência às outras artes. Bresson e Straub rompendo com a atuação melodramática de um certo teatro que ainda hoje é invocado nos trajetos de atores da Broadway a Hollywood e de volta. Ou ainda de tirar uma certa expressividade da ordem do rosto escultural, visto o efeito Kuleshov

que ampara a expressividade na repetição imperfeita e sempre modificada na montagem. Da música, somente os aspectos mais Wagnerianamente equivocados dos *leitmotifs*, aqueles que o próprio teve que declarar não serem da ordem da representação. Godard vai pela outra via, como talvez tenha feito antes, afinal transformou Anna Karina da fotografia dos letreiros da Palmolive em uma outra criatura cinematográfica. A via é a de tomar essa história da arte, do teatro, da pintura e da literatura junto da história do cinematógrafo, não por vias de uma evolução constante da representação e das formas, mas das vias de dizer que elas nunca foram tão separadas assim. Muito se afirmaria da montagem como única qualidade exclusiva do cinema, sendo a atuação do registro do teatro, da escrita e a da adaptação da ordem da literatura e do próprio registro como da ordem da fotografia. Pura ciência de regimento. A montagem e a composição também estão nos olhares, nas leituras e nas escutas, mesmo que não tão voluntárias ou personalizadas quanto o desejo de uma certa lógica permita.

Godard se despede muitas vezes, mas talvez sempre volte ao cinema. Despediu-se com todas as letras em *Weekend*, despediu-se da linguagem em seu último filme, falou que o socialismo da nomeação de penúltimo poderia ser o mesmo que capitalismo, pois o primeiro já havia morrido. Voltou depois de *Weekend* junto do grupo Dziga-Vertov, nomeado a partir da inauguração de uma outra filmagem. Ainda está produzindo hoje e, por uma certa insolência benéfica, com o próprio cinema 3d dos espetáculos americanos. Diz que, como não há tanta escrita a respeito da tal tecnologia, pôde construir um filme sem uma certa carga discursiva pesada a respeito dos planos. Esse retorno é sempre outro, o cinema é sempre outro, ainda que ele anuncie o seu inevitável fim desde 68. As *Histoire(s) du Cinéma* não são simplesmente a síntese final, mesmo de um cinema que ponha junto de seu corpo Manet, Malraux e Martynov, é a abertura das portas para um próximo que está perdido por entre as estrelas, uma nova visão e uma nova audição que ainda não se fizeram. Pode ser um grande pessimista, mas vamos ao outro que também se dedicou a uma certa história do final de século. Marker fez duas vezes o *Le Fond de l'Air est Rouge*, uma em 77 e outra em 93, paralela aos primeiros capítulos das *Histoire(s)* de 88 a 89. Não tem o mesmo desejo de despedida de Godard, viu nas figuras do metrô as mesmas pinturas do Louvre, viu no *Second Life* a possibilidade daquela utopia mítica prenunciada inúmeras vezes na literatura. O fundo do ar é uma certa história de 68 a 73, feita daquelas imagens televisionadas ou não, aquelas que hoje poderiam habitar as forças das páginas das mídias Ninja e as imagens das escadas intermináveis de Odessa. Era a história do Brasil pós-golpe, da revolução de Praga e do outro golpe de 11 de setembro de 73. Que grande ironia que aquela caça aos lobos das planícies que era usada em 77 como metáfora para o tráfico

internacional de armas realizados em grande parte pelos Estados Unidos era em 93 ela própria alimentada pelo próprio tráfico internacional de armas. Há uma consolação, no entanto, ainda há lobos nas planícies. Mesmo que tudo tenha acontecido e o cinema tenha se despedido algumas dezenas de vezes, ainda há cinema aqui ou lá, numa certa produção estranha na internet ou ainda nas salas de cinema. O passado não está morto, ele nem sequer foi passado.

Uma minúscula prova está aqui nessa escrita, pois se de Velázquez a Malraux, de Rembrandt a Dante todos esses estiveram de certa maneira aqui, foi porque essas portas das *Histoire(s)* permitiram. Não é preciso e nem poderia ser justo pôr essas imagens em seu encadeamento único de tautologia delas próprias. A montagem nunca foi de dois fragmentos em sequência, nem esses dois planos foram por si só unidades de uma matéria. Esses instantes tinham um ilustre passado, ainda que ele vá e deva continuar sendo misterioso e obtuso. E eu aqui esperando por todos os presentes do som e da visão, que não vão aparecer se não por certa força de uma certa operação com esses signos. Se o cinema nunca esteve só, também nunca esteve a escrita solitária vagando aqui por essas poucas páginas. Por uma torção de tempo, ela tenta se apropriar dessa nem tão nova arte para suas dobras de carne e para suas outras montagens. Seus termos agora, no meio desse nó inteiro já são um pouco difíceis de se separar. Foi uma tentativa, uma tentativa de usar do museu e do cinema para adentrar em ambos espaços de uma só vez, de usar desses dois como algo que poderia deixar na escrita as marcas desses espaços imaginários. Escrever muito pouco para poder escrever alguma coisa, seja de Godard, Malraux ou todos outros. Deixar intacta toda uma promessa dos signos entre nós.

III. NOSSA LÍNGUA

Plus tard, les signes, certains signes. Les signes me disent quelque chose. J'en ferais bien, mais un signe, c'est aussi un signal d'arrêt. Or en ce temps je garde un autre désir, un pardessus tous les autres. Je voudrais un continuum. Un continuum comme un murmure, qui ne finit pas, semblable à la vie, qui est ce qui nous continue, plus important que toute qualité. Impossible de dessiner comme si ce continu n'existait pas. C'est lui qu'il faut rendre.
Echecs.
Echecs.
Essais. Echecs.

