

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

## MEMÓRIA, MULTIPLICIDADE TEMPORAL E SOBREVIVÊNCIAS NA CONSTRUÇÃO DAS IMAGENS DO ATLAS MNEMOSYNE, DE ABY WARBURG E IMAGENS DE HISTÓRIA (S) DO CINEMA, DE JEAN-LUC GODARD

### MEMORY, TEMPORAL MULTIPLICITY AND SURVIVAL IN THE CONSTRUCTION OF THE IMAGES OF THE ATLAS MNEMOSYNE, BY ABY WARBURG AND IMAGES OF THE HISTORY(S) OF CINEMA, BY JEAN-LUC GODARD

Luzia Silva Pinto<sup>1</sup>  
Marcello Moreira<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo versar-se-á sobre uma sumária discussão acerca da memória, da multiplicidade temporal e sobrevivências na construção das imagens a partir de duas distintas experiências de investigação, engendradas em diferentes momentos do século XX, quais sejam o *Atlas de Imagens Mnemosyne*, do imortal Aby Warburg, e a série *História(s) do Cinema*, do longevo Jean-Luc Godard. Com vistas à inteligibilidade da discussão que aqui pretendemos encetar, achamos interessante assim estruturá-la: *a priori*, faremos, ainda que de forma sucinta, uma apresentação dos supracitados estudiosos, bem como de suas enigmáticas obras, já que é delas que promana esse estudo. *A posteriori*, adentraremos, no fulcro das aludidas obras, com o fito de deslindar (e compreender) de que forma se dá, nelas, a instigante (e interessante) relação entre memória, multiplicidade temporal e sobrevivências na construção das imagens, dado que a compreensão de tal relação constitui-se no ponto nodal para a efetividade do estudo que, doravante, empreenderemos. *A fortiori*, explicitaremos que, conquanto sejam materiais de naturezas diferentes - um atlas de imagens que servia à pesquisa iconológica de seu criador e uma obra audiovisual - em cada um se faz presente, de forma distinta, um forte caráter de exame das imagens, de percepção dos seus anacronismos, bem como de valorização de um escrutínio não-historiográfico. Por fim, dessumimos que Warburg e Godard, com suas enigmáticas e distintas experiências de investigação de imagens, ao se valerem da montagem como vetor do pensamento visual, publicizaram aquilo que subjazia como interesse fundamental de suas especulações: pensar com e por imagens.

**Palavras-chave:** Memória. Multiplicidade temporal. Imagem. Aby Warburg. Jean-Luc Godard.

<sup>1</sup> Mestre e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da UESB. E-mail: [2020m0086@uesb.edu.br](mailto:2020m0086@uesb.edu.br)

<sup>2</sup> Professor Pleno de Letras Luso-Brasileiras e de Historiografia e História Literária do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Pesquisador de Produtividade em Pesquisa do CNPq. E-mail: [Moreira.marcello@gmail.com](mailto:Moreira.marcello@gmail.com)

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

**Abstract:** This article will focus on a brief discussion about memory, temporal multiplicity and survival in the construction of images based on two distinct research experiences, engendered at different moments in the 20th century, namely the Image Atlas Mnemosyne, by the immortal Aby Warburg, and the History(s) of Cinema series, by the long-lived Jean-Luc Godard. With a view to the intelligibility of the discussion we intend to begin here, we found it interesting to structure it this way: a priori, we will make, albeit briefly, a presentation of the aforementioned scholars, as well as their enigmatic works, since it is from them that this study originates. . A posteriori, we will enter into the core of the aforementioned works, with the aim of unraveling (and understanding) how the intriguing (and interesting) relationship between memory, temporal multiplicity and survivals in the construction of images takes place in them, given that the Understanding such a relationship constitutes the nodal point for the effectiveness of the study that, from now on, we will undertake. A fortiori, we will explain that, although they are materials of different natures - an atlas of images that served the iconological research of its creator and an audiovisual work - in each one there is present, in a different way, a strong character of examination of the images, of perception of its anachronisms, as well as the appreciation of a non-historiographical scrutiny. Finally, we assume that Warburg and Godard, with their enigmatic and distinct experiences of investigating images, by using montage as a vector of visual thought, publicized what was the fundamental interest of their speculations: thinking with and through images.

**Keywords:** Memory. Temporal multiplicity. Image. Aby Warburg. Jean-Luc Godard.

## 1 Introdução

O estudo, que ora se apresenta, versar-se-á sobre uma sumária discussão acerca da memória, da multiplicidade temporal e sobrevivências na construção das imagens a partir de duas distintas experiências de investigação, engendradas em diferentes momentos do século XX, quais sejam o *Atlas de Imagens Mnemosyne* (1924-1929), do historiador da arte do final do século XIX e do início do século XX, o alemão Aby Warburg (1866-1929), e a série *História(s) do Cinema* (1988-1998), do cineasta franco-suíço, Jean-Luc Godard (1930). Antes, porém, de procedermos ao referido estudo, urge fazermos, ainda que de forma sucinta, uma apresentação do autor Warburg, para, a partir deste ponto, e, em um segundo momento, adentrarmos no fulcro do seu Atlas de Imagens *Mnemosyne* (1924-1929), com vistas a demonstrar que o aludido autor, a partir de tal obra, delineia alguns percursos heurísticos e metodológicos na tentativa de revelar, dessarte, como as imagens conhecem e produzem pensamento.

