



MODO DE PRODUÇÃO GODARDIANO EM **SARA CWYNAR**

CAROLINE SCHMIDT

Historiadora da arte formada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, desenvolve pesquisa na área de audiovisual e Antiguidade Oriental com foco na questão de gênero. Atualmente faz seu mestrado em História Transcultural na Lehigh University (PA/EUA)



RESUMO

AO LONGO do contato com a arte, formamos um repertório sensível capaz de fazer pequenas conexões entre um e outro trabalho artístico. É pela afinidade e o apelo à nostalgia que Alejandro Cesarco escolheu os trabalhos que estavam presentes na sua pequena exposição Aos nossos pais, que fez parte da 33ª Bienal de São Paulo no ano de 2018. Seguindo a mesma lógica do curador-artista e utilizando princípios da partilha do sensível que permeiam os escritos estéticos de Jacques Rancière, traçamos as conexões entre a obra de Sara Cwynar, artista convidada para a exposição de Cesarco em solos brasileiros, e o cineasta Jean-Luc Godard. Apesar do foco estar na obra exibida na Bienal de São Paulo, Red Film (2018), a análise, para se mostrar necessária e rica em conteúdo, passa por outras obras de Cwynar onde encontramos vestígios da estética godardiana e pela própria obra de Cesarco, que referenciava diretamente Godard e se encontrava ao lado do vídeo da artista na exposição. Mas não é somente por meio do choque dialético e da justaposição entre as imagens produzidas tanto pelo cineasta quanto pela jovem artista que encontramos o fio que une uma estética à outra. O próprio discurso proferido por eles nos mostra o ponto de intersecção de seus trabalhos. Para os dois, a estética está a serviço do político e possui um discurso ideológico por trás de cada cena vista nas telas dos cinemas ou nas telas dos museus.

PALAVRAS-CHAVE

Sara Cwynar. Jean- Luc Godard. Bienal de São Paulo. Videoarte.

ABSTRACT

THROUGHOUT our contact with art, we form a sensitive repertoire capable of making small connections between artistic works. It is because of the links and the appeal to nostalgia, that Alejandro Cesarco chose the works that were present in his small exhibition To our parents, which was part of the 33rd São Paulo Biennial in 2018. Following the same logic of the curator-artist and using principles of sharing the sensitive that permeate the aesthetic writings of Jacques Rancière, we make connections between the work of Sara Cwynar, an artist invited to Cesarco's exhibition on Brazilian solos, and filmmaker Jean-Luc Godard. Despite the focus being on the work exhibited at the São Paulo Biennial, Red Film (2018), the analysis, to prove necessary and rich in content, goes through other works by Cwynar, where we find traces of the Godardian aesthetic, and by the work of Cesarco himself that directly referred to Godard and was next to the Cwynar video in the exhibition. But it is not only through the dialectical shock and the juxtaposition between the images produced by both, the filmmaker and the young artist, that we find the thread that unites one aesthetic to another. The very speech given by them shows us the point of intersection of their work. For both, the aesthetics works for the politician and has an ideological discourse behind each scene seen on cinema screens or on museum screens.

KEYWORDS

Sara Cwynar. São Paulo Biennial. Alejandro Cesarco. Jean- Luc Godard.

HAVIA DESCIDO em São Paulo há menos de uma hora quando cheguei ao Parque Ibirapuera para conhecer a proposta curatorial da Bienal de São Paulo de 2018, pensada pelo diretor geral Gabriel Pérez-Barreiro (Espanha, 1970)¹. Por um lado, as exposições do térreo e do primeiro andar — não havia uma, mas várias pequenas exposições dentro do que chamamos de Bienal de São Paulo — começaram como algo interessante, mas logo me cansaram de forma desnecessária, seja por algumas obras parecerem típicas da Bienal de São Paulo (para dar conta do espaço expositivo) ou porque algumas propostas curatoriais eram carregadas e confusas. Por outro, ao subir mais um andar, deparei-me com algo que mereceu acender a vontade de prosseguir olhando as obras.

