

Cinema e outras mídias: os espaços da arte na contemporaneidade

Cristiane Freitas Gutfreind*

Resumo:

Este texto tem por objetivo tentar compreender a atual especificidade que caracteriza a relação entre o cinema e outras mídias, originando possibilidades diferenciadas de projeção em espaços também diferenciados e promovendo uma nova relação entre o espectador e o filme, através de obras que dizem respeito ao cotidiano. Para isso, sustentaremos-nos nas idéias sobre arte (Godard) e estética (Rancière e Badiou), analogia (Ricoeur) e reconhecimento (Bergson).

Palavras-Chave: Cinema, Espaços midiáticos, Estética.

Abstract:

This text has for objective to try to understand the current particularity that characterizes the relation between the cinema and other medias. This is beginning differentiated possibilities of projection in spaces also differentiated and promoting a new relation between the spectator and the film, that say respect to the daily one. Our ideas are based on the art concepts (Godard) and aesthetic (Rancière and Badiou), analogy (Ricoeur) and recognition (Bergson).

Abstract of the paper here.

Keywords: Film, Medias spaces, aesthetic.

* Professora Doutora e membro da comissão coordenadora do Programa de Pós-Graduação da PUCRS, editora da Revista Famecos, cristianefreitas@puhrs.br.

1. As relações cinematográficas

Sabemos que o cinema foi fundado como uma técnica de reprodução que recorreu a outras formas de arte como a música, a literatura, o teatro, a poesia, mas também a outras formas de espetáculo como o circo, fazendo parte do mundo da indústria, assim como do mundo das artes. Para entender essa complexidade, partiremos da atual condição do cinema, que se insere em uma rede de comunicação que extrapola o mundo audiovisual, avançando por espaços, que até há pouco tempo, pertenciam a outras artes. Como diz Alain Badiou, "é impossível pensar o cinema fora de um tipo de espaço geral onde apreendemos a sua conexão a outras artes" (BADIOU, 1998, p.122), pois o cinema se realiza a partir das outras artes e em relação a elas.

A idéia não é construir uma reflexão para reivindicar o estatuto artístico do cinema ou a especificidade desse em relação às outras manifestações artísticas (tema amplamente estudado desde Canudo, passando por Arnheim, Bazin, Eisenstein, até Godard e Schaeffer, entre muitos outros), mas compreender o produto que nasce da imbricação da técnica colocada em movimento pelo pensamento humano e suas transformações artísticas no tempo e no espaço.

Segundo Jacques Rancière, em **Malaise dans l'esthétique**, ao se pensar a estética, o que existe é uma "confusão"(2004, p.12), oriunda da idéia romântica baseada no pensamento puro, na sensibilidade e na prática da arte. O autor revisita várias teorias para demonstrar esse estado de "mal-estar", partindo de Pierre Bourdieu, para quem a estética está relacionada à idéia de *habitus* que promove uma distinção social; passa, em seguida, por Jean-Marie Schaeffer, que defende a existência de uma idéia absoluta de arte que serviria para conciliar a razão e o sensível; e chega, finalmente, em Badiou, que analisa a estética como uma forma de ensinamento que não contém uma verdade única. Esses diferentes conceitos, opostos em suas perspectivas, possuem em comum o fato de se relacionarem à ordem social e às suas transformações, sendo dominados por um discurso - sobre a arte - que passa a se tornar a realidade.

A "confusão estética" expressa, então, a reflexão de que os pensamentos, as práticas culturais e a sensibilidade estão instituídas e arraigadas dentro de seu território, permitindo-nos identificar objetos a formas de experiência e de

pensamento de maneira singular, ou seja, para que exista arte é necessário um olhar e um pensamento que a identifiquem como produto de uma outra arte, entendida aqui como um objeto originado de um trabalho da técnica e do pensamento sensível. Além disso, para que esse objeto seja chamado de arte, precisa ter uma história contada de forma (re)presentativa, mesmo que o fim das leis que a regem esteja decretado¹.