## 2 Fundamentação teórica

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

Feitas estas considerações iniciais, é já altura de trazermos à baila que Abraham Moritz Warburg (1866-1929) é conhecido, hodiernamente, como o pai da iconologia moderna. Nascido em Hamburgo, em 1866, Warburg morreu em 1929 de uma crise cardíaca. Oriundo de uma família abastada de banqueiros judeus, cuja origem remonta ao século XVIII, toda a sua existência de homem de letras foi garantida pela fortuna da família. Numa carta dirigida ao seu irmão Max Warburg, datada de 30 de junho de 1900, Warburg escrevia que “o capitalismo pode também levar a cabo um trabalho de reflexão com o mais vasto alcance”, reconhecendo, outrossim, sua condição como privilegiada. Tendo estudado História, História da Arte e Psicologia em Bona, em 1888 passou uma temporada em Florença, onde se inicia na análise das figuras em movimento. No ano seguinte, em 1889, Warburg estuda com Hubert Janitschek e entra em contato com a escola vienense de História da Arte. Em 1891 estuda Medicina e em 1892 presta serviço militar na cavalaria, em Karlsruhe. Conseqüentemente, em 1891 apresenta, em Strasbourg, a tese sobre *O Nascimento de Vênus e A Primavera*, de Botticelli, sendo este o início de um trabalho de investigação que toma como objeto privilegiado o Renascimento e a sobrevivência (*Nachleben*) da Antiguidade. Somamos a isso que este estudo será posteriormente publicado, em 1893. Nele, Warburg confronta-se com os limites de uma história de arte “estetizante” e “formal”, que resulta de uma abordagem meramente erudita de estilos e avaliação estética, propondo, outrossim, um novo modelo de abordagem da história de arte.

Entrementes, é digno de menção que Warburg, imortalizado por Agamben (2009) como o pensador da “ciência sem nome”, tem sido revisitado por pesquisadores dos mais diversos campos do saber humano, fato esse que nada mais faz do que corroborar a riqueza e o caráter interdisciplinar de sua obra. Agregamos a isso que, dentre a vasta contribuição do alemão em evidência, o *Atlas Mnemosyne* destaca-se, sobremaneira, na atualidade, o que implica dizermos que nenhum dos muitos comentadores de Warburg deixou de tecer análise sobre o aludido Atlas, último grande trabalho dele e sobre o qual, doravante, debruçaremos no presente estudo.

Em vista do que foi dito nas supracitadas linhas, torna-se sumamente importante aclararmos que Warburg (1866-1929) gravou, na entrada interna da famosa biblioteca de Hamburgo, o nome de

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

*Mnemosyne*, a personificação, na mitologia grega, da memória, bem como nome dado à mãe das nove musas. A isso aditamos que, mais do que uma qualificação, *Mnemosyne* representava, ao mesmo tempo, uma organização *sui generis* não só do conhecimento, mas também de todo um programa intelectual. Em face dessas informações, mister se faz acrescentarmos que *Mnemosyne* seria, também, o título dado por Warburg a outra grande obra (sua paixão) que empreenderá desde 1924, a saber, a “construção” de um Atlas de imagens *Mnemosyne* [Der Bilderatlas *Mnemosyne* (Warburg, 2010)], isto é, consoante seu próprio desejo, “Uma História de Arte sem palavras” ou, ainda, uma “história de fantasmas para pessoas adultas”. Nesse sentido, Georges Didi-Huberman (2013a, 2013b, 2015), historiador da arte e filósofo francês, considerado principal exegeta da obra warburguiana, numa conferência proferida em 2002, no Centro Pompidou, ainda arrazoou o seguinte: ”Do mesmo modo que a biblioteca oferecia a armadura textual de todo o pensamento de Warburg, haveremos de ver, daqui para frente, no Atlas *Mnemosyne*, não a ilustração e sim a armadura visual de todo seu pensamento”. Como se vê, o Atlas é concebido pelo estudioso francês em destaque como método fecundo e fundamental para lidar com a problemática imagética.

Neste íterim, cumpre, outrossim, salientarmos que o nome *Atlas* remonta à Grécia Antiga e, bem antes de referir-se a uma espécie de compilação de imagens, a palavra designava o nome de um titã que, em conformidade com a mitologia grega, ao almejar assimilar os poderes dos deuses do Olimpo objetivando dá-los aos homens, foi condenado na mesma medida da sua fraqueza, sendo, pois, obrigado a carregar, em suas costas, o peso do mundo. Para além disso, mais importante é concebermo-lo, na esteira de Huberman (2013a), como uma composição, uma montagem de imagens a partir de relações associativas, relações associativas imagéticas essas que não são fixas, rijas, imóveis; pelo contrário, são marcadas pelo seu caráter de renovação, de inovação.