O projeto curatorial do artista Alejandro Cesarco (Uruguai/EUA, 1975)², *Aos nossos pais*, nas palavras do próprio curador-artista, “propõe questionamentos acerca de como o passado (a história) ao mesmo tempo possibilita e frustra potencialidades e de como ele pode ser reescrito pelo trabalho do artista, gerador de diferenças a partir de repetições” (BIENAL DE SÃO PAULO, 2018). A mostra lidava com os possíveis primeiros afetos, sejam eles biológicos ou não, literais ou não, e, entre esses afetos, encontramos nossas experiências estéticas. Pensar nossas relações primárias é tentar buscar a “fonte central de nossas interpretações, métodos, inibições, possibilidades e expectativas” (idem).

Ao mesmo tempo que a proposta aprofundava o encontro com nossas inquietações sobre a constituição do próprio eu, ela construía novas formas de vivenciar e interpretar nossas experiências. Um confronto entre o signo conhecido e aquilo que ain-

1

O projeto curatorial de Pérez-Barreiro girava em torno da multiplicidade do olhar curatorial. A ideia do curador-geral era trazer os múltiplos olhares curatoriais possíveis de diversos artistas. Assim, além dos 12 projetos individuais, a 33ª Bienal de São Paulo nos apresentou outros 7 projetos de artistas-curadores: Alejandro Cesarco (Uruguai/EUA, 1975), Antonio Ballester Moreno (Espanha, 1977), Claudia Fontes (Argentina, 1964), Mamma Andersson (Suécia, 1962), Sofia Borges (Brasil, 1984), Waltercio Caldas (Brasil, 1946) e Wura-Natasha Ogunji (EUA/Nigéria, 1970). Informações disponíveis em: <http://www.bienal.org.br/post/5034>

2

Alejandro Cesarco nasceu em Montevideo, Uruguai, no ano de 1975 e reside em Nova York desde 1998. Seu trabalho contém forte afinidade com literatura e cinema. Nessa mesma bienal, o vídeo de Cwynar divide a parede do prédio com *Learning the Language* (Present Continuous II) (2018), de Cesarco. Com a participação de Suely Rolnik, a obra recria a cena do trem presente em *La chinoise* (1967) de Jean-Luc Godard. Tais obras, de Alejandro e Sara, colocadas lado a lado, indicam uma possível ligação feita pelo artista e curador; talvez seu olhar também tenha captado o Godard presente na jovem artista.

da ignoramos que resulta num novo conhecimento, num novo olhar. Como bem disse Rancière sobre a constituição do saber:

O animal humano aprende todas as coisas como aprendeu a língua materna, como aprendeu a aventurar-se na floresta das coisas e dos signos que o cercam, a fim de assumir um lugar entre os seres humanos: observando e comparando uma coisa com outra, um signo com um fato, um signo com outro signo. Se o iletrado conhece apenas uma prece de cor, ele pode comparar esse saber com o que ainda ignora: as palavras dessa prece escritas no papel. Pode aprender, signo após signo, a relação entre o que ignora e o que sabe (RANCIÈRE, 2014, p. 14-15).

Aos nossos pais promoveu meu primeiro encontro com a obra de Sara Cwynar (Canadá, 1985). Logo ao chegar no espaço de Cesarco, deparei-me com dois vídeos. “Godard”, eu disse para mim mesma, “isso é Godard”. Ainda que não fosse, meus olhos treinados e meu repertório — minha experiência afetiva — permitiram que meus sentidos fossem ativados. Meu sensível reconheceu o godardiano e eu resolvi chegar mais perto das duas obras³. Uma delas, *Learning the Language (Present Continuous II)*, 2018) (Imagem 1), do próprio Alejandro Cesarco, faz parte de uma série de vídeos onde o artista recria uma cena de *La Chinoise* (1967) (Imagem 2) de Jean-Luc Godard. A outra, *Red Film* (2018), de Sara Cwynar. Justapondo as duas, o curador-artista parece,



FIGURA 1
Alejandro CESARCO (1975)
Learning the Language
(*Present Continuous II*), 2018
Vídeo
15 min 25 seg
© Cortesia do artista
e Galeria Tanya

3

Duas obras, no caso, referenciando a o vídeo de Cesarco também.

assim como eu, reconhecer a repetição de um padrão ou de um referencial presente tanto na sua obra, quanto na segunda.

