

Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 33, jul-dez/2023

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**A ironia fatal de Jean-Luc Godard:
a produção de uma
contraimagem à "tela total"**

Deodato Libanio

Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo (SP)

RESUMO

A ironia fatal de Jean-Luc Godard: a produção de uma contraimagem à "tela total"

Em um mundo em que as imagens fatigam nossas retinas, inserindo-se de múltiplas formas no viver, alterando a nossa percepção do mundo real e apresentando como substituição imagens autorreferentes, tal como teorizou Baudrillard, cabe-nos indagar se ainda é possível produzir uma imagem como *contraimagem* à hegemonia dos simulacros e das simulações. Inspirados por Fabbrini, indagamos se tal imagem seria uma imagem-enigma, uma imagem que provoca o pensamento, capaz de romper com a circulação orbital dos modelos. Sugerimos, de forma tentativa, encontrar essa imagem no cinema, em especial na obra de Jean-Luc Godard, tendo como exemplo o seu filme *Imagem e palavra* (2018). Em nossa hipótese, propomos que Godard, ao compor imagens táteis que provocam o pensamento, produz uma espécie de *contraimagem* aos simulacros, rompendo com a ideia de representação do pensamento em imagem.

Palavras-chave

imagem-enigma; contra-imagem; simulacro; tela total; Jean-Luc Godard

ABSTRACT

Jean-Luc Godard's Fatal Irony: The Production of a Counterimage to Simulacra

In a world in which images fatigue our retinas, inserting themselves in multiple ways into living, changing our perception of the "real" world, and presenting self-referential images as a substitute, as Baudrillard theorized, it is up to us to ask whether it is still possible to produce an image as a counter-image to the hegemony of simulacra and simulations. Inspired by Fabbrini, we asked whether such an image would be an enigmatic image, an image that provokes thought, capable of breaking with the orbital circulation of models. We tentatively suggest finding this image in cinema, especially in the work of Jean-Luc Godard, taking as an example his film *The Image Book* (2018). In our hypothesis, we propose that Godard, when composing tactile images that provoke thought, produces a kind of counter-image to simulacra, breaking with the idea of representing thought in images.

Keywords

enigmatic image; counter-image; simulacra; total screen; Jean-Luc Godard

LIBANIO, Deodato. "A ironia fatal de Jean-Luc Godard: a produção de uma contraimagem à "tela total"". Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 17, n° 33 (jul-dez/2023), p. 103-135.

DOI: [10.22409/1981-4062/v33i/482](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v33i/482)

Aprovado: 11.07.2023. Publicado: 30.12.2023.

© 2023 Deodato Libanio. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 11.07.2023. Published: 30.12.2023.

© 2023 Deodato Libanio. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Introdução

As imagens perderam todo o seu elo com o real, elas se tornaram mais reais do que a própria realidade. Segundo esta hipótese de Jean Baudrillard, estaríamos vivendo na era dos simulacros, que se revelam de modo hegemônico como imagens opacas, vazias, sem relevo, “desérticas”.¹ Esta constatação nos evidencia a latência de uma “agonia da arte”, em que se “trava um conflito sobre o destino das imagens”, que Baudrillard encontra no fim dos anos 1970 “entre a pop art e a dita pós-modernidade”.²

Tendo esse contexto como horizonte, Baudrillard coloca uma questão fundamental: o “que está acontecendo com as imagens e com o sentido destas”³? Seguindo a ideia proposta por Fabbrini⁴, as reflexões baudrillardianas nos levam a indagar se existe a possibilidade de se produzir uma imagem que detenha “algum enigma, que indicie algum segredo, mistério ou recuo”, dentro desse caleidoscópio de imagens que povoam o nosso cotidiano. Este quadro, nos leva a duas questões: onde podemos encontrar uma imagem-enigma? Onde podemos encontrar uma imagem capaz de provocar pensamentos, de produzir uma “comunicação sem comunicação”, que resista aos simulacros, que seja uma “sobrevivente” da catástrofe, capaz de romper o circuito e revelar seu “poder residual” de “contra-imagem”⁵?

Dadas as questões, propomos neste texto, de modo ensaístico, o desenvolvimento da discussão sobre as possibilidades de se encontrar imagens-enigmas, entendendo-as como *contraimagens*, no seio dos simulacros, propondo um diálogo entre Jean Baudrillard e Ricardo Fabbrini. No segundo e terceiro tópico, formulamos um horizonte teórico, um mosaico, para adentrarmos ainda mais no nosso problema, para isso, procuramos estabelecer diálogos possíveis entre autores de correntes de pensamento absolutamente distintas e, também, antagônicas. Procuramos, tendo plena consciência dos riscos que corremos, estabelecer relações a partir de elementos-chave de cada autor, também correndo o risco de pecar por falta de verticalidade nas discussões, até porque, esta tarefa poderia nos

distanciar da proposta inicial. Reiteramos que estamos tentando compor um mosaico possível para pensarmos sobre o problema. Por conseguinte, visamos fundamentar um caminho que nos possibilite encontrar um exemplo de *contraimagem*. Nossa proposta é a de que podemos encontrar tal imagem no cinema de Jean-Luc Godard, que discutimos no tópico quatro, mais especificamente no filme *Imagem e palavra*⁶, discutido no tópico cinco, entendendo que as imagens produzidas por Godard, na referida obra, nos levam a uma experiência estética *sui generis* que, ao nosso ver, se aproxima da proposta de uma imagem-enigma que se mostra resistente à “desrealização do real”.⁷ Por fim, sustentamos a nossa hipótese de que o cinema de Godard produz uma *contraimagem* aos simulacros, por meio de uma obra que também implode a ideia de representação do pensamento em imagem.

Os simulacros e a tela total: o contexto

Para Jean Baudrillard, estamos vivenciando a era em que modelos combinatórios de sínteses são reunidos e lançados no “hiperespaço”, um lugar “sem atmosfera”, em que as imagens vazias, autorreferenciais, “hiper-reais”, mais reais do que o “real” imperam. Neste âmbito, não há espaço para a razão ou para a análise⁸, não existe instância de negatividade ou oposição, existem apenas pensamentos e ações operacionais, vazios e frenéticos.⁹

Nessa perspectiva, os antigos referenciais, como a noção clássica de verdade, estão liquidados. Com a morte do “real” e das referências, nasce um “sistema artificial de signos”, que se oferece a todo e qualquer sistema. No lugar do “real” temos uma simulação do “real”, um modelo de “real”, uma “dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório”. Deste modo, ergue-se uma dimensão “hiper-real” que assalta o imaginário e o pensamento, colocando como regra o retorno à órbita “dos modelos”, das “diferenças” simuladas, das imagens vazias.¹⁰

Se anteriormente o princípio da imagem era a “equivalência do signo e do real”, a simulação a coloca de modo invertido,

negando radicalmente o “signo como valor”, promovendo o signo como “reversão e aniquilamento” de todos os referentes.¹¹

A partir desse diagnóstico, Baudrillard coloca quatro fases das imagens, que são relevantes para entender a simulação e o simulacro. Na primeira fase, a imagem é uma representação, um “reflexo de uma realidade profunda”. Na segunda fase, ela é uma “má aparência”, pois “deforma” a “realidade profunda”. Na terceira, a imagem “finge ser uma aparência”, ela consegue mascarar a “ausência de realidade profunda”. Na última fase, a imagem já não está mais no domínio da aparência, mas sim “da simulação”, perdendo toda a relação com a realidade, revelando-se como “o seu próprio simulacro puro”, ou seja, a imagem se tornou autorreferencial.¹² Portanto, podemos interpretar a simulação como imagem que não faz referência ao real, visando supri-lo; já o simulacro pode ser compreendido como efetivação da circulação orbital das imagens autorreferentes, das simulações, tornando-as mais reais do que o real.¹³

Se no passado o “imaginário era álibi do real”, na era dos simulacros é o “real que se torna álibi do modelo”, revelando um universo regido pelo “princípio de simulação”. Paradoxalmente, ao se revelar como hiper-real, o “real se tornou a nossa verdadeira utopia”¹⁴, propõe o autor:

O espaço da simulação é o da confusão do real e do modelo. Não há mais distância crítica e especulativa do real ao racional. Não há nem mesmo exatamente projeção de modelos no real (o que ainda equivale à substituição do mapa pelo território, em Borges), mas transfiguração no mesmo lugar, aqui e agora, do real em modelo. Curto-circuito fantástico: o real é hiper-realizado; nem realizado, nem idealizado: hiper-realizado. O hiper-real é a abolição do real não por destruição violenta, mas pela afirmação, elevação à potência do modelo, antecipação, dissuasão, transfiguração preventiva, etc.: o modelo opera como esfera de absorção do real.¹⁵

Os modelos, nessa perspectiva, revelam-se como espécies de imperativos, paradoxais em sua gênese, que impedem a racionalização e direcionam o pensamento para a órbita das

simulações. Baudrillard argumenta que, tais modelos, não “constituem uma transcendência ou uma projeção”, mas sim uma “antecipação do real”, já que eles são “imanentes” e impedem qualquer imaginário que seja relativo ao real.¹⁶ Aparentemente, não há brechas em sua constatação.