MICHAUX, Henri. *Emergences-Résurgences* (1993)

Escrevi esse primeiro parágrafo algumas vezes, apaguei algumas mais. A primeira vez, escrevi sobre a votação da comissão de Impeachment, que ocorreu em um domingo passado. A escrita ficou muito pedante e talvez lembrasse demais um discurso de resistência muito ultrapassado, sobre as falas fascistas e o processo de revelação da comissão da verdade. Estava muito tomado da vergonha, uma vez que tudo era ridículo e muito nosso. Em uma segunda tentativa, escrevi das manifestações e uma certa paralisação histórica. Isso tinha pensado através da estranheza de ouvir *Apesar de Você* em coro e em pleno 2016. Era estranho que, em uma cultura que sempre pôde se encontrar através da música, a única novidade aparente era o retorno de uma antiguidade. Estava paralisado por uma noção de que a história sempre se converteria em uma rotativa dança. Também tive um pouco de receio de escrever dos movimentos que estão às ruas agora, não queria soar ingrato ou mesmo cínico quanto à noção de democracia. Da terceira vez, não cheguei a escrever, era muito simplório. Pensei nos milhares de vídeos e artigos que despontam nas nossas listas na internet, talvez por estar com algumas abas abertas durante a escrita. Pensei em como a palavra humilhação vinha como uma forma de vitória argumentativa. Os americanos, sempre eles, usam aquela maldita expressão shut down para isso. Aquele tipo de conversa que deve invariavelmente calar uma das partes. Novamente, vinha algo carregado de indignação e talvez pendesse para uma construção muito hegeliana de discussão. Refletia sobre os museus e a batalha quase irrelevante entre os Poussinistas e os Caravaggistas, visões sobre a mesma herança italiana e como ambos agora ocupam as mesmas paredes. Isso seguiu para um quarto tempo, em que as coisas vieram somente em imagens. Veio a imagem daquela

utopia celta, a Hy-Brasil e a sua homofonia com o nossa nação. Lembrei de uma música de Laurie Anderson que falava de uma ilha era habitada somente por criaturas televisionadas. Ninguém via a paisagem e as maravilhas da ilha, pois todos olhavam somente com espelhos. É claro que aquele domingo de falas familiares no congresso ainda estava fresco, como se pode perceber. Vinha um pouco da construção de sujeitos através das imagens, lembrando as redes sociais e o papel da televisão na subjetividade. A televisão ia seguir para o cinema, o lugar onde a memória é passível de projeção, mas isso já foi bem feito. O título da música era uma pista do que seguiria esse processo, a linguagem não é nada senão um vírus. Escrevia e apagava esses parágrafos que agora vão ter de se contentar em acompanhar o texto nas paralelas, como uma certa doença lingüística. Não queria parecer definitivo sobre nada e ao mesmo tempo queria iniciar a escritura de uma possível história. Repeti o mesmo procedimento algumas vezes, como na Odisséia, até que o dispositivo de música que uso caiu em Gershwin. Era *Rhapsody in Blue* e já nas primeiras notas lembrei de *Manhattan* e pensei que o melhor início possível era esse tatear entre os tons de uma escrita. Como não apresentar essa outra ilha mística se não através dos excessos de solilóquios e a soberba discursiva? Como não apresentar uma escrita da história através das tentativas frustradas que aqui foram feitas? Esse é o início de uma discussão de uma escritura mais acompanhada, talvez mais atormentada, mas com menos certezas.

De fato, uma das questões dessa escrita desde seu início e suas origens mais longínquas é a própria escrita. Isso tem uma razão bem específica, não podia se contar nesse meio de vida como uma forma de fazer calar a obra sobre a qual se dedica. Tentar construir a partir disso foi problemático, uma vez que o que se poderia seguir aqui é uma escritura de como a história é explorada através das *Histoire(s) du Cinéma*. Isso seria fácil e impossível, já que esses fragmentos de memória apresentados e as próprias falas espassas contém referências às obras que utilizamos durante uma construção de psicologia social. Estão todos lá, Foucault comentou em três entrevistas as operações que o cinema pode fazer da história. Godard após esse próprio filme deu entrevistas a respeito da obra de Deleuze. Todos estavam lá em 68. Enfim, tudo seria muito fácil de escrever, ou, muito pior, de fazer concordar entre si. Entretanto, a questão das obras de tanto Foucault, quanto Godard, quanto Deleuze não seria a de montar a história através de suas linhas mais aparentes, mas sim com as suas lutas e rupturas, os jogos, os discursos etc. Uma escritura que não atentasse para o seu próprio processo de pensamento seria no mínimo hipócrita.

Deleuze e Guattari (1995) utilizam da forma livro para iniciar uma discussão da obra mil-platôs. Essa forma que poderia apontar para um fora do texto, com suas conexões e rupturas

com uma própria imanência da escritura com a vida. Antes disso, Blanchot (1955) se dedica a uma construção do que seria o espaço dado à literatura com essa mesma vida que ela contém e transborda. Ali uma neutralidade, não a neutralidade de um artigo ou de um suposto jornal, mas de uma definição de potência. Ou seja, de um encontro entre as partes da escritura, sejam elas lingüísticas, da memória ou da própria vida. É o papel de colocar a essas coisas como as que invocam à escrita, elas afetam e são afetadas por ela. Não está mais em um plano de uma maestria ou virtuosismo autoral, não se aperfeiçoa a escrita, mas pode se invocar através dela um silêncio permissor. Esse deixaria essas outras vozes, da experiência, da poética da linguagem, das imagens operarem em vários planos mutáveis.

Esses planos não são diferenciados, como já nos mostraram Proust e Bergson. Eles simplesmente aparecem através de algo que não é personalizado e centralizado em uma figura de autoria. Essa figura que escreve é o meio por onde essas coisas passam, desaparecem e se montam. Sejam os signos ou a memória. Se antes menciono um certo respeito por essas coisas que vencem o desprezo e nos invadem, aqui há outro elemento que aponta para um certo desprendimento da construção de um autor. Essa palavra contém uma dupla atualidade para análise, uma vez que é utilizado nesses dois meios em que o texto se encontra: a escrita e o cinema.

As linhas que estabelecem esse nóculo nomeado de Política de Autores passam por algumas questões em específico. Uma delas, como Godard delinea nas próprias *Histoire(s) du Cinéma* é de uma relação dupla e problemática em relação a duas nações. Um autor é uma figura que se encontra ao outro lado do oceano, lá onde existiria uma potência criativa, uma forma não codificada de produção, etc. etc. O que se estabelece entre Truffaut e Hawks, Ulmer e Hitchcock. O mesmo fascínio e admiração transborda à literatura precedente, lembrando a mesma admiração e o mesmo fascínio estabelecidos por Poe em Baudelaire, passando por Faulkner e Malraux. A questão de autoria e o que se propõe a colocar em um pedestal de autor está um pouco além de uma fronteira nacional. É claro que os exemplos de autoria elaborados por alguns dos *novos turcos* eram conterrâneos em si, Vigo, Cocteau, Renoir, Bresson, Rouch etc. Mesmo assim, a premência da luta se dava contra o sistema de produção francês e, por isso, era necessário o roubo de uma outra herança histórica. O autor não seria aquele possuidor das credenciais e apresentações de carteira do cinema francês, já codificado e valorado em uma série de pequenos nomes. Estabeleceu-se uma aura mítica e originária em relação à produção nos Estados Unidos.