FIGURA 2
Jean-Luc GODARD (1930)
La Chinoise, 1967
Filme
96 min
Frame de cena no trem



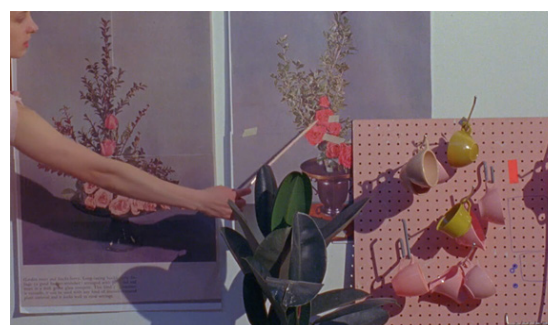
Antes de ir à segunda obra, é preciso retornar à figura que proporcionou sua criação. Sara Cwynar é uma jovem artista canadense nascida em 1985, graduada em design pela Universidade de York, em Toronto, e possui seu MFA (Master of Fine Arts) pela Universidade de Yale, em New Haven. Atualmente, trabalha e vive no Brooklyn, em Nova York. Convidada para compor a pequena exposição organizada por Cesarco dentro da Bienal de São Paulo, Cwynar, ou melhor, sua obra *Red Film* (2018), chegou ao solo brasileiro— e aos olhares do mercado do país — em 2018.

Utilizando-se da linguagem fotográfica e cinematográfica, o principal enredo de suas obras é o ressignificado dos objetos materiais; o ressignificado do produto, da mercadoria. Há um jogo sobre épocas, uma narrativa que brinca sobre passado e presente, que evoca uma visão crítica sobre aquilo que se propõe “novo”. Cwynar, em entrevista ao site *Aperture*, fala sobre suas obras: “Não estou tentando fazer um trabalho nostálgico, mas estou tentando traçar uma linha tênue entre o que significa nostalgia e como o design funciona, e também como percebemos o futuro versus como repetimos as mesmas coisas de formas ligeiramente diferentes” (CWYNAR, 2018). Também há uma

atenção específica para a cor e textura dos objetos; um estudo baseado no apelo estético que certas cores despertam para certas décadas. Segundo a artista, o amarelo mostarda, por exemplo, pode rememorar os anos 1970.

Não estamos falando apenas de noções meramente da ordem sensível sem uma investigação crítica em relação à constituição desse regime visual. A identificação causada pelo visível é apenas a ponta do iceberg no seu trabalho. O tensionamento causado entre passado versus futuro em suas obras entra como discussão sobre uma espécie de manipulação da estética — do rogo por certas cores que seduzem o espectador por meio da ativação da memória pela experiência sensível — pelo design e seus fins mercadológicos. “Eu estou apenas tentando deixar claro como a cor tem uma política, como ela é usada como uma ferramenta para convencer ou seduzir, e como isso geralmente é esquecido” (CWYNAR, 2018). Sem cair no discurso vazio de muitos artistas que pensam conseguir fugir da máquina do consumo — ou da máquina financeira (que inocência é pensar fugir do capitalismo num país capitalista), Sara Cwynar é ciente de suas contradições e encara isso como um ponto a ser explorado, “mesmo ao expor alguns dos problemas na história da criação de imagens, eu continuo fazendo imagens bonitas e eu quero que elas contenham alguma parte do prazer que fez essas coisas [os objetos utilizados] funcionarem em primeiro lugar” (idem).

O vídeo de Sara Cwynar presente na Bienal de São Paulo em 2018 (Imagens 6, 7 e 8) fala sobre política partindo de uma perspectiva irônica e lírica. Porém, não é somente o fato de cumprir a agenda do sistema da arte — que grita por discursos políticos e empoderadores — que a torna um dos pontos altos das obras expostas no Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Imagens de uma espécie de fábrica aos moldes fordistas de tubos de maquiagens de uma linha japonesa que leva o nome de Cézanne; mãos, chamadas pela própria artista como mãos da propaganda, aplicam maquiagem em rostos desconhecidos com olhos familiares que



FIGURAS 3 E 4
Sara CWYNAR (1985)

Rose Gold, 2017

Filme em 16mm convertido para
vídeo digital (cor, som)
8 min

Cortesia da artista, Cooper Cole,
Toronto, Foxy Production
Nova Iorque, Estados Unidos
© Sara Cwynar

FIGURA 5
Sara CWYNAR (1985)