Essa concepção de estética relaciona-se com a definição de cinema como um "mistério", feita por Jean-Luc Godard. Tal idéia determina a hibridização do objeto; em **Histoire(s) du cinéma** (1998)², são as analogias de pinturas consagradas, cenas de filmes de diferentes partes do mundo, sons de ruídos e extratos de música que nos dão o testemunho de um mundo comum. Assim, os objetos, as imagens e os sons apresentados no vídeo ultrapassam uma simples lógica de provocação (típica de alguns movimentos de vanguarda) e nos levam à lógica do mistério, que seria o testemunho do espectador, a interação dele com a obra, construída e compreendida à sua maneira.

Essa reflexão sobre o cinema nos remete a uma constatação de que existe a recusa de uma reprodução mecânica da realidade em favor de uma reprodução que seja da ordem do imaginário, em que o estoque de imagens é tido como um capital fundamental para compreender as relações culturais internas de uma comunidade específica. Nas últimas décadas, devido à diversificação por que vem passando esse mundo das imagens, tornou-se necessária uma reflexão sobre o cinema, levando em consideração a sua interação com outras mídias, a imagem apreendida através da sua especificidade, sua inventividade, seu poder de sugestão e de surpresa, mas também levando em consideração a sua dimensão comercial, industrial e de entretenimento. Podemos dizer, então, que o cinema e o seu vínculo com outras mídias, funciona como um produto de base da sociedade contemporânea, participando do imaginário de uma determinada sociedade e da experiência dos indivíduos. O que veremos a seguir é como esse processo se constitui e quais são as suas implicações.

2. Analogia da realidade

A produção cinematográfica é complexa, possuindo vários suportes, a partir dos quais são realizadas obras feitas de imagens em movimento e de sons criando uma

linguagem particular e articulando tempo e espaço específicos. Assim, o filme deve ser compreendido, essencialmente, como uma (re)construção de uma imagem de uma realidade física ou mental.

Essa realidade fílmica contempla uma realidade física e material (paisagem ou cenário), mas a apresentação estrutural dessa imagem ressalta os laços entre as idéias e as emoções, assim como o gosto e a cultura do realizador, ou seja, as imagens são estruturadas de forma significativa, criando uma comunicação entre o realizador (pessoa ou grupo) e o público, a partir de um dado universal (o tema), construindo o imaginário cinematográfico. Tal imaginário, baseado nas idéias, no gosto e na mentalidade do realizador e demarcado pela sua época, interage com a mentalidade e com a maneira de viver e de pensar dos públicos de cinema, formados também por indivíduos histórica e socioculturalmente determinados e apresentando diferenças em termos de tempo e de espaço.

Tal idéia se sustenta, por exemplo, na diversidade estética do cinema brasileiro que acompanha a diversidade regional do país, possibilitando a existência de um cinema múltiplo; dessa forma, o tema, o modo de fazer e de ver os filmes feitos no extremo sul do país, retratam, freqüentemente, através do cenário, da linguagem e dos personagens, a especificidade do gaúcho, não encontrando equivalentes em outras regiões; isso explicaria, entre outros aspectos, o fato de que os filmes gaúchos³ alcancem um público muito mais representativo na sua região de que em outras do país, assim como o fato de que filmes, principalmente aqueles com outra temática regionalista, encontrem resistência do público no Rio Grande do Sul⁴. Assim, o filme propõe a cada indivíduo a vivência de uma experiência particular, com uma reação demarcada pela sua situação histórica e cultural.

Esse encontro entre o espectador e o filme é sustentado por fenômenos como a analogia e a dissociação. Para Paul Ricoeur, "a analogia permite transpor todas as características da consciência individual do eu ao nós. Falaremos, então, de identidade coletiva, de continuidade da memória coletiva (...). Mas a força de ligação continua sendo a analogia"(1998, p.19). Nesse sentido, podemos afirmar que a imagem cinematográfica é, por excelência, a analogia do real e é, através dela, que o espectador constrói sua própria percepção do filme de acordo com uma visão "natural" que diz respeito a um processo fisiológico, mas, principalmente, cultural e de acordo com as convenções técnicas que colocam o objeto em representação, como, por exemplo, a luz e os contrastes de cor, historicamente

determinados. Em suma, é a partir desses três processos – fisiológico, cultural e técnico – que se movimenta a percepção analógica no cinema.