Há, é claro, inúmeras rupturas e quebras em uma jornada da palavra autor até o seu uso na crítica atual. Afinal de contas, o que é um filme de autor atualmente? Ou, antes de mais nada,

o que pode transformar uma figura em um autor ou uma autora? Poderia-se dizer que talvez todos esses americanos invocados do passado fossem autores, talvez. Talvez sejam autores hoje alguns como Sorrentino, Moretti, Haneke, Almodóvar, Kiarostami, Weerasethakul e todas as outras constelações que usam dos espaços de festival europeu para uma certa publicidade e premiação. Podem ser, de alguma maneira, os jovens diretores de um cinema personalizado e saído do ventre familiar como Dolan ou a Sofia Coppola e a Gia Coppola. Porventura, encontram-se em nosso quintal oferecendo algum espelho e problematizações de nossa cultura e linguagem como Mendonça Filho e Muylaert e antes, o Glauber Rocha e o Luís Sérgio Person. Se há muita fauna para a mesma palavra palavra, ela poderia operar antes por uma certa exclusão difusa e confusa de certas instâncias. Mesmo assim, restam dúvidas: afinal, estaria coberto sob essa effigie Spielberg, o profeta do sucesso do homem americano, seja ele também alemão ou polonês? E os tantos outros que produzem filmes de uma explosão sensorial repetitiva ou de conteúdo fragmentado em inúmeros pequenos centros de produção, tal qual uma linha de montagem?

Truffaut nunca escreveu um verbete a explicitar a Política de Autores, propôs a si mesmo, mas não o fez. O que resta de uma problemática e questionamentos proferidos na década de cinquenta na Cahiers du Cinéma é visibilizado através de alguns poucos textos. O primeiro cronologicamente é do próprio Truffaut, em um título já sugestivo: *Ali Baba et la Politique des Auteurs* de fevereiro de 1955. Eis que ali estão os autores, na posição dos quarenta ladrões do conto. O texto em si elabora uma crítica, ou antes, uma defesa da função de Jacques Becker na plêiade de autores do cinema mundial. Um nome que poderia não estar em consideração para tal conjunto, uma vez que a ópera-buffa nos califados não representasse uma certa seriedade de abordagem. Como explicar um autor se não por uma certa moralidade restringente que o obriga a dar um olhar sobre as questões ditas humanas? O autor ali não se faz por uma fonte desses olhares, mas sim por uma certa composição de planos que se encontram na obra. Há após isso, a menção do famoso axioma de Giraudoux: “*il n’y a pas d’œuvres, il n’y que des auteurs*”, mas como o crítico logo afirma, a questão era negar tal sentença, que era cara aos antigos que poderiam reutilizar e fragmentar a obra em dez ou doze pessoas. Jacques Becker se difere por utilizar de certos elementos com um arranjo outro. Na mistura, tem que ter um charme para o roubo. Isso é que o coloca na constelação: um charme (palavra de Truffaut) para compor os elementos tão díspares em arranjo e um certo estilo. Ali Baba, Mistura e Charme. Como naquela música baiana de muitos verões atrás.

Uma segunda aparição dessa problemática é elaborada por Eric Rohmer (1956), composta por algumas cartas de leitores à revista. A terceira e talvez mais relevante a essa escritura

é escrita pelo próprio pensador do cinema como arte coletiva, André Bazin (1957). Ele inicia com o pouco que havia já se estabelecido sobre a tal Política de Autores, lembrando o fato de à época o tal verbete de Autor ainda ser uma promessa do crítico Truffaut. Primeiramente, ele questiona uma certa necessidade de incorporação do discurso da história da arte e da literatura à problemática cinematográfica. Afinal, se a razão era a de equiparar à constituição do mundo artístico, por que, necessariamente, haveria de se invocar um arranjo centralizador e personalista à questão? Muitas das obras nem sequer encontraram seus autores, visto as *Vênus de Milo* e as máscaras africanas. Não é por falta de assinatura que deixariam de ser produção. A questão de uma autoria tem um ilustre passado, não somente de uma prática de assinar as coisas, mas também de tratá-la como fio condutor para análise e crítica. Os americanos tão admirados também tiveram condições de existência para estabelecer-se como sujeitos-autores. Coloca-se uma certa sede de imagens característica e cultural como uma das possíveis explicações do mítico cinema do além-mar. Assim, uma das linhas de subjetivação, palavra não dele, mas nossa para compor que autor é um nó entre tantas dessas coisas. Uma frase de Rivette que ele ouve ampara tal questionamento: “*l' auteur est celui qui parle à la première personne*”. Muito bem, agora a problemática é de sintaxe: Eu é autor de quê?

Uma quarta vez (1965) isso ainda apareceria na revista. Bazin já está morto, Rivette, Truffaut, Chabrol e Rohmer já fizeram seus filmes. Godard, três anos após, fundaria o Dziga-Vertov e faria a virada ao vídeo com *Número Deux*. Tudo isso já é velho e distante o suficiente para discutir os seus efeitos, então elabora-se uma roda de discussão a respeito do que consistiu a política de autores e o uso abusivo e indefinido dessa palavra incerta. Estão lá esses novos críticos a afirmar o quanto isso era amparado em certos entendimentos muito vagos da concepção de cinema americano. De fato, em grande parte dos filmes americanos quem rege uma certa disposição dos elementos não é um diretor, mas sim um produtor que ordena e arranja, uma figura que os *novos turcos* encontrariam somente anos mais tarde, nos seus próprios filmes. Não que um cinema artesanal não existisse, mas que ele dependia de lutas, rupturas e batalhas não circunscritas naquela imaginária de apenas um escritor solitário, ali também existe um mundo de gente ao redor. Um segundo ponto que trazem é uma certa fetichização da questão do estilo, que agora se estabelecia como uma linha geral para a análise de obras. Um autor seria alguém que se estabelece por certa temática. Já a conhecemos bem e estão bem nomeadas: X faz filmes sobre a violência, Y faz filmes sobre sexualidade e Z faz filmes sobre a solidão. Não é um estilo em si, mas um clichê desse mesmo estilo. Uma obra põe questões formais, de conteúdo, de linguagem, de enquadre, de uso etc., há coisas que se produzem na imanência do processo e