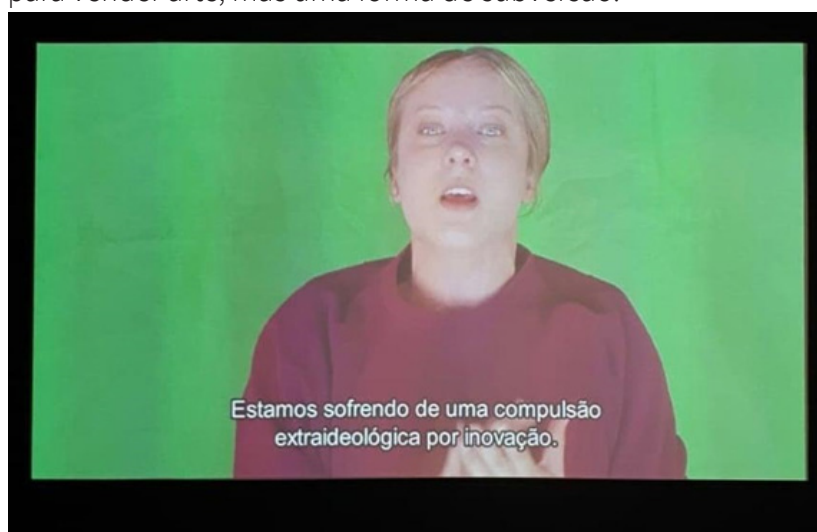
Rose Gold, 2017

Filme em 16mm convertido para
vídeo digital (cor, som)
8 min

Cortesia da artista, Cooper Cole,
Toronto, Foxy Production
Nova Iorque, Estados Unidos
© Sara Cwynar

nos penetram; cortes abruptos, danças, carros, em geral, bens de consumo duráveis ou não, além da leitura de uma espécie de manifesto feito à base de colagem e apropriação de outros autores, fazem parte da discussão política e estética por trás das imagens que nos tocam afetivamente na obra da artista canadense. Cwynar volta a um tipo de estética cinematográfica que muito nos lembra Godard, para quem a política não é apenas discurso, mas ação; e rompimento estético não é mero adereço para vender arte, mas uma forma de subversão.

FIGURA 6
Sara CWYNAR (1985)
Red Film, 2018
 Filme em 16mm convertido
 para vídeo digital (cor, som)
 13 min
 The Museum of Modern Art
 (MoMA), Nova Iorque, Estados
 Unidos
 © Sara Cwynar
 Fotografia: Caroline Schmidt



Há inúmeros pontos de encontro entre o fazer cinematográfico do cineasta e da artista. O experimental como ponto de partida é um deles; não de uma forma forçada na qual tanto o ponto inicial quanto o final buscam aquilo que seria o experimental. Sabe-se que Godard filmou alguns de seus longas, como *À bout de souffle* (1960), por exemplo, sem que o roteiro estivesse pronto, ou seja, parte do resultado final da obra foi concebido simultaneamen-

4

Jean-Luc Godard (França, 1930) inicia sua carreira no cinema enquanto crítico. Sua contribuição mais relevante se deu na revista *Cahiers du Cinéma*, criada em 1951 por André Bazin, Lo Duca e Jacques Doniol-Valcroze. É em 1960, com o apoio e com o roteiro inspirado pelas histórias de seu companheiro de trabalho na *Cahiers du Cinéma*, François Truffaut, que Godard grava seu primeiro longa, *À bout de souffle* (1960), o marco inicial da *Nouvelle Vague*. O rompimento de Jean-Luc Godard tanto com a *Nouvelle Vague*, quanto com seu amigo Truffaut, foi lento e radical e acompanhou os tensionamentos políticos do mundo. O primeiro se radicalizava estética e politicamente. Era um leninista autodeclarado; tomava posicionamentos políticos e não esperava menos de seus companheiros de profissão. Alguma informação sobre tais desentendimentos podem ser encontradas em livros e na internet. Por exemplo, um artigo do Correio IMS (Instituto Moreira Salles). Disponível em: <<https://www.correioims.com.br/uncategorized/cartas-de-rompimento-entre-godard-e-truffaut-por-victor-calcagno/>>

te à própria obra. O roteiro ou o planejamento se curva diante das possibilidades ou dificuldades surgidas durante a filmagem.