Destarte, com *Mnemosyne*, Warburg (1866-1929), investido de uma informação livresca, escrita e erudita, bem como possuidor de um incomum saber visual, artístico, antropológico, linguístico, histórico, pretendia firmar sua procura de entendimento das culturas humanas. Respeitante, ainda, à obra em foco, digna-se explicitarmos que, na época de sua criação, agrupava,

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

em seu bojo, 79 painéis, reunindo, assim, umas 900 imagens (principalmente fotografias em P&B), sendo todas elas reproduções (de obras artísticas, de pinturas, de esculturas, de monumentos, de edifícios, de afrescos, de baixo-relevos antigos, de gravuras, de iluminuras, mas também de recortes de jornais, selos postais, moedas com efígies) que Warburg organizava, montava (não necessariamente numa ordem linear de leitura, mas à maneira de peças capazes de serem deslocadas a todo o momento) sobre painéis de madeira ( de 1,5m x 2m), recobertos de tecido preto. Instalava, conseqüentemente, esses quadros de imagens nas ilhargas de sua biblioteca elíptica, objetivando, para tanto, que as imagens pudessem entrar em diálogo, pensarem também entre si, no tempo e no espaço de uma longa história cultural ocidental; enfim, de modo análogo, para que pudessem ser observadas, relacionadas, confrontadas na grande arquitetura dos tempos e das memórias humanas. Deste modo, a história da arte tradicional transfigurava-se numa antropologia do visual. Em face disso, é passível de identificação um traço em comum, bastante definidor, que permeia tanto o *Atlas Minemosyne* quanto a biblioteca Warburg, a saber: o citado pensador da “ciência sem nome” não organizava e nem associava livros, imagens ou obras de arte em função de critérios como similaridade, cronologia ou escolas e movimentos.

Indo mais adiante na análise do Atlas, é pertinente arrazoarmos que, ao discorrer sobre ele, Didi-Huberman (2013a) tenta explicar o tipo de saber visual que era construído a partir dos procedimentos de Warburg, em seu projeto de ciência da cultura, ao tempo em que nos apresenta um conceito de montagem condizente com o que se propunha o alemão em foco, no seu sofisticado Atlas. Vejamos:

A montagem – pelo menos no sentido que nos interessa aqui – não é a criação artificial de uma continuidade temporal a partir de ‘planos’ descontínuos, dispostos em sequência. Ao contrário, é um modo de expor visualmente as discontinuidades do tempo que atuam em todas as sequências da história. [...] Aqui, portanto, ‘montar imagens’ nunca decorre de um artifício narrativo para unificar fenômenos dispersos, mas, ao contrário, de um utensílio dialético no qual se cinde a aparente unidade das tradições figurativas do Ocidente (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.399-400).

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

Como é notório, trata-se de um conceito de montagem bastante distinto daquele que vigora nos estudos cinematográficos de obras de teor fundamentalmente narrativo em que a imagem opera, ao mesmo tempo, no processo de produção de sentidos da obra num nível cognitivo, emocional e plástico.

Perante o que vai dito nas supramencionadas linhas, é chegado o momento de evidenciarmos que a questão do tempo é sobremaneira cara a boa parte do percurso investigativo de Didi-Huberman (2015, p.15) para quem “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”. Imbuído da proposição de traçar uma arqueologia desse anacronismo, Huberman identifica um percurso consensual entre a imagem, o tempo e a memória quando, de forma percuciente, arrazoa que:

Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja -, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.16).

A partir do esboço que aqui se desenha, não nos foi forçoso perceber que Huberman teoriza sobre uma imagem com sobrevida e existência para além de nós. Dito de outro modo, ele nos coloca diante de uma imagem animizada, capaz de construir uma memória devido ao fato de ela não necessariamente se ajustar a um tempo cronológico definido, conforme ficou patente, no trecho acima, extratado de sua obra *Diante do tempo; história da arte e anacronismo das imagens*, dada a público em 2015. Ainda na esteira de Huberman, acrescentamos que a imagem é contemporânea, mas, nela, o passado é incessantemente reconfigurado a ponto de alcançar mais futuro do que o ser que a olha. Consoante evidenciado, a imagem nos sobreviverá, pois somos diante dela o elemento de passagem, enquanto ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração. Para além disso, diante da imagem, nosso presente é capturado e revelado na experiência do olhar, ao passo que passado e presente

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

nunca cessam de se reconfigurar diante da imagem, ainda que esta seja antiga ou recente. Pautado neste princípio, o autor em questão patenteia que a imagem tem mais memória e mais futuro do que o próprio ser que a aprecia. Não por acaso, Antonio Oviedo (2011, p. 11, tradução nossa) pontua que, em Didi-Huberman, “toda imagem é portadora de uma memória, acomoda uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos que, sem dúvida, se conectam e se interpenetram”.