não previamente como um culto personalizado de estética. Lembro daquele filme que Luciano Emmer insistiu por anos em realizar com Picasso, antes de Clouzot colocar a questão da processualidade da obra em movimento. Aquela acusação pendente sobre o pintor de uma certa inconstância estilística, que Emmer afirma que nada queria dizer a não ser que Picasso sabia produzir e se produzir em devir. Há que se ter uma aposta que esses acontecimentos sejam capazes de nos modificar, é a história posta em corpo. Heráclito já escrevia que nunca se pisava no mesmo rio duas vezes, que nós éramos mutantes e que aquele rio antigo já havia passado. Foi necessário um brasileiro sambista para dizer que aquele rio de azul indefinido que corre, passa por e leva nossas vidas.

Mais quarenta anos de distância e talvez esses sejam a maior força de mudança da discussão, ainda que se use a palavra autor quase que em qualquer instância. Em tempos de questionamento sobre propriedade intelectual e uma produção subjetiva acompanhada pelas forças do vídeo e da fotografia onipresentes, retornar a uma pureza é desnecessário. Não é mais isso, todavia ainda é isso que se produz sobre cinema. Aqui uma escritura cansada disso, uma vez que nunca fez parte da subjetividade de quem escreve. Nasci anos após o vídeo, nunca convivi com um aspecto monolítico do cinema. Repousar, retornar ou rever um filme são aspectos que já fazem parte de tudo que está aqui. Eles apontam para outras vias, não é unicamente sobre eles que está se tratando aqui. Um vídeo cabe em muitas telas e isso faz muita diferença. Qual seria essa diferença? De alguma maneira, isso poderia indicar um certo uso que converte o vídeo no instrumento da antiga câmera-stilo, não através da filmagem em si, mas como forma de utilização da própria filmagem que agora se assemelha ao uso da leitura. Uma vez que a presença e um retorno das imagens é lido em uma tela tal qual outro texto, todas as câmeras se tornaram retroativamente canetas para qualquer um.

Sabemos que existem essas canetas, sabemos que borram e falham em certas telas, mas e então? A questão de um uso se daria através, com ou em razão das imagens? Por partes e com auxílio. Straub, que compôs tantas partituras verbais, afirma em uma entrevista uma certa pobreza e irrealidade do cinema italiano, aqui aquele das décadas de cinquenta e sessenta. Afinal, as vozes não sincronizadas ao momento da filmagem abriam espaço para inúmeras rupturas e estranhezas. Uma palavra mal posta à boca, uma atriz que não era muito dona de sua própria voz etc. Sabemos de atrizes duplas, ou seja, uma interpreta exclusivamente o que ali está visível e uma outra o que é da fala. Monica Vitti, com seu nariz quebrado e expressivo foi a voz de algumas outras antes de ter sua imagem grafada por Antonioni. Straub se preocupa com a certa realidade auditória, é a forma que constitui um espaço, visto as construções de passos invisí-

veis aos olhos, mas não aos ouvidos e uma necessidade da exposição de microfone ao vento gerador de ruído sonoro. Godard também tem seu percurso sobre essa ruptura. Ali, a mesma pergunta montada junto ao desespero de Ingrid Bergman em *Stromboli*: como esse cinema pôde ser tão grande se não havia registrado o som com a imagem? Uma só resposta, a outra resposta: a língua de Ovídio e Virgílio, de Dante e Leopardi havia e talvez sempre houvesse passado às imagens.

Para isso, constrói suas pequenas provas, emudeceu todas as películas para que pudessem falar sem os sons toda a língua que se desposou de um farol e projetou o mundo o grande cinema italiano. Estão lá Umberto D com os gestos da mendicância que se convertem e se dissimulam, a nova Francisca, aquela que por sua bondade tirada do de Assis é internada em um pequena hospício e os tantos outros rostos que esse e talvez somente essa língua tenha conseguido nos dar. Se o resto dos vinte seis minutos são dedicados a um museu de um holocausto e de uma resistência que não foram filmados, aqui a própria câmara das maravilhas se faz. É um amor dedicado a uma coisa muito estranha, pois Godard que tanto se despediu da história do cinematógrafo, agora rouba de Ovídio aquela citação que só poderia ser feita em latim. Quem muito conjuga o *não amo* nessa língua, acaba invariavelmente dizendo muitos *amo*. O cinema da segunda guerra é o da decepção, dos americanos fazendo propaganda, dos poloneses que acolhem Spielberg, dos ingleses que nunca fazem nada, dos alemães sem cinema e dos franceses que transportam seus atores à UFA em trens, tais quais os dos campos. Ninguém filmou Claude Roy tomando a cidadela de Vichy e nem os martírios dos povos judaicos. A Itália é a única que com os retalhos de película e uma cidade sitiada conseguiu olhar seu próprio rosto, foi reconstruído por gente sem uniforme. Se o resto dos vinte e seis minutos é um eterno não amo à ocupação do cinema, aqui tem de se falar amo àquilo que é o singular dessa história.

Está certo que *Roma, Città Aperta* tem suas pequenas idiosincrasias de fantasia, afinal um dos mais pessimistas dos cineastas do país se pôs a desfazê-la anos mais tarde com aqueles que talvez seriam os verdadeiros italianos. Também não ofereceu a união das pautas com algumas partes da igreja católica, mesmo que essa fantasia tenha de alguma forma se realizado vinte anos mais tarde na américa latina. A nova Itália e suas liberações não foram feitas somente pelos seus cidadãos, algo que Rossellini lembraria no ano seguinte em Paisà. Entretanto, por quê seria esse papel de uma certa outra produção de verdade menos real do que o que está posto todo o dia nos ramos de um documentário ou algo jornalístico? A língua italiana seria menos real porquê sua gestação se deu na Divina Comédia e não somente nos lábios de seus falantes? O museu como essa câmara não está a provar uma certa ordem certa da realidade, o neorealismo