Uma semelhança marcante é a maneira de encarar o processo de filmar e fotografar como um momento de criação: “Eu gosto de abrir meu processo para todas as coisas aleatórias que podem acontecer no estúdio [...] Então, muitos erros [...] podem ser elementos interessantes da imagem”, diz Cwynar (2015, tradução nossa). Em concordância, podemos fazer um paralelo da fala da artista e de seu modo de encarar o processo criativo com o do cineasta. Para ele, o momento de filmar também era um momento para se criar, se inventar ou reinventar: “Se sabemos antecipadamente tudo que vamos fazer, não vale a pena fazê-lo. Se um espetáculo está todo escrito, para que filmá-lo? Para que serve o cinema, se ele vem depois da literatura?” (GODARD apud COUTINHO, 2010, p.62).

O sentido de ambos é tentar lidar com os imprevistos como uma parte, entre outras, da construção imagética. Não quis utilizar a palavra erro porque ela vem carregada de um juízo de valor; se a obra não está pronta e não partiu de A para chegar linearmente em B, não há um modelo adequado ao qual possamos compará-la e dizer que o imprevisto é um erro — muitos críticos já rotularam escolhas estéticas como erros de forma injusta.

O atento olhar para as cores e suas possíveis consequências na psique humana também intersecciona o trabalho dos dois. Como já mencionado acima, a artista busca estudar as cores e tentar entender a política mercadológica por trás delas. Ou seja, como o mercado se apropria das cores e cria analogias por meio da repetição para fomentar o consumo. Godard também reconhece o potencial político das cores. Num estudo sobre a cor no cinema, Ferreira (2011 apud DOMINGUES, 2013, p.71) cita Godard como um dos grandes coloristas do cinema nos anos 1960. Para o pesquisador, o cineasta busca “introduzir a discordância da cor como expressão de desordem, de caos, e como expressão de intensificação quer de sentimentos quer de efeitos de falso” (ibidem).

FIGURA 7

Sara CWYNAR (1985)

Red Film, 2018

Filme em 16mm convertido para vídeo digital (cor, som)

13 min

The Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque, Estados Unidos

Em exibição na Bienal de São Paulo, 2018

Fotografia: Leo Eloy

FIGURA 8

Sara CWYNAR (1985)

Red Film, 2018

Filme em 16mm convertido para vídeo digital (cor, som)

13 min

The Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque, Estados Unidos

Em exibição na Bienal de São Paulo, 2018

Fotografia: Ben Davis



No longa-metragem *La Chinoise* (1967) (Imagens 9, 10 e 11), o vermelho explode as telas do cinema e os olhos dos espectadores como se fosse a cor o próprio sinônimo da revolução. O vermelho de Godard não é sangue, como assinalou Louis Aragon no seu artigo *Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard?* (1965). O diretor não busca uma mimese do sangue humano, ele vai além: por meio das memórias sensíveis do espectador, ele constrói seu próprio sangue com uma nova significação.

FIGURA 9
Jean-Luc GODARD (1930)
La Chinoise, 1967
Filme
96 min



“Estamos sofrendo de uma compulsão extra-ideológica por inovação”, diz Cwynar num trecho de sua obra *Red Film* (2018). Ela defende que hoje em dia é básico se ter interesse pela novidade. Vivemos tempos de compulsão pelo progresso num mundo que abandonou suas ideologias e não se agarra a mais nada que não sua própria ansiedade e desejo de auto-aniquilação. O texto, ou uma espécie de manifesto, produzido pela artista é uma colagem de frases de obras que vão do discurso da Rainha Elizabeth I até as obras de Roland Barthes (GREENBERGER, 2018). O processo de rearranjo de imagens ou palavras pode ser caracterizado como um ato subversivo de repensar e rerepresentar um discurso, quase uma discussão semiótica. Jean-Luc é um especialista nisso. Além das fases mais atuais do diretor, carregadas na colagem (*Film Socialism* (2010), *Adieu au Langage* (2014), *Le Livre D'Image* (2018)), temos também o projeto *Histoire(s) du cinéma* (1988). Godard propõe o abandono da produção de novíssimas imagens para uma reciclagem de velhas imagens que podem formar uma nova imagem ou um novo discurso por meio

do atrito gerado entre passado e presente — quando se produziu a imagem e quando ela se apresenta nessa nova configuração.

