

Godard pelo celular e *Le livre d'image*: Anacronismos midiáticos contemporâneos

Bruno Guimarães Martins

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Rachel Bertol

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, Bahia

Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil

Resumo

O texto tem como ponto de partida a entrevista coletiva concedida por Jean-Luc Godard, por meio de um celular, a jornalistas no Festival de Cannes de 2018, sobre seu filme *Le livre d'image* (2018), realizado com imagens de arquivo (sem atores). Ao se apresentar na pequena tela de um *smartphone*, o cineasta propõe uma reflexão sobre o que o cinema expõe e compõe em relação a outras mídias. Nossa hipótese neste ensaio analítico é que a função tátil (da digital e do digital) ocupa lugar central nessa conjunção, permitindo a brincadeira com as linguagens, explorando seus limites, com a decomposição de texto, imagem e som. Nesse exercício, Godard sobrepõe temporalidades e posiciona-se de forma crítica diante de desafios políticos contemporâneos.

Palavras-chave:

Anacronismo. Jean-Luc Godard. *Smartphone*. Redes discursivas.

Introdução

É chegada a hora de que o pensamento volte a ser o que ele é na realidade: perigoso para quem pensa, e transformador do real. [...] Alguns pensam, dizem, outros agem! Mas a verdadeira condição do homem é pensar com suas mãos (ROUGE-MONT, 1936, p. 146-147, tradução nossa)¹

Reagindo às especulações apocalípticas sobre o livro e a leitura, assim como à suposição de que as mídias contemporâneas se apresentam sob a égide da imagem, o historiador Roger Chartier (1998) constatou que escrever é um gesto característico das chamadas mídias digitais. Sobre as linhas codificadas da programação dos softwares se põem as mais diversas formas de escrita e leitura por meio de textos, mensagens, *tweets*, *posts*, e-mails etc. Especulando se há futuro para a escrita,

1 "Il est grand temps que la pensée redevienne ce qu'elle est en réalité: dangereuse pour le penseur, transformatrice du réel. [...] Les uns pensent, dit-on, les autres agissent! Mais la vraie condition de l'homme, c'est de penser avec les mains".

Flusser (2010) destacou a necessidade poética criativa e artesanal da escrita a despeito das linhas de programação e de robôs-escritores cada vez mais sofisticados. Uma das ferramentas mais populares deste novo cenário, o computador pessoal, em muitos aspectos lembra uma máquina de escrever – a despeito de todas suas extraordinárias qualidades eletrônicas e telemáticas.

Estes apontamentos históricos e filosóficos dos anacronismos que caracterizam tanto a mídia contemporânea quanto sua linguagem nos servem de ponto de partida para compreender uma notável entrevista coletiva no Festival de Cannes de 2018 concedida por celular pelo cineasta Jean-luc Godard no lançamento de seu filme *Le livre d'image*². Trata-se de compreender os gestos de um cineasta que se apresenta à entrevista na pequena tela de um *smartphone* e que também elimina a presença de atores em seu novo filme, apresentado sob o título de *livro*. Dessa forma, não realizaremos uma análise fílmica, mas um ensaio analítico impulsionado pelas proposições de Godard para as (re)configurações midiáticas contemporâneas em sua coletiva. Seria um gesto artístico que permite novas articulações entre linguagens, temporalidades e redes discursivas, explicitando um certo

anacronismo que caracteriza tanto aquelas que são consideradas novas mídias, como a transmissão da imagem digital pelo celular, quanto aquelas que já passam de um século de existência, como o cinema.

Pensar formas de presença de uma singularidade diante do (onipresente) digital parece ser o princípio provocativo do artista ao explorar o *smartphone* e seu próprio *medium* artístico, o cinema. Todavia, diferente de buscar uma análise mais detalhada de relações e linguagens que se estabelecem entre um e outro *medium*, como, por exemplo, entre pintura e fotografia, entre cinema, teatro e literatura, compreendemos a presença virtual na entrevista e o filme-livro como um gesto capaz de explicitar os *media* por afirmação ou negação – seja a entrevista sem presença, seja o cinema sem ator. Imaginar um fazer artístico que dialoga diretamente com a história de seus meios permite sensibilizar o espectador para a experiência do cinema diante das complexas redes discursivas que o envolvem contemporaneamente.

Da palavra à imagem (e vice-versa)

O historiador Friedrich Kittler (1999) elaborou a genealogia do que nomeou a *primeira mídia tecnológica*, composta por três

2 No Brasil, o filme foi lançado em março de 2019 com o título *Imagem e palavra*, subtítulo do título em francês.

aparelhos: gramofone, filme e máquina de escrever. Ao privilegiar o momento histórico de aparecimento das mídias técnicas, esta proposição historiográfica possibilita que sejam observadas em uma realidade histórico-cultural específica simultaneamente em suas restrições técnicas e em seus usos culturais. Kittler descreve como estas mídias técnicas promoveram modificações profundas nas formas de registro, processamento e circulação da informação a partir de uma conceituação original e anacrônica, a partir das três categorias metodológicas da teoria lacaniana, a tríade real-imaginário-simbólico. Cada uma das mídias funcionaria como materialização de uma das categorias: se o filme apresenta o imaginário, o gramofone registra o real e a máquina de escrever articula o simbólico. Além da inspiração psicanalítica, sua historiografia da mídia busca atualizar e desenvolver a noção de discurso de Michel Foucault e considera seriamente as condições de possibilidade para o desenvolvimento de uma mídia ao modo do que refletiu Jacques Derrida sobre a arqueologia da escrita. Esta apropriação de uma herança pós-estruturalista, que já foi rotulada como crítica pós-hermenêutica (WELLBERY, 1990), mostra-se especialmente atenta aos processos de materialização e à dimensão corpórea e sensível da mídia. O *smartphone*, por sua vez, possui a peculiaridade de processar com facilidade imagens, sons e palavras,

juntando em um mesmo aparelho o que a primeira mídia técnica havia separado.