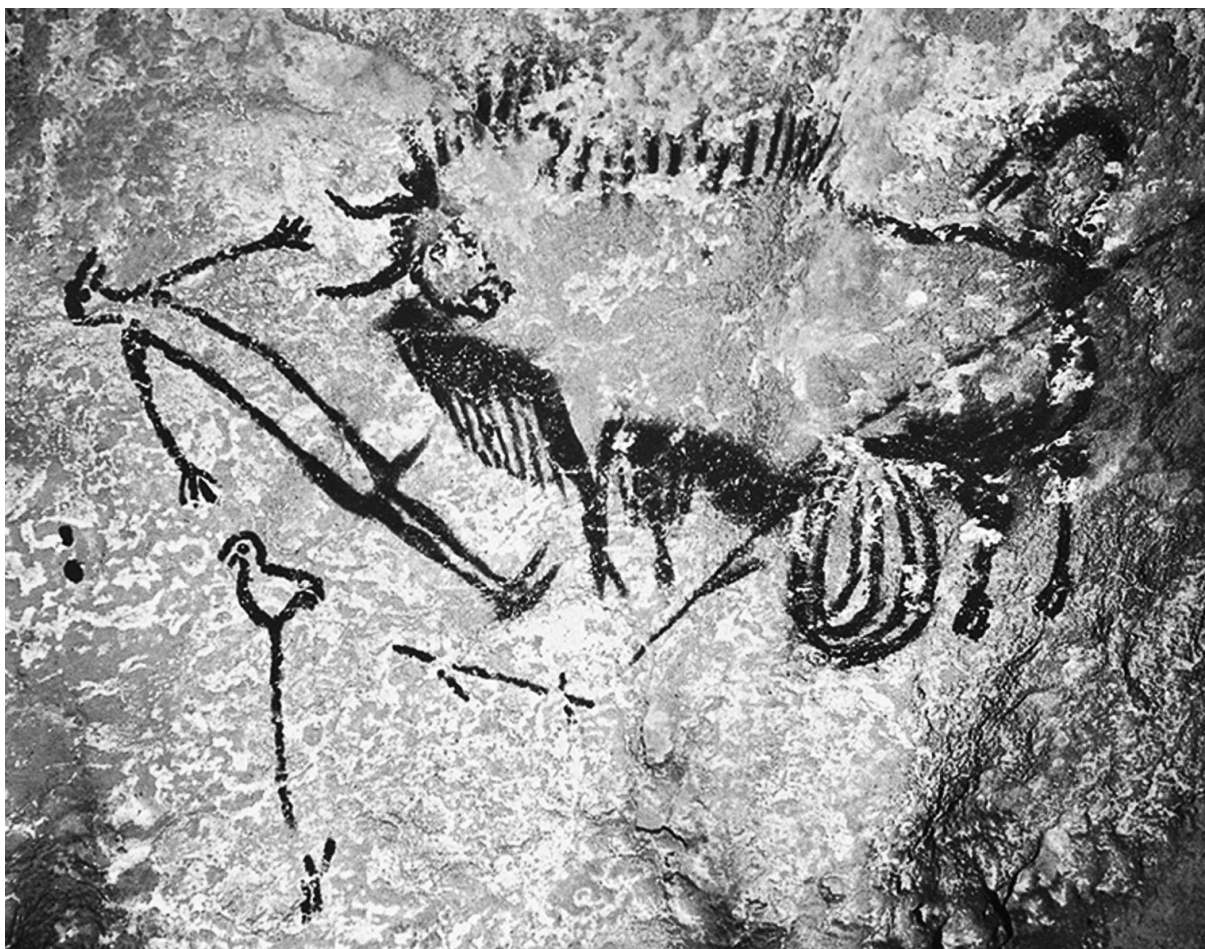
mo não surgiu da representação dessa, mas sim como a apresentação dos possíveis. A filha de Rossellini lembra que o encontro fictício entre Ingrid e Roberto não partiu de uma história real da refugiada partindo para Stromboli, essa história teria uma certa verossimilhança, o vulcão estaria lá e as refugiadas realmente estavam às esperas nas soleiras de porta. Esse museu dos signos do cinema não é a apresentação das suas verdades mais aparentes, mesmo dentro de uma linha geral do conceito de narrativa. Não seria um documentário que chegaria mais perto dessas verdades, afinal o que há de mais verdadeiro em ver uma dezena de pessoas entrevistadas sempre ao lado direito da tela com aquele fundo em *flo*? Essa verdade não se extrai, ela se constrói, e se a dos signos tivesse de ser outra, por quê não essas que eles próprios nos deixaram como



herança? Um pensamento que forma, uma forma que pensa. Está aí o cinema para além de suas utilidades finais de ilustração ou representação de uma certa verdade certa, também estão lá de fato, mas sempre foi muito mais que isso.

Entretanto, como já foi escrito aqui antes, essa não é propriamente a história do cinema, são as histórias que o precedem enquanto formalizado e que o vão deixá-lo aberto a um certo futuro. Qual é esse futuro? Pelos motivos mais óbvios, não está somente no próprio cinematógrafo, talvez esse já esteja em vias de desuso. Aquele velho sonho da câmera-stylo tão barata

quanto uma caneta talvez tenha chegado, mas hoje também está nas grandes corporações e nos seus vídeos estranhos de uma certa overdose de experiência, dos tutoriais ao acompanhamento cadavérico de uma rotina. Quem saiu dos usos habituais de uma *goPro* que não o Godard? E quem não se fascinou com a própria imagem ativa para escrever algo mais? Não sei, sei que existem e tem de existir no meio de tantos nós que poderia colocar nesse pequeno papel decadentista. E o museu imaginário? Aquele que construiríamos a partir das vozes intermináveis e prenhes do futuro. Temos museus, grandes museus e pequenos museus. Nós e Calatrava construímos um inteiro e o nomeamos como do Amanhã, mas somente para dizer que esse amanhã não vai existir. Não que os fatos não estejam corretos e nem que as baratas não vão restar após as nossas eventuais despedidas, mas o quê invariavelmente essa pedagogia pode deixar ao futuro se não os próprios fatos? Existiria uma outra música que ainda nos afetasse que não a das



chaminés e dos gases?