Poderíamos pensar o modo de montagem em Godard em acordo com o Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, historiador da arte. Nesta obra inacabada, Warburg aproxima imagens da História da Arte colocadas em pranchas e, ao aproximá-las, busca estudar o que ele chama de ato fundamental da civilização humana. Este ato, para o autor é “a criação consciente da distância entre o eu e o mundo exterior”:

Quando o espaço intermediário entre o eu e o mundo exterior se torna o substrato da criação artística são satisfeitas as premissas graças às quais a consciência dessa distância pode tornar-se uma função social duradoura que, através da alternância rítmica da identificação com o objeto e o retorno à *sophrosyne*, indica o ciclo entre a cosmologia das imagens e aquela dos signos. Trata-se de andamento circular cujo funcionamento mais ou menos preciso, enquanto instrumento espiritual de orientação, acaba por determinar o destino da cultura humana (WARBURG, 2009, p. 125).

As imagens das pranchas de Warburg foram muitas vezes rearranjadas também. Podemos inferir, como disse Martin Warnkens, que essas reconfigurações “indica [m] bem que Warburg não via cada imagem permanentemente fixada a um determinado contexto, mas que em cada nova constelação a confiava um novo significado” (apud MACIEL, 2018 p.199). Esse jogo de ressignificação está presente nas obras de Godard pela apropriação das imagens existentes na nossa cultura e rearranjo destas. Como, por exemplo, os símbolos socialistas e comunistas presentes em *La Chinoise* (1967) ou os frames de filmes que compõem a série *Histoire(s) du cinéma* (1988).

Ou poderíamos, também, pensar o conceito de montagem que me parece mais potente para olhar a obra de Godard, que seria a imagem dialética de Walter Benjamin. Se Warburg buscava o ato fundamental da civilização humana, Benjamin tentava mapear os buracos nessa colcha retalhada que é a história, como consta anotado em sua obra *Passagens*, fragmento [N 1, 2]. “O que são



FIGURA 10 E 11
Jean-Luc GODARD (1930)
La Chinoise, 1967
Filme
96 min

desvios para os outros, são para mim os dados que determinam a minha rota. – Construo meus cálculos sobre os diferenciais de tempo – que, para outros, perturbam as ‘grandes linhas’ da pesquisa” (BENJAMIN apud RIBEIRO, 2016, p. 26).

O filósofo busca fazer justiça aos cantos escondidos e mofados da história da única forma possível: utilizando-os⁵. Sendo assim, é com a utilização dessas imagens formadas no passado em contraponto a essas imagens resgatadas no presente, o limiar entre elas, a intersecção por meio do choque temporal que trará a imagem dialética. “É o passado colocando o presente numa situação crítica”:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética — não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (BENJAMIN apud RIBEIRO, 2016, p. 30).

Os dois pensadores propõem uma análise dialética e não-linear das imagens e suas construções. O ponto crucial da análise benjaminiana, entendo, é a potencialidade do choque e o instante da imagem crítica, a única imagem verdadeira, segundo o autor. Vejo a montagem e, conseqüentemente, a produção de imagens em Godard como algo que vai além da busca da associação e reinterpretação dos gestos, ela dialoga com aquilo que não está documentado, com as ausências, com a Outra História. Assim como a imagem em Godard, a imagem dialética de Benjamin é arrebatadora e está em eterno confronto. Cwynar também se

5

Ainda em Passagens, Fragmento N 1a, 8: Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não suntuariar coisas valiosas, nem me apropriar de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventá-los, e sim fazê-los justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIN apud RIBEIRO, 2016, p. 27)

apropria de objetos e os coloca em diálogo com outros objetos e imagens já existentes para, por meio de novas imagens, criar um discurso. Ambos, cineasta e artista, contam histórias com suas narrativas, nesse sentido, suas montagens e escolhas imagéticas também são um questionamento sobre o poder, sobre por que temos essas imagens e o que sua existência nos diz sobre a nossa sociedade. A apropriação de objetos por Cwynar, a apropriação de imagens por Godard e a apropriação da palavra por ambos, buscam refletir sobre o poder. Um discurso visual, uma propaganda, um filme, um vídeo é poder para os dois artistas. “A apropriação do cinema por Godard talvez tente destruí-lo, ou ao menos atestar sua morte, não com o humor paródico, como muitas obras em vídeo, mas, entre outros fatores (como a narração, o próprio conteúdo) com a explicitação de seu funcionamento.” (OTAGAKI et al, 2009).