O fenômeno da dissociação complementa a analogia; o espírito do espectador não se deixa confundir pela situação do filme; ele o reconhece como fazendo parte da percepção do corpo, ou seja, o espectador sabe que a imagem da tela não é a realidade, mesmo que ela seja baseada em fatos reais.

O filme proporciona ao seu espectador a transferência de todos os fenômenos subjetivos, ou seja, aqueles que deformam a realidade objetiva das coisas ou que se situam fora dela, como a imaginação. Podemos dizer, então, que sem imaginação o exercício de todas as faculdades do espírito seria suspenso; nesse sentido, é a imaginação que exercita a analogia e a dissociação e, como veremos adiante, possibilita, hoje em dia, uma nova situação de encontro em novos espaços.

3. A memória-percepção

Constatamos que os fenômenos que condicionam a relação entre o filme e o seu público são diretamente ligados à percepção, a qual, por sua vez, engloba a memória. A compreensão de um filme, em suas diferentes formas, exige de seu espectador a memorização das ações empreendidas durante a projeção ou a exposição, além de uma específica facilidade para elaborar as ações memorizadas.

Essa idéia é exaustivamente analisada por Henri Bergson, em sua teoria sobre o reconhecimento (*reconnaissance*), que apresenta um sentido particular quando se trata do filme, distinguindo várias maneiras de reconhecimento. A primeira é o reconhecimento imediato, que vem a ser o reconhecimento da situação: “primeiro tem o reconhecimento instantâneo, um reconhecimento em que o corpo sozinho é capaz, sem nenhuma lembrança explícita, de intervir”(BERGSON, 1939, p.100). Segundo Bergson, esse tipo de reconhecimento está ligado à percepção. O reconhecimento é, então, uma ação passiva, isto é, faz um esforço para se integrar a uma dada situação, além de saber utilizá-la.

O outro reconhecimento é constituído por um trabalho sobre o tempo, e Bergson o denomina de “atenção”. Ele consiste em uma avaliação do objeto atual em função

de percepções passadas, como define o autor: "a atenção implica no retorno ao passado do espírito que renuncia a perseguir o efeito útil da percepção presente"(BERGSON, 1939, p.110). A atenção é uma análise da percepção presente a partir de antigas percepções, o que vem a ser todo um trabalho de comparações análogas. Esse processo, de acordo com Bergson, faz com que a percepção atual seja compreendida, mas também estimulada.

Segundo ele, "toda percepção já é memória. Na prática, nós só percebemos o passado; o presente puro é um incompreendido progresso do passado atormentando o futuro"(BERGSON, 1939, p.167). Dessa forma, a percepção se situa entre o presente e o passado, desdobrando-se em movimento de "percepção" e de "percepção-lembrança", no qual temos consciência somente da segunda, pois já está absorvida pelo passado.

Ao aplicar as análises de Bergson em relação ao encontro do público com o filme, percebemos que a atividade psíquica do espectador é determinada pela interação entre as variantes de reconhecimento bergsoniana, provocada pela confrontação entre a instantaneidade da imagem atual, absorvida pelo espírito, e a atenção às diferenças de tempo, provocada pelo encontro da imagem atual com a lembrança e com a imagem apresentada na tela.

A imagem é, então, um exercício da memória. Mencionamos anteriormente que, para Ricoeur, é a analogia que sustenta a memória coletiva, pois a memória de uma comunidade é formada pela constituição mútua entre a subjetividade privada e coletiva. Isso significa que a interioridade e a socialização são constituídas simultânea e mutuamente, tendo como ponto de coesão a narrativa pública. Nesse sentido, o autor conclui que "a interioridade da memória é o termo de um processo de interiorização, estritamente relacionado com o processo de socialização"(RICOEUR, 1998, p.20). A partir dessa correlação, ainda segundo Ricoeur, é que se pode falar de memória, identidade coletiva e identidade pessoal.