A simulação funciona de modo contrário ao factual e o racional, impondo a diluição da ordem e da lógica pela “precessão do modelo, de todos os modelos sobre o mínimo facto”¹⁷, revelando uma “circulação orbital de modelos”¹⁸, que constituem o social e constroem acontecimentos autônomos, hiper-reais.¹⁹ A questão, para o autor, é que os fatos não possuem mais trajetórias próprias, pois eles já nascem na “intersecção dos modelos”, constituindo um “curto-circuito” em que são geradas múltiplas versões, mesmo que contraditórias, formando um “ciclo generalizado”.²⁰ Assim, estes circuitos produzem “acontecimentos hiper-reais”, que não possuem conteúdos próprios, “fins próprios” ou um sentido, constituindo-se apenas como imagens vazias, refratadas.²¹

Nesse universo caótico e vazio, as energias do social se voltam para a tentativa de “ressuscitar o real que lhe escapa” e, como um duplo, tais energias acabam aprofundando o caos e o vazio, dado que, a produção neste âmbito já não tem mais como referente o “real”, tornando-se por tabela “hiper-real”. Assim, as produções se configuram como refrações desmultiplicadas, mesmo que ainda conservem “todas as características do discurso da produção tradicional”.²²

Baudrillard aprofunda ainda mais o diagnóstico. Segundo o autor, o próprio *medium* já não pode mais ser apreendido, porque ele passou a ser confundido com as mensagens, formando um “curto-circuito” onde não há mais recuo e contemplação, ou seja, como foram implodidas as distâncias não há mais separação e polarização.²³ Em síntese, não existe mais *medium* “no sentido literal”, porque ele está “difuso e difratado no real”.²⁴

Esse fator complica as relações entre *medium* e mensagem, porque elas pressupõem um espaço para que se torne possível a distinção entre emissor, meio e receptor. A difusão e a difração

do *medium* provocam a implosão das estruturas “duais, polares, que faziam a organização discursiva da linguagem, de toda a articulação determinada do sentido”. Por conseguinte, o discurso agora “circula”, percorrendo um ciclo complexo em que as partes não são mais identificáveis.²⁵ Com o fim das estruturas polares, se torna impossível distinguir atividade e passividade²⁶, pois não há mais recuo para a reflexão, assim como se torna impossível identificar o contraditório. Ao mesmo tempo, o autor anuncia o fim da analítica, da dialética e das formas de comunicação que estas concepções podem sustentar.²⁷

Em outro plano, a massiva produção de informação pelos *media* provoca a “deflação de sentido”.²⁸ De acordo com Baudrillard²⁹, existe uma crença de que a “informação produz sentido”, porém, na órbita dos modelos o que ocorre é o contrário, pois a informação “devora os seus próprios conteúdos”, destruindo a “comunicação e o social”.³⁰ Neste sentido, ao invés de comunicar, a informação “esgota-se na encenação da comunicação”.³¹ No que diz respeito aos *media*, ao invés de produzirem ou tornarem possível uma socialização, eles acabam por provocar o movimento contrário, implodindo “o social nas massas”.³² Em outras palavras, quando “tudo é social, súbito nada mais o é”.³³ Neste âmbito, chegamos a um ponto que se torna inútil interrogar se “é a perda da comunicação que induz esta sobrevalorização no simulacro ou se é o simulacro que está primeiro”, impedindo por antecipação qualquer possibilidade real de comunicação.³⁴ A interrogação é inútil porque se trata de um “processo circular” da hiper-realidade, “da comunicação e do sentido”, que em seu movimento espiral acaba por anular o real.³⁵ Porém, tal discussão nos leva a questionar o que Baudrillard entende por real, em suas palavras:

O real, o objeto real é suposto ser igual a si próprio, é suposto parecer-se como um rosto a si próprio no espelho – e esta semelhança virtual é com efeito a única definição do real – e todas as tentativas, entre as quais a holográfica, que se apoiam nela, não podem deixar de errar o seu objeto, porque não têm em conta a sua sombra (e é por isso

precisamente que não se parece consigo próprio), essa face escondida onde o objeto se afunda, do seu segredo. Ela salta literalmente sobre a sua sombra, e mergulha, para aí se perder ela própria, na transparência.³⁶

A partir dessa ideia, podemos dizer que, para Baudrillard, o real se insere como um paradoxo do seio da hiper-realidade, revelando apenas uma possibilidade de encontrá-lo: no seu pleno acontecer, no seu aqui e agora, antes de ser engolido pela órbita dos modelos.³⁷ Em contrapartida, Jean Baudrillard vai além e radicaliza ainda mais o seu diagnóstico. Para o autor, o “mundo nunca mais será real”, pois tudo está condenado “à maldição da tela, à maldição do simulacro”.³⁸

Nesse contexto que estamos apresentando, a função do signo é alterada, pois ele deixa de dar suporte a uma representação do real e passa a ser um vetor para o desaparecimento do real, ao mesmo tempo, o signo se efetiva como uma forma que encobre o “desaparecimento” que ele mesmo produz.³⁹ Em síntese, o signo revela um duplo operatório, que ao aparecer apaga os seus rastros de destruição que poderiam revelar algo que ele próprio matou, apresentando um crime perfeito.

Aprofundando a ideia, podemos dizer que o que está separado é misturado, as distâncias são abolidas, tudo parte, remete e retorna para a tela, não há origem ou finalidade factual. Os signos não deixam mais rastros de realidade. Tudo se torna parte do simulacro, entendendo-o como uma circulação orbital de modelos. Por não existir contradição “tudo se torna irrefutável”. Não existe mais presença ou ausência, o que existe são apenas telas, nós “entramos na tela, na imagem virtual sem obstáculo. Entramos na vida como numa tela. Vestimos a própria vida como um conjunto digital”.⁴⁰ Tela total.

Nesse sentido, tudo se volta, segundo Baudrillard, para a transparência da tela. A estética se converte em uma “transestética”, pois todas as produções são banais, imagens que reportam a publicidade, a codificação e a decodificação. Em outras palavras, as imagens e os signos que são produzidos “apagam todo o segredo e toda ambiguidade”, remetendo a uma

“transparência inexorável das coisas”, tudo é explícito, como na pornografia. As imagens se tornam pornográficas, a “pornografia está virtualmente por toda parte, porque a essência do pornográfico instalou-se em todas as técnicas do visual e do televisual”.⁴¹

Dado o diagnóstico, como escapar da tela total? Se tudo remete às telas, como pensar para além delas? Se os signos desrealizam o real, como utilizá-los para encontrar uma possível realidade? Seria esse o fim nebuloso das imagens? Como podemos pensar a arte, no sentido dado por Fabbrini de uma imagem-enigma, que se inscreve no social como *contraimagem*⁴²? O que poderia significar a arte “num mundo hiper-realista por antecipação, cool, transparente, publicitário”⁴³?