As inclinações políticas do cineasta não são segredo para ninguém. Tampouco parecem ser as da artista visual, que, assim como ele, busca subverter seu campo por meio do ressignificado e da indagação sobre o poder do discurso no mundo capitalista. Para exemplificar, temos a própria fala da artista para a revista *Sleek*, “como coisas intangíveis como cor ou tom de pele ou ideias sobre o que é bonito são padronizadas e reproduzidas pelo capitalismo e por pessoas no poder” (apud O’REGAN, 2019, tradução nossa).

Talvez o vídeo *Red Film* não rompa grandes limites estéticos — prova disso é o reconhecimento da influência de Godard em suas obras — e não nos jogue imagens de violência explícita. Cwynar não é uma artista de vanguarda na França dos anos 1960 como era Godard. Entretanto, sua potência e seu elo com o cineasta encontram-se aí mesmo: no perfeito ponto de encontro entre a) uma estética reconhecível e aprazível. Assim, fechando com a proposta curatorial *Aos Nossos Pais de Cesarco* que discute sobre “primeiras relações”, não só parentais, biológicas, mas talvez estéticas. E b) um discurso que, em meio à arte política, volta-se para os questionamentos das engrenagens do sistema, para um questionamento ideológico e semiótico. Para Cwynar e Godard, discutir estética é discutir um discurso político e é isso que os une.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. BOLLE, Willi. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BIENAL DE SÃO PAULO. **Artistas-Curadores da 33ª Bienal anunciam suas propostas expositivas**. 25 abr. 2018. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/5034>.

COUTINHO, Mario Alves. **Escrever com a câmera**: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

COUTINHO, Mario Alves; MAYOR, Ana Lucia Souto. **Godard e a educação**. São Paulo: Autêntica Editora, 2013.

CWYNAR, Sara. Sara Cwynar: Image philosophy. [Entrevista concedida a] Lara Casselman. **She's Mercedes**, 13 nov. 2015. Disponível em: <https://www.mercedes-benz.com/en/she/lifestyle-and-fashion/sara-cwynar-image-philosophy/>.

CWYNAR, Sara. Sara Cwynar's Contemporary Nostalgia: Kitsch and pleasure in the information age. [Entrevista concedida a] Gabriel Ritter. **Aperture**, 03 out. 2018. Disponível em: <https://aperture.org/editorial/cwynar-interview/>.

DOMINGUES, G. R. Sonoridades godardianas: uma breve análise do som de Pierrot le fou. Sobre uma educação da escuta no cinema. In: COUTINHO, M.A; MAYOR, A. L. S. **Godard e a educação**. São Paulo: Autêntica Editora, 2013.

GREENBERGER, Alex. A Market of the Senses: Sara Cwynar Finds Truths and Untruths in Advertising. **Artnews**, 21 nov. 2018. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/artists/market-senses-sara-cwynar-finds-truths-untruths-advertising-11377/>.

MACIEL, Jane Cleide de Sousa. Atlas Mnemosyne e Saber Visual: atualidade de Aby Warburg diante das imagens, mídias e redes. **Ícone**, Recife, v. 16, n. 2, p. 191-209, 16 nov. 2018. Revista Ícone. <http://dx.doi.org/10.34176/icone.v16i2.238041>. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.34176/icone.v16i2.238041>.

O'REGAN, Kathryn. Sara Cwynar on the feminist art of smashing capitalist image culture. **Sleek**, 19 mar. 2019. Disponível em: <https://www.sleek-mag.com/article/sara-cwynar/>.

OTAGAKO, Caio et al. Como Histoire(s) du Cinéma sintetiza as idéias de Godard? **Revista Universitária do Audiovisual**, n. 8, jan. 2009. UFSCar, São Carlos, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.rua.ufscar.br/>.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMR Martins Fontes, 2017.

RIBEIRO, Daniel Melo. As Imagens Dialéticas de Walter Benjamin na Montagem de Godard. **Revista Paralaxe**: Revista de Estética e Filosofia da Arte, São Paulo, v.4, n.1, 2016, p. 22-47. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/30999/21544>.

WARBURG, Aby. Mnemosyne. **Revista Arte e Ensaios**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ Dossiê Aby Warburg. (Organização Cezar Bartholomeu), ano XVI, número 19, 2009. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-19/>