Um mergulho misterioso nesse passado está cheio disso, desse futuro aparentemente escuro de nossas vidas. A resposta talvez não esteja na conjuração dessas imagens como inevitáveis escapatórias ou resistência a tudo isso, elas podem e podem não ser. Se Godard monta uma apenas saída efetiva do cinema da segunda guerra mundial, ela não estava propriamente

no objeto a que ela se dedica. A resistência está dentro e fora de Roma, atravessada e orbital. Essas questões reservadas ao futuro, do autor às telas, do museu às canetas e da escrita à pintura, não estão contidas pelas próprias margens que elas poderiam delimitar. Elas as transbordam. O primeiro ponto seria transformá-las em uma própria língua, a italiana do cinema que tanto se assemelha às vozes das músicas aéreas do museu imaginário. É isso que percorre tudo isso que está aqui, uma tentativa talvez um pouco frustrada disso. A problemática do autor, o espaço literário, o museu imaginário e as *Histoire(s) du Cinéma* estão como busca de outras relações de um sujeito com aquilo que tão mal define com seu olhar. É a busca dessa língua e dessa música que pelas torções estariam nessa próprias imagens que adormam tanto as paredes brancas da galeria, quanto a igualmente prateada tela daquela sala escura.

Dois últimos museus aqui. Um primeiro sem mais as paredes para abrigá-lo, está exposto a todos os ventos. O maior acervo de pinturas rupestres do mundo, todas feitas e expostas junto às rochas laranjas do interior do Piauí. No encontro entre o platô e o vale, centenas desses traços a céu aberto. Um povo que supostamente atravessou o oceano desde a África que passava pela desertificação da região do Saara. O mesmo Saara que alimenta com sua areia aquela mesma floresta acima do platô. Os americanos dizem que isso seria impossível, não tem a imaginação de ver que nosso continente compartilhado teve tantas portas quanta poderiam ser criadas. Cem mil anos de história, inexistentes dizem eles. O que foi a língua desses africanos que jamais existiram? Deixaram nas peles rugosas e rubras, pintavam umas sobre as outras. Não há lugar que tenha tantas figuras humanas, mesmo proporcionalmente. Nunca fui, escrevo pelas pequenas janelas de fascinação que me são destinadas. Há imagens, muitas e que circulam nas outras rochas digitais. Impressionam. As danças, as mortes, o poder de observação da transformação de um tatu, que se desenrola e enrola e um beijo eterno entre duas sombras encravadas em um recôncavo de pedra. Não existe outro lugar como esse, ainda que colocamos às figuras do passado uma certa indiferenciação. Foram todos caçadores e coletores, inventaram instrumentos e se organizavam, todos iguais. Tiramos um certo mistério para reservá-lo à busca de tantos elos perdidos e biológicos, uma busca interminável de uma origem, exercício esse muito mais cristão que gostaríamos.

Repouso por um instante naquela solidez que é Lascaux, tão sólida que nem eu e nem ninguém mais podem adentrar. Um povo tão igual àqueles nossos. Fizeram uma caverna inteira de cinema, suas pinturas sobrepostas que passadas à chama da tocha se moveriam como as grandes manadas. Traçados e retraçados que produziriam um movimento em uma direção. Ao fim dessa procissão ritualística, um grande buraco. Uma coisa que não deveria ser vista sem

um certo preparo. Cordas e uma certa habilidade de escalada, fora um enfrentamento claustrofóbico. Lá e somente lá, uma figura humana. Ao lado de um bisão que perde as vísceras após os ferimentos, está ou quase está nas vias da morte. O homem a seu lado tomba, está de pênis ereto, tomado por essas forças de êxtase presentificadas nesse instante. Tudo precisava ser escondido, tudo precisava ter uma certa ordem de apreciação, afinal a morte é muita coisa. Criaram um lugar em que não se vive, no sagrado não é possível se viver. Criaram um espaço separado da vida, onde esses signos de uma certa arte podem enfim afetar. Na tão nossa Pedra Furada não fomos tão dramáticos, talvez igualmente trágicos, mas não pesados. A divisão não era propriamente entre o sagrado e o profano, a natureza própria já havia dado a dela, entre a floresta amazônica acima do platô e a mata atlântica em vias de desertificação do vale. Os signos estão bem expostos, talvez expostos demais se a intenção seja preservá-los da chuva e do vento.

Das tintas similares e das pedras similares muitos signos diferentes, alguns tendo que ser protegidos do mofo de seu claustro e os outros da própria natureza que os cobre e envolve. O nosso museu não tem nome próprio, é nomeado pela imensa pedra anelar que deixou ser cortada pela água e que testemunha os milhares de anos dessa presença. Quais as tantas diferenças e os tantos mistérios que estão aí a nos olhar? Lascaux é por si só recheada desse mistério, toda a questão de templo e um certo estranhamento com esse espaço de encontro atravessaram muito bem o tempo. A nossa pode estar exposta, muito exposta, mas não estaria nessa pele a marca de um mistério tão belo quanto o do esconderijo das coisas? Esses signos que dançam há milênios por entre as onças e tamanduás são também os da herança de todas essas vozes que podem ter vindo da África, pela Beríngia ou mesmo da Polinésia. São singulares em suas rotas, mas são de uma herança que talvez não precisemos roubar, está aqui nos nossos quintais. Não o visitamos, culpa nossa de talvez achar que aquele mundo tão nosso seja menos digno de nossos passos que Rembrandt ou Velázquez. Por quê lá, entre o despenhadeiro e o vale, entre o Brasil e a África e entre o passado e o futuro, está um pedaço da música de nossa língua.

IV. MINTAKA

Para terminar um texto de certo modo, monto uma constelação. Comecei pelo gato preto de Rilke, esse que nos guarda todo dia dentro do âmbar gelatinoso. Seria o mesmo de Hoffmann, o Murr? Aquele que por vias literárias, escrevia há duzentos anos que nosso regimento de história pessoal, das vitórias da infância às conquistas adultas, não continha uma vida? Agora é. O segundo, ou segunda, está aqui ao meu lado com os mesmo olhos âmbar adormecidos, recebeu um nome, não por mim, de Alice, teve de viver até pouco em uma gaiola, escapou porque eles sempre escapam. O terceiro, visto morto no dia de hoje, também preto no asfalto, foi perdido perto de onde moro. Esse é Mintaka, a terceira e mais distante estrela do cinturão de Órion. Por quê eles afinal? Falar de uma construção que esburaca as paredes mais sólidas parecia chamar essas figuras a uma ação, afinal não são eles que conseguem a duras penas abrir armários e gavetas e lá criar um outro mundo? Se Cocteau os amava, foi porque não foram policiais ao contrário de tantos outros que vivem conosco, porém são certos guardiões do movimento, do metrô de Tokyo aos incontáveis navios por onde passaram. Uma questão, porém, são eles que não tem nenhum interesse na imagem própria frente a outros animais de similar inteligência. Golfinhos se enfeitam e chipanzés são fascinados, tentaram aplicar os estágios de Piaget a eles, um certo reconhecimento e interesse em uma figura fechada e definida por um espelho. Apenas desprezo, comprovo isso na prática, naquela visão fria deles mesmos não há ou há pouco interesse. Não precisam disso que nós tanto necessitamos, afinal tem o mundo inteiro de fascinação, inclusive o das sombras que eles habitam melhor que nós.