Segundo Fabbrini é necessário examinar se é possível “produzir uma imagem que detenha algum enigma, que indicie algum segredo, mistério, ou recuo”⁴⁴, em meio à “ciranda de simulacros”.⁴⁵ O desafio, segundo o autor, de caráter “ético”, torna-se destacar essas “imagens” em meio à “performatividade dos simulacros que circulam ininterruptamente na tela total”.⁴⁶ Porém, o que seria essa imagem-enigma? O autor apresenta a ideia a partir de um horizonte de pensadores, em especial Baudrillard, como uma espécie de “*contraimagem*”, uma oposição às imagens hiper-reais que perderam os seus referentes, indo na direção de uma imagem capaz de portar algum mistério, alguma profundidade, em oposição à opacidade. Tal “enigma da imagem”, argumenta Fabbrini, é denominada por Baudrillard como “qualidade pensativa”, no sentido de um pensar sem reflexão, propiciado por algo que nos pensa, pois apenas desta forma teríamos contato com o real em sua “intratável realidade”.⁴⁷

No que diz respeito à fruição dessas imagens-enigmas, Fabbrini alerta que não podemos afirmar que o fruidor descarte todo o plano referencial da linguagem em sua leitura, justamente porque nessas imagens há uma desestabilização do quadro referencial, estabelecendo um campo de tensão necessário entre os “modos distintos de figuração como o representativo e

o indicial”. Deste modo, é gerado um conflito entre a regularidade do campo imagético e a irregularidade disruptiva, em outras palavras, “entre o saber de um objeto representado e o não saber da intratável realidade, que força o pensamento”, resultando, neste âmbito de indiscernibilidade, algo imponderável que é o resultado da imagem-enigma.⁴⁸

Em nossa perspectiva argumentativa, talvez destoando um pouco da ideia original de Fabbrini, trabalhamos com a ideia de que a consumação de uma imagem-enigma é a sua inscrição como *contraimagem* no social, efetivando-se como uma oposição à órbita dos modelos. Neste sentido, invertendo a lógica, uma *contraimagem* seria uma imagem capaz de provocar o pensamento, revelando um enigma.

Absorvendo a questão colocada, acreditamos que o próprio Baudrillard aponte uma saída desse nebuloso contexto. Segundo o autor, deve haver um mistério no que diz respeito à demasiada superficialidade da arte, para ela ser uma nulidade. Deve existir um “ângulo sob o qual toda essa exploração inútil do sexo e dos signos obtém pleno sentido”.⁴⁹ Aparentemente, em outro texto, o autor localiza essa possibilidade na fotografia. Vejamos.

Segundo Baudrillard, na fotografia temos um elemento novo no campo da estética, pois a foto “não pode ser aprofundada”, pois ela se forma e se revela pela sua plena “força de evidência”, que é genuinamente uma “aparência”, dado que nela não há profundidade, “interioridade” ou “*pathos*”, ela apresenta a sua forma como opacidade, superfície plana, sem recuo. Na fotografia não há “fenomenologia”, ela não propicia uma percepção “reflexiva do mundo, nem da interação” do sujeito com o objeto. O que temos é um objeto que é algo “mental”, mas não “fenomenal”, sendo que é genuinamente esta característica que traz a “qualidade pensativa” da imagem fotográfica, como algo que “nos pensa, isto é, através da qual aparecemos em filigrana, no próprio momento do desaparecimento”. No sentido dado pelo autor, pensar não é “refletir”, mas sim uma “arte de fazer transparecer, e de fazer desaparecer”.⁵⁰ Deste modo, a

fotografia pode ser pensada como a forma de arte que marca a hiper-realidade e, ao mesmo tempo, uma forma de expressão em que é questionada a desapareição, fazendo-a transparecer, inscrevendo-se como uma *contraimagem*, que verte em sua absoluta transparência uma implosão representativa, gerando um mistério, um absoluto paradoxo.

Voltando para Baudrillard, o autor argumenta que a opacidade da fotografia revela uma qualidade pensativa, mental. Neste sentido, a poltrona de uma foto “é pensativa”, dado que nela se opera o “desaparecimento, a forma virtual do ser humano que não está presente”, mas que na sua ausência, como um duplo, mantém a sua forma. As fotografias são pensativas porque portam o traço de algo que desvaneceu, revelando um pensamento “sem reflexão, sem retorno-imagem – ao contrário dos sujeitos humanos, nos quais o retorno-imagem é praticamente inevitável”.⁵¹

O pensamento, nessa perspectiva, não reflete o foro interior, mas se insere na imagem, em uma “anamorfose do pensamento na imagem, por onde ela escapa a todos os tipos de discurso e toca o reino da Fábula”⁵², entendendo este reino como um âmbito livre de verdades e aparências.⁵³ Neste sentido, o elemento pensativo da fotografia aponta para algo que não é verdadeiro ou real, mas que se conta “literalmente”, que existe apenas enquanto sua própria “narrativa”, em “seu mito literal”, por isso, o autor vê a fotografia, “em sua forma mais pura”, como uma das variantes da “fábula”.⁵⁴

O autor encontra na fotografia um “sentido forte”, de “salvar as aparências” por meio da “imagem como fábula”, entendendo a “imagem-foto como instante fabuloso”, capaz de romper com o próprio fluxo de imagens planas da hiper-realidade. A chave, aparentemente, está no seu paradoxo, de encontrar uma forma de aparência que revele algum sentido e alguma realidade, ao mesmo tempo que própria fotografia abre mão do sentido e da realidade, ao evidenciar-se como arte da desapareição, provocando o pensar sobre “as origens e o assassinato original da realidade”.⁵⁵ Portanto, podemos dizer que existem brechas

possíveis na hiper-realidade e, neste sentido, cabe a nós o desafio de encontrar uma possível imagem que obtenha pleno sentido em meio à tela total.

Retomando a questão do real, Baudrillard argumenta que ele só pode “aparecer localmente”, em um “horizonte restrito”, sendo que toda a tentativa de reduplicar esse horizonte leva-o a sua “irrisão”, transformando-o em simulação.⁵⁶ Em outro texto, o autor afirma que os acontecimentos, que podemos pensar como revelação do real, só têm sentido “para aqueles que os vivem, no momento em que os vivem”.⁵⁷ Em síntese, optamos pela hipótese de que o real é o evento em sua originalidade, em seu acontecer, sem qualquer mediação. Paradoxalmente, no pensamento de Baudrillard as “singularidades reaparecem”⁵⁸, o que estava ameaçado de alguma forma sobrevive e o sentido pode ser encontrado no acontecimento.

Essa possível interpretação desloca a nossa questão, pois o eixo enigmático da imagem não se reduz à sua produção, mas também envolve a sua recepção, ressaltando o aspecto relacional da fruição, pois só assim ela poderá se inscrever como *contraimagem*. Nossa hipótese é a de que só é possível um acontecimento, no sentido de experiência transformadora e singular, se ocorrer a relação entre imagem-enigma e fruidor, entendendo essa relação como o aspecto social da arte. No campo da produção da imagem, nesta perspectiva, é coerente dizer que são inseridas questões possíveis, enigmas possíveis, porém se a provocação não for sentida pelo fruidor não haverá comunicação, no sentido de uma comunicação como acontecimento, que marque o indivíduo de “forma definitiva”, deslocando as estruturas internas, propondo novos pensamentos, novas “combinações”, novas formas de ser e estar⁵⁹, algo próximo à “comunicação sem comunicação” de Lyotard⁶⁰, oposta à ideia de comunicação dos *mass media*, do processo informacional, da analítica da comunicação e da dialética da comunicação. Seria, então, a imagem-enigma uma produção capaz de provocar uma comunicação, no sentido denso de acontecimento comunicacional? Se a fotografia é uma forma possível da revelação estética de uma imagem-enigma,

podéríamos nos direcionar para a fotografia em movimento, para o cinema, na tentativa de encontrar uma produção estética que se revele como *contraimagem* capaz de produzir um acontecimento?