### **3 Memória, multiplicidade temporal e sobrevivências na construção das imagens do Atlas Mnemosyne**

Em face do que foi mencionado, digna explicitarmos que o incômodo quanto a esse aspecto seletivo e autoral da escolha de imagens, bem como a obsessão por uma fenomenologia da “imagem sobrevivente” – aquela que prevalecerá à nossa própria finitude por seu evidente anacronismo histórico – conduziu Didi-Huberman a um mergulho investigativo no instigante (e intrincado) *Atlas Mnemosyne* warburguiano aqui escrutinado. Para além disso, cumpre trazer, para o cerne desta discussão, que a questão de sobrevivência das imagens se despontaria como uma chave fundamental do pensamento de Warburg, sob o termo alemão *Nachleben*, o qual diz respeito a uma sobrevivência no sentido de ressurgências ou reparações, das passagens ou dos deslocamentos sofridos pela imagem através do tempo, deslocamentos esses que fazem com que ela(a imagem) se torne uma forma em constante mutação, uma espécie de rastro, mais do que um objeto. Desta chave de entendimento, Didi-Huberman (2013a) nos torna cientes de que Warburg considerava a imagem como:

[...]’fenômeno antropológico total’, uma cristalização e uma condensação particularmente significativas do que era uma ‘cultura’ [*Kultur*] num momento de sua história [...] Em suma, a imagem não deveria ser dissociada do agir global dos membros de uma sociedade. Nem do saber próprio de uma época (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 40).

De tudo que foi dito até então acerca do *Atlas* de Imagens Mnemosyne warburguiano, Becker (2013, p. 11, tradução nossa), sinteticamente, assim o definiu “o Atlas de imagens é um mapa de

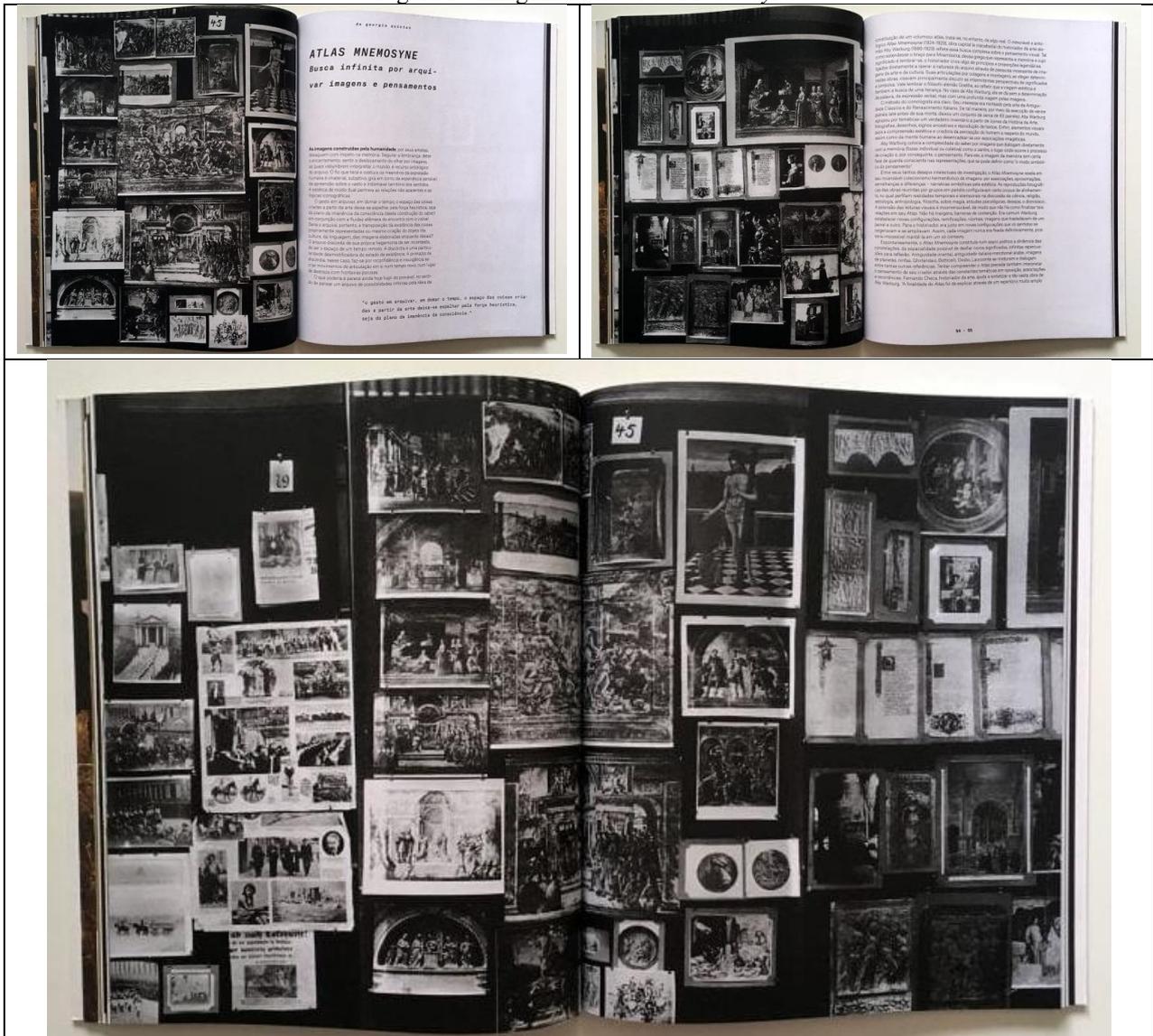
# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

mundos dentro de mundos que se vale do próprio repertório de conhecimento e subjetividade de seu intérprete e da memória coletiva”. Segundo Georgia Quintas (2018, s.p.) “um atlas para ser mais horizonte do que superfície”. (Figura 1).