Dessa forma, o filme é, por excelência, um meio de socialização que tem como função constituir uma memória social, compartilhada por um grande número de indivíduos, além de ser um fenômeno de memorização de fatos, de personagens, de idéias. Isso faz com que possamos ressaltar a força de significação e de expressão que a imagem possui, bem como o seu potencial de fazer pensar que pode ser definida da seguinte forma: primeiro, a partir de um processo material

necessário para produzir a imagem; em seguida, ela se torna um produto que é a imagem de alguma coisa que se remete ao mundo e, por fim, ela se torna um valor (a imagem vale para alguma coisa). Esse valor é que permite e funda uma circulação e uma economia das imagens.

Podemos constatar, então, que a imagem é um suporte privilegiado da memória e o quanto ela pode servir à construção da história em todas as suas formas. Dessa maneira, a história é tratada como objeto do cinema devido à sua capacidade de expressar um acontecimento, um estilo de uma época ou uma maneira de viver. É importante ter em mente que toda história é construída, assim como os seus personagens e os seus acontecimentos. O resultado é a possibilidade de configurá-la de outra maneira em relação ao vivenciado ou mesmo contado por outras pessoas. Ao se reescrever uma história ou, no caso do cinema, ao se reproduzir a mesma história de um filme, é que se discerne o projeto histórico, como diz Paul Ricoeur: "o fato de escrever história faz parte da ação de fazer história"(1998, p.26). A partir da diferença entre as várias formas de se contar uma mesma história, é que se tem uma reflexão epistemológica.

O encontro entre o cinema e a história permite estabelecer um laço com a memória passada, que pode se tornar uma ação no presente e se constituir em uma maneira de tentar confortar antigas dívidas. O cinema, enfim, mais que exercitar um gosto, permite-nos a provocação de um encontro e, como outros campos artísticos, organiza a nossa maneira de ser no mundo, ou seja, de escrever a história.

4. Espaços da arte

Essas implicações nos remetem a pensar sobre os diferentes níveis de realidade abordados por um filme, integrando-os em uma construção do imaginário, reificada em uma obra onde a realidade física e mental resiste à passagem do tempo e às modificações que a obra introduz na realidade vivida, na nossa maneira de ser e de pensar. Partindo desse pressuposto, podemos constatar que o cinema é uma arte que se faz automaticamente (em analogia) com a realidade. Essa característica particular da imagem cinematográfica foi, na sua origem, atribuída aos irmãos Lumière, que filmaram a saída de uma usina e um trem entrando em uma estação, e não aos irmãos Skladanowsky, que, três meses antes, já haviam concebido a idéia de cinema filmando o teatro.

Nesse sentido, podemos afirmar que foram os irmãos Lumière que inventaram a idéia do cinema concebido como "arte" ao filmarem temas que dizem respeito à realidade e ao cotidiano. Por isso, o cinema traçou antes o caminho percorrido, lentamente, pelas outras artes, ou seja, aquele que qualifica uma arte como tal não por abordar sujeitos nobres, mas, ao contrário, o caminho que pensa o cotidiano, a banalidade e as impurezas. A grande invenção do cinema, então, é o caminho por ele traçado, negociando sempre a relação entre a arte e os seus temas originários da realidade, contaminando as outras formas de criação de imagem e possibilitando uma ampla visibilidade das mesmas. Tal visibilidade banaliza esse percurso e remete a uma afirmação duvidosa, de que o caráter geral dessa negociação seria algo contrário à arte, porém, atualmente, a arte só existe a partir dessa negociação e na superação da idéia de arte como algo relacionado ao "grande", ao sagrado e com fronteiras claras de definição. Desde a incorporação da arte pelas artes de massa, a fronteira foi desfeita, o amadorismo se tornou o mestre da técnica e o ecletismo tomou conta do nosso pensamento.