Em obra posterior, *Mídias ópticas* (2016), Friedrich Kittler sugere uma investigação da cultura a partir da história técnica das mídias que, diferentemente de serem simples respostas a transformações contextuais, são descritas a partir de intrincadas relações contingentes materializadas em uma longa linhagem de dispositivos óticos dedicados à produção, ao registro e à transmissão de imagens. O amplo espectro temporal observado remonta à arqueologia da câmera obscura para descrever o desenvolvimento de um sistema midiático relativamente autônomo em que as inovações técnicas relacionam-se entre si. Dessa forma, o historiador alinhava, na mesma narrativa histórica, fenômenos aparentemente distintos, como o desenvolvimento da perspectiva linear na pintura e na arquitetura, cujas projeções e ordenações espaço-temporais possibilitaram a criação da impressão tipográfica e, conseqüentemente, a popularização dos livros.

As projeções em perspectiva da câmera obscura se popularizaram através de inúmeros aparelhos e dispositivos de ilusão ótica (lanternas mágicas, dioramas, cosmoramas, estereoscópios etc.) antes do aparecimento do filme. Na sucessão algo contingente dos dispositivos técnicos, o historiador da mídia

apresenta a lenta transfiguração da literatura e de sua linguagem ao serem adaptadas para o livro, contando com uma série de dispositivos pedagógicos e disciplinadores que moldavam a capacidade de leitores para experimentarem, a partir do ato de leitura dos textos impressos, sofisticadas ilusões óticas e acústicas. Em sua obra mais ambiciosa, *Discourse Networks 1800/1900* (KITTLER, 1990), o autor dedicou-se a descrever a complexa *rede discursiva* consolidada em torno do livro e da literatura romântica no contexto europeu ao longo do século XIX. Observar a literatura por um viés midiático implica levar em conta suas condições de existência a partir da maneira como processa, armazena e transmite dados, ou seja, como constitui uma rede discursiva (KITTLER, 1990).

O contraste entre um dispositivo técnico aparentemente simples, como o filme, e a complexidade de suas redes discursivas, assim como uma perspectiva histórica que tem como horizonte uma genealogia de longa duração, permitem panoramas de transformações nas mídias técnicas que reconfiguram modelos para o imaginário e a autoconsciência ao longo do que já foi chamado em outro contexto de “cascatas de modernidade” (GUMBRECHT, 1998). Ao explorar matizes epistemológicas e existenciais de seus pressupostos teóricos, sem deixar de lado o princípio industrial-militar

que impulsionou as inovações técnicas, o historiador desenvolve uma contra-intuição relevante para o presente artigo: “O interesse fundamental das artes e das mídias é enganar um órgão sensorial” (KITTLER, 2016, p. 43). Como exemplo emblemático para tal engano apresenta-se o padrão técnico para o registro e a produção do filme – 24 imagens (quadros) individuais por segundo, justamente uma velocidade capaz de enganar a percepção do olho humano.

Inserindo-se no debate acadêmico e filosófico em torno do simulacro e da simulação, o historiador destaca a coincidência entre mediação e realidade (KITTLER, 2016), a partir da qual desdobra seu conceito de mídia e cuja potência se revela em sua qualidade de processar e registrar o que trai e escapa à percepção humana. “Mídias se tornam modelos privilegiados para a formação da nossa chamada autoconsciência justamente pelo fato de terem o objetivo declarado de enganar e trair esta autoconsciência” (KITTLER, 2016, p. 40).

Tais especulações visam a explicar a dinâmica de relevantes transformações históricas, como o conflito entre reforma e contrarreforma que configurou uma guerra de propaganda entre a racionalidade pragmática dos impressos protestantes e a mística da performance do teatro jesuíta. Daí a oposição entre razão iluminista

e superstição, cujo efeito contraditório, por um lado, mitigou a crença na capacidade reveladora da mágica e da ilusão, e, por outro, despertou o desejo massivo pelo ilusionismo: “[...] o apetite insaciado por imagens animadas gerou outra mídia, capaz de saciá-lo pelo menos no âmbito imaginário até a invenção do filme: a literatura romântica” (KITTLER, 2016, p. 140).

Ao se compreender a literatura como mídia, apresenta-se um anacronismo dinâmico que permite integrá-la à genealogia do filme em sua qualidade ilusória. Pensar que as histórias das mídias técnicas e da cultura devem ser contadas em conjunto nos aproxima do gesto criativo de Godard quando tece relações entre diferentes mídias, entre distintas linguagens e, simultaneamente, promove separações críticas entre estas mídias e suas linguagens. Tal posição ambígua e paradoxal permite ao cineasta utilizar e criticar o dispositivo técnico, afirmar e ironizar a própria imagem.

Anacronias midiáticas

No cinema, é possível identificar a coexistência de linguagens em tensionamento, uma coexistência tensiva de modos de habitar e observar o mundo. Nesse caso, nos parece

que, com a entrevista de Godard, estamos diante de um dos acontecimentos que “tomam o tempo de frente para trás, que fazem circular sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com ‘ele mesmo’” (RANCIÈRE, 2011, p. 49). Essa caracterização é usada pelo crítico e filósofo contemporâneo Jacques Rancière para explicar que o termo *anacronia* não deve designar apenas um movimento de frente para trás – a ação de situar um fato numa época distinta daquela a que ele pertence ou convém –, mas designar também movimentos de baixo para cima, como os movimentos emergentes e/ou subalternizados³.