Do acontecimento às imagens cinematográficas

Se afirmarmos que é possível estabelecer uma imagem-enigma na produção, estaríamos suprimindo o contexto da relação e a existência do fruidor, relação estética que estamos entendendo como inscrição da arte no social. Porém, não estamos tratando a recepção como passividade ou contemplação, mas sim como um “choque”, algo “anterior à pragmática da comunicação”, como propõe Lyotard. O filósofo pensa a relação estética como algo da ordem do sublime, que “desconcerta” o sujeito, o desloca, levando-o a uma comunicação que não é dada anteriormente, que é sem conceito, uma relação originária e, por isso, “comunicação sem comunicação”.⁶¹

Vale ressaltar que Lyotard está relacionando indistintamente arte e comunicação.⁶² A arte, neste sentido, é algo que provoca a comunicação, em um sentido denso de comunicação, capaz de provocar um antes e um depois. Essa preocupação do autor é decorrente de seu diagnóstico de que as tecnologias estavam sendo “aplicadas à arte”, sendo que tais tecnologias atuam sob a égide do conceito e da pragmática da comunicação, fazendo com que a arte e a comunicação se tornem fenômenos indistintos, porém, supérfluos, como em Baudrillard. Portanto, Lyotard propõe pensar a arte “fora” da noção de conceito, como comunicação sem a vinculação à pragmática da comunicação.⁶³

Em certo aspecto, Lyotard se aproxima da noção de violência do signo de Gilles Deleuze.⁶⁴ Para Deleuze, os signos do texto literário podem provocar o pensamento, forçando o pensar, violentando o indivíduo. Nesta discussão, o que interessa para Deleuze são os pensamentos involuntários que surgem na irrupção do signo, capazes de gerar algo novo, diferente do pensamento voluntário que é representacional, que identifica objetos e os tematiza.⁶⁵

Essa noção se aproxima da ideia de acontecimento comunicacional de Marcondes Filho⁶⁶, que pensa a comunicação, no campo do sensível, como fenômeno de ordem estética, da ordem do sublime, oriundo de um encontro que provoca o sujeito, o violenta, força o pensamento e causa mudanças estruturais em sua vida. Um acontecimento no sentido forte do termo, capaz de gerar um antes e um depois.⁶⁷

Jean-François Lyotard⁶⁸, no que diz respeito ao sublime, difere dos dois autores ao se direcionar para uma noção de “comunidade de sentimento”, em que indivíduos colocados diante de uma obra em uma dada situação, iriam dispor de um “mesmo julgamento” sem fazer uma elaboração conceitual. A obra de arte, para ser considerada como tal, necessitaria de uma “exigência de unanimidade” na sua recepção, como condição *a priori* que não é encontrada nos processos psicossociais.⁶⁹ No caso de Deleuze e Marcondes Filho, não há a pressuposição de uma noção de comunidade. Por exemplo, a comunicação para Marcondes Filho se refere a uma relação assimétrica, pois a alteridade do Outro provoca o indivíduo singularmente, não presumindo uma reciprocidade na relação ou um julgamento comum. A diferença entre Deleuze e Marcondes Filho está no sentido de que o pensamento, para Marcondes Filho, se revela como fenômeno a partir de uma relação de abertura para a alteridade. Por outro lado, Marcondes Filho e Lyotard se aproximam a partir da ideia de comunicação como algo da ordem do sublime, diferente de Deleuze, que expressa a ideia de violência do signo como um acontecimento, mas que também pode ser uma ideia interessante para pensar a comunicação⁷⁰, como ressalta Marcondes Filho.⁷¹

Em síntese, a questão que nos interessa é a de que as imagens podem levar ao pensamento, podendo romper com a tela total ao provocar um deslocamento do indivíduo em meio ao caos informacional da sociedade dos simulacros. Em outras palavras, a imagem-enigma em uma dada relação estética com o fruidor pode gerar um acontecimento, inscrevendo-se como *contraimagem*, extrapolando a órbita dos modelos. Esta imagem poderia ser encontrada, como Baudrillard aponta, na fotografia.

Porém, nos questionamos se também seria possível nos valermos do cinema, já que a técnica cinematográfica é um desdobramento da técnica fotográfica, pois estabelece as imagens como movimento a partir de planos que se conectam, compondo uma narrativa, acrescentando na imagem opaca valores expressivos e informativos, provenientes do acoplamento do som a partir da edição.⁷²

O cinema⁷³, de acordo com Deleuze, seria uma forma genuína de arte, capaz de movimentar o nosso espírito, levando-nos a pensar involuntariamente conforme as imagens tocam nossas retinas. Segundo o autor, a “essência artística da imagem se efetua” quando elas nos tocam e, automaticamente, começamos a pensar. Este fator ocorre, porque o fundamento estético da imagem é o de “produzir um choque no pensamento”.⁷⁴

Esse movimento automático de pensar provocado pelas imagens faz surgir em nós “um *autômato espiritual*” que reage aos signos, diz Deleuze.⁷⁵ O conjunto harmônico, tensional, violento da composição age sobre o nosso córtex, gerando em nós vibrações, numa sequência que progressivamente se aprofunda, nos mobilizando e violentando, fazendo com que se produza o pensamento.⁷⁶ Para Deleuze, o que constitui o sublime é justamente a imaginação que “sofre um choque” e é levada “para o seu limite”, forçando o “pensamento a pensar o todo, enquanto totalidade intelectual que ultrapassa a imaginação”.⁷⁷

Essa noção de cinema como uma arte capaz de provocar o pensamento já era presente em Vertov e Eisenstein, segundo Deleuze⁷⁸, mas também podemos inferi-la nas reflexões de André Bazin. Para ele, o sentido da imagem cinematográfica não está contido nela mesma, mas sim na “sombra projetada pela montagem”, que o filme provoca na “consciência do espectador”.⁷⁹

Outro autor que discutiu o cinema como algo que provoca o pensamento foi Walter Benjamin. Partindo das reflexões de Brecht sobre o teatro⁸⁰, o autor argumenta que o cinema pode

levar as massas a pensar e a questionar a sociedade, promovendo uma emancipação. O palco do teatro épico, assim como as imagens cinematográficas, não se limita a “transmitir conhecimentos”, mas em produzir conhecimentos, a arte a serviço da educação das massas, não somente pelo seu conteúdo, mas pelos seus “ritmos, pausas e ênfases”.⁸¹

Para Walter Benjamin⁸², o cinema surge “através da montagem”, na organização dos fragmentos de um “acontecimento” capturado pelas câmeras. Neste ponto, ele se aproxima de Bazin, pois o cinema é montagem e produção de sentido por meio de planos que formam uma narrativa. A diferença entre eles está no sentido de que, para Benjamin, o cinema é um meio de comunicação de massa que pode ser utilizado politicamente, mostrando condições sociais para que as massas possam “controlá-las e compreendê-las”.⁸³

O cinema, segundo Benjamin, coloca a questão da “percepção onírica”, que descreve o “lado tátil da percepção artística”, em que tudo é percebido como algo de ordem sensível, porque nos “atinge”. Neste sentido, o cinema para Benjamin é “fundamentalmente de ordem tátil”, ele se baseia na “mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador”.⁸⁴

O cinema, nessa concepção, se aproxima da recepção tátil e óptica da arquitetura descrita por Benjamin. Segundo o autor, a recepção tátil “se efetua menos pela atenção que pelo hábito”, sendo que, na arquitetura o hábito é o que determina “em grande medida a própria recepção ótica”, pois ela se realiza mais na “observação casual” do que pela contemplação que é a “perspectiva puramente ótica”. A recepção, nesta concepção, se torna realizável “gradualmente, pela recepção tátil, através do hábito”.⁸⁵

Walter Benjamin argumenta que o cinema tem a “dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo”, que é encontrada de forma “originária” na arquitetura, sendo que nada mais revela as “tensões” da modernidade do que a “dominante tátil” prevalecendo sobre a ótica, que é o que “acontece no

cinema, através do efeito de choque de suas sequências de imagens”. Portanto, o cinema é, por excelência, a arte que representa a modernidade, de modo que, para Benjamin, ele é “o objeto mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética”.⁸⁶

Essa relação entre cinema e arquitetura também é feita por Gilles Deleuze.⁸⁷ Para o filósofo, o cinema está mais próximo da “arquitetura do que do teatro”, porque há uma relação entre a arquitetura e a câmera. No cinema a câmera “salta de um ponto para outro, em volta de um conjunto de arquitetura”. No que diz respeito às formas de linguagem, Deleuze argumenta que o que o cinema diz com “movimento, música e câmera” a arquitetura diz com “olhar e composição”. Podemos pensar, a partir desta concepção, que cinema e arquitetura são composições táteis.

A tentativa de provocar as massas a pensar era uma intenção dos grandes pioneiros do cinema como Vertov, Eisenstein, Gance e Elie Faure, adverte Deleuze.⁸⁸ Para o autor, o cinema é capaz de provocar um “autômato subjetivo e coletivo” para um movimento automático, conseguindo mobilizar os indivíduos e as massas, por isso ele é definido como a “arte das ‘massas’”⁸⁹, por excelência.

A partir da composição deste mosaico, tentamos evidenciar o cinema como uma arte capaz de produzir pensamentos e de gerar possíveis acontecimentos, na sequência, vamos abordar diretamente uma forma de se compreender o cinema a partir de Jean-Luc Godard.