É assim que, na contemporaneidade, o debate em relação à arte passa por uma ampla discussão sobre os diferentes formatos e suportes. A relação do cinema com outras mídias (televisão, vídeo, DVD, computador) e com outras artes (pintura, música, dança) o leva a um aperfeiçoamento do seu consumo em seu formato mais tradicional no espaço privado e, ao mesmo tempo, a uma reinvenção dos seus formatos no espaço público, associando o privado ao mundo do entretenimento e o público, ao mundo das artes. Porém, essa é uma relação complexa e longe de ser estanque, já que na televisão o cinema continua identificado como "arte", mesmo sendo uma reprodução em relação à obra original; e é essa condição de exterioridade que o distingue, por exemplo, da novela ou do *reality show*. O cinema em um espaço público como, por exemplo, as projeções de vídeoarte ou vídeoinstalação⁵, propõe, além da transformação do espaço tradicional, um suplemento a mais de intervenção, pois constrói uma forma de narrativa muito próxima da literatura, mas ligada à autonomia espacial dos elementos fílmicos, permitindo que o público ultrapasse a barreira de identificação da tela.

Esse processo é percebido, por exemplo, na obra *Les Veuves de Noirmoutier*, de Agnès Varda⁶. A realizadora propõe uma instalação em que temos catorze pequenas telas de vídeo em torno de uma tela grande; em cada tela pequena, uma mulher fala da morte do seu marido e da sua vida. Já na tela grande, essas

mulheres de preto, sozinhas ou em pequenos grupos, giram lenta e silenciosamente em torno de uma mesa colocada diante do mar. Diante do muro de telas, catorze cadeiras pretas são colocadas em retângulo assimétrico ao dos monitores e, em cada cadeira há um fone de onde o público escuta a voz das viúvas (entre elas, a da própria realizadora, a única que não fala e só canta).

A partir daí, podemos destacar: primeiro, a temática que deu origem ao projeto, o luto, entendido como uma forma de trabalho diante da morte e como forma de sustentar-se diante da solidão. A morte exerce o seu papel metafórico em relação ao cinema, ou seja, é preciso o vazio para fazer arte através da história de seres humanos mortais, sensíveis e que conhecem o amor e o medo; segundo, a obra não tem nenhuma preocupação com a utilização de materiais ditos "nobres": os quadros imagéticos são simples ou "não-artísticos" e trazem à tona objetos triviais e cotidianos; terceiro, o público é a grande aposta da instalação, tornando-se o sujeito e tendo um papel muito mais instituído do que em um filme tradicional ou diante de um quadro, pois essa instalação não existiria sem a participação ativa desse público. Tudo o que aparece - materiais, movimentos e espaços - acontece somente a partir do comportamento do espectador como indivíduo e como coletividade, através da experimentação da solidão (escutando sozinho o que diz uma mulher sobre a sua solidão) e da estranheza ao olhar uma televisão no momento preciso em que nenhum outro pode dividir aquilo que é transmitido. Além disso, o espectador passa de uma cadeira para outra como em um lento balé em reposta às mulheres de preto que estão na praia diante da tela grande.

A realizadora parte do luto e da solidão para combinar trajetos, expectativas e disposições do público no espaço e no tempo com o objetivo de promover a coletividade (o estar-junto) em outro lugar, fora dali. Essa relação ilustra, segundo Jacques Rancière (2004), os dois vieses contraditórios atribuídos à obra de arte: construir o coletivo ou colocá-lo em crise. Esse é o eterno dualismo do cinema desde que Canudo o qualificou de sétima arte, mas as atuais transformações por que vem passando a arte em geral, propõe uma nova situação social que promove o encontro entre as pessoas.

Assim, o cinema entra no espaço de transformação de outras artes, no caso as artes plásticas, provocando transformações no espaço de exposição ou no espaço público. Pode-se observar que existe, nesse sentido, uma diferença fundamental entre filmes a serem expostos e filmes a serem projetados; os primeiros

transformam o espaço e as outras artes, enquanto que esses últimos, ao contrário, consolidam os elementos fílmicos.