Foi por essas sombras imóveis que tentei talvez digitar esse texto, muito ficou lá e não está aqui se não numa certa questão não respondida. Não queria explicar os tomos de Godard, acho que não cheguei até eles, fiquei a sua espera. Era muita coisa e, talvez o cinema na sua condição de montagem, tenha mais condição de apresentar essas músicas, pinturas, fotografias e mobilidades que o chamam através dos tempos. Não há como montar aqui a batalha de olhares que ele viu em Othello e nem a rosa que sobrepõe a essa construção, a mesma rosa que Borges coloca em seu livro de sonhos. Se um homem atravessasse o paraíso em sonho e encontrasse uma flor e ao momento de acordar encontrasse essa mesma flor em suas mãos, o que dizer então? O que dizer das letras que o diretor há tanto usa em conjunto com a música? O que dizer da própria música que encadeia um tempo, essa de Bjørnstad que atravessa os últimos volumes? Isso já foi feito, de certa maneira, Céline Scemama (?) organizou enormes tabelas para cada um

dos volumes, um verdadeiro trabalho de atenção e dedicação a encontrar em cada instante suas fontes. Godard talvez escape um pouco disso, afinal muitas das citações, de Blanchot a de Péguy e a ele próprio estão em um estágio de transformação e obturação. Por exemplo, se a fonte fosse unicamente a de Péguy, a citação não estaria convertida em um diálogo com a musa. É outra coisa, afinal as histórias são também recobertas de uma certa virtualidade do cinema, sejam os acontecimentos nas escadas de Odessa ou os tantos outros. Poderia talvez invocar rizomas e outros conceitos para escrever dessas obras, uma montagem que superaria uma ordenação centralizadora da narrativa ou de uma edição prévia do regimento. Escondi também o livro de Deleuze, principalmente dedicado à montagem e análise das imagens-tempo e movimento através de certos nomes de cineastas. Fiz isso por um certo instinto de que o Godard de *Détective*, *Sauve qui peut* e *Passion* não seria o mesmo das futuras *Histoire(s)*. Não era preciso fazer uma certa arqueologia com aquele Godard dos anos 80 e o prévio, ele próprio já estaria entregando suas despedidas e razões antes disso. Ficou também de fora suas relações com os outros *novos turcos* e uma certa centralidade do papel da *nouvelle vague* em um entendimento acadêmico de cinema. O papel que a *Cahiers du Cinéma*, disponível para a leitura até o número 300, teve foi unicamente apropriado durante a discussão a respeito de uma autoria. Esse uso poderia oferecer outras potências, afinal lá estão encontros incríveis de uma literatura que utilizamos com essa que se dedicou à crítica do cinema. Há três conversas realizadas com Foucault, a primeira, *Anti-Retro* de 1974, a respeito da erotização do fascismo, a segunda de 1976 a respeito do filme *Histoire de Paul* com o diretor Féret e com o tema da institucionalização em hospícios e uma terceira também de 1976 a respeito de uma adaptação cinematográfica da obra *Eu, Pierre Rivière*. Também por lá passaram Deleuze em encontros com o próprio Godard e, em uma certa ordem curiosa, temos o comentário de Marguerite Duras a respeito de Lacan após a análise de *Lol.V.Stein*. Todos esses encontros talvez rendam outros escritos futuros.

O encontro com o *Musée Imaginaire* se deu por outras vias, talvez tivesse utilizado Warburg, Winckelman e Didi-Huberman que se dedicou a eles no *Image-Survivant*. Warburg enquanto também converso a uma certa produção de imagens enquanto construção de uma própria história e o atlas que produziu a partir disso. Comecei este texto há algum tempo com uma citação de Rilke, que sumiu nessa história de escrita, o *Torso Arcaico de Apollo*. Já estavam lá uma certa inabilidade de apreender completamente uma história e uma fuga para novos olhares. Essa foi uma das inspirações iniciais, era um entendimento da história da obra que passasse por uma via de afetos e de um olhar e de traços mútuos. Também *O que vemos, o que nos olha* (?) que apareceu marginalmente aqui foi fonte para essa operação que pudesse por alguma via

deixar ser tomado por certos signos. Acho que sumiu do texto, mas foi desse escritor, a partir de um texto a respeito do museu imaginário e o catálogo de arte, que partiu um desejo de encontrar o escrito de Malraux, uma vez que a problemática do conjunto do cinema e de uma outra possibilidade de ordem ali estavam dadas. Essa noção de conjunto e um certo abrigo do tempo estão a todo tempo, ou pelo menos eu vi a todo tempo, nas *Histoire(s) du Cinéma*, através das citações de Blanchot, de Borges, de Bataille ou mesmo através da tentativa de contar essas histórias através das imagens que o próprio cinema produziu. Também estava lá escancarada a questão do espaço, mas qual seria esse? Tentei através da *Poética do Espaço*, desapareceu também. A questão não era apenas a de um abrigo, mas de oferecer um lugar que essas coisas tivessem uma existência mútua. Godard próprio que deu as pistas dessa que nomearia como a Arqueologia do Século XX através de uma construção arquitetônica do próprio cinema, a fins de superar uma certa lógica dialética que se impõe aos filmes. O espaço como vias de problema da própria narrativa, ou a narrativa enquanto espaço possível de operação e acesso a certas potências, virtualidades e visibilidades. Daí também vem um certo uso do *Espaço Literário* de Blanchot, que atravessa todo o texto.