O cinema ensaístico de Jean-Luc Godard

No cinema contemporâneo existem cineastas que procuram refletir sobre o cinema soviético, na tentativa de elaborar formas e composições cinematográficas capazes de provocar o pensamento. Esse é o caso de Jean-Luc Godard. Segundo Robert Stam⁹⁰, ao denominar o seu coletivo no fim dos anos 60 como “Grupo Dziga Vertov” (fundado por Jean-Pierre Gorin e Jean-Luc Godard), fazendo referência direta ao cineasta

soviético, ele opta por seguir em suas linhas de trabalho o lado mais “formal e politicamente mais radical” de Vertov⁹¹, em detrimento do trabalho “supostamente ‘revisionista’ de Eisenstein”.⁹²

Segundo Ismail Xavier⁹³, a referência do coletivo a Dziga Vertov é motivada por seu método “documentarista” de trabalho, pela total rejeição da “representação burguesa” no cinema e pela concepção de “cineasta como produtor de um trabalho” e não como artista. Porém, Godard não é tão motivado pela incorporação das “teorias do cineasta russo sobre a imagem cinematográfica”. De forma inversa, mais do que provocar o pensamento pelas imagens, o cineasta francês consegue introduzir, segundo Machado⁹⁴, “o pensamento no cinema”, inserindo nas imagens reflexões que podem provocar o pensamento no espectador. A partir deste ponto, levantamos o questionamento que guia a nossa reflexão: podemos dizer que Godard consegue compor planos capazes de gerar algum choque que produz um acontecimento? Vejamos.

De acordo com Ismail Xavier, com a sua forma ensaística de produção cinematográfica, Jean-Luc Godard trabalha no sentido de contrapor-se à ideia de cinema como “efeito-janela”, em que o cineasta torna possível ao espectador uma visada “natural” do mundo, que apesar de ser construída, resguarda “a aparência de uma existência autônoma”. O cinema, neste sentido, é transparência.⁹⁵ Godard, na visão do autor, trabalha na esfera da “opacidade”, em que são trabalhadas operações “que forçam a consciência da imagem como efeito de superfície”, que tiram a profundidade da imagem, que tornam a tela “opaca”, chamando a atenção do espectador para “o aparato técnico e textual que viabiliza a representação”, a exemplo do filme *Vento do leste*⁹⁶, produzido pelo grupo Dziga Vertov.⁹⁷

Nesse sentido, Xavier argumenta que as imagens em Godard não se apresentam como “transparência reveladora dos fatos”, pelo contrário, ao utilizar um “universo visual heterogêneo” composto por diferentes processos, o cineasta “avança decididamente rumo à descontinuidade do cinema-discurso”,

remetendo a atenção do espectador para “o filme enquanto objeto”, deixando claro que se trata “de uma narração”.⁹⁸ Na mesma direção de Xavier, Arlindo Machado argumenta que pouco importa se as imagens trabalhadas por Godard são “captadas diretamente do mundo visível ‘natural’” ou se foram simuladas “com atores e cenários artificiais”⁹⁹; se a imagem foi produzida ou foi apropriada pelo cineasta; se a imagem é apresentada “tal e qual a câmera a captou” ou se foi “imensamente processada”. A única coisa que importa “é o que o cineasta faz com esses materiais” e como ele constrói uma “reflexão densa sobre o mundo” a partir deles, transformando esses materiais inertes “em experiência de vida e pensamento”. Por fim, Machado pontua que Godard articula elementos visuais e sonoros sobrepondo a eles a sua voz, que não é a voz de um “narrador convencional”, mas uma voz “sussurrada”, um monólogo, “uma imagem sonora admirável da linguagem interior: o pensamento”.¹⁰⁰

A partir dessas chaves de Machado e Xavier, em especial a ideia de opacidade, questionamos se seria possível comparar a ideia de opacidade da fotografia tratada por Baudrillard com as imagens opacas do cinema godardiano. Neste sentido, se plausível, o cinema de Godard implodiria a representação quando leva ao extremo a opacidade do plano por meio da montagem, quebrando as linhas de profundidade, de interpretação dos atores e da narrativa, compondo uma nova forma valorativa em sua composição. Nesta hipótese, Godard articularia e levaria ao extremo a situação estética do contemporâneo trazida por Baudrillard, enxergando nela uma possibilidade paradoxal da produção de uma *contraimagem*, radicalizando a opacidade dos planos, levando ao choque, exasperando uma violência sígnica, que se desdobra em uma narrativa brutal e intempestiva, elevando a ordem tátil das imagens ao extremo.

Se o sentido tátil é a alma do cinema, Godard estaria elevando-o em sua forma mais radical. Talvez, ainda que essa forma de cinema não reflita toda a obra de Godard, ela pode ser expressa em seu último filme, *Imagem e palavra*.¹⁰¹

As imagens táteis: uma discussão sobre *Imagem e palavra*

Em *Imagem e palavra*, um ensaio fílmico, Godard parece seguir a ideia de usar o cinema não como dispositivo para representar o pensamento, mas como um dispositivo elétrico capaz de produzir choques, mobilizando o corpo do fruidor, estimulando o pensar. Este ponto pode ser notado a partir da composição dos planos do autor, que são elaborados por meio de múltiplas técnicas de mixagem de som e imagem, sobrepondo o som de músicas, de narrativas e, ao mesmo tempo, manipulando a saturação, o brilho, o tom e o calor das imagens, fazendo-os estourarem. Tais imagens são articuladas em uma sequência de cortes secos, caóticos, produzindo planos eletrizantes, que apresentam uma diversidade: alguns aparecem trepidando; outros são chapados; planos que trazem uma negritude total, evidenciando um vazio que grita; em alguns momentos, os silêncios são rompidos na sequência pelo movimento da mão, que evidencia a potência dos dedos na tela. Estes planos condensam tanta informação a ponto de nos causar náusea, temos a sensação de ficar com a retina fatigada com as imagens. Em síntese, podemos dizer que o filme é um caos harmônico.

Segundo Michel Chion¹⁰², Godard corta os “sons como imagens”, estimulando os “solavancos” e a descontinuidade dos planos, que embora tenham sua continuidade fraturada, “não fazem mais do que uma linha de fissura numa vidraça que permanece inteira”.¹⁰³ Esse efeito é perceptível com a sobreposição de sons, que causam um caos, mas não reduzem a concretude do plano. O próprio Chion indaga se Godard não trabalha com os elementos visuais do ouvido, pelo modo com que trata os sons.¹⁰⁴ Paralelamente à ideia de Chion, nós indagamos se pela dimensão tátil de seus planos, Godard não trabalha com elementos auditivos da imagem, pois seus planos tocam a pele assim como o som faz os tímpanos vibrarem.¹⁰⁵

Em uma passagem do filme, o efeito tátil da imagem é latente.¹⁰⁶ Surge uma imagem com as cores saturadas de um lago que reflete algumas construções, aparentemente de casas do

Oriente Médio. Nesse momento uma voz feminina narra: “E em uma espécie de sussurro, em francês infinitamente puro”, um som de violino emerge como uma imagem, a narrativa retorna: “Quem não entendeu as palavras”. No plano seguinte uma criança, em uma imagem não muito nítida, corre em um beco, brincando e empurrando um pneu, a narrativa prossegue: “Quem quer que o tivesse ouvido a alguma distância teria acreditado. E eles não eram nada para o ouvido. Tranquilizado”, na sequência tudo emudece. A criança, aproximando-se da superfície da tela olha para frente, mesmo com a face distorcida consegue fixar o espectador, que se intimida com o olhar. Em um segundo se instala uma tensão. Na sequência, aparece uma imagem aparentemente em negativo, com tons de verde e roxo de um bairro do Oriente Médio em plano aéreo, que salta e vibra para esquerda e para a direita, trepidando, como que saindo da tela. Tal imagem toca o corpo, provoca náusea, chacoalha a retina, tudo isso em absoluto silêncio, segundos de silêncio que parecem minutos. No plano seguinte surge uma tela de quadro abstrato recebendo pinceladas, a imagem traz calma e a narração continua: “Mas o contraste e a música, esta voz mal atravessando o ar, esse poder sussurrado...”. O plano é alterado, agora somos inseridos em um beco de alguma periferia do Oriente Médio, uma mulher de burca olha para cima, diversos garotos brincam, um homem no fundo com as pernas cruzadas parece fixar a câmera, um gato branco aparece na calçada, nessa duração a narração prossegue: “Essas descobertas, esses abismos, e essas manobras adivinhadas, esse sorriso, dispensando o universo”. Tudo se condensa em uma massa plástica, que o tempo todo nos leva à reflexão.