O procedimento metodológico, a partir de uma perspectiva das materialidades, consiste em observar a interação da técnica com os sujeitos e a maneira como essa interação faz emergir uma rede discursiva, desde a relação corporal com o aparelho (e por conseguinte com a escrita), com a constituição dos textos, às relações sociais que se estabeleceram a partir das possibilidades oferecidas por essa interação com a máquina. Pensamos que essas interações podem oferecer lampejos e vislumbres de outras redes discursivas, outras histórias.

3 “O anacronismo é assim chamado porque o que está em jogo não é apenas um problema de sucessão. Não é um problema horizontal da ordem dos tempos, mas um problema vertical de ordem do tempo na hierarquia dos seres. É um problema de partilha do tempo no sentido da parte que cabe a cada qual” (RANCIÈRE, 2011, p. 23).

Há história na medida em que os homens não se assemelham ao seu tempo, na medida em que eles agem em ruptura com seu tempo, com a linha de temporalidade que os coloca em seus lugares impondo-lhes fazer do seu tempo este ou aquele emprego (RANCIÈRE, 2011, p. 47).

Conectamos assim a formulação de Rancière sobre os desafios historiográficos à sua tese mais ampla sobre os regimes de dissenso e reorganizações da partilha do sensível na cultura contemporânea, de modo que “se a história não se comprova sem a construção de uma ficção heterogênea, é porque ela mesma é feita de tempos heterogêneos, e de anacronismos” (RANCIÈRE, 2018, p. 51).

Ao expor na coletiva⁴ suas proposições, Godard demonstra querer explorar os limites do filme enquanto mídia, escrutinando-o de trás para frente para aproximá-lo a outras linguagens. Ali, ele encontra a escrita e o desenho, a literatura e o som. Suas buscas artísticas também permitem enxergar outras disciplinas tais como a linguística, a política, a filosofia, a história, a matemática. Circunscrever historicamente as mídias não significa esgotar suas possibilidades. Trata-se, pelo contrário, de buscar em algumas de suas

descontinuidades e potencialidades ainda não exploradas.

A inevitabilidade da história, nessa brincadeira de linguagem, é vivenciada por Godard. O filme *Le livre d'image* traz uma colagem de muitos filmes, inclusive de autoria dele próprio e de outros da *Nouvelle Vague*, e foi considerado, pelos jornalistas que estiveram na coletiva e escreveram a respeito, como sendo da mesma família de seu *Histoire(s) du cinéma*, que totaliza 266 minutos em oito partes (realizado entre 1988 e 1998). *Le livre d'image* participou da seleção oficial do Festival de Cannes 2018, quando o cartaz oficial da mostra, que comemorou os 50 anos de Maio de 1968, também rendeu uma homenagem a Godard, com uma cena de *Pierrot le fou* (1965). Ou seja, Godard mostrou-se como atualidade e história, compondo a própria história do cinema e de um festival tradicional como o de Cannes.

A História não é apenas essa potência de excesso do sentido em relação à ação que se inverte para demonstrar o contrassenso e remete a forma à matéria da qual ela emerge e ao gesto que extrai dela. Não é apenas a potência saturniana que devora a individualidade. É também o tecido novo no qual se apanham as percepções e as sensações de cada um. O tempo da história não é apenas

4 Nós transcrevemos inteiramente a entrevista, que pode ser vista na internet, como matéria-prima para o artigo; aqui, citamos trechos em tradução livre. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T7zHGIlVjXQ>>. Acesso em: 13 out. 2019.

o dos grandes destinos coletivos. É aquele em que qualquer um e qualquer coisa fazem história e são testemunho da história (RANCIÈRE, 2018, p. 60).

O cineasta ambiciona decompor a forma como o cinema processa texto, imagem, som, pois, como afirmou na entrevista, seu objetivo foi distanciar som e imagem. Para tanto, destacou, para os jornalistas, a mão como elemento central – é a *região central*, como disse –, por meio da qual se pode processar o pensamento. *Região central* é também o título do filme de Michael Snow, de 1971 (como veremos a seguir), ao qual prestou homenagem reproduzindo um trecho em *Le livre d'image*. É ainda o título da última parte do filme, dividido em cinco partes, como os dedos da mão, a qual se compraz entre pensamento e técnica, mas não apenas, como afirmou o diretor: “[...] se era central, era um desenho do dedo que, eu dizia, forma a mão, e essa região central é aquela do amor”.

Seu filme foi considerado profundamente político pelos jornalistas, que destacaram as evocações a um mundo árabe “feliz, real e imaginário” (o escritor Albert Cossery é uma referência importante), com reminiscências à Rússia e à Catalunha independentista. Suas

narrativas, comentou o jornalista Jacques Morice⁵, situam-se sempre no lado dos derrotados da História.

Godard, de seu lado, debate-se com a possibilidade de representação (e para enfrentar a questão, especialmente ao que se refere ao mundo árabe, contou ter recorrido a Edward Said). Inclusive, a fórmula que defendeu em Cannes para definir o cinema os deixou aturdidos: $X+3=1$, em que $X=-2$ ⁶. “[...] quando fazemos uma imagem, que seja do passado, do presente ou do futuro, é preciso, para encontrar uma terceira, que começa a ser uma verdadeira imagem ou um verdadeiro som, é preciso suprimir duas”. Assim, $X+3=1$ seria a chave do cinema. “Mas quando dizemos que é a chave, não podemos esquecer a fechadura”, brincou o diretor, fazendo rir a plateia jornalística. Desse modo, essa terceira imagem – a *verdadeira* imagem – não poderia ser *imagem filmada*, mas *imagem pensada*. Por isso, não quis trabalhar com atores, como disse na coletiva de imprensa:

Há alguns anos, um escritor e filósofo, Bernard Lefort, dizia que as democracias modernas, ao fazerem da política um domínio de pensamento separado, contribuem ao totalitarismo. Eu acho que muitos

5 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8m_lbENry8A>. Acesso em: 14 nov. 2019.