A noção de montagem não foi diferenciada de edição, algo que talvez tivesse facilitado algumas vias de acesso a essa leitura. Liguei a montagem a escritura, a partir do tal pensamento que forma, da forma que pensa, que superaria as questões personalistas de autoria e de filme de autor. Conceito problemático que ainda hoje é invocado numa certa crítica. Aí também aparece o Espaço Literário, enquanto a neutralidade e o posicionamento não na figura do autor, mas no próprio ato da escrita e a operação com essas potências. A montagem, essa que coloca isso tudo em operação talvez não seja a única via de interpretação dessa palavra, mas é a que talvez melhor coubesse para as *Histoire(s)*. O ensaio e uma certa nomenclatura de um cinema com essa palavra estão aí, talvez em linhas menos aparentes. Godard, Marker, Varda e Pollet realizaram nomeações dessa outra escritura que se daria na aproximação poética com as questões da própria linguagem. Godard escreveu sobre *Méditerranée* justamente com as invocações dessas poéticas. Por isso, talvez apareça tanto Marker e Varda em alguns pontos do texto, fizeram outras obras, é claro, mas aproximei-os em uma ordem de possibilidade de outros cinemas. Realismo e Naturalismo, tais quais são problematizados nas Cahiers também não apareceram aqui, mas poderiam abrir as vias dessa operações com as verdades e com outras ordens de verossimilhança. Não é preciso muito para lembrar que os Straub esteve também rasgando o texto em certos pontos, talvez deles surjam melhor essas questões das verdades. Aqueles que questionaram a verdade de uma adaptação pronta, de uma operação sonora pronta e de uma certa

aproximação com a questão espacial.

Não foram exploradas as questões de memória e de uma certa rememoração que o vídeo confere ao cinema. Isso seria outra via com que a abertura das *Histoire(s)* poderia ser feita, afinal também se trata de um exercício com esses signos que invocam as outras construções. Do próprio tempo e do abrigo do tempo, que Blanchot apresentava ao cinema, não sobrou. Coisa que poderia muito bem ter suas vias de encontro com os museus e as questões de operação com os signos que se põe às paredes. No final, a questão talvez não fosse mais a de passado em si, mas a da própria construção de um futuro desse cinema ou de qualquer outra arte. Não que isso não passe por uma construção do passado, mas que isso não foi explorado aqui. Talvez isso se deva principalmente a uma certa posição de despedida que assume a produção de Godard em certos pontos, aponta para o fim do cinema. Qual seria esse fim? O da câmera-stylo de Vertov, que o transfiguraria à uma posição menos condicionada pelos regimes financeiros de produção? Ou seria o fim que vemos com uma ocupação quase que total pelo entretenimento? Ou seria ainda aquele fim que não apareceu aqui, do próprio autor como diretor de cinema? Seria a construção sempre a fazer do cinema quanto arte-coletiva? Enfim, existe um fim ou uma morte aí que tanto se anuncia. A grande ironia é que vivemos no tempo da contração da televisão, a grande substituta, segundo alguns, desse cinema do século XX. Ela estaria nas vias de ser, por sua vez, suplantada pelos streaming e pela pirataria. Ela ainda existe e talvez seja mais forte, mesmo que fora de sua própria tela. Bem, o cinema ainda se faz, talvez hajam menos filmes como Godard afirma. Existiria um ano, nos últimos dez que teria nos dado algo como *La Dolce Vita*, *L'Avventura*, *Psycho*, e os tantos outros que 1960 nos havia dado? Talvez falte perspectiva e tempo para perceber esses acontecimentos. Um outro texto que não apareceu aqui, o de Martynov, aquele que alonga um Mahler e um Schubert até que seja feita uma performance mínima de suas notas. Ele escreve *d'O fim da era do compositor*, mas é um cristão ortodoxo e o apocalipse não é mais que uma parábola de transformação. O fim do compositor não é o fim da música, aquela divina que canta por toda história, é algo que surgirá daí novo. Poderia-se dizer do fim do cinema ou seria o fim do cinematógrafo que se escreveria? Afinal, Godard estaria certo em dizer que a era do cinema acabou e por isso que escrevo e escrevemos sobre ele? Não sei.

É também necessário escrever que esse texto foi escrito em um processo de orientação com a professora Jaqueline Tiltoni, que tem um percurso no trabalho com fotografias e imagens nos processos de intervenção. Junto a essas conversas surgiram outras problemáticas que também estão em um futuro do texto. Primeiramente, um certo histórico do signo em si passando por Dubois e os questionamentos provenientes do campo da semiótica, como de diferenciação

entre um traço e um índice deixados ao signo a partir de sua diferenciação. Isso também seria um outro possível de texto que está ainda em promessa. Em segundo lugar, foi nessas conversas que surgiu uma potência de atualização desse texto ao ano de 2016, que, de certa maneira, passou em algumas partes da escritura desse tempo. Afinal, o que havia se montado nesse ano, sejam nas sessões de votação, seja nos espaços novos de compartilhamento na internet, se não uma certa febre da própria representação? Foram muitas imagens abertas, muitas sendo daquela velha palidez histórica da nova pequena corte de ministros, mas houveram outras. Um último ponto, talvez, seja o de perceber que além das questões e apontamentos, há outra potência deflagrada em um texto produzido nas conversas, uma que eu não tinha percebido antes. A própria existência de outros tons dentro de uma mesma escrita que acaba encadeando outros processos de pensamento. A leitura de uma outra voz que talvez apontasse para o final tanto utilizado por Malraux quanto aquele de *la monnaie*.

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

BAZIN, André. *De la politique des auteurs*. Cahiers du Cinéma, XII Tomo, n° 70, 1957.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

COMOLLI, J-L. et al. *Vingt ans après: le cinéma américain et la politique des auteurs*. Cahiers du Cinéma, n° 172, 1965.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo - uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivant*. Paris: Éditions de Minuit, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2005.

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

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo Ventiuno, 1968

GODARD, J-L; ISHAGHPOUR, Youssef. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Tours: Farrago, 2000.

MALRAUX, André. *Le musée imaginaire*. Paris: Gallimard, 1965.

ROHMER, Eric. *Les lecteurs des "Cahiers" et la politique des auteurs*. Cahiers du Cinéma, IX Tomo, n° 63, 1956.

TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TRUFFAUT, François. *Ali baba et la politique des auteurs*. Cahiers du Cinéma, VIII. Tomo, n° 44, 1955.

IMAGENS UTILIZADAS

p. 12 - *O Artista no Estúdio* de Rembrandt van Rijn. Fonte: Wikimedia Commons.

p. 29 - *O Beijo*, registro do sítio arqueológico da Pedra Furada. Fonte: Google Panoramio.

p. 30 - Pintura do fundo da caverna de Lascaux. Fonte: Wikimedia Commons.