Em outra passagem, Godard apresenta algo parecido, provocando-nos e mobilizando o nosso corpo, estimulando o pensamento.¹⁰⁷ Um barulho de bomba irrompe, estamos de frente a mais um plano de um bairro do oriente médio, dessa vez com a imagem mais nítida. No canto inferior direito é informado o aparelho que captura o dado, trata-se de um Iphone 7s. Uma ironia? De repente, a imagem salta, suas cores são alteradas e o plano novamente chacoalha para os lados, afetando nossas retinas com força, fazendo-as vibrarem. Em uma nuance, o

movimento se inicia e para, reinicia com mais força e para, por fim retoma com ainda mais força e para. A partir disso, o cineasta retoma a imagem inicial, porém com a cor estourada, na sequência, um plano negro e silencioso nos faz ouvir o seu grito.

Esses choques provocados por Godard na sequência dos planos formam uma narrativa extremamente densa e exaustiva, tanto que a quantidade de informação com que temos contato nos faz ter a impressão de que o filme dura muito mais tempo. Suas composições fazem o pensamento surgir involuntariamente a cada plano, tentando conectar as ligações do cineasta e, no fim, após tantos impulsos elétricos, temos a sensação de que a cabeça vai explodir. O filme nos provoca e nos desloca de forma surpreendente. O seu cinema forma um conjunto saturado, com imagens e movimentos violentos, eletrizantes no sentido estrito do termo, em síntese, a película parece implodir o nosso córtex.

Por esses motivos, podemos dizer que o filme de Godard se encaixa na concepção do cinema de Deleuze como uma “massa plástica”¹⁰⁸, constituída por múltiplos sinais como expressões visuais e sonoras, que fazem zigzagues, que se movimentam de diversas formas. Se o objetivo da arte do cinema, segundo Deleuze e Benjamin, é produzir o choque que gera o pensamento, então Godard leva isso ao extremo, a partir de um cinema radicalmente tátil. Percebemos, assim como Michel Chion¹⁰⁹, que Godard é o “centro da atenção” de seu filme, ele é o “elemento estruturante de base”, que lança planos que nos mobilizam, gerando o pensar, revelando enigmas. O filme, para nós, provocou um acontecimento, algo da ordem do sublime, que a estrutura deste texto é incapaz de expressar. O que nos resta, aqui, é tatear sobre os vestígios deixados, na tentativa de compor esta reflexão sobre a obra.

Além desses pontos, temos a impressão de que o filme traz uma fina ironia à sociedade das imagens vazias, opacas, virtuais, dos simulacros, por isso, a nossa escolha para esta discussão. Em nossa perspectiva, paradoxalmente, Godard usa estas formas de imagem levando-as ao extremo, saturando o espectador de

opacidade, contrastando planos chapados e profundos, conduzindo-os por uma narração densa e mobilizando-os por sons que aparecem em forma de grito, de explosão, de tiros e de músicas, em especial, de um violino que parece cortar as imagens. Além destes pontos, podemos perceber a ironia com a era dos simulacros na estrutura da narrativa – por exemplo, o primeiro capítulo do filme se chama “Remakes”¹¹⁰, algo um tanto sugestivo. Outro aspecto que nos chama a atenção são as técnicas utilizadas pelo diretor para condensar informações nas imagens, a ponto de fatigar a retina, assim como na sociedade das imagens, em que somos cercados por telas e múltiplos dispositivos tecnológicos que chegam a causar náusea. Por conseguinte, para nós, parece irônico saber que o filme está disponível em uma plataforma de streaming e mais irônico ainda saber que Godard deu uma entrevista sobre o filme no Festival de Cannes por smartphone, em videochamada e, além disso, usou imagens captadas por smartphone em sua obra. Aparentemente tudo é intencional, pois em *Imagem e palavra* o cineasta parece questionar o destino das imagens em uma era de saturação, repetição, simulacros e simulação.

Por esses fatores, podemos dizer que Godard integra a narrativa a partir de sons e imagens em um projeto radical, que visa contrapor-se não só às imagens comerciais do cinema, mas também à sociedade das imagens simuladas. Aparentemente, o cineasta cria um cinema como *contraimagem* às recorrentes “imagens perfeitas” e aos “efeitos especiais” que compõem parte dos filmes comerciais de Hollywood¹¹¹, assim como aos remakes perfeitos, como em *Barry Lyndon*¹¹², que produzem imagens hiper-reais.¹¹³ Como um movimento contrário a este tipo de produção, Godard coloca um elemento em chave crítica: o poder da mão de produzir o pensamento também pode ser usado como poder destrutivo de acionar bombas, puxar gatilhos, julgar, excluir e matar. Por exemplo, no último capítulo, “A região central”, Godard apresenta a ironia de uma “Arábia Feliz”¹¹⁴, um lugar oprimido e explorado pelo ocidente e esquecido enquanto sociedade, cultura, história e povo. A Arábia feliz é apresentada por um pôr-do-sol vermelho¹¹⁵, um mar vermelho¹¹⁶, por sons de explosão, tiros de metralhadora e uma quantidade absurda de

mortes, corpos estirados e sangue. Deste modo, ele nos dá a sensação de que a atmosfera do oriente é composta por sangue, um vermelho vivo que tinga as areias, o mar e que espalha as suas gotículas pelo ar, fazendo com que tudo ganhe uma tonalidade rubi, brilhando por meio da força da luz solar. No mesmo capítulo¹¹⁷, Godard apresenta a ideia de que o ato de representação envolve quase sempre a violência, ressaltando que há um verdadeiro contraste entre o que é verdadeiro e a representação, dado que, a representação apresenta em seu interior uma calma que contrasta com a força da destruição. Durante esta reflexão, impulsionada pela narração do diretor, o plano traz diversos homens cavando buracos em um solo arenoso. Na sequência, diversos homens tentam entrar em um pequeno barco, que está sobre um solo arenoso, gerando uma confusão, até que a vela do barco é tombada e, posteriormente, uma mulher nua é raptada por um homem a cavalo. Portanto, acreditamos que estas passagens evidenciem a potência da mão como motor do pensamento¹¹⁸, capaz de produzir uma obra como composição crítica, como *contraimagem* e, paradoxalmente, ser o mesmo mecanismo que pode ser usado para a morte e a destruição.

A implosão do campo representativo? Conclusões possíveis

Em *Imagem e palavra*, Godard parece usar os mecanismos e os poderes da tela total contra a própria tela total, produzindo uma *contraimagem*, rompendo a ordem dos simulacros, das imagens vazias e opacas, com um conjunto de imagens montadas, simuladas, sobrepostas, repletas de opacidade, que causam sucessivos choques, que geram involuntariamente o pensamento, fazendo implodir o córtex, incomodando, causando náusea, nos deslocando profundamente e alterando as nossas formas de pensar, ser e estar. Talvez, o diretor acredite que esses novos modelos de vida, em que orbitam imagens simuladas, possam ser impulsionadores para a arte, vejamos um trecho da narrativa do referido filme: “Quando um século se dissolve no século seguinte, algumas pessoas

transformam o modo de sobreviver, em novos modelos, são esses novos modelos a que chamamos de arte”.¹¹⁹

A partir de nossas discussões, colocamos a hipótese de que esta obra de Jean-Luc Godard parece romper com a ideia de representação do pensamento em imagem, como refração, assim como a ideia de fluxos de imagem como representação do pensamento, como analogia. Podemos até questionar se Godard não vai além de Baudrillard, que julga relevante o pensamento na imagem, revelando-a como fábula, ressaltando a sua dimensão de aparência e desaparecimento, dado que, em Godard, temos uma arte composta pelas desaparecimentos colocadas em intersecção, exasperando a opacidade, com sons brutais, cortantes, que formam uma massa plásticas que produz impulsos elétricos, mobilizando o corpo e provocando o pensamento. Assim, em Godard, não teríamos mais a representação do pensamento ou o pensamento na imagem, mas sim imagens que provocam o pensamento, revelando enigmas e inscrevendo-se como *contraimagem* à tela total.