6 Essa fórmula aparece de diferentes maneiras em sua obra. Em *Je vous salue, Marie* (1985), diz-se que “uma imagem + uma imagem = uma criação” (DUARTE; OSÓRIO, 2017).

atores hoje contribuem ao totalitarismo da imagem filmada, contra a imagem pensada (GODARD, 2018).

Perguntado muitas vezes, e de diferentes maneiras, como define o cinema, Godard reiterou que um “filme é feito não apenas para mostrar o que se faz”, caso da maioria das películas exibidas em Cannes, mas também para mostrar o que não se faz (e isso só seria possível na *terceira imagem*). “Eu espero que o meu ajudará um pouco a mostrar ou a pensar... sobre o que não se faz e, para isso, é preciso pensar com as mãos e não apenas com a cabeça”.

A etapa de montagem, destacou ele, é quando principalmente se exerce, no cinema, a possibilidade de *pensar com a mão*. Em sua entrevista, assim como no filme, Godard fez inúmeras referências ao livro *Penser avec les mains* (1936), do suíço Denis de Rougemont, que o escreveu diante da emergência do fascismo na Europa, em defesa de um engajamento ético (para além de uma simples dicotomia entre homens de ideia e os de ação). O livro se renova diante do debate a respeito das tecnologias digitais⁷, e Godard o reinterpreta a seu modo.

O elemento tátil (ou seja, corporal) é tomado como central para o cinema, assim como para lidar com os limites da linguagem, para o pensamento – e para o amor. O celular, que implica uma rede discursiva específica, é a máquina na qual se exerce de forma frenética a função tátil.

Godard pelo celular: uma entrevista experimental

Para divulgar suas obras e muitas vezes como parte do contrato com editoras, produtores, patrocinadores, entre outros, o artista precisa dar entrevistas. Este momento de publicidade permite uma autointerpretação da obra, uma espécie de autoficção. Assim, o artista constrói uma *obra falada*, que circula pelos meios de comunicação, em múltiplas mídias (em forma de vídeo, na TV ou escrita), sobre sua obra propriamente.

A entrevista coletiva analisada foi dada a uma centena de jornalistas de diferentes países, sob forte emoção de muitos destes. Godard, com 87 anos, conversou por meio de um iPhone, usando o FaceTime, por cerca de 45 minutos. Pode ser vista na internet em francês ou em inglês com tradução (consecutiva).

⁷ Numa citação conhecida de seu livro, Rougemont (1936, p. 163) diz: “Non je ne vais pas demander qu'on détruise les machines et je n'ai pas le moindre mépris pour les balances, surtout si elles sont justes. Mas je demande qu'on prenne ces outils pour ce qu'il sont, non pour des règles et pour des normes de *pensée*” (em tradução livre: “Não, não vou pedir que destruam as máquinas e eu não tenho desprezo algum pelas balanças, ainda mais quando são justas. Mas eu peço que se tomem essas ferramentas pelo que são, não como regras ou como normas de pensamento”).

Há algo paradoxal: a entrevista sobre o filme podia ser vista no mundo todo, mas não o filme⁸. Os jornalistas haviam visto o filme na véspera e especulavam sobre se Godard iria dar realmente a prometida coletiva. O cineasta costuma arrumar desculpas esta-pafúrdias para não comparecer a entrevistas já marcadas⁹. Finalmente ele apareceu, mas em um celular, por meio de uma *entrevista experimental*, como a definiu o jornalista Samuel Douhaire¹⁰. Nós a transcrevemos e colamos *hiperlinks* nesse texto, que nos levam a universos paralelos citados na conversa, dos jornalistas e de trechos de filmes (e às vezes filmes inteiros). Os jornalistas, especialmente nas primeiras perguntas, não esconderam seu espanto e fascínio ao conversar com a imagem do diretor na tela do *smartphone* ostentado durante 45 minutos pelo também cineasta Fabrice Arago, assistente de Godard.

Na pequena tela aparece o rosto do cineasta e o jornalista precisa se pôr de pé diante dela para

fazer sua pergunta. Há um nervosismo, como se os entrevistadores estivessem em uma performance calculada. Não deveríamos de fato banalizar a ocasião: trata-se de Godard, um dos principais cineastas do século XX, puxando a linguagem a seus limites. O diretor fala lentamente, a voz trêmula (com a marca da idade – *à bout de souffle*), sorridente, afável, um olhar até complacente, lançando respostas com uma temporalidade (longínqua, longa) inalcançável naquele momento a muitos jornalistas.

Na internet – com suas inúmeras imagens de arquivo, esparsas –, podemos ver vídeos de outras entrevistas concedidas por Godard, em diferentes momentos. Numa combativa entrevista coletiva que concedeu com cineastas da *Nouvelle Vague* em 1968 também no Festival de Cannes¹¹, Truffaut se mostrava conciliador, enquanto Godard gesticulava de forma virulenta, ao afirmar que o cinema não poderia ser o mesmo depois daqueles eventos – e certamente sua cinematografia entrou em

8 Mas desde meados de 2019 o filme já podia ser visto no canal de streaming Netflix.

9 Ver o comentário do jornalista brasileiro Rodrigo Fonseca em vídeo gravado no Festival de Cannes de 2018: <<https://www.youtube.com/watch?v=oZvzM3GnAO8>>. Acesso em: 25 ago. 2019.