Nesse sentido, recorreremos, novamente, à idéia de que o cinema tem a capacidade de conciliar diferenças, através de algumas transações poéticas entre os regimes de narração e de descrição, remetendo-nos à relação entre entretenimento e arte. A produção cinematográfica, por estar circunscrita em um espaço de entretenimento de massa, nunca foi sobrecarregada de demandas artísticas que dizem respeito a uma forma de ruptura em escala global como na pintura e na literatura⁷. Mesmo a pressão industrial e/ou comercial, que obriga realizadores a filmar roteiros impostos, de acordo com regras pré-determinadas, encontra no cinema um refúgio na manutenção, ainda hoje, do valor de autor. Não é por acaso que nos anos 60, o cinema reverenciou o sucesso da "política dos autores" ao mesmo tempo em que ampliava o questionamento em torno da idéia de arte. Como resultado dessa época efervescente, observamos que o tumulto da vanguarda fez com que o cinema se constituísse como arte, mantendo a sua identidade preservada mesmo que os seus formatos e seus modos de narração tenham sofrido grandes transformações.

Assim, o cinema soube operar uma eficaz negociação artística na medida em que não teve obrigações em relação ao seu destino como arte. Por isso, esse cinema sobrevive, atualmente, de filmes autorais (como os realizados por David Lynch, Clint Estwood ou Martin Scorsese) em salas destinadas ao grande público, proporcionando, desse modo, uma imensa visibilidade para eles, além de possibilitar que autores, como Godard, realizem filmes sob encomenda para lojas de eletrodomésticos.

É assim também que o documentário atinge o seu ápice na contemporaneidade, tornando-se o gênero cinematográfico por excelência, já que traz para a tela o cotidiano, fazendo-o, com frequência, de forma confessional e elevando, dessa maneira, a idéia de autoria como título de representante paradigmático da criação artística e da consciência viva da arte. Isso pode ser percebido em grande parte dos documentários, e para ilustrar podemos citar os filmes-personagem de João Moreira Salles (*Entreatos*, 2004 e *Nelson Freire*, 2005), nos quais, ao vermos na tela o sujeito real em seu estado confessional (ao ganhar uma eleição para presidente ou ao tocar para um grande público), damos-nos conta não da realidade propriamente dita, mas do que é possível apreender dessa realidade. O

documentário, ao apresentar-nos o real, remete-nos ao possível, pois traz ao mesmo tempo a liberdade de ação e a ilusão.

Nesse sentido, a fratura do cinema, ligada a essa confusão em torno da autonomia artística e do produto dirigido ao lazer da massa, (que também pode conter arte) promoveu a crise da representação; portanto, ocorreu o esgotamento da idéia de mimésis (regras na maneira de fazer e na maneira de ser - *aisthesis*), pois a realidade é sempre uma ficção na tela e, assim, uma criação artística do imaginário.

5. Comentários finais

O cinema é compreendido, na contemporaneidade, como uma técnica de reprodução que define um tipo de experiência constituída através de um processo subjetivo, portanto um produto imaginário que apreende um amplo espaço, marcado pela analogia do cotidiano e pela dissociação contando com a co-participação do público para interagir em espaços tão diversos quanto os seus formatos através da eficaz negociação entre arte e entretenimento.

A imagem fílmica também tem como meta a recuperação da memória. O filme é a memória viva, uma vez que, constantemente reproduzido, remete o passado ao presente, sem cessar. Sempre ficção, a imagem do filme, mesmo que percebida individualmente, é coletivamente ativa, já que o julgamento pessoal é substituído pelo afeto coletivo, aumentando a sua capacidade de interação. A atual diversificação do cinema não produz uma simples imagem, mas uma que, através da memória, transforma-se em um lugar de exercício dessa imagem e, ao mesmo tempo, em uma interrogação sobre ela.