Por fim, talvez seja interessante pensarmos que em uma sociedade das imagens simuladas, um filme como *Le livre d'image*¹²⁰ se revela como ironia fatal. Se em *Je vous salue Sarajevo*¹²¹ Godard diz que a “cultura é a regra. E arte, a exceção”, a partir de sua última obra¹²², sugerimos outra máxima: se o simulacro é a regra, o enigma é a exceção.

Referências bibliográficas

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

_____. “Televisão/revolução: o caso Romênia”. Tradução de Katia Maciel. In: PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Ed 43, 2011, p. 147-154.

_____. *Tela total*. Organização e Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulinas, 2011.

____. *A sombra das maiorias silenciosas*. Tradução de Suely Bastos. São Paulo: Brasiliense, 1985.

____. *A fotografia como mídia do desaparecimento*. CISC: Centro disciplinar de semiótica da cultura e da cultura e da mídia, s/d. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/iv13_midiadesapa.pdf>. Acesso em 12/07/2020.

BAZIN, André. *O cinema*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. Introdução de Ismail Xavier. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHION, Michel. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

DELEUZE, Gilles. "Conclusão: a imagem do pensamento". In: _____. *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 88-95.

____. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

____. "Uma arte de plantador". Tradução de Christian Pierre Kasper. In: _____. *A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974)*. São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 217-219.

FABBRINI, Ricardo. "Imagem e enigma". *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 10, n. 19 (julho/dezembro, 2016a), p. 241-262.

____. "Estética e crítica da arte em Jean-François Lyotard". *O que nos faz pensar*, v. 26, n. 40 (janeiro/junho, 2017), p. 47-77.

____. "O que está acontecendo com as imagens? Arte, mídia e educação em Jean Baudrillard". *Filosofia e Educação*, v. 8, n. 1 (fevereiro/maio, 2016b), p. 63-91.

LIBANIO, Deodato. "O fim da comunicação? Em busca do horizonte do comunicacional". *Novos Olhares*, v. 10, n. 2 (julho/dezembro, 2021), p. 183-195.

_____. "O debate sobre a nova teoria da comunicação: questões sobre fenomenologia, ontologia, linguagem e epistemologia". *Líbero*, n. 50 (janeiro/abril, 2022), p. 78-99,.

LYOTARD, Jean-François. "Algo assim como: comunicação... sem comunicação". Tradução de Carlos Irineu da Costa. In: PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Ed 43, 2011, p. 258-266.

MACHADO, Arlindo. *O filme-ensaio*. Trabalho apresentado no XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais-MG, Campus Belo Horizonte, 2003

MACIEL, Katia. "A última imagem". In: PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Ed 43, 2011, p. 253-257.

MARCONDES FILHO, Ciro. *O princípio da razão durante: o conceito de comunicação e a epistemologia metapórica. Nova teoria da comunicação III: tomo V*. São Paulo: Paulus, 2010.

_____. *Comunicologia ou mediologia? A fundação de um campo científico da comunicação*. São Paulo: Paulus, 2018.

SALLES, Alessandro. "Semiótica e comunicação em Gilles Deleuze: uma perspectiva". *Intexto*, v. 1, n. 12 (janeiro/junho, 2005), p. 1-22.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Deodato Libanio é doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela USP

¹ FABBRINI, 2016b, p. 64.

² FABBRINI, 2016b, p. 69.

³ BAUDRILLARD, 2011, p. 142.

⁴ FABBRINI, 2016b, p. 70-71.

⁵ FABBRINI, 2016a, p. 256-257. O autor usa o termo com hífen e sem hífen, mantivemos nas citações a forma original. Porém, em nossas discussões adotamos o termo sem hífen, porque acreditamos que se trata de um conceito e que merece um nome *sui generis* que o destaque, por isso, também colocamos o termo em itálico.

⁶ 2018.

⁷ FABBRINI, 2016a, p. 248.

⁸ Justamente por esse motivo, o que fazemos com a obra de Godard neste trabalho não se enquadra em uma análise, pois entendemos a dimensão deste termo, as técnicas e o rigor que ele demanda. Esta dimensão é, como podemos perceber, alvo de crítica de alguns autores que discutimos. Portanto, o que propomos é uma reflexão possível sobre estética, partindo do referencial teórico discutido em intersecção com a obra, ressaltando o nosso processo de fruição, que foi determinante para estas discussões.

⁹ BAUDRILLARD, 1991, p. 08.

¹⁰ BAUDRILLARD, 1991, p. 09.

¹¹ BAUDRILLARD, 1991, p. 13

¹² BAUDRILLARD, 1991, p. 13.

¹³ Trabalhamos com essa ideia em outro espaço; cf. LIBANIO, 2021.

¹⁴ BAUDRILLARD, 1991, p. 153.

¹⁵ BAUDRILLARD, 1985, p. 42.

¹⁶ BAUDRILLARD, 1991, p. 152.

¹⁷ BAUDRILLARD, 1991, p. 26.

¹⁸ BAUDRILLARD, 1985, p. 14.

¹⁹ Partimos de uma hipótese de leitura de que os textos *A sombras das maiorias silenciosas*, *Simulacros e Simulação* e *Tela Total*, apresentam uma continuidade discursiva do diagnóstico de Baudrillard sobre o destino das imagens no contemporâneo, podendo ser cruzados em diversos aspectos para aprofundar a proposta do autor.

²⁰ BAUDRILLARD, 1991, p. 26.

²¹ BAUDRILLARD, 1991, p. 32.

²² BAUDRILLARD, 1991, p. 34.

²³ BAUDRILLARD, 1991, p. 43.

²⁴ BAUDRILLARD, 1991, p. 44.

²⁵ BAUDRILLARD, 1991, p. 44.

²⁶ BAUDRILLARD, 1991, p. 46.

²⁷ BAUDRILLARD, 1991, p. 54.

²⁸ BAUDRILLARD, 1991, p. 56.

- ²⁹ BAUDRILLARD, 1991, p. 104.
- ³⁰ BAUDRILLARD, 1991, p. 137.
- ³¹ BAUDRILLARD, 1991, p. 105.
- ³² BAUDRILLARD, 1991, p. 107.
- ³³ BAUDRILLARD, 2011, p. 19.
- ³⁴ Vale ressaltar que a ideia de comunicação utilizada por Baudrillard é a de transmissão de sentidos ou dados, ou seja, como processo informacional. Discutimos essa ideia de modo mais detido em outro espaço; cf. LIBANIO, 2021.
- ³⁵ BAUDRILLARD, 1991, p. 105.
- ³⁶ BAUDRILLARD, 1991, p. 138.
- ³⁷ LIBANIO, 2021, p. 186.
- ³⁸ BAUDRILLARD, 2011, p. 66.
- ³⁹ BAUDRILLARD, 2011, p. 66.
- ⁴⁰ BAUDRILLARD, 2011, p. 129.
- ⁴¹ BAUDRILLARD, 2011, p. 135.
- ⁴² FABBRINI, 2016a; 2016b.
- ⁴³ BAUDRILLARD, 2011, p. 136.
- ⁴⁴ Essa reflexão também se encontra em FABBRINI, 2016b, p. 70-71.
- ⁴⁵ FABBRINI, 2016a, p. 248.
- ⁴⁶ FABBRINI, 2016a, p. 252.
- ⁴⁷ FABBRINI, 2016a, p. 248-249. Os termos que Fabbrini menciona de Baudrillard estão em BAUDRILLARD, s/d, p. 11-12.
- ⁴⁸ FABBRINI, 2016a, p. 250.
- ⁴⁹ BAUDRILLARD, 2011, p. 136.
- ⁵⁰ BAUDRILLARD, s/d, p. 12.
- ⁵¹ BAUDRILLARD, s/d, p. 12-13.
- ⁵² BAUDRILLARD, s/d, p. 14.
- ⁵³ BAUDRILLARD, s/d, p. 02.
- ⁵⁴ BAUDRILLARD, s/d, p. 14.
- ⁵⁵ BAUDRILLARD, s/d, p. 14-15.
- ⁵⁶ BAUDRILLARD, 1991, p. 137.
- ⁵⁷ BAUDRILLARD, 2011, p. 151.
- ⁵⁸ BAUDRILLARD, 2011, p. 113.
- ⁵⁹ MARCONDES FILHO, 2018, p. 29.
- ⁶⁰ LYOTARD, 2011, p. 259.