10 O jornalista foi um dos convidados do programa *Cinérama*, de 12 de maio de 2018 (da revista *Télérama*), comandado por Pierre Murat e com a participação de outro jornalista, Jacques Morice. Os dez primeiros minutos (num total de 21) são dedicados ao filme de Godard. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8m_lbENry8A>. Acesso em: 20 ago. 2019.

11 Cenas da coletiva de 1968 encontram-se esparsas em vídeos no YouTube. Ver, por exemplo: <<https://www.youtube.com/watch?v=b8kZM0rxkwI>>. Acesso em: 05 fev. 2019.

nova etapa a partir de então, já que Maio de 68 o impactou profundamente¹². A presença de Godard na coletiva de 2018, portanto, evocou história e memória: houve uma “colagem” temporal. Assim, o contorno político de sua fala de meio século depois, numa data simbólica, naquele mesmo palco (e também numa coletiva de imprensa), não pode ser menosprezado.

Se no passado mantinha postura aparentemente inquisidora, desafiadora, não é propriamente o caso da entrevista na ocasião de Cannes de 2018 (embora sua crítica mantenha-se afiada), pois o cineasta parece ter alcançado, pela visão que temos na pequena tela, outra dimensão, mais tranquila e plácida. Não se trata somente do celular, mas da possibilidade de encenação do ou com o celular.

Em suas respostas na entrevista, há um fio condutor no qual o cineasta destacou a questão da técnica para a realização do filme. Um dos momentos mais enigmáticos – ele próprio comentou que “ninguém entendeu nada”, provocando risos – ocorreu quando mencionou o filme de Michael Snow, *A região central*. A obra exhibe montanhas do Canadá filmadas ao longo de 24 horas, mostrando uma paisagem quase lunar, captada por uma câmera construída especificamente para a tarefa.

Godard ofereceu à plateia sua interpretação sobre o que seria a “região central”: a mão, a parte central da mão. Podemos deduzir ainda que essa “região central” é o cérebro. Como disse repetidamente na entrevista, nós pensamos com a mão. Tente ficar um dia sem usar suas mãos, reiterou, e nada faremos: não comemos, não amamos etc. “Sem as mãos, vocês não podem fazer nada. É por isso que o meu filme, desde o início, mostra que tudo acontece com os cinco dedos e quando os cinco dedos trabalham juntos eles formam a mão”. Nós somos pessoas do tato, da digital, do digital. Mais do que qualquer outro meio, o celular é uma plataforma do tato, feita para ser tocada (não *batida*, como a máquina de escrever).

No celular, diferentemente do que ocorre no teatro e no cinema, somos mais dependentes da mão. Não basta olhar ou escutar, emerge fortemente a dimensão do tato. O modo como a coletiva de Godard se performa nos faz perceber a incomensurabilidade da experiência de uma rede discursiva, na acepção de Kittler (1990), da qual já fazemos parte, mas com a qual ainda somos pouco afeitos à reflexão. O cineasta quer evidenciar os elementos ali em jogo. Nesse ponto, pode ser relevante lembrar que o termo “rede discursiva” vem da

12 Para uma narrativa memorialística sobre como Godard vivenciou o Maio de 1968, ver Wiazemsky (2018).

tradução literal, a partir do inglês (*discourse networks*), da expressão alemã *Aufschreibesysteme*, usada no título original do livro lançado em 1985¹³. Trata-se de um neologismo, cuja tradução literal poderia ser “sistemas de notação” ou “sistemas de escrita”.

Num pequenino e esclarecedor posfácio, disponível na edição em inglês, Kittler fornece uma síntese de sua proposta e afirma que a rede discursiva (*discourse networks*) designa a rede de tecnologia e instituições que propiciam a uma determinada cultura a possibilidade de selecionar, estocar e processar dados relevantes. A tradução para o inglês, entretanto (mesmo que seja a tradução possível), de certa forma esmaece o sentido de materialidade da proposta de Kittler. Não se trata apenas de “discurso”, mas, poderíamos dizer, de circuitos comunicacionais possíveis numa determinada época, a partir das condições técnicas das mídias.

Todavia, a noção de sistema perpassa a ideia de redes discursivas, que, por sua vez, abarcam e/ou ampliam a de circuitos comunicacionais. As mídias não são somente aparato como a televisão ou a internet: referem-se antes a todos

suporte material, como um corpo, um alfabeto, um sistema numérico, o espaço urbano – os sistemas de notação, enfim – capazes de produzir efeitos de cognição, de informação e de comunicação. O celular, parece querer evidenciar Godard, situa-se no cerne da rede discursiva contemporânea. É com seu próprio corpo, mostrando-se e negando-se à presença, que o cineasta busca decompor os elementos que a constituem, tecendo sua crítica por dentro do sistema. Se em 1968 o moto da sua crítica era a juventude, hoje esta fonte secou. A juventude, meio século depois de Maio de 1968, tornou-se banal. A velhice de Godard, plácida e lenta, contrasta com a instantânea tecnologia de informação e, assim, consegue adquirir um caráter subversivo: trata-se de mais um elemento de anacronismo lançado à plateia especializada de jornalistas, que ele exorta a “pensar com as mãos”. Godard, com sua crítica, de certa forma investiga um método para lidar, e desvendar, a “rede discursiva” contemporânea.