Figura 1 - Imagens do *Atlas de Mnemosyne*



Fonte: Quintas (2018, s.p.).

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

Partindo do que vai dito acima, não seria descabido dizer que podemos aproximar o trabalho de montagem elaborado por Aby Warburg, em seu Atlas Mnemosyne (1924-1929), com a série *História(s) do Cinema* (1988-1998) valendo-se para tanto das imagens, haja vista que, para uma história da arte sem palavras (em Warburg), há uma correspondente história do cinema igualmente sem palavras (em Godard). Como se vê, tanto em um quanto em outro, a palavra não é o meio precípua mediante o qual cada história é contada. A isso somamos que Warburg, por seu turno, produz, com o Atlas, um enorme quebra-cabeça praticamente desprovido de texto escrito, composto por um conjunto de 79 pranchas que reúnem, cada uma, um grande número de fotografias de obras de arte e reproduções de materiais tão diversos quanto livros, anúncios, recortes de jornais e revistas e mapas (somando cerca de 970 excertos, ao todo). Já Godard, por seu lado, produz um ensaio audiovisual que também é um grande quebra-cabeça composto por materiais audiovisuais, fotográficos, iconográficos e textuais de diversas procedências, mas com aspecto semelhante a uma “colagem” em vídeo.

Com o fito de enriquecer as considerações acerca da memória, da multiplicidade temporal, das sobrevivências na construção das imagens, é chegada a hora de convidar, para o bojo dessa discussão, o cineasta, roteirista, crítico, ensaísta cinematográfico e diretor de cinema dos séculos XX - XXI, o franco-suíço Jean-Luc Godard (1930), com sua primorosa *História(s) do cinema*, da qual também dimana o presente estudo. Em vista disso, torna-se oportuno explicitarmos que, para visualizarmos as montagens-tempo de Godard, necessário se faz entendermos a proposta cinematográfica dele, levando, na devida conta, a relação entre tempo e imagem, com o fito de mostrar que o cineasta em foco escreve história com imagens. Doravante, tal entendimento será o fio condutor desse estudo.

Com efeito, torna-se sumamente importante aqui evidenciarmos que, a despeito do que sugere o título da série - *História(s) de cinema* – este não enfeixa, em si, propriamente uma historiografia do cinema, posto que, na verdade, trata-se de um grande ensaio produzido por meios audiovisuais, no qual é passível de vislumbre a confluência da história do século XX com uma memória do cinema

## ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

tão pessoal e afetiva quanto permite a coleção de materiais da qual partiu Godard. Com vistas a uma melhor elucidação acerca da série godardiana em evidência, valhamo-nos das lúcidas e acertadas palavras da estudiosa e membro da Escola de Comunicação e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo (USP), Patrícia Francisco (2008), para quem

A série *História(s) do Cinema* é um ensaio audiovisual de cunho documental, realizado em vídeo para a televisão, em que o realizador reflete sobre a história do cinema por meio da apropriação e citação de várias obras. Foi lançada na França entre 1989 e 1998 no Festival de Cannes. É dividida em quatro episódios e cada parte é subdividida em duas outras, formando 8 capítulos: Tomo I: 1A – Toutes les histoires (Todas as Histórias); 1B – Une Histoire Seule (Uma História Só). Tomo II: 2A – Seul le Cinema (Só o Cinema); 2B – Fatale Beauté (Beleza Fatal). Tomo III: 3A – La monnaie de L’absolu (A moeda do absoluto); 3B – Une vague nouvelle (Uma onda nova). Tomo IV: 4A – Le contrôle de l’univers (O controle do universo); 4B – Les signes parmi nous (Os signos entre nós). Cada um dos capítulos tem duração variada de aproximadamente 30 a 60 minutos (FRANCISCO, 2008, p. 127).

Concernente, ainda, à série *História(s) do Cinema* godardiana, não podemos nos escusar de dizer que um primeiro esboço da proposta de tal obra teve origem alguns anos antes, num conjunto de conferências ministradas por Godard, no Conservatório de Arte Cinematográfica de Montreal, em 1979, nas quais o aludido cineasta tornou patente que uma verdadeira história do cinema deveria ser contada por meio de imagens e não apenas por palavra consoante fazia a historiografia tradicional do cinema.

Outrossim, urge explicitarmos que o extrato visual dos capítulos que integram *História(s) do Cinema* é composto basicamente por: a) imagens estáticas pré-existentes; b) imagens em movimento pré-existentes ou gravadas especificamente para a série e c) inscrições textuais na tela que, por seu turno, aparecem em cartelas de fundo preto ou como intervenções gráficas sobre as imagens. Quanto ao extrato sonoro, basta que digamos que ele é constituído de: a) músicas; b) sons e ruídos diversos, tais como barulhos de explosões, tiros, gritos, uma intermitente máquina de escrever e efeitos de eco; c) comentários falados do próprio Godard; d) comentários em voz over emitidos por fontes

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

extradiagéticas desconhecidas; e) diálogos gravados para a série e f) diálogos extraídos de filmes. A esse respeito, o arguto estudioso Gervaiseau (2012), de forma pormenorizada e enfática, nos informa de que, no extrato visual de *História(s) do Cinema*, avultam:

1) imagens extraídas: dos mais diversos filmes de ficção, de documentários, de noticiários, de filmes de família, de filmes pornográficos; 2) reproduções de fotografias e quadros célebres e anônimos; 3) atores e atrizes especialmente convidados pelo cineasta, que dizem trechos de diversos textos selecionados e algumas vezes, mais simplesmente, meditam ou andam no intervalo entre duas leituras; 4) imagens do próprio cineasta, apoiado às prateleiras de sua biblioteca, retirando livros, dos quais consulta as capas e folheia as páginas, ou trabalhando à mesa de montagem ou, ainda, mais simplesmente, sentado e pensativo, charuto à boca; 5) além disso, podem coexistir, sobre essa mesma faixa, diversas imagens através de efeitos de mixagem e de sobreimpressão, assim como inscrições verbais, títulos de filmes, de romances, trocadilhos, notas musicais, palavras de ordem, expressões consagradas, palavras atrofiadas, trechos de críticas cinematográficas etc. (GERVAISEAU, 2012, p. 312).

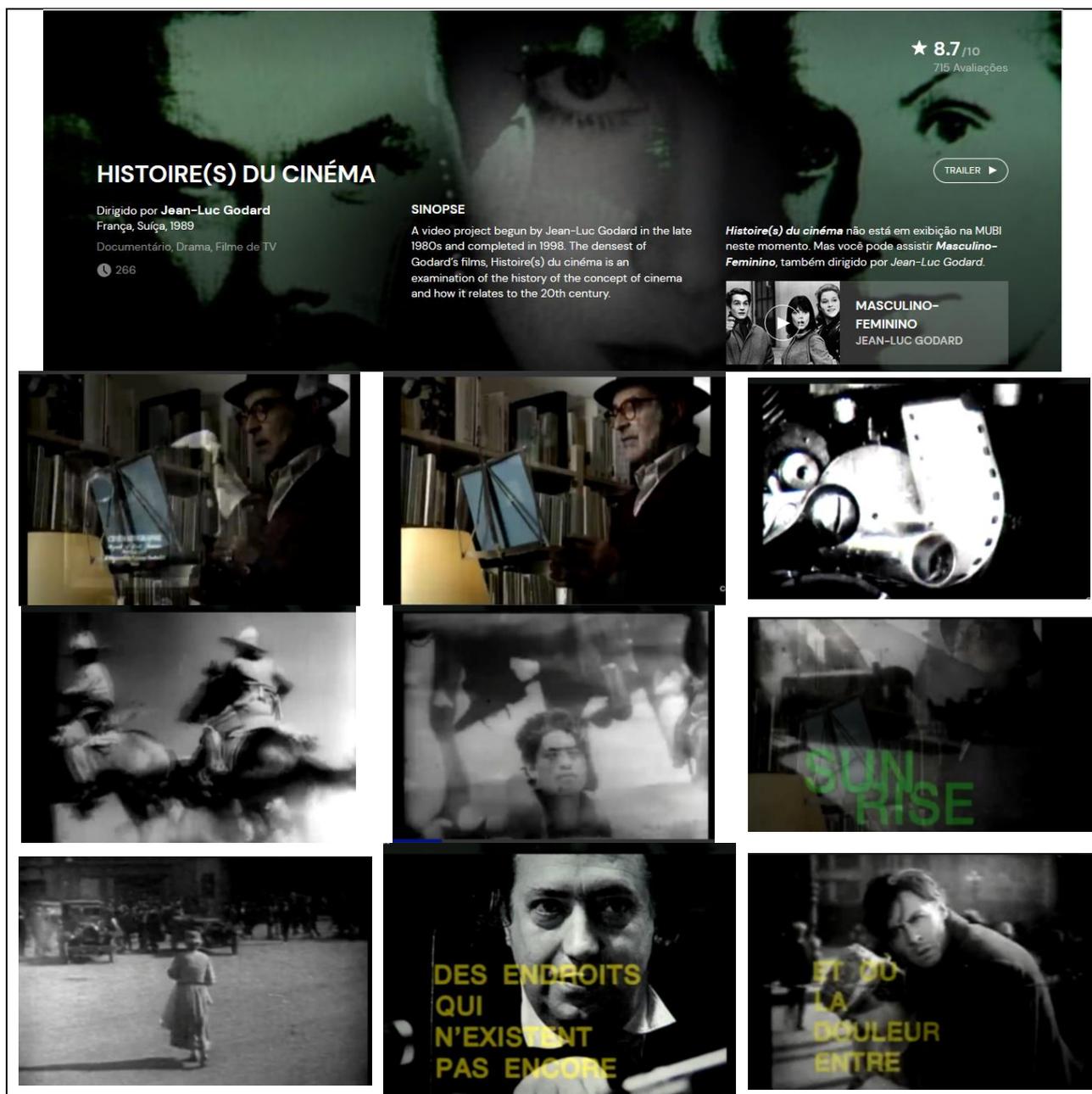
Em vista do que vai extratado nas supracitadas linhas, mais interessante é notarmos que, para além dos materiais de arquivo, excede a presença física do próprio Godard, dado que é visto ora à mesa de montagem, ora à máquina de escrever, ora recitando textos ou, ainda, em antigas fotografias. Não obstante articule a série de um modo que frequentemente omite os autores das obras das quais se vale, o cineasta em destaque se faz presente como montador que ordena o discurso e utiliza a sua própria imagem diante da máquina de escrever como uma espécie de metáfora visual que legitima sua condição de autor. Respeitante, ainda, à máquina de escrever, importa notarmos que ela se apresenta como uma curiosa contradição em *História(s) do Cinema*, posto que, na prática, não é por meio do texto e muito menos na máquina que esta escrita se dá, mas sim por meio de uma obra audiovisual na qual se misturam imagens, palavras e sons (Figura 2 e 3).