⁶¹ LYOTARD, 2011, p. 258-259.

⁶² FABBRINI, 2017, p. 65.

⁶³ LYOTARD, 2011, p. 258.

⁶⁴ DELEUZE, 2003, p. 92.

⁶⁵ DELEUZE, 2003, p. 93.

⁶⁶ MARCONDES FILHO, 2010, p. 20-21; 2018, p. 36; 2019, p. 18-19.

⁶⁷ Discutimos a teoria da comunicação de Marcondes Filho de modo mais detido em outro espaço; cf. LIBANIO, 2022.

⁶⁸ LYOTARD, 2011, p. 259.

⁶⁹ LYOTARD, 2011, p. 265.

⁷⁰ Alessandro Salles faz uma profícua pesquisa sobre a possibilidade de pensarmos em um conceito de comunicação a partir da obra de Gilles Deleuze. O autor inicia sua arguição colocando as formas de comunicação com que o filósofo francês se opõe, como a transmissão de dados e a intersubjetividade. No decorrer do texto, o autor passa a escavar os pressupostos ontológicos e semiológicos da filosofia deleuziana para encontrar uma ideia de comunicação que dê conta de expressar o incomunicável, uma ideia paradoxal, por excelência. Para Salles (2005, p. 08), tal relação não ocorre entre sujeitos, mas sim em agenciamentos possíveis, um encontro entre intensidades díspares, capaz de gerar, pelas vias do sensível, uma experimentação transcendental que pode produzir sentido, que jamais poderia ser efetivada no estrato da empiria (SALLES, 2005, p. 12-13).

⁷¹ MARCONDES FILHO, 2010, p. 20-21.

⁷² CHION, 2011, p. 12.

⁷³ Gilles Deleuze propõe uma separação da linha histórica do cinema, separando o cinema clássico (imagem-movimento) do cinema moderno (imagem-tempo). Essa divisão é marcada pela virada no cinema do pós-guerra, que gerou movimentos como o *neorealismo* italiano e a *nouvelle vague* francesa. Essa transição do clássico para o moderno é dotada de elementos narratológicos, filosóficos, técnicos e estilísticos. Em síntese, a imagem-movimento apresenta um mundo em que a narrativa e a linha espaço-temporal revelam uma coerência lógica de causa e efeito, manifestada pela montagem, expondo uma situação em que um conflito é gerado e resolvido no decorrer da narrativa, explorando o espaço físico e elaborando uma totalidade orgânica. Já a imagem-tempo apresenta uma descontinuidade do plano narrativo, produzindo uma linha não sistemática, colocando em evidência os cortes e a montagem, explorando o campo da imagem, se preocupando pouco com a ideia de causa e efeito na estrutura da narrativa, produzindo planos autônomos, rompendo a linha de continuidade, diluindo a totalidade da composição (STAM, 2013, p. 285-286).

⁷⁴ DELEUZE, 2005, p. 189.

⁷⁵ DELEUZE, 2005, p. 189.

⁷⁶ DELEUZE, 2005, p. 190-192.

⁷⁷ DELEUZE, 2005, p. 190-191.

⁷⁸ DELEUZE, 2005, p. 190.

⁷⁹ BAZIN, 1991, p. 68.

⁸⁰ BENJAMIN, 1985, p. 81-83.

⁸¹ BENJAMIN, 1985, p. 87.

⁸² BENJAMIN, 1985, p. 178.

⁸³ BENJAMIN, 1985, p. 183.

⁸⁴ BENJAMIN, 1985, p. 191-192.

⁸⁵ BENJAMIN, 1985, p. 193.

⁸⁶ BENJAMIN, 1985, p. 194.

⁸⁷ DELEUZE, 2004, p. 218.

⁸⁸ DELEUZE, 2005, p. 190.

⁸⁹ Podemos perceber que existem muitas relações entre Benjamin e Deleuze, por exemplo: ambos se referem ao cinema como algo que pode provocar o pensamento, um pelo choque das imagens, o outro pelo choque das imagens que pode se desdobrar em uma compreensão da situação social; ambos compreendem o cinema como a arte das massas; e ambos compreendem o cinema pelo viés tátil das imagens.

⁹⁰ STAM, 2013, p. 60.

⁹¹ Dziga Vertov, segundo Stam (2013, p. 60-61), tinha uma ideia de cinema muito radical, em sua proposta ele buscava ajudar o indivíduo oprimido e a massa proletária a entender a vida ao seu redor, em outras palavras, o cinema para ele tinha um viés revolucionário, que poderia levar as massas ao socialismo.

⁹² No que diz respeito ao pensamento de Eisenstein, na leitura de Robert Stam, o cinema é considerado pelo soviético como uma arte capaz de provocar um choque que leva ao pensamento. Em sua forma ideal, o cinema se configura como uma “prática social” e não uma “contemplação estética”. Portanto, para Eisenstein, o cinema é capaz de “submeter o espectador a um choque de consciência com relação aos problemas contemporâneos” (STAM, 2013, p. 58).

⁹³ XAVIER, 2005, p. 150.

⁹⁴ MACHADO, 2003, p. 01.

⁹⁵ XAVIER, 2005, p. 09.

⁹⁶ 1970.

⁹⁷ XAVIER, 2005, p. 09.

⁹⁸ XAVIER, 2005, p. 140-141.

⁹⁹ MACHADO, 2003, p. 10-11.

¹⁰⁰ MACHADO, 2003, p. 11.

¹⁰¹ 2008.

¹⁰² CHION, 2011, p. 40.

¹⁰³ CHION, 2011, p. 41.

¹⁰⁴ CHION, 2011, p. 107.

¹⁰⁵ Ressaltamos que Chion (2011, p. 107) faz essa analogia dos elementos auditivos da imagem, porém, o seu exemplo é o cinema de Ridley Scott. Nas palavras do autor: "Inversamente, uma certa rapidez conferida à imagem parece dirigir-se ao ouvido que está no olho, para ser convertida na memória em impressões sonoras. Nomeadamente em Ridley Scott, que gosta de combinar, ao contrário do que se faz habitualmente, grandes tapetes sonoros largos e ressoantes, do lado do som, com uma agitação da textura visual, do lado da imagem: os primeiros poderão muito bem tornar-se recordações visuais (de espaço), enquanto que a segunda deixará o rasto de um fenómeno ouvido".

¹⁰⁶ *Imagem e palavra*, 2018, 56'12" - 56'48".

¹⁰⁷ *Imagem e palavra*, 2018, 71' 38" - 71' 47".

¹⁰⁸ DELEUZE, 2005, p. 192.

¹⁰⁹ CHION, 2011, p. 142.

¹¹⁰ Os capítulos que compõem a obra são: Remakes; As noites de São Petesburgo; Essas flores entre os trilhos, no vento confuso das viagens; O espírito das leis; A região central.

¹¹¹ MACIEL, 2011, p. 256. Talvez, Maciel (2011) não pense que essas imagens perfeitas se restrinjam apenas ao cinema comercial de Hollywood.

¹¹² 1975.

¹¹³ BAUDRILLARD, 1991, p. 62-63.

¹¹⁴ *Imagem e palavra*, 2018, Heureuse Arabie, 50' 04".

¹¹⁵ *Imagem e palavra*, 2018, 60' 09", 62' 27".

¹¹⁶ *Imagem e palavra*, 2018, 62' 33".

¹¹⁷ *Imagem e palavra*, 2018, 53' 21" - 54' 04".

¹¹⁸ Em diversas passagens do filme, do início ao fim, o autor coloca a ideia de que nós pensamos com as mãos.

¹¹⁹ *Imagem e palavra*, 2018, 22' 33" - 22' 48".

¹²⁰ Título original de *Imagem e palavra*.

¹²¹ 1993.

¹²² Quando escrevemos este trabalho Godard ainda estava vivo. Não era o nosso intuito fazer um texto em homenagem à sua partida, pelo contrário, ressaltamos aqui a vida, a genialidade e a potência de sua obra, que podem se desdobrar em infinitas reflexões sobre estética. Acreditamos que ele seja uma fonte de grande quilate para discutirmos estética contemporânea e não só o cinema. De toda forma, fica registrada esta nota de homenagem à memória e obra do imortal, do gênio transgressor e do mestre da ironia, Jean-Luc Godard.