O primeiro título que havia imaginado para o filme foi *Tentativa de azul*. O diretor estava preocupado com a cor, junto com Cézanne. “É preciso se lembrar, e foi Langlois¹⁴ quem o fez,

13 O livro não possui tradução para o português; neste artigo, usamos como base a tradução feita para o inglês, de 1990.

14 Henri Langlois (1914-1977) foi um dos criadores da Cinemateca Francesa, fundamental no movimento da *Nouvelle Vague*. No início de 1968, foi preso pelas forças de Charles De Gaulle, o que contribuiu para acirrar o ânimo da classe cinematográfica em relação ao governo. Citá-lo na coletiva de meio século depois não deixa de ser uma homenagem ao simbolismo dele no movimento de contestação.

num pequeno filme, que os [Irmãos] Lumière eram contemporâneos dos impressionistas e o que importava era a luz”. Era a luz que importava quando filmaram a chegada do trem na estação ou a saída da fábrica.

No fim do processo de montagem de *Le livre d'image*, contou Godard, restaram apenas imagem e palavra (*paroles*), “as duas coisas que o texto, a língua não conseguem falar bem. Eles podem se aproximar, mas a palavra (*la parole*)... a voz não é a palavra (*la parole*). A palavra (*la parole*) não é linguagem dos animais, em particular”. O trabalho de som, realizado por Fabrice Aragno (que na coletiva segurava o celular no alto), tinha como objetivo fazer com que fosse distanciado da imagem (Godard aprecia o cinema mudo e gosta de ver televisão sem som): “A cor tem algo a ver com a palavra (*parole*), mesmo que seja essa de Heidegger¹⁵. E, no cinema, o som deveria se afastar da imagem”. Em *Le livre d'image*, o som é o mote experimental: emerge de todos os cantos da sala. Seria um filme que “se escuta em profundidade” (MACHERET, 2018). Por isso, Godard disse não fazer questão de levar seu filme a salas que não permitiam tecnicamente essa experiência.

Enquanto Godard-celular fala, vemos no vídeo o cartaz com uma cena de um filme seu: é o cartaz oficial do Festival de Cannes de 2018, com o filme escolhido como símbolo do festival, *Pierrot le fou*. No cartaz, o personagem (Jean-Paul Belmondo), com seu corpo pela metade saindo de um carro, beija a namorada (Anna Karina, primeira mulher de Godard), que também tem metade de seu corpo saindo da janela de um carro. É uma cena jovial, alegre, colorida, solar. Nas reportagens sobre o cartaz oficial, lê-se que a escolha da cena para o cartaz deveu-se ao simbolismo e à representatividade de Godard no movimento de Maio de 1968. Uma jornalista da Agência France-Presse lhe perguntou a respeito, e ele lembrou (e prestou homenagem a) de Overney e Tautin¹⁶, jovens militantes mortos nas manifestações de 68.

“Tateando” considerações

Godard-celular lembra em alguns momentos seu filme anterior, *Adeus à linguagem*. Filmado, este sim, com atores, evoca as contradições temporais da nossa sociedade, como a presença do nazismo e do fascismo. O celular se faz presente na tela, como algo incômodo que observamos: diante de uma

15 Autor (no título em francês) de *Acheminement de la parole*; em português, *A caminho da linguagem* (Vozes, 2003).

16 O jovem foi morto por policiais em 10 de junho de 1968 e no dia seguinte Godard participou, em Paris, da manifestação de luto em sua memória: “Jean-Luc me pareceu, naquele 11 de junho, mais impactado, mais desesperado: ele realmente não sabia o que responder” (WIAZEMSKY, 2018, p. 113).

bancada de livros, na rua, o personagem segura seu celular (sua arma?). O celular se torna uma máquina de tempo: ao congregar múltiplas formas de comunicação, torna-se fator de contração da história.

Dar adeus à linguagem implicaria uma brincadeira com a linguagem, em romper seus limites. O celular permite brincar com a linguagem na palma da mão. Pode ser uma brincadeira perigosa. Rancière (2011) nos indica que esse movimento de anacronismo não se relaciona “com o simples recuo de uma data para outra data. Ele está ligado ao remontar do tempo para *o que não é o tempo das datas*” (p. 23, grifo do autor). Assim, a entrevista de Godard-celular faz evidenciar a articulação de tempos e se aproxima de uma verdade semelhante à poesia.

Quando o jornalista alemão Daniel Kothenschulte, do *Frankfurter Rundschau*¹⁷, perguntou: “Eu penso que o cinema, enquanto experiência teatral, vai desaparecer em breve. O que o senhor acha? Será que o cinema, como experiência para o público, vai perdurar, vai continuar?”, Godard afirmou que sobre isso não podia falar. “Posso somente falar de mim. E falar de mim é menos interessante que falar de um filme. E, portanto, *uffff...* Não sei muito

o que responder dessa pergunta”. Parece-nos interessante o questionamento do jornalista porque ele está preocupado com a continuação de um determinado tipo de experiência (teatral, cinematográfica, a experiência de uma determinada época, captada e organizada pelas redes discursivas). Mesmo que Godard pontue sua incapacidade de responder, ele descreve um pouco sua experiência – organizada e constrangida por outras redes discursivas, coexistentes no contexto contemporâneo, e com as quais está jogando:

[...] nós vamos guardar esse filme em particular para a França e outros países, e nesses países não queremos exibição em salas de cinema, porque as salas simplesmente não conseguem passar o som, e mostram as imagens sobre uma tela que deve ser reservada à pintura. Portanto, nós vamos projetar o filme, às vezes, nos próximos dez anos, em pequenas salas que fazem cultura, teatro ou circo e que ele ficará à vontade assim. Será um pouco como a *manif* [manifestação] de... eu esqueci seu nome... um jovem militante francês, que fez uma *manif* há alguns dias... E que seja sobretudo alegre, reflexivo, instrutivo [...] *Voilà, merci*” (GODARD, 2018).