Esse processo faz com que a arte fílmica se sustente, hoje, na capacidade de relacionar formas autônomas com formas de vida, negociando sua relação com o entretenimento através do seu poder em contar histórias, sobretudo, do cotidiano, confessionais, banais, traduzidas no valor da idéia de autoria. A estética se tornou, assim, um regime de visibilidade que compreende esse sentido de arte. A especificidade da ligação do espectador-filme não consiste, simplesmente, em o espectador ver um filme, mas em o filme também olhar para o espectador, advindo daí a atual força do documentário.

Essa especificidade também está presente na interação entre diferentes suportes imagéticos como a vídeoarte e a vídeoinstalação, possibilitando a ampliação dos sentidos daquilo que está sendo visto, através da exploração de possibilidades variadas de projeção e de uma temporalidade diferenciada do cinema tradicional. Nesse sentido, o cinema se transforma em pintura, em dança e em música e não o contrário habitual, perpetuando a sua arte como novidade absoluta e como lugar de ideação, diversificando a sua existência e extrapolando as suas fronteiras. Dessa maneira, a “estética da relação” (Bourriaud, 1998) proposta pelos novos espaços fílmicos da arte, permite uma situação de encontro ou uma proximidade entre os seres e novas formas de relações sociais.

6. Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *De l'esthétique au présent*. Paris: De Boeck Université, 1998.
- BADIOU, Alain. *Petit manuel d'inesthétique*. Paris: Seuil, 1998.
- BERGSON, Henri. *Matière et mémoire*. Paris: PUF, 1939.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.
- BOURRIAUD, Nicolas. *L'esthétique relationnelle*. Paris: Les Presses du Réel, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *L'ordre discours*. Gallimard, 1974.
- GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gaumont/Gallimard, 1998.
- GUTFREIND, Cristiane Freitas. *O filme e a representação do real*. Revista E-Compós, nº6, 2006.
- NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Paris: De Boeck, 2002.
- RANCIERE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.
- RICOUER, Paul. “Histoire et mémoire”, in *De l'histoire au cinéma*. Paris: Complexe, 1998.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'Adieu à l'esthétique*. Paris: PUF, 2000.

Notas

¹ A reflexão sobre a crise da representação está no texto *O filme e a representação do real*, apresentado na Compós 2006 e publicado na Revista E-Compós, nº6, 2006.

² Essa obra realizada por Godard é dividida em oito episódios e apresentada em livro e vídeo, com projeção feita para televisão; apresenta como proposta contar não somente a história do cinema, mas aquilo que diz a história, daí advindo a idéia de plural, pois são histórias contadas ao quadrado ou ao cubo. Assim, no episódio 2B, intitulado *Beleza Fatal*, quando

Godard traz a idéia de mistério, aparece ao mesmo tempo a idéia de beleza a partir de diferentes rostos e corpos de mulher e de uma pintura de Rubens (*Auto-retrato de Suzanne Fourment*). Essas imagens são montadas de tal maneira que o autor também nos conta a história do plano cinematográfico.

³ Definimos como filme gaúcho o filme produzido e realizado no Rio Grande do Sul.

⁴Esses dados foram obtidos através da pesquisa realizada em conjunto com a Professora Ana Carolina Escosteguy, intitulada "Identidades culturais e tecnologias do imaginário: conexões entre cinema brasileiro e outras mídias *fin de siècle*" e conta com o apoio do Edital Universal/CNPq.

⁵ Vídeoinstalação entendida aqui como um conjunto de elementos que não possuem a definição clássica de obra, mas que apesar disso, juntos esses elementos fazem arte.

⁶ Obra pertencendo a exposição intitulada *L'Île et Elle*, Fondation Cartier, Paris, setembro-outubro, 2006.

⁷ Dogma 95 (Dinamarca, 1995-2005) é uma das poucas escolas de cinema que teve a pretensão de propor preceitos estéticos de forma universalizante, mas seus filmes foram, sobretudo, europeus.