Figura 2 - Imagens de *História(s) do Cinema*

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**



Fonte: <https://mubi.com/pt/films/histoires-du-cinema>

Figura 3 - Imagem de *História(s) do Cinema*

## ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**



Fonte: Fish (2012).

Em consonância com o que vai dito nas supramencionadas linhas, cumpre trazermos à liça que, par e passo com Dubois (2004), os vídeo-roteiros do início dos Anos 80, - recorte temporal esse no qual foi inicialmente engendrada a série *História(s) do Cinema* que norteia essa discussão, - traduzem um deslocamento em que a escrita nem precisa recorrer às palavras, dado que ela está virtualmente integrada às imagens e aos sons. Dessa forma, com o vídeo godardiano, pensar, ver, escutar e escrever convertem num único e mesmo gesto. Tal fato resultou numa trajetória que foi se abrindo cada vez mais ao infinito, a ponto de o próprio Godard se apagar como sujeito. Nesse caso, notamos, sem demora, que o referendado cineasta mergulha num profundo ser-imagem, no qual o vídeo, em sua maneira de ser, pensar e viver, se tornou sua segunda pele, seu segundo corpo. Para fins ilustrativos do exposto, sirvamo-nos da infrafirmada passagem:

No fundo, os filmes que Godard tem feito é que são seus 'pequenos ensaios', ao passo que o vídeo no qual ele imerge totalmente com as *História(s)* já não é algo que ele meramente faz, pois se tornou aquilo mesmo que ele é: um corpo de

## ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

imagens, um pensamento de imagens, uma escrita de imagens, um mundo de imagens. Um ser - imagem de todas as coisas. E Godard tem repousado inteiramente nesta tensão entre fazer ainda (filmes, objetos circunscritos e identificados, que servem de baliza) e ser completamente (um estado de olhar, uma escrita do vídeo-pensamento, um ser-imagem total) (DUBOIS, 2004, p. 288).

Diante do exposto, releva notarmos que, num jogo metalinguístico e intertextual em que há sempre muitos enigmas a serem decifrados, bem como camadas a serem descobertas, o gesto arqueológico empreendido por Godard opera de modo que o cineasta se engendre como uma grande consciência do cinema, lembrando, outrossim, que a montagem é que dá a conhecer a realidade do mundo histórico, uma vez que a memória é de natureza escorregadia, lacunar e incompleta, memória essa do cinema, da história, do sujeito que a conta, bem como do sujeito espectador. Analogamente, é como se as lacunas presentes nesta história do cinema não-historiográfica funcionassem como uma “metáfora da montagem” elaborada por um Godard ciente não apenas das limitações do relato histórico, mas também, e sobretudo, das limitações do relato histórico elaborado pelo cinema.

Traçando-se um paralelo entre o pensamento de Warburg e Godard, espelhado neste estudo, dessumimos que Warburg, por seu turno, desenvolve uma espécie de saber-montagem que se dá mediante relações associativas e nunca de forma linear, estável ou cronológica. Desse modo, não podemos nos furtar de dizer que alguns autores como Philippe Alain Michaud (2013) e o próprio Didi-Huberman (2013a, 2013b, 2015) visualizaram respingos dos procedimentos warburgianos no Godard de *História(s) do Cinema* que, de modo análogo, pensa por montagem e associação. Nestes termos, arrazoamos que tanto o historiador da arte alemão quanto o cineasta franco-suíço, exaltados neste estudo, lançaram luz sobre uma potência da montagem que, ao colocar as imagens em relação, explora tanto a questão da sobrevivência delas, quanto um movimento no qual elas (as imagens) são necessariamente colocadas. Conquanto o conjunto de materiais utilizado tanto Warburg quanto Godard seja naturalmente limitado, o exercício de montagem, desmontagem e remontagem destes materiais é, por seu lado, praticamente infinito, já que novas correspondências sempre poderão ser feitas, bem como novos sentidos delas seguramente emergirão.