Godard fez referências constantes e críticas ao mundo digital na entrevista, especialmente ao *Facebook*, e aos *cliques e clagues*, como disse de forma irônica, que somos convocados

17 Disponível em: <<http://www.fr.de/kultur/kino/cannes-film-festival-cannes-laesst-die-favoriten-aus-dem-sack-a-1506169,0>>. Acesso em 13 out. 2018.

a fazer cotidianamente. Ou seja, mostrou-se consciente do jogo de encenação e dos desafios engendrados pelo celular, em sua rede discursiva. Desvendar criticamente os meandros dessa rede discursiva, à maneira de Kittler, buscando romper os mecanismos de ilusionismo próprios aos anacronismos midiáticos, implica, no caso de Godard, uma (não)presença irônica em jogo nos múltiplos aparatos que atuam de forma sincrônica na cena contemporânea.

Uma jornalista espanhola lhe perguntou se a presença da Catalunha se devia aos acontecimentos recentes, em prol da independência, e de George Orwell, que participou da Guerra Civil Espanhola. “Não, mas durante a montagem, houve os acontecimentos na Catalunha. Mas Orwell... é preciso lembrar que o primeiro título do livro de Orwell foi 1948 e como os diretores tiveram medo, mudaram para 1984. Orwell escreveu depois *Homage to Catalonia*¹⁸” (a menção a 1984 ocorreu de forma espontânea, sem que a jornalista lhe perguntasse a respeito).

Autor simbólico da resistência ao totalitarismo dos meios, a literatura de Orwell ajudou Godard a dar mais uma definição

de cinema, o *verdadeiro cinema*, que seria próximo daquele de Epstein, Straub, de clássicos como Ophuls ou Alexandre Dovjenko e “próximo desses anarquistas, sindicalistas” que se encontram na homenagem à Catalunha. Para o cinema, assim como para o engajamento na Guerra Civil Espanhola, não basta viver: muita gente, disse o diretor, tem “coragem de viver suas vidas, mas não tem coragem de imaginá-las”. Godard contou ter dificuldade de viver, mas não de imaginar a vida, “e isso me permite continuar e pegar esse trem, esse trem da história”, afirmou ao crítico canadense Bryan Johnson¹⁹. “O cinema, tal como eu o concebo, é uma pequena Catalunha, que tem dificuldade de existir”, reiterou ainda à jornalista espanhola.

A defesa da imaginação não poderia, nesse cenário, ser dissociada das evocações a Maio de 68. Godard ainda estaria naquele presente: é o que lhe permite “tomar o trem da História”, ou seja, avançar em direção ao futuro. A possibilidade de transformação revolucionária é um convite ao futuro. Mas muitos se negam a imaginar suas vidas, constata o cineasta: negam-se ao futuro. No celular, todavia, o tempo é reversível e a linha que

18 Traduzido no Brasil com o título *Lutando na Espanha* (Ed. Globo).

19 Disponível em: <<https://thewalrus.ca/the-cosmic-tangents-of-jean-luc-godard/>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

aponta o futuro seria uma embaralhada entre muitas.

A argumentação que Godard faz pela decomposição dos elementos do cinema (luz/cor e som/discurso, além do movimento) não seria um método para simplesmente arrancar o público da alienação/falácia da ficção. Seria uma operação mais complexa e até oposta a essa: uma defesa da ficção (ou da possibilidade de imaginação) diante da indiferenciação desta com a não ficção. No tempo reversível do *smartphone*, torna-se mais difícil distinguir uma da outra. Temos a desconstrução de parâmetros de realidade.

Desse modo, a expressão mimética da realidade na tela (que se configurou no século XX, diante da qual o espectador se posta) estaria em crise, perdendo eficácia. Sinal disso é que a escrita (e o livro) ganha outro status nas mídias digitais. A possibilidade do *cinema pensado*, obsessão de Godard, minguardia se o método não mudasse e isso equivale, em seu caso, a questionar os limites da representação. O filme de arquivo, como *Le livre d'image*, atua na lógica hipertextual das mídias digitais como o celular (nesse sentido, uma máquina de edição de arquivos que reconfigura de

forma intensa e contínua o passado). Imbuído do espírito *soixante-huitard*, mas buscando pensar com as mãos, à moda contemporânea, Godard parece querer dizer que não há saída senão usar os dedos para romper as telas do totalitarismo. É uma relação corporal, dentro das condições da materialidade técnica da mídia, que se põe em jogo.

Orwell, num texto de 1946 (*The prevention of literature*), argumenta que o totalitarismo torna a literatura impossível. Por literatura, ele quer dizer todo tipo de escrita em prosa, da ficção imaginativa ao jornalismo político. “O totalitarismo demanda, de fato, a contínua alteração do passado e, a longo termo, provavelmente demanda a descrença na existência mesma da verdade objetiva” (ORWELL, 1946, apud GESSEN, 2018, tradução nossa)²⁰. Assim, tudo se torna concebível porque “nada é verdadeiro”. A indiferenciação poderia anular a força da literatura – e das linguagens criativas –, assim como a da imaginação.