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

Ao perscrutarmos o enigmático *Atlas de Imagens Mnemosyne*, de Warburg, bem como a memorável série *História(s) do Cinema*, de Godard, constatamos que os olhares renovados em relação à arte e ao cinema só foram passíveis de acontecimento, no século XX, em consequência das facilidades proporcionadas, de um lado, pela “reprodutibilidade técnica” e, de outro, pelo advento de meios que, por sua vez, já nasceram reprodutíveis no século anterior (XIX), a bem dizer da fotografia e do cinema. Em vista disso, torna-se lícito esclarecermos que tais procedimentos associativos foram perpassados por um flagrante exercício de pensamento com imagens que se dá por meio da montagem e que, por assim dizer, muito se aproxima do que fez Godard, em *História(s) do Cinema*. Ademais, digna salientarmos que é inegável a importância (e influência) de Warburg na vida de Godard, haja vista que aquele forneceu a este um repertório de experimentação visual e de investigação sem o qual, possivelmente, a série *História(s) do Cinema* godardiana não existiria ou, caso existisse, talvez não excedesse como tal. Com base nessa premissa, torna-se de grande monta ressaltarmos que Godard soube fazer bom uso dos ensinamentos warburguianos, uma vez que *História(s) do Cinema*, com suas marcas autorais indelévels, além de reunir, em si, o contexto das artes do vídeo, ainda trabalha com imagens em movimento e não apenas com fotografias. Daí a imprescindibilidade de encetar um estudo que tenha, como escopo, a Memória, a multiplicidade de tempos e Sobrevivências na Construção das Imagens como é o caso do estudo que ora damos a ler

## **5 Considerações finais**

De tudo que foi dito até então, no presente estudo, dessumimos, sem dificuldade, que Warburg, por seu turno, ao elaborar o seu *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), entendido como um atlas iconográfico que iria catalogar e reconstruir a memória visual do Ocidente, confere às imagens a tarefa de recolher, de animar, de ecoar e de fustigar, ora nossas memórias, ora nossas esperanças, ora nossos destinos. Dito de outro modo, o alemão em foco, a partir da dupla dimensão de sua obra *Mnemosyne* – Biblioteca elíptica de Hamburgo, bem como o Atlas de imagens - procura, sobretudo, delinear alguns percursos heurísticos e metodológicos, com vistas a nos inteirar de que as imagens

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

tanto conhecem como produzem pensamento. Já Godard, com sua multiforme *História(s) do Cinema*, a qual enfeixa, em si, o caráter de colagem, o uso do vídeo, a metalinguagem, a autorreflexividade, a exploração do dispositivo como forma de criação acredita, e sobretudo nos demonstra, que o cinema seguramente tem o poder de agir sobre o mundo. Por todas essas e tantas outras razões, Warburg e Godard, com suas enigmáticas e distintas experiências de investigação de imagens, ao se valerem da montagem como vetor do pensamento visual, deram-nos a conhecer aquilo que subjazia como interesse fundamental de suas especulações: pensar com e por imagens.

Assim posto e assim assente, cumpre evidenciarmos que, do estudo aqui empreendido, ratificamos a perspicácia do Historiador de Arte alemão, Aby Warburg (1866-1929), bem como do cineasta franco-suíço, Jean-Luc Godard (1930), demonstrada no escrutínio tanto do *Atlas de Imagens Minemosyne* (1924-1929), criação do primeiro, quanto da série de *História(s) do Cinema* (1988-1998), engenho do segundo, ao tempo em que arrazoamos que, com ambos os estudiosos, aprendemos que as imagens são roupagens e montagens de tempos anacrônicos, de vivências presentes, de sobrevivências, de ressurgências e de memórias (individuais e coletivas). E, em última instância, asseveramos que todo estudo que concentre, nele, a arte e o engenho de Aby Warburg (1866-1929), bem como a verve criativa espelhada na palheta vigorosa do longo, Jean-Luc Godard (1930), além de demandar um indiscutível esforço de erudição, ainda carece de uma análise mais acurada e demorada. Logo, cremos que o estudo, que ora se apresenta, não se exaure por aqui.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. Aby Warburg e a ciência sem nome. **Revista Arte & Ensaios**, n.19, p.132-143, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. “Casca”. **Serrote**. Rio de Janeiro, n.13, p. 99-133, mar. 2013a.

DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do tempo, história da arte e anacronismo das imagens**. Belo

## ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

Horizonte: UFMG, 2015.

DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução: Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FISH, A. Histoire(s) du Cinema – 1988-1998, Jean-Luc Godard. **Wondersinthedark**, may 18, 2012. Disponível em: <https://wondersinthedark.wordpress.com/2012/05/18/histoires-du-cinema-1988-1998-jean-luc-godard/>. Acesso em: 01 fev. 2021.

FRANCISCO, P. **Um outro cinema – cinema documentário e memória**. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Comunicação e Artes (ECA), USP, São Paulo, 2008.

GERVAISEAU, H. **O abrigo do tempo**: abordagens cinematográficas da passagem do tempo. São Paulo: Alameda, 2012.

HISTÓRIA(S) do Cinema. Direção, roteiro e montagem: Jean-Luc Godard. França, 1988-1998, colorido, 268 minutos. Edição em DVD consultada: Midas Filmes, Portugal, 2007.

MICHAUD, P.A. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

OVIEDRO, A. "Nota preliminar". In: DIDI-HUBERMAN, G. **Ante el tempo**. Historia del arte y anacronismo de las Imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

QUINTAS, G. Atlas Mnemosyne – Busca infinita por arquivar imagens e pensamentos. **Olhavé**, 20 out. 2018. Disponível em: <https://olhave.com.br/2018/10/atlas-mnemosyne-busca-infinita-por-arquivar-imagens-e-pensamentos/>. Acesso em: 01 fev. 2022.

WARBURG, A. **Atlas Mnemosyne**. Madri: Akal, 2010.