O diretor reconhece os limites da linguagem e agora não é mais tão somente um cineasta: torna-se artista performático. A entrevista coletiva de Godard pelo celular apresenta-se como um ato performativo que, inserido nas

20 “Totalitarianism demands, in fact, the continuous alteration of the past, and in the long run probably demands a disbelief in the very existence of objective truth”. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/news/our-columnists/how-george-orwell-predicted-the-challenge-of-writing-today>>. Acesso: 11 jan. 2020.

redes discursivas contemporâneas, reconfigura em seu próprio gesto artístico as relações entre as diferentes mídias e linguagens.

Referências

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro do leitor ao navegador**. São Paulo: Unesp, 1998.

CHESSEL, Luc. Godard, jamais sage comme les images. **Libération**, Paris, 12 maio 2018.

DUARTE, Pedro; OSÓRIO, Luiz Camillo. Godard ensaísta, Godard curador. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, p. 93-105, jun. 2017.

FLUSSER, Vilém. **A escrita**. Há futuro para a escrita? São Paulo: Annablume, 2010.

GESSEN, Masha. How George Orwell predicted the challenge of writing today. **The New Yorker**, Nova York, 10 jun. 2018.

GODARD, Jean-Luc. **La conférence de presse**. Cannes, 12 maio 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T7zHGivjXQ>>. Acesso em: 13 out. 2019.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **A modernização dos sentidos**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

KITTLER, Friedrich. **Gramophone, Film, Typewriter**. Stanford, California: Stanford University Press, 1999.

Informações sobre o artigo

Fontes de financiamento: Jorge Cardoso Filho, CNPq (projeto n. 304194/2016-6); Bruno Guimarães Martins, Fapemig (processo APQ-02930-18), Capes (processo 88887.364868/2019-00).

Considerações éticas: Não se aplica.

Declaração de conflito de interesses: Não se aplica.

Apresentação anterior: Uma primeira versão foi apresentada na Compós de 2018, com o título *Godard-Celular: uma entrevista coletiva como performance artística*, redigida por Bruno Guimarães Martins e Rachel Bertol.

Agradecimentos: Agradecemos a Rede Historicidades dos Processos Comunicacionais, da qual os autores participam, cujos encontros e debates propiciaram a concepção deste trabalho.

KITTLER, Friedrich. **Mídias ópticas:** curso em Berlim, 1999. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

KITTLER, Friedrich. **Discourse networks 1800/1900**. Stanford, California: Stanford University Press, 1990.

MACHERET, Mathieu. Cannes 2018: 'Le livre d'image', un Jean-Luc Godard ivre d'images. **Le Monde**, Paris, 12 maio 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon (Org). **História, verdade e tempo**. Chapecó: Argos, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **Figuras da história**. São Paulo: UNESP, 2018.

ROUGEMONT, Denis de. **Penser avec les mains**. Éditions Albin Michel, 1936.

WELLBERRY, D. Post-hermeneutic criticism. In: KITTLER, F. A. **Discourse Networks 1800/1900**. Stanford: Stanford University Press, 1990. p. vii-xxxiii.

WIAZEMSKY, Anne. **Um ano depois**. São Paulo: Todavia, 2018.

Godard through the smartphone and “The image book”: Contemporary mediatic anachronisms

Abstract:

The paper is based on the press conference given by Jean-Luc Godard on a smartphone to journalists at the Cannes Film Festival in 2018, about his film *The image book* (2018), done with archive images (without actors). Talking through a small screen, the filmmaker proposes a reflection on what the cinema exposes and composes in relation to other media. Our hypothesis is that the tactile function occupies a central place in this conjunction, allowing a “game” of languages (exploring its limits), decomposing text, image and sound. In this exercise, he overlaps temporalities and positions himself critically in the face of contemporary political challenges.

Keywords:

Anachronism. Jean-Luc Godard. Smartphone. Discourse networks.

Godard por celular y “Le livre d’image”: Anacronismos mediáticos contemporáneos

Resumen:

El texto se basa en la conferencia de prensa dada por Jean-Luc Godard en un teléfono móvil a periodistas en el Festival de Cine de Cannes 2018 sobre su película *Le livre d’image* (2018) con imágenes de archivo (sin actores). Al presentarse en la pequeña pantalla de un teléfono inteligente, el cineasta propone una reflexión sobre lo que el cine expone y compone en relación con otros medios. Nuestra hipótesis en este ensayo analítico es que la función táctil (digital y digital) ocupa un lugar central en esta conjunción, permitiendo el juego con idiomas, explorando sus límites, con la descomposición de texto, imagen y sonido. En este ejercicio, Godard superpone a las temporalidades y se posiciona críticamente frente a los desafíos políticos contemporáneos.

Palabras clave:

Anacronismo. Jean-Luc Godard. *Smartphone*. Redes discursivas.

Rachel Bertol

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com sanduíche na Universidade de Princeton, Nova Jersey, Estados Unidos. Professora no Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense e no Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano (PPGMC) da mesma instituição. Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. Email: rachelbertol@id.uff.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8411-4002>

Bruno Guimarães Martins

Doutor em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais. É coordenador do Grupo de Pesquisa em Produção Editorial da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – Intercom (2018-2019). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Email: bruno.morca@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1238-3729>

Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais. Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia e do Mestrado em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Diretor do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – PQ nível 2. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil. Email: cardosofilho.jorge@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4276-934X>

Contribuição dos autores

Concepção e desenho do estudo:

Rachel Bertol; Bruno Guimarães; Jorge Luiz.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:

Rachel Bertol; Bruno Guimarães; Jorge Luiz.

Redação do manuscrito:

Rachel Bertol; Bruno Guimarães; Jorge Luiz.

Revisão crítica do conteúdo intelectual:

Rachel Bertol; Bruno Guimarães; Jorge Luiz.